



La divina Maria

a cura di
Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER
H

La divina María

La divina Maria

Nel centenario della nascita
di Maria Callas (1923–2023)

a cura di

Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER
— H —

Con il contributo di

PR IN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII–XX secolo)* – Unità di Napoli Federico II

Con il patrocinio di



Francesco Cotticelli
e Paologiovanni Maione (curatori):

La divina Maria.

Nel centenario della nascita di Maria Callas (1923–2023)

© Hollitzer Verlag, Vienna 2025

Copertina: Ritratto di Maria Callas, nell'atelier Biki,
mentre prova gli abiti disegnati dalla stilista, Milano, 1º maggio 1958.

Fotografia di Franco Gremignani – Publifoto

© Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo

Per gentile concessione

Impaginazione e design copertina: Nikola Stevanović

Prodotto nell'UE

Tutti i diritti riservati

Disponibile anche in open access

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6
A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-216-1

INDICE

- 1 Dal bel canto al bel corpo.
Metamorfosi callasiane dal melodramma
alla scena mass-mediale
LUCA AVERSANO
- 7 La “voce multipla” della Callas.
Ascendenze storiche
MARCO BEGHELLI
- 15 «La fresca età sen fugge».
Voce, tecnica, stile ed arte di Maria Callas
MICHAEL ASPINALL
- 23 Tradizione e innovazione nell’insegnamento del canto lirico
nel secondo Novecento.
L’eredità di Maria Callas come interprete e insegnante
MARCO POLLACI
- 41 Genealogia callasiana.
La vocalità del soprano drammatico di agilità tra mito, storia e scienza
GIANLUCA BOCCINO
- 63 Il corpo di Maria. Il mito oltre la voce
EMANUELA GRIMACCIA
- 79 Maria Callas in scena. I primi anni (1947–1953)
ALBERTO BENTOGLIO
- 89 Corpo, *performance*, regia.
Maria Callas e Luchino Visconti alla Scala, l’esempio *Traviata*
FEDERICA MAZZOCCHI
- 105 «... l’arte di una grande attrice come Maria».
Callas diretta da Luchino Visconti ne *La vestale* (1954)
RAFFAELLA VICCEI
- 121 Tra passato e presente. Maria Callas e la danza
STEFANIA ONESTI

- 139 Stile Callas.
La donna che voleva essere elegante, dunque, amata
FABIANA GIACOMOTTI
- 149 “Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*.
La “loro” trasfigurazione – dentro e fuori dalla scena – in icone di stile e di tragicità
SILVANO ARNOLDO – BRAD CARLTON SISK
- 201 Maria Callas e la costruzione della sua immagine
UTA FELTEN – GIULIO BREVETTI
- 225 Un’emozione culturale» discorsivamente diffusa
NICOLA DE ROSA
- 235 *Callas Forever*.
Zeffirelli e la funzione Callas
FRANCESCO COTTICELLI
- 247 Media e divi, come rinasce un divo.
Studio e analisi su Maria Callas
JACOPO BASSETTA 247
- 263 Indice dei Nomi

Dal bel canto al bel corpo. Metamorfosi callasiane dal melodramma alla scena mass-mediale

LUCA AVERSANO

L'appellativo più noto e popolare di Maria Callas, forse anche il più azzeccato, è senza dubbio quello di “divina”. Ma in cosa consiste davvero la “divinità” di Maria Callas? L'elemento più spiccatamente divino della cantante, in linea con i racconti della mitologia greca e fuori dalle definizioni giornalistiche,¹ sembra risiedere nel suo essere in costante e continua trasformazione. Di qui l'idea, per il titolo di questo contributo, del termine “metamorfosi”, con riferimento particolare a due elementi fondanti della personalità umana e artistica di Maria Callas: il bel canto e il bel corpo, visti tuttavia nel loro rapporto con due dimensioni altrettanto caratterizzanti la sua figura, vale a dire il mondo arcaico dell'opera lirica e quello moderno della scena mass-mediale. Mi è sembrato infatti interessante allargare lo sguardo all'interazione dialettica tra questi due poli, che sembrerebbero tra loro contrapposti ma che, nella carriera della cantante, finiscono per mescolarsi e, in definitiva, per coincidere.

L'intero itinerario di Maria Callas, per tornare sulla divinità della cantante, è un percorso di metamorfosi. Il “cambiare forma”, aspetto, apparenza, natura ricorre – come si diceva – in molti racconti della mitologia classica: nelle *Metamorfosi* di Ovidio, per esempio, le vicende metamorfiche insite nei racconti degli dèi sono narrate attraverso una dimensione performativa che diviene struttura portante, filo rosso, essenza fondamentale di tutte le generazioni del mito. Allo stesso modo la storia di Maria Callas è costellata da continui richiami metamorfici, riconoscibili in diversi aspetti della sua vicenda umana e artistica. Prima di tutto, le riconosciute capacità vocali e attoriali, che le permettevano di cambiare pelle di opera in opera, di personaggio in personaggio. Paolo Puppa la paragona, in questo senso, a Eleonora Duse:

[...] nelle recensioni relative alla Callas prima maniera emergono da un lato rilievi circa la corporatura pesante, prima della dieta famosa che le tolse diecine di chili, dall'altro reazioni sbigottite davanti a un repertorio eclettico che le consentiva di passare con disinvolta dai registri del soprano leggero a quelli del drammatico, con risonanze scure o metalliche. Lo stesso era accaduto negli inizi tribolati della Duse, non facilmente classificabile nella grammatica ottocentesca dei ruoli, in quanto prima donna giovane e seconda donna assoluta e, ancora, servetta brillante: tonalità diverse e riversate insieme nella resa dei personaggi, liberandone complessità comportamentali e ambiguità umorali [...]. Se insomma è la metamorfosi il motivo

1 Sembra che l'idea di Maria Callas come “Divina” sia stata introdotta, già dal 1942, da Alexandra Lalaouni, critico del giornale *Vradini* (cfr. Gina Guandalini: “Sotto il fuoco dei critici”, in: *Mille e una Callas*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 319–348: 320).

fondante il lavoro di ogni interprete, la Duse si costituisce proprio in quanto natura per eccellenza proteiforme. [...] Anche la Callas, ad esempio nei panni di Lady Macbeth, trae dalla sua gola un suono aspro, da contralto quasi, a esprimere la durezza e la negatività della parte, seguendo i dettami del musicista stesso. E nondimeno, la Lady Macbeth di Maria riesce fascinosa, nell'etimo ambivalente del termine, in quanto sprigiona una malia non resistibile, allo stesso modo con cui la Duse riscattava le sue adultere e le sue peccatrici, trasformandole in vittime di se stesse, oltre che della crudeltà oggettiva delle norme sociali.²

Sullo stesso registro, anche se con un maggiore accento sullo stile canoro, si può citare una nota di Franco Abbiati: «Sempre sorprendenti le metamorfosi stilistiche di Maria Meneghini Callas, che ha coniato una Rosina degna, quasi, di uno studio psicoanalitico».³ Si tratta di quel trasformismo della voce che, come nota Marco Emanuele, ha poi consacrato Maria Callas quale icona *queer* del ‘travestitismo musicale’:

Nello stile di canto e nella grana della voce della Callas vengono riconosciute qualità particolari, che fanno sì che la cantante possa essere definita una specie di *transgender* vocale. La cantante mette sottosopra la percezione dell’identità di genere, sfidando le leggi della classificazione binaria. Si traveste nel corso di una rappresentazione e sembra l’incarnazione stessa del femminile trasgressivo costruito nell’opera, connotato di polimorfismo e capacità di metamorfosi.⁴

In generale, al di là delle questioni *gender*, la voce di Maria Callas mostra una certa dose di polimorfismo anche semplicemente dal punto di vista tecnico e interpretativo, tanto che i critici musicali dell’epoca non la recepirono mai in maniera univoca, restituendo al contrario impressioni molto diverse, se non contrastanti. Si adottarono persino nuove categorie per poter in qualche modo “inquadrare” una voce sfuggente, in continua trasformazione:

Balza agli occhi come, dopo l’esordio in *Norma* di Bellini, a Firenze nel novembre-dicembre 1948, tre critici abbiano voluto premettere all’elogio ammirato un accenno al tipo di vocalità nuova e sconcertante della giovane greco-americana, cercando, per farlo, una terminologia specifica. Gualtiero Frangini, nella «Nazione», parlò di «singolare colore di voce e [...] scuola [...] diversa da quanto siamo abituati ad ascoltare»; Bruno Rigacci, nel «Pomeriggio», affermò che «confonde per un’emissione [...] che non sempre del tutto convince, specie nei recitativi», e, dopo aver rimarcato la «duttilità quasi incredibile» dell’esecuzione, concluse che «non è un soprano drammatico, ma semplicemente lirico».⁵

2 Paolo Puppa: “Una voce di carta”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 423–439: 428–430.

3 f.a. [Franco Abbiati]: “Il barbiere di Siviglia» concertato e diretto da Carlo Maria Giulini”, in: *Il nuovo Corriere della sera* 41/81 (17 febbraio 1956), p. 4.

4 Marco Emanuele: “«Every body is a civil war. Callas sang the war»: culto della diva e ricezione queer”, in: *Mille e una Callas*, pp. 77–96: 96.

5 Guandalini: “Sotto il fuoco dei critici”, p. 323. Si rimanda a questo documentato contributo di Guandalini per ciò che concerne il dettaglio delle posizioni della stampa periodica contemporanea sulla voce di Maria Callas.

Veniamo quindi alla trasformazione più celebre, quella del corpo, avvenuta tramite l'altrettanto celebre dieta dimagrante. C'era stato un critico che, in merito all'*Aida* veronese del 1953, non si peritò di paragonare le gambe della Callas a quelle degli elefanti in scena. Sarà stata una coincidenza, ma fu proprio nel 1953 che Maria incominciò la sua dieta. In realtà i più riconducono l'avvio della metamorfosi non alla cattiveria del critico veronese, ma alla figura di Audrey Hepburn in *Vacanze romane*, che avrebbe spronato Maria Callas sovrappeso a intraprendere l'ardua trasformazione, già visibile dopo tre mesi: durante il «1953, iniziò l'incredibile metamorfosi della Callas. Nel giro di due anni piano piano perse una trentina di chili, passando da novantacinque chili a sessantacinque».⁶ Sembra, d'altro canto, che Callas fissasse allo specchio dei camerini la fotografia che Audrey Hepburn le aveva firmato durante le riprese del film a Roma, e la guardasse di continuo. Per gradi si adeguò al profilo slanciato dell'attrice, acquisendo una nuova luce nell'espressione: «Educare una voce di quasi tre ottave, perdere moltissimi chili, mutarsi in silfide. Radiante di felicità, si sentiva finalmente bella».⁷

Nel dicembre 1953 incomincia dunque al Teatro alla Scala il periodo d'oro legato alla metamorfosi di Maria, che prelude ai successi del triennio 1955–1958 con Visconti e Zeffirelli, Piero Tosi e Lila De Nobili. *La sonnambula* del marzo 1955 segna la sua consacrazione di silfide sulla scena: «Visconti e Tosi trasformarono la pallida orfanella protagonista in una primadonna di primo Ottocento, sovrapponendo le diafane *silhouettes* di *Sylphide* e *Giselle* nei balletti omonimi (1832 e 1841) e dell'ornata Taglioni nel *Pas de quatre* (1845)».⁸ Scrive Fedele d'Amico: «Attrice nata, s'era metamorfosata stavolta in una candida e immateriale apparizione: vitino di vespa, sorriso da ballerina 1830. Come una Taglioni, pareva sorvolare il palcoscenico sulle punte».⁹

A questo punto, dunque, Maria non era più soltanto divinità del bel canto, ma anche divinità del bel corpo. E questo nuovo corpo portava con sé anche nuovi abiti, che non furono soltanto strumenti accessori resi necessari dalla sua trasformazione in diva, e quindi richiesti dallo stile di vita e dal successo, ma divennero tutt'uno con la sua persona e con la sua voce: «l'opera d'arte è lei stessa, è la metamorfosi alchemica della bambina in donna, passando attraverso invidie e gelosie, del brutto anatroccolo in cigno».¹⁰ Fondamentale, in questa prospettiva, fu l'incontro con la sarta milanese Biki, da cui scaturirono da un lato la trasformazione della cantante in diva; dall'altro, l'avvio di un'ibridazione tra generi, tra il new look di Dior e la rivoluzione di Saint Laurent verso il vestire giovane:

6 Nadia Stancioff: *Maria. Ritratto della Callas*, trad. it. Ilaria Arc. Roma: Perrone, 2007, p. 121 (ed. or. *Maria Callas Remembered*. New York: Dutton, 1987).

7 Concetta Lo Iacono: "Lirica della corporeità", in: *Mille e una Callas*, pp. 441–477: 457–458.

8 Ibidem.

9 Fedele d'Amico: "«La sonnambula» alla Scala", in: *Il contemporaneo. Settimanale di cultura* 13/II (26 marzo 1955), p. 8, rist., col titolo "Amina al proscenio", in id.: *I casi della musica*. Milano: il Saggiatore, 1962, pp. 81–84: 83, e, col titolo originale, in id.: *Scritti teatrali 1932–1989*. Milano: Rizzoli, 1992, pp. 50–53: 53.

10 Simona Segre Reinach: "Un guardaroba leggendario", in: *Mille e una Callas*, pp. 581–591: 582.

Il rapporto tra Biki e Maria Callas è dunque fondamentale per comprendere la costruzione dell'immagine pubblica del soprano attraverso la composizione di un nuovo guardaroba e di un nuovo corpo. Ricordiamo che gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento sono gli anni d'oro della moda e della *couture*, intesa come *haute couture* francese, ma sono anche gli anni che precedono la grande semplificazione operata dal *prêt à porter*. Un momento socioculturale di grande cambiamento per la moda, per la borghesia, per il rapporto tra cultura alta e cultura popolare, nell'innovativa accezione dei *cultural studies* britannici. Così come la Callas rinnova il mondo dell'opera, Biki percepisce il cambiamento che trasforma la *haute couture* francese in un fenomeno molto più ampio di comunicazione di massa, con ripercussioni visibili oggi, che lei seppe prevedere sul piano della pubblicità e del mercato, pur senza adeguare il proprio stile alle nuove tendenze "popolari".¹¹

È evidente come la metamorfosi corporale di Maria Callas, comprensiva del corrispondente guardaroba, abbia rivestito una funzione rilevante anche nell'itinerario che portò il soprano dal mondo del melodramma alla scena mass-mediale, in cui il cosiddetto *look* rivestiva un ruolo importante. Questo passaggio avvenne nel particolare contesto italiano degli anni del secondo Dopoguerra, in cui l'opera lirica era andata acquistando una duplice collocazione mediatico-sociale. Se da un lato si era affermata nei quotidiani e nei principali settimanali politici come genere colto, dall'altro poteva essere assimilata alla fenomenologia divistica tipica del mondo dello spettacolo, con i suoi protagonisti, i suoi vip e le correlate vicende biografiche (successi, vita privata burrascosa, capricci professionali): non solo Maria Callas, ma anche Renato Tebaldi, Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Franco Corelli, oltre a direttori quali Arturo Toscanini e Herbert von Karajan. Nella nascente società dell'immagine, i divi erano circondati dall'adorazione degli appassionati, con manifestazioni di entusiasmo a ogni loro comparsa pubblica e larga circolazione di prodotti editoriali e audiovisivi a loro dedicati (dischi, foto, libri). Tale epocale metamorfosi coincide curiosamente con la metamorfosi fisica di Maria Callas, che possedeva tutti gli elementi per entrare a far parte di un mondo dello spettacolo dalla cifra essenzialmente internazionale (o, meglio, "sovranazionale"), anche per il suo metamorfismo sul piano dell'identità culturale e dell'espressione linguistica. Maria «parlava veronese con Meneghini, pensava in greco, contava le pecore, durante l'insonnia notturna, in inglese, sfoggiava un francese da salotto ottocentesco, ed esibiva un italiano perfetto nella dizione curata nel dettaglio dal maestro Serafin».¹² Disponeva inoltre del canto, efficace nella penetrazione sensoriale di ascoltatori provenienti da paesi diverse. Alla costruzione cosmopolita della figura di Maria contribuiva poi la natura stessa del melodramma, un genere che a partire dal Seicento aveva varcato i confini italiani per approdare nei teatri di tutto il mondo e che, con l'avvento ai primi del secolo XX dei nuovi media del disco e della radio, aveva conosciuto un'ulteriore, eccezionale diffusione su scala

11 Ibidem, p. 587.

12 Puppa: "Una voce di carta", p. 430.

planetaria, con l’approdo a una nuova popolarità che, allora più di oggi, potremmo anche definire “di massa”:

Icona della nascente società dell’immagine, la Callas inizia dunque una navigazione mediale fiorente ma faticosa, che *post mortem* la ricondurrà al cinema e alla finzione televisiva, ormai divoratrice di biografie, da De Gasperi a Dalida. Maria incontra così un nuovo pubblico, in gran parte postumo. Non di appassionati, non di melomani, perché le regole del *fandom* non richiedono competenza, ma un’adorazione sconfinata quanto poco pertinente nel merito.¹³

Il fenomeno del divismo di Maria Callas costituisce dunque il punto d’approdo di un itinerario complesso, fondato sulla trasformazione del suo personaggio, cui corrisponde il rapido trasformarsi della società nell’epoca in cui la cantante viveva. Alla deflagrazione che scaturisce dall’incontro/scontro tra il metamorfismo “mitico” del soprano greco-statunitense e i nuovi riti della modernità mass-mediale si possono probabilmente far risalire le ragioni di un successo planetario che dura fino a oggi. Da Norma a Medea, Maria Callas rivela la sua natura ancestrale di sapiente profetessa, di divinità che aiuta gli eroi, a partire da Giasone, e la cui ira appare funesta come un’epidemia. La natura di Maria Callas si può avvicinare a quella di una Medea sacerdotessa lunare e sciamanica, che presiede a riti di incantamento e di trasformazione iniziatrica. Medea come “ente metamorfico”, cioè come figura che riassume più livelli e funzioni di sacralità femminile arcaica: l’iniziazione erotica dei nuovi guerrieri, la loro “unzione magica” per propiziare la vittoria, riti di ierogamia per favorire la nascita di nuovi eroi. Nella voce di questa Medea, come in quella di Maria, risuonano accenti arcaici, intensi e terribili, ma allo stesso tempo proiettati nel mondo contemporaneo. Così, le radici del mito s’ incontrano con la mondanità dei rotocalchi e del gossip mediale, creando una situazione del tutto particolare, tra l’altro non lontana dalle atmosfere che avevano caratterizzato la nascita del genere melodramma sul finire del XVI secolo, quando storie della mitologia classica venivano cantate in situazioni mondane tutto sommato assimilabili, fatte le dovute tare, al *jet set* internazionale delle prime della Scala degli anni Cinquanta del secolo scorso. Con Maria Callas la sfera di un genere artistico “alto” finisce dunque per incrociare e alimentare i meccanismi di un sistema mediale nuovo e radicalmente diverso, pensato essenzialmente per il gusto effimero del consumatore globale.

Se la figura di Maria è sopravvissuta a questa particolare stagione di gloria vissuta dal melodramma tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento sul piano della comunicazione di massa, non altrettanto si può dire dello spettacolo lirico in sé, che – pure per la mancanza di figure dello stesso livello “auratico” – da allora non è più riuscito a bucare con la stessa intensità gli schermi dei media nazionali e internazionali. Anche i Pavarotti, i Domingo o i Carreras, per quanto molto celebri, sono infatti sempre rimasti dei meri cantanti, non riuscendo mai a eguagliare

13 Enrico Menduni: “Fra cinema e TV popolare: un incontro mancato”, in: *Mille e una Callas*, pp. 535–542: 539–540.

l’impatto culturale e mediatico del soprano greco-statunitense. E ciò nonostante abbiano calcato contemporaneamente le scene liriche e quelle della musica pop, su cui tra l’altro il soprano non poggiò mai il piede. Costoro, forse, difettavano di quell’elemento “divino” su cui si è fondato e si basa tutt’ora il successo planetario di Maria Callas: la capacità di trasformarsi continuamente nel profondo dell’anima, prima ancora che nel corpo e nella voce, mettendo in comunicazione la sfera del sacro con quella del quotidiano.

Bibliografia

- [Abbiati, Franco]: “«Il barbiere di Siviglia» concertato e diretto da Carlo Maria Giulini”, in: *Il nuovo Corriere della sera* 41/81 (17 febbraio 1956), p. 4.
- Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2023.
- D’Amico, Fedele: “«La sonnambula» alla Scala”, in: *Il contemporaneo. Settimanale di cultura* 13/II (26 marzo 1955), p. 8.
- D’Amico, Fedele: *I casi della musica*. Milano: il Saggiatore, 1962.
- D’Amico, Fedele: *Scritti teatrali 1932–1989*. Milano: Rizzoli, 1992.
- Emanuele, Marco: “«Every body is a civil war. Callas sang the war»: culto della diva e ricezione queer”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 77–96.
- f.a. [Franco Abbiati]: “«Il barbiere di Siviglia» concertato e diretto da Carlo Maria Giulini”, in: *Il nuovo Corriere della sera* 41/81 (17 febbraio 1956), p. 4.
- Guandalini, Gina: “Sotto il fuoco dei critici”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 319–348.
- Lo Iacono, Concetta: “Lirica della corporeità”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 441–477.
- Menduni, Enrico: “Fra cinema e TV popolare: un incontro mancato”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 535–542.
- Puppa, Paolo: “Una voce di carta”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 423–439.
- Segre Reinach, Simona: “Un guardaroba leggendario”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2023, pp. 581–591.
- Stancioff, Nadia: *Maria. Ritratto della Callas*, trad. it. Ilaria Arc. Roma: Perrone, 2007 (ed. or. *Maria Callas Remembered*. New York: Dutton, 1987).

La “voce multipla” della Callas. Ascendenze storiche

MARCO BEGHELLI

Maria Callas: quanti conoscono davvero oggi l’essenza della sua voce, al di là del suo nome, della sua immagine, del suo mito? Io stesso sono sicuro di aver speso più tempo nella mia vita a guardare documentari e spettacoli teatrali su di lei, a leggere libri biografici e recensioni ai suoi dischi, a scriverne e a parlarne, più di quanto ne abbia realmente investito ad ascoltare la sua voce. E anche questo è un segno del mito!

1. Voce multipla

Ma quale voce? quale delle sue tante voci? Quella indomita dei primi anni o quella ormai allo sbando degli ultimi? La voce tragica della primadonna seria o le *coquetteries* della buffa? Il contraltone profondo o il soprano leggero?

Di una certa molteplicità vocale parlava già nel 1939 il suo primissimo recensore, Ioánnis Psaróudas, commentando un saggio di allievi del Conservatorio Nazionale di Atene: «La signorina Mariánnna Kalogeropoúlou ha una delle più belle voci per ogni genere di canto. Sono certo che con lo studio e i consigli della sua insegnante otterrà l’omogeneità assoluta che talvolta le manca. Ripeto che ha una voce molto bella, degna di essere sorvegliata».¹

Siamo nel maggio 1939: la ragazza ha solo 15 anni, ma in queste poche righe troviamo già evidenziati tre elementi che caratterizzeranno l’intera sua parabola vocale:

- 1) c’è la generica indicazione di una non meglio definita «voce bella», anzi «una voce molto bella»;
- 2) viene sottolineata la sua pertinenza a tutti i generi di canto (quel 22 maggio 1939 aveva cantato l’aria «Ocean! thou mighty monster» dall’*Oberon* di Weber, l’aria «Ritorna vincitor!» e il duetto «O terra addio» dall’*Aida* di Verdi, la barcarola a due voci «Belle nuit, ô nuit d’amour» dai *Contes d’Hoffmann* di Offenbach e una canzone greca dello stesso Psaróudas);
- 3) si lamenta infine la mancanza di omogeneità nell’intera estensione, dal grave all’acuto, come difetto tecnico da superare.

Avviata la carriera professionale, a tale disomogeneità si attaccarono da subito i suoi detrattori, mettendo automaticamente in discussione pure gli altri parametri evidenziati da Psaróudas: che potesse cioè mai dirsi *bella* una voce diseguale e che potesse davvero essere pertinente a tutti i repertori, in particolare al Belcanto italiano primo-ottocentesco, necessitante invece di uniformità e levigatezza assolute.

1 Recensione in *Elefterion Vima*, 31 maggio 1939, trad. it. in Gina Guandalini: *Callas, l’ultima diva: analisi di un fenomeno*. Torino: Eda, 1987, p. 165.

2. Paleontologa vocale

Eppure è proprio su Rossini, Bellini e Donizetti che si afferma unanimemente oggi essersi giocata l'importanza storica di Maria Callas, con il recupero forse più istintivo che consapevole di modelli esecutivi considerati perduti a metà Novecento. Come scrisse Fedele d'Amico, tracciandone il necrologio: «Mentre spedì il soprano leggero al museo, [la Callas] riqualificò automaticamente il mondo preverdiano, dimostrando che vocalizzi e belcanto possono essere persino veicoli di dramma».² Un anno dopo, nel primo anniversario della morte, sarà invece Rodolfo Celletti a tracciare uno dei più lucidi ritratti vocali di Maria Callas:

I passi d'agilità di Norma, di Abigaille nel *Nabucco*, di Lady Macbeth, affidati alla sua voce fosca, ma penetrante, duttilissima, estesissima e puntigliosamente addestrata alla tecnica virtuosistica, diedero ai vocalizzi il senso del fatale anatema e del misterioso sortilegio della veggente o della creatura satanica. E quando poi la Callas s'accostò a *Lucia di Lammermoor* o all'Elvira dei *Puritani*, ci si accorse che le fioretture e i gorgheggi degli smancerosi soprani leggeri altro non erano che variazioni da usignolo meccanico sul tema dell'innocenza dell'orfanello da romanzo di appendice insidiata da biechi figuri, mentre la mordente e aggressiva agilità callasiana li mutava in allegorie vocali della passione e del dolore. A questo la Callas giunse fondendo la sapienza tecnica con la capacità di trasporre in chiave drammatica qualsiasi moto vocale, psicologico e scenico dei personaggi.³

E qui sta lo snodo: nessun soprano del '900 eseguiva – neppure per scherzo – Lady Macbeth e Lucia di Lammermor contemporaneamente, il diavolo e l'acqua santa in termini vocali, mentre entrambi i ruoli fecero parte (insieme ad altri ossimori canori) di quello che è stato ribattezzato come l'*impossible concert* di Maria Callas alla RAI di Torino, il 18 febbraio 1952: nella stessa serata, a distanza di pochi minuti, le infernali discese sotto il rigo in ambito contraltile (l'aria con cabaletta da *Nabucco* di Verdi) e il soprano angelico iperacuto (l'aria delle campanelle da *Lakmé* di Delibes).

Quanto poi al recupero di un passato seppellito dalla polvere del tempo, l'appellativo di «paleontologa»⁴ attribuitole da Celletti ben riassume la sua operazione di recupero storico. E ancora D'Amico: «Molto spesso i cantanti sono stati traino della storia, ma che spiegassero la storia agli storici non s'era ancora dato».⁵

2 Fedele d'Amico: "Ma la Divina non dice grazie. Maria Callas in memoriam", in: *L'Espresso*, 2 ottobre 1977, pp. 135–137: 137, ora in: Id.: *Tutte le cronache musicali: "L'Espresso" 1967–1989*, vol. 2: 1973–1978, a cura di Luigi Bellingardi con la collaborazione di Suso Cecchi d'Amico e Caterina d'Amico de Carvalho. Roma: Bulzoni, 2000, pp. 1490–1493: 1492.

3 Rodolfo Celletti: "E la bella Regina fece la rivoluzione", in: *La Repubblica*, 17–18 settembre 1978.

4 «In sostanza, come una grande paleontologa, la Callas aveva ricostituito una razza scomparsa» (*ibidem*).

5 D'Amico: "Ma la divina non dice grazie", p. 136 (1493).

3. Soprano, anzi contralto

A quasi cinquant'anni di distanza, questi concetti vengono perlopiù riferiti riduttivamente a una mera questione di repertorio: al recupero, cioè, sulle scene di quell'*Armida* e di quella *Anna Bolena*, di quel *Turco in Italia* e di quel *Poliuto*, che avviarono come scavo archeologico una sorta di rinascita rossiniana e donizettiana nel mondo intero. E quanto alla voce, tutto sembra ridursi poi a quell’etichetta d’invenzione affatto novecentesca, che fu *soprano drammatico di agilità*, divenuta oggi uno slogan ad effetto sulla bocca di tutti i vociomani, quasi si trattasse davvero di una denominazione di origine controllata, di una nozione proveniente dal secolo XIX. Ma è una etichetta facilmente smantellabile:

- 1) *agilità*: a qualunque cantante dell’epoca di Rossini e Donizetti – soprano, contralto, tenore, basso – era richiesto di essere competente nelle agilità, altrimenti non sarebbe stato chiamato “cantante”: dire dunque «soprano di agilità» sarebbe stato una tautologia;
- 2) *drammatico*: è aggettivo che fino all’Ottocento sta per “rappresentativo”, non per “tragico”, come lo intendiamo noi oggi: al contrario di quanto hanno scritto e detto ripetutamente personalità illustri – da Massimo Mila a Riccardo Muti – il *Don Giovanni* di Mozart è un «dramma giocoso» non perché alterna la tragedia alla commedia, ma soltanto perché è un testo teatrale (un dramma, appunto) di genere comico (giocoso), al pari di *Così fan tutte* dello stesso Mozart o *Il filosofo di campagna* di Galuppi, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa o *Il turco in Italia* di Rossini, tutti libretti denominati «dramma giocoso» o «dramma buffo» senza necessariamente cominciare con un omicidio e concludersi con la morte del protagonista; ne consegue che la locuzione *soprano drammatico* ha poco senso a inizio Ottocento, quando si sarebbe piuttosto detto *soprano tragico* o *prima donna seria*, in contrapposizione alla *donna buffa*;
- 3) infine *soprano*: i presunti modelli ottocenteschi di Maria Callas – Ysabel Colbran Rossini (1784–1845), Giuditta Negri Pasta (1797–1865), María García Malibran (1808–1836) – venivano più propriamente denominati «contralto» dai contemporanei, sebbene le moderne encyclopedie le rubrichino tutte come «soprano», quali emblemi appunto del soprano ottocentesco.

Descrivendo la voce del contralto nel suo celebrato trattato di canto (1840), Manuel García figlio indica la sua estensione possibile dal Mi grave sotto il rigo al Do[#] sopraccuto e segnala Malibran come esempio:⁶ si presume che se il maggiore didatta del canto ottocentesco chiamava la sorella con l’etichetta di «contralto», sapeva il fatto suo. Date queste premesse, in un convegno di 15 anni fa azzardavo il titolo *Forse che la Callas era un contralto?* (con punto interrogativo cautelativo in fondo).⁷

6 Manuel García jr: *École de Garcia. Traité complet de l’art du chant par Manuel Garcia fils*, 1^{ère} partie. Paris: Chez L’Auteur, 1840, p. 5.

7 Marco Beghelli: “Forse che la Callas era un contralto?”, in: *La voce del cantante*, vol. 6: Atti del convegno *La voce artistica*, edizione del decennale (Ravenna, Teatro Alighieri, 22–25 ottobre 2009), a cura di Franco Fussi. Torino: Omega, 2010, pp. 361–365.

4. Una femminile virilità

Nella fattispecie, García scrive che «Le voci di *contralto* sono di solito virili ed energiche nel registro di petto» («Les voix de *contralto* sont, pour l'ordinaire, mâles et énergiques dans le registre de poitrine»).⁸ L'impronta di virilità – la compresenza di una voce mascolineggiante che si affianca alla femminina – è in effetti una costante nelle descrizioni dei maggiori contralti d'inizio Ottocento.

Di Malibran, il *Giornale del Regno delle Due Sicilie* scriveva nel 1832: «Si potrebbe dire, volendo ragionare il suo elogio, che, dotata di una stupenda voce di contralto, la Signora Malibran canta per straordinaria forza di arte da soprano, e sarebbe per natura nel grado quasi diremmo di cantare da basso, tanto è felice e singolare nei suoi tuoni gravi».⁹

Iperboli simili si leggono per Rosmunda Pisaroni (1793–1872), il maggiore contralto di epoca rossiniana, di cui scriveva il *Corriere delle Dame* nel 1813: «Questa ragazza possiede le corde del soprano, del tenore, e del basso ad un tempo».¹⁰

Di tale androgina molteplicità, tipica proprio della voce di contralto, se ne parlava all'epoca anche in forma astratta. Il poeta Théophile Gautier ne fece il centro della sua lirica intitolata *Contralto* (1849):¹¹

Que tu me plais, ô timbre étrange!	Quanto mi piaci, o timbro strano!
Son double, homme et femme à la fois,	Suono doppio, uomo e donna a un tempo,
Contralto, bizarre mélange,	Contralto, bizzarra mescolanza,
Hermaphrodite de la voix!	Ermafrodito della voce!

Sarebbe dunque impossibile immaginare un'uniformità di timbro in voci che si fondavano proprio su una variegata complessità e la coltivavano consapevolmente!

Dei suoi anni adolescenziali, Callas ricorderà: «Il mio timbro era scuro, nerastro (a pensarla mi viene in mente un olio grasso), e complicato dai limiti nel registro superiore»; ma già da bambina girava per casa accostando la brunita Habanera dalla *Carmen* di Bizet alla cristallina «Io son Titania» dalla *Mignon* di Thomas: «Che era poi un modo di alternare il soprano leggero al contralto e di tenermi quindi tutte le porte aperte, no?».¹² Callas “contralto scuro” è dunque quella delle frasi più lugubri nell’aria «Suicidio!» dalla *Gioconda* di Ponchielli; Callas “soprano leggerissimo” è quella che si trasfigura effondendo sopracuti nella *Sonnambula* di Bellini.

8 García: *École de Garcia*, p. 4.

9 *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 17 agosto 1832, p. 781 (dopo una recita dell’*Otello* di Rossini al San Carlo di Napoli).

10 Caterina Lattanzi: “La Compilatrice alle Signore associate”, in: *Corriere delle dame*, 13 febbraio 1813, pp. 49–52: 51 (corrispondenza del 9 febbraio 1813 da Piacenza sul *Carlo Magno* di Giuseppe Nicolini).

11 Théophile Gautier: “Contralto”, in: *Revue des Deux Mondes*, nuova serie, 19, vol. 4, n. 6 (15 dicembre 1849), pp. 1102–1104: 1103, poi in id.: *Émaux et camées*. Paris: Eugène Didier éditeur, 1852, pp. 51–56: 54.

12 Dichiarazioni raccolte in Roger Hauert: *Maria Callas*, edizione italiana a cura di Guido M. Gatti, testo di Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1957 (= I grandi interpreti), pp. 10 e 12.

Giacomo Lauri Volpi ebbe modo di conoscerla cantando con lei ben prima che il mito giungesse a distorcerne la giusta percezione. Dopo averla udita in *Norma*, a Roma nel febbraio 1950, appuntò sul suo diario: «Voce “multipla”, «Voce che, sulle prime, allarma e indisponere il pubblico per la sua disomogeneità, in quella prima ottava e in quei passaggi tubati, in quelle discrepanze di registri, che danno l’idea di tre voci diverse sovrapposte».

La stessa Callas doveva esserne ben consapevole. Fu probabilmente l’anno precedente che, trovandosi a Roma, si rivolse al tenore Giovanni Manurita (docente di canto al Conservatorio di Santa Cecilia dal 1950 al 1965) chiedendogli delle lezioni; ma, dopo averla ascoltata, lui le avrebbe detto: «Signorina, io per lei non posso far nulla: lei non ha una voce, ma tre voci; e per me non sono saldabili!».¹³

Ma se per un cantante come Manurita, proveniente dalla stessa scuola di Tito Schipa, la molteplicità vocale era un difetto inaccettabile e insanabile, sappiamo invece oggi che essa corrispondeva – e forse più di altri parametri – ai modelli storici che siamo soliti scomodare per rintracciare gli ascendenti stilistici di Maria Callas: quelli che in Colbran, Pasta, Malibran e le altre vedevano nella caratteristica voce di contralto la sovrapposizione proprio di voci non saldabili.

5. Sguardo al futuro

Vorrei terminare questo mio intervento vedendo per una volta la Callas non proiettata verso la vocalità antica ma verso quella moderna. Negli stessi anni in cui lei restaurava il Belcanto all’interno dei vecchi teatri d’opera, un’altra rivoluzione vocale si stava compiendo lontano da quelle sale ricoperte di velluti rossi e ori sgargianti, sotto la spinta delle nuove istanze avanguardistiche novecentesche: quelle che giungeranno a pretendere dai cantanti – e soprattutto dalle cantanti – espressioni di una cosiddetta *vocalità estesa* che richiederà nuove tipologie di specialisti (da Cathy Berberian in giù). Non più i suoni belli e torniti d’impostazione accademica, ma emissioni fin poco ortodosse, con le quali si esploravano nuovi orizzonti espressivi.

Ebbene, se noi ascoltiamo Callas in passi tragicamente estremi, possiamo rilevare come tale estremismo richiesto dal dramma venga da lei tradotto vocalmente in emissioni del tutto estranee al Belcanto, tacciate – all’epoca come oggi – di essere “suoni brutti”. Un esempio può essere il satanico recitativo che avvia il terzo atto dell’opera *Medea* (Cherubini), a un passo dall’epilogo. La maga invoca le forze del male, affinché accorrano in suo aiuto: «Numi, venite a me, inferni dèi!» (se ne ascolti in particolare l’esecuzione prodotta a Dallas l’8 novembre 1958).

L’esecuzione di note formulate dall’autore con tutt’altra intenzione – scritte da un Cherubini grande paladino della tradizione al Conservatoire de Musique et de Déclamation de Paris – imbocca con Callas nuove strade suggerite proprio dalla natura demoniaca del personaggio e della situazione che sta vivendo. Quella che udiamo è un’antologia di suoni acri e taglienti, cupi o velati, un crogiolo di effetti

13 Confidenza fatta all’inizio degli anni ’80 dallo stesso Manurita a Maurizio Modugno, che ringrazio per avermene messo a parte.

vocali da manuale, che rendono ancor più “brutta” e ancor più “disomogenea” la voce della cantante. Nella citata esecuzione del 1958 sono almeno tre le modalità di emissione “anomale”, che evidenziano sul testo verbale con caratteri differenti:

Numi, venite a me, INFERNI dèi!
voi **tutti** che aiutaste il mio voler:
la vostra forza ancor *m'assista*,
voi l'opra mia *compier dovete*.
Distenda in ciel la nera morte il *velo*,
e popol strugga, e re
in sua rovina orrenda!

- in **grassetto** i suoni intubati o schiacciati («numi», «tutti»),
- in **MAIUSCOLETTTO** gli affondi nel registro di petto («inferni», il primo «voi»),
- in **corsivo** il *twang*,¹⁴ cioè una qualità timbrica prodotta da una particolare postura della laringe, che col rinforzo di determinati armonici rende la voce più aspra e penetrante («venite a me», «dèi», il secondo «voi», «dovete», «m'assista», «velo», «orrenda»).

Lo scopo è chiaro: sonorizzare la rabbia infernale di Medea, più di quanto qualsiasi parola del libretto o qualsiasi nota del pentagramma potrebbero. Suoni brutti funzionali al dramma e pertanto suoni splendidi sul piano espressivo.

Con Callas assistiamo dunque alla legittimazione di una voce che s'allontana dal comune concetto di eufonia, di omogeneità timbrica, di rotondità del suono (tutti tratti perseguiti dalla moderna tecnica vocale) in favore di una forma di “soggettivizzazione” della voce, unica e irripetibile nelle sue screziature e imperfezioni.¹⁵ Una soggettivizzazione dettata invero anche dal precoce declino vocale e da vari tentativi di far di necessità virtù (le “rughe” incipienti utilizzate a fini espressivi), ma di certo gestendo una situazione fin precaria come nessun altro cantante, uomo o donna, aveva mai tentato.

È quindi utile citare a questo punto un esperto di voci di formazione ottocentesca quale Eugenio Gara (1888–1985), fra i primi a intuire la rivoluzione novecentesca di Maria Callas:

La verità è che in senso assoluto, in un clima di astrattismo puro, non esistono voci belle o brutte: esistono solo voci “adatte” a quella determinata musica, a quel determinato personaggio, e dunque “belle”, e voci “non adatte” all’impiego per cui furono chiamate, e quindi “brutte”.¹⁶

14 Cfr. Franco Fussi e Silvia Magnani: *Le parole della scena: glossario della voce del cantante e dell’attore*. Torino: Omega Edizioni, 2010, p. 259.

15 Cfr. Marco Beghelli: “Maria Callas and the Recovery of an Operatic Vocal Subjectivity”, in: *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*. Atti del convegno internazionale (Venezia, Fondazione “Giorgio Cini”, 9–11 febbraio 2018), a cura di Serena Facci e Michela Garda. Abingdon: Routledge, 2021, pp. 43–60.

16 In: Hauert: *Maria Callas*, p. 17.

Se l’immagine di una voce idealisticamente “bella”, pura, immacolata, si accorda dunque bene con il lirismo poetico di una musica, per così dire, “assoluta”, non necessariamente si può affermare lo stesso per una musica drammatica, cioè al servizio del teatro.

Basterebbe a dimostrarlo la famosa richiesta avanzata da Verdi di avere proprio qui a Napoli, per Lady Macbeth, una interprete che possedesse «voce aspra, soffocata, cupa», mentre Eugenia Tadolini – che voleva appropriarsi della parte – aveva la colpa di possedere una «voce stupenda, chiara, limpida».¹⁷ Proprio nell’opera *Macbeth*, suoni cosiddetti brutti, gutturali, intubati, asprigni venivano messi da Maria Callas direttamente al servizio della delineazione drammatica del personaggio. Per citare in conclusione le parole di Rodolfo Celletti:

In varie scene della *Norma* e, in maniera più tipica, nel *Macbeth* e nella *Medea*, certi suoni acri e taglienti, certe inflessioni cupe e velate rendono più essenziale il satanismo del personaggio. In pratica, quindi, si potrebbe affermare che gli appunti che sogliono esser mossi sotto il profilo vocale alla Callas hanno un peso solo se riferiti al suono valutato in senso fisico, ma perdono valore di fronte alla considerazione che il vero traguardo da raggiungere è la caratterizzazione del personaggio.¹⁸

Callas attuò insomma la sostituzione del concetto di “suono bello” con il concetto di “suono drammaticamente appropriato”, ridefinendo in tal modo il ruolo della vocalità nelle tradizionali pratiche operistiche e nei codici della moderna recezione. E di questo la ringraziamo.

Bibliografia

Anonimo: [recensione a *Otello* di Rossini], in: *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 17 agosto 1832, p. 781.

Beghelli, Marco: “Forse che la Callas era un contralto?”, in: *La voce del cantante*, vol. 6: Atti del convegno *La voce artistica*, edizione del decennale (Ravenna, Teatro Alighieri, 22–25 ottobre 2009), a cura di Franco Fussi. Torino: Omega, 2010, pp. 361–365.

Beghelli, Marco: “Maria Callas and the Recovery of an Operatic Vocal Subjectivity”, in: *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*. Atti del convegno internazionale (Venezia, Fondazione “Giorgio Cini”, 9–11 febbraio 2018), a cura di Serena Facci e Michela Garda. Abingdon: Routledge, 2021, pp. 43–60.

17 Lettera di Giuseppe Verdi a Salvadore Cammarano, da Paris, 23 novembre 1848, in *Carteggio Verdi–Cammarano 1843–1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, pp. 83–84: 84.

18 Rodolfo Celletti: voce “Callas, Maria”, in: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con Discografia operistica*, direttore Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964 (= Scenario 1), coll. 109–115: 110. Il testo deriva dalla precedente *Enciclopedia dello Spettacolo*, con piccole varianti.

- Celletti, Rodolfo: “E la bella Regina fece la rivoluzione”, in: *La Repubblica*, 17–18 settembre 1978, p. 17.
- Celletti, Rodolfo: voce “Callas, Maria”, in: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con Discografia operistica*, direttore Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964 (= Scenario 1).
- D’Amico, Fedele: “Ma la Divina non dice grazie. Maria Callas in memoriam”, in: *L’Espresso*, 2 ottobre 1977, pp. 135–137, ora in: Id.: *Tutte le cronache musicali*, vol. 2: 1973–1978, pp. 1490–1493.
- D’Amico, Fedele: *Tutte le cronache musicali: “L’Espresso” 1967–1989*, 3 voll., a cura di Luigi Bellincardi con la collaborazione di Suso Cecchi d’Amico e Caterina d’Amico de Carvalho. Roma: Bulzoni, 2000.
- Fussi, Franco e Silvia Magnani: *Le parole della scena: glossario della voce del cantante e dell’attore*. Torino: Omega Edizioni, 2010.
- García jr., Manuel: *École de Garcia. Traité complet de l’art du chant par Manuel Garcia fils*, 1^{ère} partie. Paris: Chez L’Auteur, 1840.
- Gautier, Théophile: “Contralto”, in: *Revue des Deux Mondes*, nuova serie, 19, vol. 4, n. 6 (15 dicembre 1849), pp. 1102–1104, poi in: Id.: *Émaux et camées*, pp. 51–56.
- Gautier, Théophile: *Émaux et camées*. Paris: Eugène Didier éditeur, 1852.
- Guandalini, Gina: *Callas, l’ultima diva: analisi di un fenomeno*. Torino: Eda, 1987.
- Hauert, Roger: *Maria Callas*, edizione italiana a cura di Guido M. Gatti, testo di Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1957 (= I grandi interpreti).
- Lattanzi, Caterina: “La Compilatrice alle Signore associate”, in: *Corriere delle dame*, 13 febbraio 1813, pp. 49–52.
- Mossa, Carlo Matteo (a cura di): *Carteggio Verdi–Cammarano 1843–1852*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001.
- Psaróudas, Ioánnis: [recensione al concerto: Atene, 22 maggio 1939], in: *Elefterion Vima*, 31 maggio 1939 (trad. it. in: Guandalini, Gina: *Callas, l’ultima diva*, p. 165).

«La fresca età sen fugge». Voce, tecnica, stile ed arte di Maria Callas

MICHAEL ASPINALL¹

Sì, sono stato in sua presenza! L'ho sentita ben tredici volte: nella *Sonnambula*, *La Traviata*, *Medea*, *Tosca* e *Norma*, più vari concerti. Per comprare biglietti per le sue rappresentazioni alla Royal Opera House, Covent Garden si faceva la coda per quattro o cinque giorni e notti; ci si portava il letto pieghevole!

Per contribuire a questo convegno, ho scelto di analizzare la voce, la tecnica e lo stile di Maria Callas, e di proporre alcuni possibili motivi per il precoce declino dei suoi mezzi vocali e tecnici.

Una leggendaria cantante di una generazione precedente alla Callas, il soprano Nellie Melba, ha scritto: «Nel percorso della mia vita ho dovuto affrontare ostacoli notevoli, ma posso assicurare che niente avrebbe potuto impedire che io diventassi una famosa cantante». Maria Callas avrebbe potuto fare la stessa osservazione.

Preludio

Come ha fatto, la piccola newyorkese Sophie Cecelia Kalos, figlia di immigranti greci, a diventare Maria Callas, *prima donna assoluta* e una delle donne più celebri della sua epoca? E come mai il suo regno è durato relativamente poco?

Nel 1937 Litsa Kaloyeropoulou portò le figlie Jackie e Mary Anne da New York ad Atene. A quattordici anni Marianna Kaloyeropoulou cantò per l'insegnante Maria Trivella, la quale l'accettò come allieva. La stessa Callas dice: «Credevo di essere contralto! Il timbro mio era scuro, quasi nero – come la melassa – e avevo problemi con le note acute».

Però! Nel suo libro *The Singer's Catechism and Creed* (1932) Blanche Marchesi dichiara che «una ragazza può cantare nella sua maniera naturale e fanciullesca fino all'età di 11 o 12 anni: la voce poi deve riposarsi da 12 anni fino a 18 anni». Sarà per questo che già a New York, secondo le testimonianze, la dodicenne Mary Anne Kalos aveva delle note traballanti? E come è possibile che un'insegnante come Maria Trivella abbia permesso a Marianna Kaloyeropoulou di cantare Santuzza nella *Cavalleria rusticana* ad Atene a soli 15 anni?

Tuttavia, la musa guida i passi dei suoi prescelti, e nel 1938 Marianna conobbe la celebre cantante spagnola Elvira de Hidalgo, che insegnava al Conservatorio di Atene.

¹ Si raccoglie qui il testo letto dal maestro Aspinall a mo' di prolusione nel convegno.

Inizi dello studio serio

Altri allievi della de Hidalgo hanno dichiarato: «Non era l'insegnante giusta per una principiante. Prima tu dovevi imparare la respirazione e l'impostazione della voce, e poi potevi andare dalla de Hidalgo». La Callas invece dice: «Era la mia fortuna poter studiare con Elvira de Hidalgo, soprano della vecchia scuola, che mi ha alleggerito la voce. All'inizio la mia voce non era estesa, ma sotto la guida della maestra le note acute si manifestarono immediatamente; devono essere state sempre lì, nascoste, in attesa».

Elvira de Hidalgo aveva studiato a Milano con il tenore spagnolo Melchior Vidal, allievo di Giovanni Battista Lamperti. Fra gli altri allievi di Vidal erano grandi tenori come Francisco Viñas e Fernando Valero, e soprani quali Rosina Storchio, Lucrezia Bori, Maria Barrientos, Graziella Pareto, Esperanza Clasenti e Mercedes Llopert. La Llopert, una cantante non alla pari delle altre citate, ha mantenuto invece la tradizione di quella grande scuola, perché fra i suoi allievi poteva elencare Elena Suliotis, Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco e Alfredo Kraus. Quando Kraus e la Callas cantarono *La Traviata* a Lisbona nel 1958, chissà se si rendevano conto che appartenevano alla stessa gerarchia canora?

Marianna Kaloyeropoulou era la prima ad entrare nel Conservatorio la mattina e l'ultima ad uscirne la sera. Ogni giorno dedicava da 5 a 8 ore al canto. Una ricetta per il successo, certo, però ci vuole anche la grinta! Il premio può essere esaltante: come disse la stessa Callas: «Quando canti bene in teatro, è come se ti spuntassero le ali».

Il “bel canto”

In una lettera a Maria Callas del 1949, la de Hidalgo scrisse: «Quando avevi sedici anni e ti dicevano che eri soprano drammatico, ti facevo cantare *La Cenerentola* e gli esercizi per soprano leggero. Ecco perché ora puoi stupire tutti cantando *I puritani* e *Parsifal*. Sono veramente fiera di te!». Era Elvira de Hidalgo che indirizzava Marianna verso le musiche di Rossini, Donizetti e Bellini. La scelta di questo repertorio presentava seri problemi. Lo stesso Rossini, parlando nel 1858, disse che l'arte del *bel canto* era “del tutto persa” e poi spiegò: «Lo stile è la tradizione, ed i segreti di quella tradizione si potevano imparare esclusivamente studiando i grandi cantanti, i modelli perfetti consacrati dalla fama. Oggi tale scuola non esiste, non ci sono né modelli né interpreti, e perciò neanche una voce della nuova generazione è capace di rendere in *bel canto* l'aria *Casta diva*».

Nei primi anni Cinquanta la prodezza tecnica permetteva alla Callas di articolare con facilità, con spontaneità, e con diabolica precisione la musica più fiorita, e di riprodurre ogni sfumatura che compositore e librettista avrebbero potuto desiderare.

Quando la Callas morì, un nostro amico, il critico Paolo Isotta, scrisse: «Sigismund Thalberg scrisse *L'Arte del Canto applicata al Pianoforte*. Maria Callas fece

il contrario: dai suoi studi al pianoforte indovinava che si deve cantare Bellini come si suona Chopin». Da sola riscoprì come eseguire le agilità di grazia e le agilità di forza nell'*Armida* e altre opere di Rossini: restituiva alle opere di Donizetti e Bellini tutta l'espressione sia drammatica che musicale. Cantava persino il primo atto della *Tosca* come fosse di Bellini! E quando lo voleva, la sua voce – come nei *Puritani* – era la più bella fra tutte.

Esaminiamo le basi di questa tecnica

1. La Voce: In una lettera a Giulio Ricordi Verdi scrive: «Il soprano drammatico ed il soprano acuto non esistono. C'è solo il soprano». Maria Callas era *il soprano*. Sapeva cantare tutto. Era un genio musicale fra i più grandi del suo secolo; leggeva a prima vista anche *Tristano e Isotta*. Aveva pure quello definito da Verdi «quel certo non so che, che dovrebbe chiamarsi scintilla e vien comunemente definito colla frase aver *il diavolo in corpo*».

Persino Tullio Serafin, inizialmente, rimaneva poco convinto del valore di Maria Meneghini Callas, dicendo che era «una cantante competente, come tante altre, musicale sì, ma non possiede una voce italiana».

Anche i critici potevano rimanere perplessi. Al suo debutto al Metropolitan nel '56 il «New York Times» segnala: «Una voce enigmatica, che alle volte dà l'impressione di essere stata formata dalla forza della volontà piuttosto che da doti naturali».

2. La respirazione: La base del *bel canto italiano* è la respirazione. Da una delle sue due insegnanti Marianna aveva imparato il metodo di respirazione della grande scuola settecentesca di Bernacchi. In una videoregistrazione di «Casta diva» effettuata negli studi RAI di Roma il 31 dicembre 1957, per inaugurare l'Eurovisione, si vede che ogni volta che inspira, Maria Callas appiattisce la parte morbida sotto lo sterno mentre allarga le costole. È la respirazione inter-costale, prescritta dal Metodo del Conservatorio di Parigi, scritto da italiani e pubblicato nel 1804, e nei trattati di Luigi Lablache (1840) e di Manuel Garcia figlio (del 1847). La ricerca più approfondita e utile sulla respirazione si trova sul libro *Il Canto* di Rodolfo Celletti.

3. L'Emissione della voce: Nel Settecento si diceva: «Il cantante non ha gola». Significa che il cantante non deve sentire che la voce sia emessa dalla laringe (che è situata, infatti, nella gola) ma piuttosto dai risuonatori. Per Rossini, il risuonatore principale della voce era il palato duro: in genere la scuola italiana cerca di impostare la voce “in maschera”. Quando la Callas prese il mi bemolle sovraccuto nella *Sonnambula*, la nota sembrava partire da sopra la sua testa. Non vi meravigliate: il canto non è una scienza, bensì un ramo della magia. Ai suoi allievi della Juillard School la Callas spiegò: «Il cantante conquista le difficoltà esattamente come fa lo strumentista: prima studia le scale e gli arpeggi lenti, poi man mano ne aumenta la

velocità». E poi: «Si deve impostare la voce in una zona in cui non sarà un suono troppo largo, ma deve essere penetrante» Significa che la voce deve essere messa a fuoco.

Per caso, ieri, l’11 ottobre, era il compleanno del grande tenore Fernando De Lucia, nato a Napoli nel 1860 e allievo del Conservatorio. Al suo allievo, il tenore francese Georges Thill, De Lucia spiegò: “All’inizio la mia voce era un baritono limitato di estensione e di timbro antipatico, con un vibrato sgradevole. Soltanto l’esercizio quotidiano e lo studio costante dei vocalizzi mi ha procurato quel che voi ammirate: la padronanza del fiato e la potenza vocale». Vedete, la ricerca costante della perfezione tecnica della Callas era quel che una volta si aspettava da ogni cantante.

Nel Settecento il vibrato era considerato un difetto: fu introdotto nella musica classica dal violinista Paganini, e nel canto italiano dal tenore Rubini. All’inizio della carriera la Callas era capace di cantare con la voce ferma (ma non fissa) in Bellini e poi introdurre il vibrato in Verdi, forse semplicemente per istinto. Nelle ultime recite teatrali sembrava quasi come se il vibrato avesse divorato la qualità perlata e limpida della voce di una volta.

4. I registri vocali: La voce di soprano possiede tre registri: il registro di petto, il registro medio e il registro di testa. L’estensione della voce della Callas andava dal Fa diesis sotto la riga su fino al Mi naturale sovraccuto, forse anche al Fa. Nell’Ottocento gli insegnanti cercavano di mantenere le risonanze di testa su ogni nota della scala. Per salire alle note acute la vecchia scuola insegnava al soprano di fare il *passaggio di registro* iniziando sul Do o il Do diesis, terzo spazio, mescolando in maniera graduale il registro di testa con quello medio. All’inizio della carriera, in certe frasi, il Si e il Do acuti potevano creare problemi per la Callas: dopo il 1950 il Do acuto nell’aria di Aida «O cieli azzurri», che il soprano prende nell’arco di una scala ascendente, le veniva sempre traballante, mentre la Callas poteva attaccare direttamente quel Do in altri brani senza problemi. Nella mia esperienza in teatro i suoi acuti non erano mai aspri o metallici, come spesso risultano nelle incisioni, neanche il Mi bemolle di «Sempre libera» al Covent Garden nel 1958.

In opere come *Aida*, *Nabucco*, o *La Gioconda*, guidata dai suoi istinti musicali e drammatici, la giovane Callas spesso usava «innestare la marcia sovramoltiplicata». Spesso portava troppo in su il registro di petto. Questo avrà aumentato una debolezza nelle prime note del registro medio, che l’artista avrebbe cercato invano di correggere. I critici si lamentavano di “suoni tubati” nel registro medio, ma questi suoni si manifestano normalmente quando la Callas canta le vocali “o” e “u”; mentre la “a”, la “e” e la “i” escono meglio. Tuttavia, nella *Norma* di Parigi nel ’65 “Casta diva” era diventata “Cəstədivə”.

5. L’appoggio della voce: Siamo arrivati al tallone d’Achille. Quando i suoni sostenuti ballano, quando si manifesta il *wobble*, si è verificata una stanchezza dei muscoli che sostengono la laringe. Quando la voce veramente galleggia sul fiato

non ci dovrebbe essere pericolo di sviluppare suoni traballanti, ma la voce di Mary Anne Kalos era stata forzata quando era ragazzina. Il soprano Zoe Vlachopoulou, altra allieva della de Hidalgo, asserisce che Maria Trivella aveva forzato la voce di Marianna, costringendola a cantare brani troppo pesanti. Maria Callas era ben consapevole del difetto.

Il tenore napoletano Giovanni Sbriglia, attivo a Parigi nell'Ottocento, indicava agli allievi di appoggiare la voce sull'epigastrio, il primo muscolo che si trova sotto lo sterno. Fra gli allievi dello Sbriglia c'erano alcuni dei più grandi cantanti della storia, come Lillian Nordica, i fratelli Jean e Edouard de Reszke e Pol Plançon. Forse sarebbe stata la soluzione ai problemi vocali della Callas, se l'avesse conosciuto.

Decadenza – «La fresca età sen fugge, e la beltade è un lampo».

Nel 1953, volendo vestirsi in una maniera consona con la sua posizione come prima donna assoluta, consultò la stilista milanese Biki, la quale le disse che avrebbe avuto bisogno di perdere peso.

Un anno dopo, nell'aprile del 1954, Maria pesava sessantacinque chili: aveva perso più di un terzo del proprio peso. Questo, insieme alla sua ferrea determinazione di mangiare solo carne cruda e insalata, ha sicuramente minato la sua salute.

La grande attrice Paola Borboni mi raccontò: «L'ho vista nella *Medea* alla Scala [nel 1953]; come cantante, grandiosa; come attrice, meravigliosa. Poi l'ho rivista nel *Barbiere di Siviglia* [1956]: non sembrava la stessa persona; era diventata magrolina, anche la voce. Era stata una regina, e ha voluto diventare una donna».

Nei primi anni della carriera la Callas cantò ventiquattro recite della *Turandot*, poi eliminò l'opera dal suo repertorio perché, diceva, rovina la voce. Nel 1949 rifiutò di cantare *Turandot* a Roma e scelse invece *Tristano e Isotta*, dicendo: «La musica di Wagner non potrebbe mai danneggiare la voce, se sai cantare bene». Effettivamente, una registrazione conferma che cantava *Parsifal* esattamente come cantava *I puritani*. Nel mese di luglio 1957 incise non solo la *Turandot* ma anche la *Manon Lescaut*; I risultati nefasti di quest'indiscrezione erano palesi quando, il mese successivo, cantò *La sonnambula* ad Edimburgo, con una voce stanca, precaria e tremolante.

La gatta selvaggia

Ascoltando le registrazioni delle sue stupende rappresentazioni a Città del Messico nei primi anni Cinquanta, la Callas esclamò: «Non ascoltare quelle incisioni! Sono terribili! Cantavo come una gatta selvaggia!». Era forse nel 1954 che critici e appassionati incominciarono a notare una diminuzione nella quantità e nella qualità della voce.

La registrazione EMI della *Norma* fatta nell'aprile del 1954 non regge il confronto con la recita al Covent Garden di due anni prima. Nel 1954 la voce è già meno limpida. Fra il 1954 ed il 1955 momenti particolarmente felici, ad esempio la *Lucia a Chicago* e *La sonnambula* e *La Traviata* alla Scala, cominciarono ad alternarsi con occasioni che destarono perplessità, come la *Lucia* di Berlino. Ridurre il volume

della voce, ovunque possibile, per conservare quel che rimaneva di una voce che inesorabilmente perdeva estensione e qualità era il rimedio di una donna disperata.

In un famoso concerto RAI del 1952 la Callas, la “gatta selvaggia” all’apice dei suoi mezzi gloriosi, offre una dimostrazione senza pari della sua versatilità vocale. Prima si abbandona in esecuzioni appassionate di arie dal *Nabucco* e dal *Macbeth*, poi termina il programma con “l’aria delle campane” dalla *Lakmé* di Delibes in cui troviamo un’altra Callas, tutta trasognata, la voce ancora freschissima. Michael Scott descrive l’esecuzione come «la definizione del canto squisito». Il vocalizzo iniziale è di una precisione notevole in cui la voce, limpida e vibrante, esegue effetti eco deliziosi, concludendo con una scala cromatica discendente di un ottava dal Mi sovraccuto, e un trillo perfetto sul quale esegue un crescendo e diminuendo. Nel 1952 era l’unica virtuosa al mondo capace di tanto. Nel settembre del 1954 la Callas incise “l’aria delle campane” per la EMI. Qui la cantante mantiene la limpidezza della voce, però la scala dell’interpretazione è più ristretta, più da microfono. Nell’alternarsi del forte e del piano, la voce piena è meno piena di prima, emessa con più cautela.

È difficile stabilire che cosa venne per prima, i problemi di salute o quelli vocali. Dal momento che cancellò la quinta recita della *Sonnambula* ad Edimburgo, noi, i suoi fedeli seguaci, vivevamo in una perpetua incertezza: canterà o cancellerà?

Negli anni fra il 1950 e il 1956 aveva cantato ogni anno una cinquantina di recite in teatro; nel 1957 il numero scese a trenta, nel 1958 a ventotto, nel 1959 a solo nove, e nel 1960 a sette. Le registrazioni spiegano il perché.

L’eredità artistica

Maria Meneghini Callas era già riconosciuta come grande attrice-cantante quando cantò *Norma* nel 1952 al Covent Garden, ma faceva pochi movimenti scenici: esprimeva tutto con la voce e con la faccia. Lo stile di recitazione può cambiare da una generazione all’altra, ma la verità che Maria Callas cercava nella musica vivrà per sempre nelle registrazioni audio delle sue interpretazioni.

Ora ascoltiamo il disco della pazzia dai *Puritani* inciso dalla Cetra a Torino nel 1949. Io l’avrò comprato nel 1952! La Callas mantiene dall’inizio alla fine una purezza di emissione e di stile vocale, sfoggiando una scala omogenea e un canto legato magistrale. Ogni attacco è deliziosamente pulito; notate soprattutto l’acciaccatura sulle parole “O rendetemi la speme”. La sua dizione è sempre nitida. Sa essere eloquente pur mantenendo il *canto legato*. Sa scolpire le frasi. Maria Callas offre anche una lezione, capita da ben pochi, nel *portamento di voce*, abbellimento indispensabile nella musica dell’Ottocento e primo Novecento. Ha una sensibilità per l’elasticità nei tempi, arte che i cantanti e i direttori d’orchestra nostri non conoscono. Qui abbiamo una lezione sul *tempo rubato*, dove rallentare, dove accelerare. Il direttore d’orchestra, Arturo Basile, conosce lo stile belliniano e accompagna la prima donna perfettamente.

«La fresca età sen fugge»

Le registrazioni video provengono della parte finale della carriera, ma il preziosissimo frammento del recitativo “Sediziose voci”, che un telegiornale parigino del 1964 ripreso alla prova generale della *Norma* all’Opéra, offre un’impressione autentica e vivida dell’effetto che questo genio musicale, vocale e drammatico poteva fare sul palcoscenico.

Bibliografia

- Petsalis-Diomidis, Nicholas: *The Unknown Callas – The Greek Years*. Pompton Plains: Amadeus Press, 2001.
Scott, Michael: *Maria Meneghini Callas*. London: Simon & Schuster, 1991.

Tradizione e innovazione nell'insegnamento del canto lirico nel secondo Novecento. L'eredità di Maria Callas come interprete e insegnante

MARCO POLLACI

Fiumi di inchiostro sono stati scritti su Maria Callas e sulla rivoluzione musicale e culturale da lei apportata tra gli anni Cinquantae Sessanta del Novecento. Un rinnovamento nel mondo dell'opera che ha portato a considerare la storia della musica lirica del secolo scorso divisa in due periodi: a.C. e d.C., avanti Callas e dopo Callas.¹ Il ruolo storico dell'artista greco-americana che ha persino «insegnato la storia dell'opera ai musicologi»² può essere messo in luce anche dai suoi insegnamenti che, insieme alle registrazioni, alle sue interviste, alle documentazioni video rimaste, rappresentano una testimonianza significativa di quello che il soprano ha cercato di trasmettere con la sua arte.

La bibliografia dedicata all'eredità didattica dell'artista è ancora assai scarsa.³ Gli studi possono giovarsi delle registrazioni delle sue master classes che forniscono esempi cantati, analisi musicali che «as we hear, even in *Rigoletto's "Cortigiani*”, she communicates more surely in her singing than in all her verbal analysis».⁴

-
- 1 Alberto Bentoglio ricorda le parole del regista Franco Zeffirelli che divideva la storia dell'opera in avanti Callas e dopo l'avvento della rivoluzione callasiana. L'intervista si trova al link: <https://www.pierachilledolfini.it/2023/12/02/callas100-maria-la-piu-grande-attrice-del-900/> (consultato il 02.04.2025).
 - 2 Marco Beghelli: “La Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 37–56: 49.
 - 3 Il volume curato dal critico musicale e amico della Callas John Ardoin raccolse le lezioni tenute alla Juilliard, revisionate dall'autore stesso: John Ardoin: *Callas at Juilliard. The Master Classes*. New York: Robson Book Ltd, 1987. Il testo è stato tradotto in lingua italiana: John Ardoin: *Maria Callas, Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*. Milano: Longanesi, 1988. La trascrizione non tiene conto di alcune lezioni presenti nelle registrazioni, come quella dedicata all'aria «Oh! quante volte» de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini. I riferimenti per le citazioni e per le lezioni della Callas saranno il testo e gli ascolti delle lezioni in lingua originale. Si veda anche Robert Jacobson: “Maria Callas as a Pedagog: A Diary”, in: *Maria Callas Magazine*, 20 February 1997, pp. 60–61. Testimonianze di cantanti e direttori che furono fra gli ascoltatori delle lezioni sono state raccolte nel volume di Irene Bottero, Mauro Silvi e Oddone Demichelis: *L'altra Callas*. Parma: Azzali Editore, 2002, pp. 41–60. Si veda anche Cecilia Gobbi: “«Qual fiamma avea nel guardo». L'eredità pedagogica”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 307–317. Alcune lezioni selezionate sono state pubblicate su cd: *Maria Callas at Juilliard*, Emi Classics, 2006. La raccolta completa è disponibile in cd con la pubblicazione di *Maria Callas. The Complete Master Classes, vol. 1–2. Juilliard School of Music, New York City, 1971, 1972, Live Recordings*, Divina Records. Le registrazioni complete sono reperibili anche in rete, presenti, ad esempio, nella piattaforma web Youtube.
 - 4 «Come possiamo sentire, persino nell'aria ‘Cortigiani’ del Rigoletto, lei comunica maggiormente con il suo canto che con le analisi verbali», Michael Scott: *Maria Meneghini Callas*. London: Simon & Schuster Ltd, 1991, p. 245. Traduzione a cura dell'autore. Tutte le traduzioni dei passi in lingua inglese sono tradotte dall'autore di questo saggio, esclusi i passi in italiano già tradotti con i relativi riferimenti in nota.

Dopo il suo ritiro dalle scene e in seguito all'esperienza cinematografica nella *Medea* diretta da Pier Paolo Pasolini, Maria Callas accolse l'invito di Peter Mennin, direttore della Juilliard School di New York, a tenere a 25 studenti due cicli di lezioni di sei settimane ciascuno, dall'11 ottobre al 19 novembre del 1971 e dal 7 febbraio al 16 marzo 1972; l'orario fissato era dalle 17.30 alle 19.30. L'evento non fu solo didattico ma anche di grande risonanza nel mondo musicale dell'epoca: le lezioni infatti erano aperte ad un pubblico di uditori che contava anche grandi nomi del mondo musicale quali Tito Gobbi, Elizabeth Schwarzkopf, Giuseppe Di Stefano, Placido Domingo, Grace Bumbry, Thomas Schippers, Franco Zeffirelli. Non sfugga che queste *master classes* a New York ebbero un precedente al Curtiss Institute di Philadelphia, lezioni che tuttavia si interruppero nei primi giorni per il livello inadeguato dei cantanti.

L'intenzione dell'artista era di trasmettere ai giovani l'eredità ricevuta dai suoi maestri, il soprano spagnolo Elvira de Hidalgo e il direttore Tullio Serafin,⁵ oltre che il bagaglio culturale della sua personale esperienza nel mondo dell'opera:

I would like to pass on the young one what I myself have learned – what I've learned from the great conductors I've worked with, from my teachers, and especially from my own research which has not stopped to this day. I suppose I have a natural insight into music. I am able to read, so to speak, between the notes. I take the trouble to see what lies beneath a composer's work. We must never forget that we are interpreters, that we are there to serve the composer, and to discharge a very delicate task. This is a great responsibility.⁶

La Callas cercò di trasmettere questa eredità ai giovani nelle aule della rinomata scuola di musica newyorkese, dotata di un pianoforte a coda e di un pianista accompagnatore. Gli applausi non erano acconsentiti dall'insegnante, apprezzamenti da parte del pubblico auditore non potevano essere manifestati in quanto la Callas ricordava che non erano delle *performances* ma delle lezioni in cui gli allievi non potevano essere disturbati. L'artista si dimostrò una professionista coscienziosa e preparatissima, lontana dall'immagine della «living legend, the *bête noire* of impresarios, or a member of the international jet set».⁷

I brani erano principalmente tratti dal repertorio italiano e francese e le lezioni riguardavano l'interpretazione; la tecnica vocale non era oggetto di insegnamento sebbene accorgimenti tecnici venissero saltuariamente suggeriti durante le lezioni:

5 Cfr. Tullio Serafin e Alceo Toni: *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, voll. 1–2. Milano: Ricordi, 1958 e 1964.

6 La citazione è presente in Henry Wisneski: *Maria Callas. The Art Behind the Legend*. London: Robert Hale Edition, 1976, p. 228: «Vorrei trasmettere ai giovani quello che ho imparato, dai grandi direttori con cui ho lavorato, dai miei insegnanti e specialmente dalla mia ricerca personale che ancora continua fino ad oggi. Credo di possedere un'intuizione naturale per la musica. Sono capace di leggere, e quindi di comunicare, tra le note. Mi preoccupo di vedere cosa c'è dietro le intenzioni del lavoro del compositore. Non dobbiamo mai dimenticare che noi siamo interpreti, serviamo il compositore e svolgiamo un lavoro molto delicato. Questa è una grande responsabilità».

7 Ibidem.

Non ho insegnato canto, come hanno detto e descritto. Ho semplicemente dato consigli. Ho cercato per quel che era possibile di aiutare gli altri ad usufruire della mia esperienza, e anche a trovare, la loro giusta strada, la loro personalità, ed in particolare, la forza per imporla. Perché la nostra è fra le arti più difficili, in quanto noi, oltre al canto, dobbiamo rigorosamente badare al ritmo, all'intonazione, all'interpretazione e alla recitazione, per rendere il personaggio il più credibile possibile.⁸

È bene notare che in queste *master classes* le spiegazioni riguardavano anche arie e duetti tratti dal repertorio maschile, oltre a qualche brano per repertorio sopraniile mai affrontato dalla Callas in scena o in studio di incisione, per esempio «Oh! Quante volte» da *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini.⁹

Obiettivo di questo contributo è richiamare l'importanza dell'eredità dell'artista come insegnante, sintetizzando i contenuti ed i suggerimenti significativi all'interno dell'esperienza come insegnante.

I precetti della Callas come docente racchiudevano la rivoluzione musicale da lei spianata all'interno del mondo dell'opera. Come ha ricordato Marco Beghelli nel suo saggio *La Callas*:

Il progresso di Maria Callas, lo sappiamo, fu quello di tornare all'antico, di riunire quanto era stato separato antistoricamente e recuperare il significato autentico della coloratura: non semplici virtuosismi, ma, di volta in volta, estasi metafisiche, rapimenti lirici, furori primordiali, espresso col canto d'agilità: insomma, fattisi (nuovamente) espressivi. Per dirla con Fedele d'Amico: «Mentre spedì il soprano leggero al museo, [la Callas] riqualificò automaticamente il mondo preverdiano, dimostrando che vocalizzi e belcanto possono essere persino veicoli di dramma».¹⁰

L'attività didattica di Maria Callas riaffermò tale innovazione. Un progresso il cui punto di partenza era però la tradizione. Il tema delle lezioni era difatti *The Lyric Tradition*, la tradizione lirica che testimoniava gli insegnamenti della sua insegnante Elvira de Hidalgo e dei direttori e musicisti con cui ebbe modo di lavorare durante la sua carriera, *in primis* il venerato Tullio Serafin:

8 Il passo e la traduzione sono tratti da Bottero, Silvi e Demichelis: *L'altra Callas*, p. 41.

9 Un'appendice, alla fine di questo saggio, descrive tutti i brani analizzati durante le lezioni della Callas alla Juilliard di New York.

10 Beghelli: "La Callas", p. 43. La citazione di Fedele d'Amico è riportata nel saggio di Beghelli e si può trovare anche in: Fedele d'Amico: "Ma la Divina non dice grazie", in: *L'Espresso*, 39/XXIII, 2 ottobre 1977, pp. 135–137: 137. Il saggio di Beghelli analizza il ruolo storico dell'artista, richiamando l'attenzione sul recupero belcantistico, sulla voce della Callas, suggerendo caratteristiche vocali paragonabili al contralto ottocentesco, basandosi su documenti e su registrazioni storiche di altre voci come oggetto di studio. Per un'analisi storica dedicata non solo al fenomeno della Callas ma anche ad altri cantanti del passato, si veda l'Archivio del Canto promosso dal Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Bologna che ha l'intento di fornire documentazione su biografie, rassegne fotografiche, epistolari, trattati di canto del passato, contributi sulla foniatría per il canto, articoli di giornali, documentazioni contrattuali, testimonianze video e audio: <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it>.

One of the luckiest things that ever happened to me, perhaps the luckiest, was to have him conduct my Italian debut – Verona –, in 1947, the beginning of my real career. What you got from that man! He taught me that there must be an expression to everything you do, a justification. I learned that every embellishment must be put to the service of music, and that if you really care for the composer [...], you will always find the meaning of a trill or a scale that will justify a feeling of happiness, anxiety, sadness. Maestro Serafin taught me, in short, the depth of music. [...] He was the first of this kind of maestro I had, and I'm afraid the last.¹¹

L'osservazione richiama sia alcuni concetti chiave degli insegnamenti (come del percorso artistico) dell'artista, sia l'importanza della tradizione musicale assorbita dalla Callas sin dagli inizi della carriera. La tradizione callasiana, a cui l'artista si riferiva, era quella appresa dalla sua insegnante, dal menzionato Serafin e dalla prassi della scuola del belcanto che, da una parte ripuliva abitudini, tecniche, incrostazioni nell'approccio e nello stile vocale e musicale precedenti all'artista greca, specialmente in ambito verista, dall'altra non si indirizzava ad una vera valutazione interpretativa critica, fedele e filologica, nonostante l'aderenza alla musica e al testo. I riferimenti allo spartito, alla tradizione, alla scelta delle cadenze e variazioni, al mantenimento della musica cantata secondo lo spartito e la volontà dell'autore avevano comunque una prospettiva che va contestualizzata in un'ottica certamente non filologica e frutto dei criteri relativi alle rappresentazioni operistiche dell'epoca. Tullio Serafin, portatore di quella prassi esecutiva di cui la Callas fu attenta studiosa e interprete, riassumeva:

se la tradizione è quella che s'intende comunemente, come abitudine ad eseguire in un certo modo un dato effetto vocale o scenico, essa spesso non è che l'ultimo errore commesso da tal interprete, anche famoso, l'ultima sera che ha eseguito quel brano o quella scena. La vera tradizione è altro. È la fedeltà allo spirito, al pensiero dell'autore; quel pensiero che non è mai completamente espresso nel testo a causa delle limitate possibilità della grafia musicale e che può essere invece tramandato di generazione in generazione, o magari intuito, in circostanze particolari.¹²

La tesi provocatoria di Luca Aversano che descrive una *Norma* «non fedele al dettato della partitura»¹³ riflette sull'adesione dell'artista alle consuetudini che dai primi anni del Novecento erano ancora vive all'epoca della Callas e che non intendevano

11 Ardoïn: *Callas at Juilliard*, p. 5: «Una delle fortune più grandi che mi sono capitata, forse la più grande, fu contare su di lui [Serafin] per il mio debutto in Italia, a Verona nel 1947, l'inizio della mia vera carriera. Cosa si imparava da quell'uomo! Mi ha insegnato che ci deve sempre essere un'espressione in quello che fai, una ragione. Ho imparato che ogni abbellimento deve essere al servizio della musica e, se veramente tieni conto di quello che voleva il compositore, troverai sempre un significato di un trillo o di una scala che spiegherà il feeling dell'essere felici, o in ansia, della tristezza. Il maestro Serafin mi ha insegnato, in breve, l'essenza della musica. [...]. Fu il primo di questi generi di maestri e, credo, l'ultimo».

12 Cfr. Teodoro Celli e Giuseppe Pugliese: *Tullio Serafin. Il patriarca del melodramma*. Venezia: Corbo e Fiore editori, 1986, p. 21.

13 Luca Aversano: "Norma sacerdotessa infedele", in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 137.

rispettare letteralmente le indicazioni belliniane in termini di metrica, fraseggio, espressione, dinamica. D'altro canto – è il caso di dire – il modello vocale delle varie Pasta, Malibran, Grisi non può essere assunto come riferimento scientifico per la valutazione di Maria Callas, non essendo praticabile un reale confronto in termini di documentazione e vissuto sonori.¹⁴

In altre parole, le cadenze, le variazioni o altre soluzioni proposte dal soprano volevano «considerare "autentico" il nostro *point d'orgue*».¹⁵ Le cadenza suggerite (e interpretate) dalla Callas durante le sue lezioni, ricordano, per citare un esempio, quelle della celebre Toti dal Monte, «Lucia» di riferimento sotto la direzione di Toscanini e modello di riferimenti ancora all'epoca della carriera della Callas: «la Callas riprende pari pari la cadenza della Dal Monte, restando dentro la tradizione dei sopranino e gettando la sua sfida – per così dire – dall'interno».¹⁶ Un approccio filologico e musicologico da parte della rivoluzione Callas non era ancora contemplato nella cosiddetta 'tradizione' da lei promossa durante le sue lezioni, non vi era un intento in questa direzione. I tempi non erano ancora maturi ed il rinnovamento callasiano ebbe altri meriti, diversi da quelli critico-musicologici, in anni in cui «the day of singers who are also amateur musicologist had not yet dawned».¹⁷ Durante le sue lezioni, la Callas quindi si riferiva alle cadenza e alle varianti di una tradizione fino a lei consolidate, una riflessione che non destabilizza affatto il significato della rivoluzione da lei apportata nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta in cui la sua arte interpretativa, partendo da punti di riferimento, fu comunque estremamente innovativa, inedita, ancora attuale. Le parole dell'artista, durante le lezioni, confermano l'esigenza di essere fedeli a tale tradizione:

I have heard people say that tradition is last night's bad performance. But tradition does exist, ways of performing music that are passed on from one generation to another. Tradition is good or bad depending on who has had good taste and who has not; good taste is that which respects the spirit of the composer and his music [...]. As future colleagues, you must [...] fight bad tradition; remember, we are servants to those better than us – the composers.¹⁸

14 Ibidem, p. 138.

15 Per un altro contributo che tratta di questi aspetti della tradizione callasiana, prendendo la sua Lucia come esempio, si veda Emilio Sala: «La (re)invenzione della tradizione», in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 157.

16 Ibidem, p. 159.

17 Il passo, riportato in ibidem, è tratto da Michael Aspinall: «The «Lucia» Cadenza», in: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni. Trento: Università di Trento, 1992, pp. 15–20: 19.

18 Ardoine: *Callas at Juilliard*, pp. 99 e 297. «Ho sentito dire che la tradizione è una cattiva performance della sera prima. Ma la tradizione esiste, sono prassi musicali che vengono passate da una generazione all'altra. La tradizione può essere buona o cattiva e dipende dal buon gusto o meno; il buon gusto è quello che rispetta lo spirito del compositore e la sua musica [...]. Come futuri colleghi, [...] dovete combattere la cattiva tradizione; ricordate, siamo servitori di coloro che sono meglio di noi – i compositori».

La Callas non vuole quindi cancellare una tradizione che era parte del suo bagaglio musicale sebbene estirpare le influenze del canto verista, cercando di ripristinare l'antica prassi esecutiva secondo quello che lei chiamava “scuola del belcanto”, intesa non come cantare bene o esecuzione perfetta di abbellimenti ed agilità ma come una scuola di tecnica e stile.¹⁹

Principio fondamentale della didattica dell'artista fu proprio l'essere preparati alle difficoltà tecniche del repertorio del primo Ottocento, condannando sia gli abusi che i cantanti praticavano con abbellimenti e varianti – aspetto su cui si ritornerà più avanti – sia la mancanza di studio e le capacità tecniche limitate per affrontare le difficoltà presenti nel repertorio spesso aggirati non eseguendo i passaggi come erano previsti nelle partiture. La Callas, per esempio, è molto severa con una studentessa che presentava l'aria «Nacqui all'affanno» della *Cenerentola* di Rossini, laddove non vi è precisione nell'esecuzione delle note o degli abbellimenti e varianti che semplificano i passaggi. A questa studentessa la Callas consiglia pertanto di esercitarsi sui vocalizzi e sui metodi di Giuseppe Concone e Heinrich Panofka,²⁰ al pari di uno strumentista si esercita sui metodi per prepararsi ad eseguire i brani corretti sotto il profilo tecnico:

you must prepare technical problems, such as these scales and the acciaccatura earlier,²¹ by working daily with the exercises of Concone and Panofka. These are a singer's bible. I would not use the Vaccai exercises, they are with words and are more advanced [...]. If you practice Concone and Panofka, there will be no surprises for you in any music, and there must be no surprises if you are going to do your job as a singer properly. You must have your trills, your scales, your acciaccature. Believe me, if you were an instrumental and couldn't do technical things well, you would never pass an examination in the conservatory. It should be no different with a singer. There are no excuses not to have a trill, not to have even scales. We are, after all, just another instrument of the orchestra [...]. It would be like a pianist attempting to perform without having worked on Czerny, for example.²²

-
- 19 Nonostante non abbiamo certezza della lettura dei metodi di Giovanni Battista Mancini (1714–1800), Domenico Corri (1746–1845), di Manuel García (1775–1832) e di Giovanni Battista Lamperti (1839–1910) da parte dell'insegnante della Callas, Elvira de Hidalgo e della stessa Callas, sono stati suggerite analogie dei metodi ascoltati alla Juilliard con quelli dei citati maestri come l'importanza dell'attacco del suono, l'uso di abbellimenti e cadenze, (Mancini), la messa di voce e del fraseggio (Corri), l'uso delle vocali e del legato (Garcia), l'importanza dell'uso del fiato (Lamperti). Si veda Julia Jordan: *The Bel Canto Revival in Pedagogy and Performance: Presenting Madness and the Great Lucias*. Tesi di laurea presso la Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, Marzo 2022, consultabile al seguente link: <https://dalSpace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/81539/JuliaJordan2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
 - 20 Nella piattaforma YouTube si trovano molte lezioni ed estratti delle lezioni. Si veda il seguente indirizzo in cui la Callas rimprovera severamente gli studenti di non aver studiato ed esercitati seguendo i compiti da lei assegnati utilizzando I vocalizzi di Concone e Panofka: https://www.youtube.com/watch?v=sCzIzG6n_7M (ultimo accesso: 28.04.2024).
 - 21 Spesso la Callas usa una terminologia italiana nel chiamare certi abbellimenti, alterazioni delle note, figure irregolari come le terzine.
 - 22 Ardoïn: *Callas at Juilliard*, pp. 61–62: «dovete prepararvi a risolvere i problemi tecnici, come le scale o le acciaccature qui presenti, lavorando giornalmente con gli esercizi del Concone e

Il vecchio proverbio latino *festina lente* viene quindi assimilato dal metodo callasiano per studiare quotidianamente le difficoltà tecniche, rinsaldando quella frattura fra il mondo dei cantanti e quello degli strumentisti che dovrebbero avere lo stesso approccio allo studio: elemento della didattica non sempre scontato. Essenziale, quindi, diventa il rispetto per le note senza adattare la musica alla voce del cantante ma piegare le esigenze vocali a quello che il compositore ha scritto, senza sotterfugi o adattamenti da parte del cantante.

A tal proposito, la disapprovazione callasiana viene espressa anche ai cantanti che abbelliscono troppo alcune scene del repertorio del primo Ottocento, come viene ben discusso nella lezione dedicata all'aria del primo atto della *Lucia di Lammermoor*, *Regnava nel silenzio*:

There has been a trend recently to overornament music of the bel canto school, and particularly that of Lucia. This I condemn, because the less you ornament this music the closer you will come to realizing its drama. This is especially true in «Regnava nel silenzio». You must make the public feel that this girl is ill from the beginning, so this aria is the key to the drama that follows. It shows the unsettled mind that later leads Lucia to murder her husband.²³

Il soprano ricorda anche di scegliere una cadenza *a piacere* prima delle parole «di sangue rosseggiò» che rispetti il dramma e la climax del momento e non lo sfoggio di fioriture vocali. La scelta di non aggiungere troppe fioriture persino in frasi tratte dal repertorio di opere buffe come *Il Barbiere di Siviglia* viene ribadita durante la lezione dedicata alla cavatina «Una voce poco fa». Il soprano racconta alla studentessa un aneddoto:²⁴ che Rossini al termine della *performance* la stessa aria da parte di una cantante domandò provocatoriamente chi avesse scritto quel brano. L'aneddoto riportato dalla Callas²⁵ sottolinea un principio fondamentale del suo *credo* artistico: «Oh! What a wonderful display. But so what? Are you after fireworks or expression?».²⁶

Panofka. Questi sono la bibbia del cantante. Non userei invece gli esercizi del Vaccai, contengono parole e sono avanzati [...]. Se vi esercitate con Concone e Panofka, non ci saranno sorprese per nessun brano, non ci devono essere sorprese se volete fare il vostro lavoro di cantante bene. Dovete sapere cantare i trilli, le scale, le vostre acciacature. Credetemi, se fosse strumentisti e non potreste suonare tecnicamente bene, non passereste nessun esame in conservatorio. Non ci devono essere differenze per un cantante. Non ci sono scuse per non avere un trillo o cantare bene addirittura le scale. Siamo, dopo tutto, un altro strumento dell'orchestra [...]. Sarebbe come un pianista che cercasse di suonasse senza aver lavorato esercitandosi con Czerny, per esempio».

23 Ibidem, p. 99: «Vi è una recente tendenza ad ornare troppo la musica della scuola del belcanto, particolarmente quella di Lucia. Io la condanno perché meno si abbellisce questa musica, più vicino si arriva a comprendere il dramma. Questo si vede specialmente nel 'Regnava del silenzio'. Bisogna far capire al pubblico che questa ragazza è malata dall'inizio, quest'aria è infatti la chiave del dramma che seguirà. Dimostra la mente instabile che successivamente condurrà Lucia ad uccidere suo marito».

24 Ibidem, p.53. L'analisi riporta la trascrizione dell'esempi musicali.

25 Il soprano non fornisce ulteriori dati sul nome della cantante e altre informazioni sulla descrizione, probabilmente si riferisce all'episodio in cui Rossini commentò l'eccessiva ornamentazione ad Adelina Patti (1843–1919).

26 Ibidem: «Che bello sfoggio di voce! E poi? Cerchi i fuochi d'artificio o l'espressione musicale?»

L'abitudine di abbellire la musica rispetto a ciò che il compositore ha scritto viene ulteriormente criticata aspramente in autori come Verdi, durante la lezione dedicata a *Ernani, involami*. L'aggiunta di trilli alla frase «un Eden, un Eden» viene ripresa dalla Callas: «To me, Verdi is a god, and whoever distorts his music is not a serious artist. If you want a good example to follow in this music, listen to the recording²⁷ by Rosa Ponselle». ²⁸ Gli abbellimenti devono avere un fine espressivo; non sono un “fuoco d'artificio” vocale fine a sé stesso, principio riaffermato dalla Callas in molte lezioni – si vedano i suggerimenti su «Stride la vampa» dal *Trovatore*, in cui i trilli devono essere eseguiti come scritti, poiché viva rappresentazione delle fiamme.

Tra i consigli tecnici offerti dal soprano si annovera anche l'importanza delle parole e di come la giusta accentuazione, la dizione e l'uso delle vocali e delle consonanti possano essere strumento espressivo per il *recitar cantando*. Nell'aria «O zitt're nicht» del *Die Zauberflöte* di Mozart, la Callas ricorda l'importanza della giusta dizione all'interno della scuola del bel canto:

Vowels must always dominate your diction, even in German; the purer the vowel, the more supported the rest of the voice remains. I am afraid German is sung much too harshly today. Of course, we want clear diction; we must have it.²⁹

Anche le consonanti ben pronunciate, amplificando il suono delle conseguenti vocali, devono essere ben valorizzate, specialmente le doppie (si veda la lezione dedicata al «Vesti la giubba» de *I Pagliacci*). Una delle lezioni più affascinanti riguarda, «Cortigiani, vil razza dannata», del *Rigoletto* verdiano. La Callas analizza il brano passo per passo, evidenziando quello che era uno dei messaggi artistici più significativi del suo approccio di studio: la comprensione del testo e la ricerca del colore vocale per la verità del dramma. Il soprano chiede al baritono se si rendesse bene conto di cosa stesse cantando, se il testo fosse chiaro, chiedendo di spiegare le parole che Rigoletto doveva intonare:

There are moments of great legato here, but these must have an underlying tension that shows Rigoletto's burning emotions. Sings the notes, of course; but forget your voice as such. Think first of the drama.³⁰

27 Non viene suggerita una esecuzione nello specifico ma il modello del soprano Rosa Ponselle è frequentemente suggerito durante i master classes.

28 Ibidem, p. 131: «Per me Verdi è un Dio, chiunque voglia distorcere la sua musica non è un vero artista. Se vuoi un buon esempio da seguire per questa esecuzione, ascolta la registrazione di Rosa Ponselle».

29 Ardoïn: *Callas at Juilliard*, p. 22: «Le vocali devono sempre dominare la vostra dizione, anche in lingua tedesca; più pure sarà la vocale, maggiore il resto della voce verrà supportato. Credo che la lingua tedesca sia cantata troppo rigidamente ancora oggi. Ovviamente, dovete volere una dizione chiara, dobbiamo averla».

30 Ibidem, p. 146: «Ci sono momenti di grande legato in questo pezzo, ma bisogna evidenziare la tensione che mostra le forti emozioni di Rigoletto. Canta le note, naturalmente; dimentica però la tua voce. Pensa prima di tutto al dramma».

Il valore della giusta accentuazione e delle consonanti viene messo in evidenza nel mordere le consonanti del *COR-TI-GIA-ni, vil RAZ-za, DAN-NA-ta*, pronunciando chiaramente le doppie consonanti per dare enfasi al momento di grande tensione.³¹ Il repertorio maschile fu difatti oggetto di lezione trattato con estrema attenzione e professionalità al pari del repertorio femminile. Eccezionale, ad esempio, l'analisi del citato *Prologo* nei *Pagliacci*, l'aria «Nemico della patria» dell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, la straordinaria intensità espressiva del *Credo* di Jago nell'*Otello* di Verdi, come memorabile lo studio dell'aria «A te, o cara» dei *I Puritani*.

L'importanza dello studiare arie di repertori non sempre adatti alla propria voce ma utili perché eccellenti esercizi di dizione, intonazione, respirazione e sostegno della voce, precisione ritmica è descritta nella lezione dedicata a *La Vestale* di Spontini, nella lunga aria «Tu che invoco».³²

Nella lezione dedicata alla cavatina di sortita di Norina, nel *Don Pasquale* di Donizetti, opera mai interpretata dalla Callas, il soprano ricorda agli studenti di non esagerare con i portamenti, aspetto sul quale si sofferma spesso durante il ciclo di lezioni, affidando invece la forza espressiva alla buona pronuncia, senza aggiungere abbellimenti o eccessivi portamenti, dal momento che le acciacature volute dal compositore e la scrittura vocale stessa soddisfano l'atmosfera dell'aria.³³ L'abuso del portamento che comprende più suoni intonati tutti insieme dalla voce è sovente criticato dalla Callas e non è da confondersi con il legato che è invece essenziale.

La Callas riafferma la sua idea dei tagli, eredità della tradizione degli anni Cinquanta, giustificando che non sono mai opportuni nel ripetere una melodia, cercando di giungere alla conclusione della scena:

I believe absolutely in cuts. The repetition of a melody is usually never good. The sooner you come to the point, the better it is. Never risk a second time. There are exceptions, of course. In *Sonnambula* I sang two verses of «Ah! Non giunge», for it is, frankly, a showpiece, an expression of happiness and joy; pure vocalizing is justified. But when you repeat, you must be careful to vary the music somewhat so that it remains interesting to the public. This is always done, naturally, with good taste and within the style of the composer.³⁴

Le lezioni alla Juilliard rivelano un altro aspetto cruciale della rivoluzione callasiana e della sua didattica trasmessa in questi cicli di *master classes*: la ricerca del colore vocale. Laddove le altre cantanti sfruttano la qualità del timbro e l'omogeneità

31 Ibidem.

32 Ibidem, pp. 45–49.

33 Ibidem, p. 121.

34 Ibidem, pp. 9–10: «Credo fermamente nei tagli. La ripetizione di una melodia non è solitamente una buona idea. Prima arrivi al punto e meglio sarà il risultato. Mai rischiare una seconda volta. Ci sono ovviamente delle eccezioni. In *Sonnambula*, cantavo due ripetizioni di Ah! Non giunge, in quanto un pezzo di bravura, un'espressione di felicità e gioia; un vocalizzare per questo puro fine è giustificato. Quando ripeti, devi fare attenzione a variare la musica per renderla sempre interessante al pubblico. Questo, naturalmente, seguirà il buon gusto, all'interno dello stile del compositore».

dei suoni per comunicare, l’artista naturalmente traeva dalle diseguaglianze del registro, dalla tecnica e dallo studio i colori adatti non solamente al personaggio che interpretava in un’opera ma anche all’interno di un recitativo o di un’aria. La *Canzone del Salice* del quarto atto dell’*Otello* verdiano è illuminante per i suggerimenti della Callas alla studentessa che eseguiva il brano, proponendo un «unnatural color»³⁵ per trasmettere il senso della tragedia imminente. Efficaci sono i consigli di utilizzare differenti colori per ciascuna delle invocazioni alla parola *salce*:

Each “Salce” needs a different color, and each group must be different from the previous group. For the first time, I would sing the “salce” forte, then piano, then pianissimo, each time draining a bit more color and vibrancy from your tone until the last is like an echo from a great distance. How you plan the other groups is up to you. The second might begin piano and become louder, the third might be a mixture of the first two, and so forth. The important thing is that they have contrast.³⁶

Nell’aria «D’amour l’ardente flamme» da *La damnation de Faust* di Berlioz,³⁷ la Callas ricorda alla studentessa che bisognerebbe avere nella voce il colore di un violoncello, vibrante e sfruttando il legato nelle frasi che deve essere presente secondo la scuola del belcanto, così come suggerisce diversi colori vocali nel terzo atto di *Mefistofele* di Boito, nell’aria «L’altra notte in fondo al mare»: «In this aria, Margherita goes in and out of reality. It is a piece of contrasts, and you must have many different sounds – eerie, round, colors, – to bring it alive. [...] There must be a tragic, dramatic impact to your singing».³⁸ Laddove le altre cantanti si impegnano a mantenere la qualità e l’omogeneità del timbro al quale affidano la loro interpretazione, la Callas sfruttava le diseguaglianze della voce e l’estensione dei suoi registri per comunicare. L’artista, durante le sue lezioni, sottolinea un principio che ha Saputo mettere in pratica durante la sua carriera, quello di sacrificare la bellezza del suono a vantaggio del dramma, sottolineando la rivoluzione callasiana per cui «se prima era sufficiente cantare, dopo la Callas è fatto d’obbligo interpretare».³⁹

Tale estensione, una tecnica adatta a piegare la voce alle esigenze musicali e delle difficoltà presenti nella partitura, la scelta delle diverse tinte vocali e lo studio

³⁵ Ibidem, p. 212.

³⁶ Ibidem, p. 213: «Ciascun ‘Salce’ necessita di un colore differente, ciascun gruppo deve essere diverso da quello precedente. Per la prima volta, io canterei ‘salce’ forte, poi piano e dopo ancora pianissimo, togliendo ciascuna volta un po’ di colore e di vibrato dal tono fino a che l’ultimo non diventi come un eco da una grande distanza. Come organizzate gli altri gruppi lo potete scegliere voi stessi. Il secondo potrebbe iniziare piano e diventare più forte, il terzo un mixto dei primi due, e così via».

³⁷ Ibidem, pp. 216–218.

³⁸ Ibidem, p. 239: «In questa aria, Margherita entra ed esce dal mondo reale. È un brano ricco di contrasti e dovete avere diversi colori nella voce, colori angosciati e rotondi, per rendere vivo il pezzo [...]. Deve esserci un impatto tragico e drammatico nella tua voce devono piuttosto avere un impatto tragico».

³⁹ Beghelli: “La Callas”, p. 51.

costante permisero al soprano di avere un repertorio così esteso da essere paragonata alla Pasta e alla Malibran. Su questo punto, la Callas incoraggiava gli allievi a studiare scrupolosamente per poter affrontare un repertorio non limitato al tipo di voce suggerita dalla tipologia vocale.⁴⁰

Durante la lezione dedicata all'aria «Ah! per sempre», da *I Puritani* di Vincenzo Bellini, il soprano riafferma l'importanza di eseguire correttamente gli abbellimenti anche da parte delle voci maschili, senza giustificare la mancanza di esecuzione delle note scritte in base al proprio tipo di voce lirica:

This aria for baritone demonstrates that the bel canto composers expected and got as much *abbellimenti* from men as they did from women. However, few male voices now have this sort of flexibility. People excuses this by saying, «Well, he's a dramatic bariton». It seems today we classify singers according to what they can or *cannot* do. Consequently, we have the basso cantabile, basso profondo, soprano leggero, lirico spinto, lirico I-don't-know-what. Once upon a time, however, one soprano sang *Norma*, *Puritani*, *Sonnambula*, *Lucia*. She was a soprano – *basta!* I have a poster in my home of an evening with Maria Malibran in which she sang both *Sonnambula* and *Fidelio!* It's a matter of technique. Today, if a soprano does not have her high notes, she is a mezzo. But we all must have our high notes, our low notes. We must have everything. Can you imagine a violinist without his high notes, his low notes, his *abbellimenti*? «Cantabile» – what does this mean? It means you have a singing tone. But we all must be cantabile. We must also sing what is written. How do you get of notes which are there, staring you in the face? You must have your trill, your acciacature, your legato; otherwise don't call yourself a singer.⁴¹

Questo punto è cruciale per la didattica callasiana, non solo come lo fu per il suo ruolo di interprete. La rivoluzione artistica nel cantare diversi repertori, adattando la propria voce e colore vocale al tipo di ruolo da sostenere, partiva dal passato per essere innovativa negli anni Cinquanta e Sessanta, e, oserei dire, ancora oggi.

40 La Callas si riferisce ai diversi tipi di vocalità del canto lirico: soprano lirico, lirico leggero, spinto, tenore leggero, drammatico e tutte le diverse tipologie vocali.

41 Ardoine: *Callas at Julliard*, p. 88: «Quest'aria per baritono dimostra che i compositori dei repertori belcantistici pretendevano gli stessi abbellimenti sia dalle voci maschili che da quelli femminili. Tuttavia, poche voci maschili, oggi, hanno questa flessibilità. I cantanti trovano scuse affermando: 'io sono un baritono drammatico'. Oggi sembra che distinguiamo le voci dei cantanti in base a quello che sanno o non sanno fare. Conseguentemente, si parla di basso cantabile, basso profondo, soprano leggero, lirico spinto, lirico, non so quale altro tipo di soprano. Tuttavia, una volta avevamo lo stesso soprano che cantava Norma, I Puritani, Sonnambula, Lucia. Era un soprano e basta! A casa, ho una locandina di un evento serale con Maria Malibran in cui cantava sia Sonnambula che Fidelio! È una questione di tecnica. Oggi, se un soprano non ha le note alte, allora è un mezzosoprano. Dobbiamo avere sia le note acute che quelle gravi. Potreste immaginare un violinista senza le note acute, i suoi suoni gravi, senza gli abbellimenti? Cosa vuol dire 'cantabile'? Vuol dire che devi saper cantare. Dobbiamo anche cantare le note che il compositore ha scritto. Come potete evitare quelle note davanti a voi? Dovete avere i trilli, le acciacature, il legato, altrimenti non potete chiamarvi cantanti».

Nondimeno, il prezzo vocale da pagare fu alto persino per il talento di Maria Callas. Il paragone con le cantanti del primo Ottocento come la Malibran, ricordano ruoli come Amina e Norma, deve tener conto di diversi elementi relativi alla prassi e alle esecuzioni del periodo che non sono rapportabili al periodo storico in cui la Callas ha lavorato sia come cantante sia come insegnante. L'artista ricorda repertori a lei congeniali e amati, volendo sottolineare l'importanza dello studio della scrittura musicale e della tecnica. Tuttavia, Robert E. Seletsky richiama un dato da tenere in conto nel considerare il consiglio callasiano ai suoi studenti:

It is impossible to claim that Callas was emulating Pasta or Malibran, because while they did “sing everything” as Callas claimed inaccurately had not been the case since their time, compositional styles as remote as those of Puccini or Wagner were not issue for them, so comparisons with Callas are specious.⁴²

Durante le sue lezioni, Maria Callas affrontò un repertorio che spaziava da Mozart a Francesco Cilea e Umberto Giordano, includendo ruoli composti nell'ultimo Settecento come *Ifigenia in Tauride* di Gluck fino alla *Turandot* di Puccini, passando per compositori francesi come Bizet.

L'invito della Callas a cantare un repertorio da soprano a prescindere delle diverse tipologie di estensioni, colori vocali e repertori da sostenere, era uno strappo in campo vocale probabilmente unico nel Novecento, quanto raro. Un rinnovamento che non poteva essere comunque duplicato o trasmesso agli studenti.

Altri principi significativi della didattica callasiana riguardavano la valorizzazione dei recitativi che diventano non solo un elemento del racconto lirico ma un punto di forza da potenziare⁴³ e l'importanza dell'uso del registro di petto.⁴⁴ La Callas condivise anche consigli su come e quanto tenere un acuto, specialmente nell'interazione con i colleghi nei duetti, suggerimenti nella recitazione e consigli tecnici sull'uso della voce, ma anche sulla disciplina e sul percorso che un cantante dovrebbe seguire.

Già nel 1961, durante una intervista a Derek Prouse, l'artista commentava l'andamento del percorso di studio dei giovani cantanti:

Io penso che ci sia una tendenza tra i giovanissimi a considerarsi troppo grandi per accettare consigli dalla generazione più vecchia, li trovo sia impreparati che

42 Robert R. Seletsky: “The Performance Practice of Maria Callas. Interpretation and Instinct”, in: *The Opera Quarterly* 4/20 (Fall 2004), pp. 587–602: 594. Il passo è citato anche nel contributo di Aversano: “Norma sacerdotessa infedele”, p. 142. «È impossibile affermare che la Callas egualava la Pasta o la Malibran, perché mentre loro ‘cantavano tutto’, come la Callas rivendicava impropriamente, in realtà non fu così nella loro epoca, stili compositivi del passato come quelli di Puccini o Wagner non erano parte dei loro repertori, quindi i paragoni con la Callas sono pretestuosi».

43 Memorabile l'analisi del recitativo che precede «Il balen del suo sorriso» dal *Trovatore* nella lezione tenuta alla Juilliard il giorno 11 novembre 1971. Si riporta il link dove ascoltare l'intera lezione: <https://www.youtube.com/watch?v=qdTbTzMZWrk>.

44 L'interesse per il registro di petto, riferendosi ai modelli del passato, è ricordato nella lezione dedicata a «Una voce poco fa», dal *Barbiere di Siviglia*, <https://www.youtube.com/watch?v=sog93M2jNVI>.

presuntuosi: per questo fanno lentamente progressi. I cantanti giovani dovrebbero avere l'umiltà di andare dai più vecchi per ottenere da loro il più possibile. Insegnare è fonte di felicità. Vi è una grande quantità di bellissime voci, ma tutto ciò non è necessariamente utile per l'arte; le condizioni attuali non favoriscono realmente la dedizione al lavoro. Dappertutto si ha la tendenza a dare sempre più importanza alla regia e alla scenografia, nello stesso tempo, al contrario si da sempre meno rilievo al cantante come personaggio-attore. [...] Io provengo dalla vecchia routine, dove si provavano molto le opere; un giorno sì e un giorno no; oggi invece molti artisti non si preoccupano di provare, vogliono soltanto arrivare in fretta alla performance, ottenere il loro denaro, fare il lavoro e spostarsi in un altro posto.⁴⁵

Le parole profetiche della Callas erano ancora vive nei primi anni Settanta, congedandosi dalle sue lezioni, ricordando di non avere troppa fretta nel percorso di studi, di avere coraggio di far emergere la musica del compositore e non lo sfoggio di vocalità e di fuochi d'artificio per l'applauso, riassumendo in sostanza il suo credo artistico e didattico:

I am not good with words, but there is one thing I would ask of you: that our efforts not be wasted, that you do not forget what little I have given you. Take it and apply it to other scores, so that your phrasing, your diction, your knowledge, and your courage will be stronger – especially your courage. Do not think singing is an easy career. It is a lifetime's work. [...] Fight bad tradition, remember, we are servants to those better than us – the composers. They believed; we must believe. Of course, by helping the composer we help ourselves. But this takes courage – the courage to say no to easy applause, to fireworks for their own sake. [...] Everyone seems in a hurry today – too much, I think. Conductors frequently do not have the time to know what these scores are about. You must show them in a nice way what is necessary for the composer and why. This is what I have always tried to do, and what I have wanted to instil you who will follow. Whether I continue singing or not doesn't matter. What matter is that you use whatever you have learned wisely. Think of the expression of words, of good diction, and of your own deep feelings. The only way thanks I ask is that you sing properly and honestly. If you do this, I will feel repaid.⁴⁶

45 L'intervista è citata in: Bottero, Silvi e Demichelis: *L'altra Callas*, p. 42.

46 Ardoïn: *Callas at Juilliard*, p. 287: «Non sono molto brava con le parole, ma una cosa vorrei chiedervi: che i nostri sforzi non siano sprecati, che non dimentichiate quel poco che vi ho trasmesso. Preendetelo ed usatelo per altre partiture, così che il vostro fraseggio, la vostra dizione, la vostra conoscenza e il vostro coraggio siano più forti, soprattutto il vostro coraggio. Non crediate che il canto sia una carriera facile. È il lavoro di una vita. [...]. Combattete la cattiva tradizione, ricordate che noi siamo servitori di coloro che sono migliori di noi – i compositori. Loro hanno creduto; noi dobbiamo credere. Naturalmente, aiutando il compositore aiutiamo anche noi stessi. Tuttavia, questo richiede coraggio – il coraggio di dire no al facile applauso, ai fuochi d'artificio fine a sé stessi. [...] Ognuno sembra avere tanta fretta oggi – troppa, io credo. I direttori d'orchestra spesso non hanno il tempo di approfondire ciò che è nelle partiture. Dovete mostrare loro, in modo gentile, quello che è necessario per il compositore e perché. Questo è

Un elemento che emerge in tutte le lezioni alla Juilliard di Maria Callas, era il metodo, la disciplina e lo studio assiduo in cui ogni singola nota aveva una ragione di esistere, anche un piccolo abbellimento: «When it comes to music, we are all students, all our lives».⁴⁷ Come il critic John Ardoen ha osservato: «Only the most serious and conscientious student can also be a teacher. Maria Callas was such a student».⁴⁸

Appendice

Mozart

Don Giovanni: «Non mi dir»

Così fan tutte: «Come scoglio»

Die Zauberflöte: «O zittre nicht», «Der Hölle Rache, Ach, ich fühl's»

Beethoven

Fidelio: «Abscheulicher! wo eilst du hin?»

Ah, perfido

Cherubini

Medea: «Dei tuoi figli»

Spontini

La Vestale: «Tu che invoco»

Rossini

Il barbiere di Siviglia: «Una voce poco fa»

La Cenerentola: «Nacqui all'affanno»

Guglielmo Tell: «Selva opaca»

Bellini

Il Pirata: «Col sorriso d'innocenza»

La Sonnambula: «Tutto è gioia», «Come per me sereno»

Norma: «Casta diva», «Sgombra è la sacra selva», «Va, crudele»

I Puritani: «Ah! Per sempre», «A te, o cara», «Qui la voce»

quello che ho sempre cercato di fare e quello che ho voluto trasmettere a voi che seguirete. Che io continui a cantare o meno, non ha importanza. Quello che conta è che voi usiate quello che avete imparato in maniera saggia. Pensate all'espressione delle parole, alla buona dizione, ai vostri sentimenti profondi. L'unico ringraziamento che chiedo è che voi cantiate in modo corretto e onestamente. Se farete ciò, mi sentirò ripagata».

47 Ibidem, p. XVII: «Quando si lavora con la musica, siamo tutti studenti, per tutta la vita».

48 Ibidem: «Solamente il più serio e coscienzioso studente può essere anche insegnante. Maria Callas era quel tipo di studente».

Donizetti

Lucia di Lammermoor: «Regnava nel silenzio», «Il pallor funesto»

Anna Bolena: «Al dolce guidami castel natio»

Don Pasquale: «Quel guardo il cavaliere»

Verdi

Nabucco: «Tu sul labbro»

Ernani: «Ernani, Ernani involami»

La battaglia di Legnano: «Quante volte»

Rigoletto: «È il sol dell'anima», «Caro nome», «Cortigiani vil razza dannata», «Tutte le feste al tempio»

Il Trovatore: «Stride la vampa», «Condotta ell'era in ceppi», «Il balen del suo sorriso»

La Traviata: «Ah! fors'è lui... Sempre libera», «Addio del passato»

I vespri siciliani: «O tu, Palermo»

Simon Boccanegra: «Il lacerato spirito»

Un ballo in maschera: «Eri tu»

La forza del destino: «Me pellegrina ed orfana», «Madre, pietosa Vergine», «O tu che in seno agli angeli»

Don Carlo: «Nel giardin del bello», «Ella giammai m'amò», «Tu che le vanità»

Aida: «L'aborrita rivale»

Otello: «Credo», *Canzone del salice*

Berlioz

La damnation de Faust: «D'amour l'ardente flame»

Gounod

Faust: *Aria dei gioielli*

Roméo et Juliette: «Je veux vivre»

Bizet

Carmen: «Je dis que rien ne m'épouvante»

Massenet

Werther: *Airs des lettres*, «Pourquoi me réveiller»

Ponchielli

La Gioconda: «Stella del marinari»

Boito

Mefistofele: «L'altra notte»

Leoncavallo

Pagliacci: *Prologo*, *Ballatella*, «Vesti la giubba»

Mascagni

Cavalleria rusticana: «Tu qui Santuzza»

Puccini

Manon Lescaut: «Guardate, pazzo son», «Sola, perduta, abbandonata»

La bohème: «Che gelida manina», «Sì, mi chiamano Mimì», «Quando me'n vo», «Donde lieta uscì», «Vecchia zimarra», «Sono andati?»

Tosca: «Recondita armonia»

Madama Butterfly: «Che tua madre»

Giordano

Andrea Chénier: «Nemico della patria»

Cilea

Adriana Lecouvreur: «Io sono l'umile ancella», «Acerba voluttà»

Bibliografia

Ardoin, John: *Callas at Juilliard. The Master Classes*. New York: Robson Book Ltd., 1987.

Ardoin, John: *Maria Callas, Lezioni di canto alla Julliard School of Music*. Milano: Longanesi, 1988.

Aspinall, Michael: “The «Lucia» Cadenza”, in: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni. Trento: Università di Trento, 1992, pp. 15–20.

Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2017.

Aversano, Luca: “Norma sacerdotessa infedele”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 137–153.

Beghelli, Marco: “La Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 37–56.

Bottero, Irene, Mauro Silvi e Oddone Demichelis: *L'altra Callas*. Parma: Azzali Editore, 2002.

Celli, Teodoro e Giuseppe Pugliese: *Tullio Serafin. Il patriarca del melodramma*. Venezia: Corbo e Fiore editori, 1986.

D’Amico, Fedele: “Ma la Divina non dice grazie”, in: *L’Espresso* 39/XXIII (2 ottobre 1977), pp. 135–137.

Gobbi, Cecilia: “«Qual fiamma avea nel guardo». L’eredità pedagogica”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 307–317.

- Jacobson, Robert: “Maria Callas as a Pedagog: A Diary”, in: *Maria Callas Magazine*, 20 February 1997, pp. 60–61.
- Jordan, Julia: *The Bel Canto Revival in Pedagogy and Performance: Presenting Madness and the Great Lucias*. Tesi di laurea presso la Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, Marzo 2022.
- Sala, Emilio: “La (re)invenzione della tradizione”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 155–167.
- Scott, Michael: *Maria Meneghini Callas*. London: Simon & Schuster Ltd, 1991.
- Seletsky, Robert R.: “The Performance Practice of Maria Callas. Interpretation and Instinct”, in: *The Opera Quarterly* 4/20 (Fall 2004), pp. 587–602.
- Serafin, Tullio e Alceo Toni: *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, voll. 1–2. Milano: Ricordi, 1958 e 1964.
- Wisneski, Henry: *Maria Callas. The Art Behind the Legend*. London: Robert Hale Edition, 1976.

Genealogia callasiana. La vocalità del soprano drammatico di agilità tra mito, storia e scienza*

GIANLUCA BOCCINO

La vocalità di Maria Callas, fin dai suoi esordi sulla scena veronese, ha suscitato l'interesse appassionato della stampa, dei critici, degli studiosi del canto lirico e persino dei foniatri più esperti in vocologia. Tuttavia, più di ogni altro, è stato il pubblico a consacrarne il destino – quella voce inclassificabile, stratificata, a tratti impervia, ma folgorante. Nonostante l'enorme mole di studi e scritti dedicati alle doti vocali della Divina, la voce della primissima Callas – quella ancora in formazione, timbricamente oscura, plastica, irrequieta – resta sorprendentemente poco indagata, forse anche per via della scarsità di fonti sonore disponibili, che ne rendono complessa una valutazione approfondita. Eppure, se la si guarda in prospettiva genealogica, a partire dalle voci che l'hanno preceduta, si aprono squarci illuminanti: attraverso il confronto con quelle antesignane, emergono le traiettorie stilistiche e performative che Callas ha saputo assumere e trasformare, quasi per osmosi, grazie a un raro talento imitativo e a qualità organiche fuori dal comune. Ne risulta un'identità fonica contraddittoria e folgorante – tanto amata quanto osteggiata – che l'ha resa irripetibile, celebre.

La bibliografia callasiana si presenta oggi come una costellazione disomogenea: dagli eleganti volumi fotografici alle cronache rosa, dai romanzi travestiti da biografie agli studi biografici veri e propri, talora rigorosi, spesso ridondanti. In questo *mare magnum* testuale, dominato dalla fascinazione per la Divina, spiccano solo alcune isole di autentica indagine critica. La prima di esse è il volume di Miguel Patrón Marchand (alias Polyvios Marsán), *Maria Callas, he Ellenikes tadiodromiates: chronuiko*, pubblicato ad Atene nel 1983 per i tipi di Ekdosis Gnoseis. L'opera, pionieristica, raccoglie documenti inediti e preziose riproduzioni di locandine e manifesti che attestano i primi anni della carriera greca di Callas. Quindici anni dopo, nel 1998, Nikólaos Petsális-Diomídis pubblica in lingua greca *H ágnosti Kallas (La Callas sconosciuta)*, opera fondamentale per la ricostruzione della fase formativa 1937–1945. Il testo verrà poi tradotto in inglese (*The Unknown Callas: The Greek Years*, 2001) e in francese (*La Callas inconnue*, 2002), consolidando l'immagine di una Callas ancora in divenire, rigorosamente contestualizzata in una Grecia musicale di cui si è a lungo ignorata la vivacità operistica. Infine, il recente studio di Stephen Hastings, *Maria Callas. La*

* Questo lavoro è dedicato a mia madre, che nel 1992 mi donò una musicassetta intitolata *La Divina*, spalancandomi per la prima volta le porte dell'universo vocale di Maria Callas. Da quell'incontro è nata una passione che, intrecciando emozione e ricerca, ha orientato il mio cammino nel mondo delle arti performative. Un pensiero di grata complicità è rivolto anche ai miei amici sanniti, costretti – non senza una certa stoica pazienza – a condividere le mie instancabili celebrazioni callasiane, divenendo così, volenta o nolenta, parte integrante di questa lunga avventura d'ascolto.

formazione dell'Artista (1923–1947) – Zecchini, 2023, rappresenta una sintesi aggiornata e illuminante, che fa il punto sull'intero arco formativo dell'artista, restituendone le traiettorie pedagogiche, estetiche e vocali con straordinario acume.¹

A partire da questi imprescindibili riferimenti bibliografici – insieme alle ricerche più recenti sulla vocalità callasiana e sulla sua formazione iniziale – il presente contributo si propone di mettere in luce non solo le peculiarità tecniche, timbriche e interpretative che giustificano la definizione di Callas come “soprano drammatico di agilità”, ma anche i precedenti storici, soprattutto novecenteschi, da cui tale vocalità scaturisce, consapevolmente o per eredità inconscia. Si tratta, in altri termini, di tracciare una genealogia callasiana che, attraverso modelli vocali incarnati e trasmessi, configuri uno *stemma codicum* di tipo fonico-performativo: un albero genealogico delle discendenze stilistiche, in cui la voce di Callas si rivela come punto di convergenza tra archetipi ottocenteschi e retaggi del primo Novecento, risemantizzati in una forma nuova, perturbante e irriducibile.

Se volessimo concretamente costruire questo *stemma codicum* dell'archetipo callasiano, per una fanta-tradizione stemmatica vocalica, dovremmo posizionare Maria Malibran (1808–1836) in luogo dell'omega (Ω), ovvero il manoscritto originale di un testo perduto, nel nostro caso il canto disperso tra le pieghe del tempo, archetipo primigenio di una vocalità molteplice e contraddittoria. In relazione a lei, Isabella Colbran (1785–1845) e Giuditta Pasta (1797–1826) ricoprirebbero rispettivamente i ruoli dell'alfa (α) e della beta (β): due capostipiti di famiglie vocali distinte ma geneticamente legate all'omega malibrariano. La scelta di Malibran come Omega non è arbitraria, ma rispecchia la dichiarata predilezione che Callas ebbe per questa figura mitica, di cui si è fatta erede spirituale. A completare l'albero genealogico, fino ad arrivare a Callas, concorrono le voci del Novecento che costellarono il suo orizzonte formativo: cantanti che l'artista ascoltò, studiò, imitò, oppure interiorizzò grazie alle testimonianze fonografiche che accompagnarono la sua educazione musicale (si veda l'albero genealogico/stemma di fig. 1).

L'importanza di tali testimonianze fonografiche ci introduce direttamente alla necessità di considerare la registrazione sonora come fonte primaria e imprescindibile nello studio della vocalità storica. Lo studio musicologico del fenomeno fonografico – tanto sonoro quanto audiovisivo – ha conosciuto una significativa rivalutazione negli ultimi decenni, affermandosi come fonte storiografica attendibile, efficiente, e al tempo stesso come testimonianza diretta di prassi esecutive storiche.² L'impiego della registrazione come oggetto e metodo di ricerca, in particolare nello studio dei linguaggi musicali, trova una legittimazione non solo storiografica ma anche etno-antropologica, in quanto consente di analizzare i processi cognitivi e interpretativi

1 Si segnala anche il volume di Fabio Dal Carobbo: *Callas 100. La voce, la scena, il repertorio*. Verona: Casa Editrice Mazziana, 2023 che riprende i testi segnalati con un approccio storico-musicologico.

2 Sull'argomento cfr. Massimo Zicari: «Ah! non credea mirartix» nelle fonti discografiche di primo Novecento: Adelina Patti e Luisa Tetrazzini», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Annales Suisses de Musicologie. Annuario Svizzero di Musicologia* 34/35 (2014/2015), pp. 193–222; Daniele Palma: *Recording Voices. Archeologia fonografica dell'opera (1887–1948)*. Lucca: LIM, 2024.

Genealogia callasiana

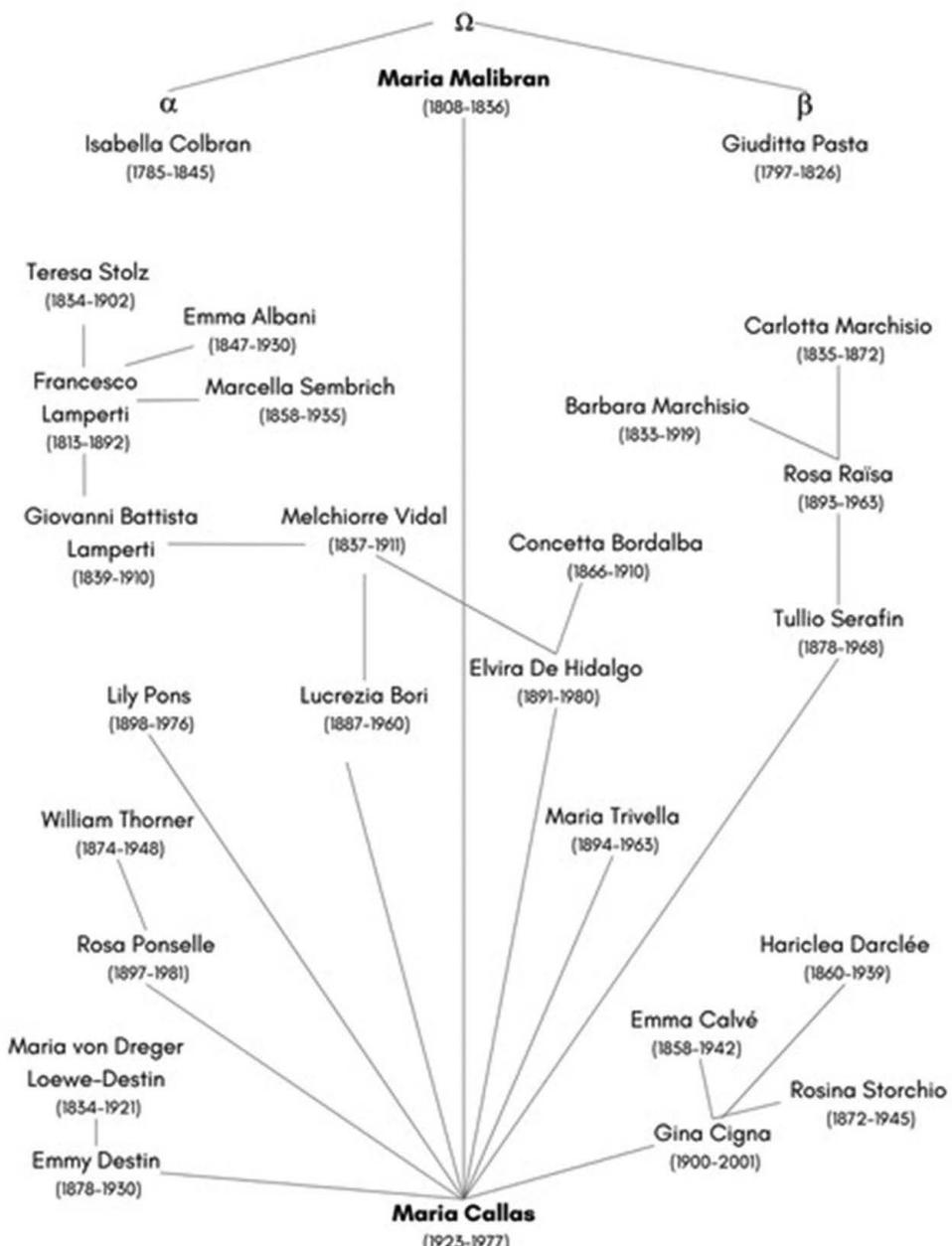


Fig. 1: L'albero genealogico delle discendenze stilistiche.

all'interno delle strutture culturali dell'agire musicale. In questo senso, l'ascolto e l'analisi delle incisioni vocali del primo Novecento rappresentano un passaggio obbligato per comprendere l'evoluzione delle tecniche, dei timbri e delle stilizzazioni interpretative.

È proprio in questa prospettiva che si inserisce l'indagine sul primo paesaggio sonoro che ha circondato Maria Callas, il cui apprendistato aurale può essere retrodatato al 1936, quando, come ricorda Stephen Hastings, la famiglia Kalogeropoulos acquista un fonografo. Attraverso il recupero del materiale discografico noto, è possibile ricostruire gli ascolti della giovanissima Mary: da «Vissi d'arte» cantato da Emmy Destinn (casa discografica Victor, 1914), alle voci di Lily Pons, Geraldine Ferrar, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, fino a Fëdor Šaljapin.³

Tra queste, la prima figura con cui si confronta biograficamente – attraverso il possesso documentato di un disco – è proprio Emmy Destinn (1878–1930), soprano drammatico ceco. Interprete di ruoli che spaziano da Santuzza a Cio-Cio-San, da Tatyana a Aida, Salomè e Donna Anna; anche ricordata per essere stata la prima interprete di Minnie de *La fanciulla del West*. Destinn incarna una vocalità ampia, vibrante, dotata di una ricca gamma di colori espressivi: un modello che, come si vedrà, avrà un'eco sorprendente nelle scelte timbriche della futura Callas. La voce appare senza dubbio «di volume imponente, dalle penetranti e calde vibrazioni, con vividi riflessi argenti nel settore acuto e suggestivi scuramenti nel registro medio e basso».⁴ Le «inflessioni carnali e voluttuose», come le descrive Rodolfo Celletti, «danno sfoggia di una conoscenza del canto legato e un gusto nei portamenti che denotano il profondo studio dello stile vocale italiano»;⁵ evidente soprattutto nel repertorio verdiano, come si ascolta nell'incisione discografica di «D'amor sull'ali rose» de *Il trovatore* (1914–1917), nella quale la linea pura del canto si cristallizza in una eterea visione della paura della morte, arrampicandosi sfacciatamente sino alle altezze vertiginose del Rebb sovraccuto previsto dallo stesso compositore. Una descrizione che trova risonanza nelle esecuzioni callasiane degli anni Quaranta e Cinquanta della medesima aria, nelle quali la linea melodica si esaspera fino a sfiorare il parossismo espressivo, culminando nel celebre Rebb non solo come vetta acustica ma come segno di dominio e di potenza fonica. Callas, infatti, pur restituendo l'aura estatica evocata da Destinn, ne radicalizza il gesto: indugia su quelle altezze con spregiudicata teatralità, mostrando al pubblico – quasi con ostentazione provocatoria – le spettacolari possibilità del proprio strumento, come a voler fare del canto stesso un atto performativo assoluto, esibito e trasceso. In definitiva, Callas sembra interiorizzare la memoria di Destinn, ma farla esplodere da dentro, liberandone le tensioni inespresse. Dove Destinn lavora per nobilitare il *pathos*, Callas lo incarna fino a trasfigurarlo: come se la sua voce custodisse, in una

³ Cfr. Stephen Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista (1923–1947)*. Varese: Zecchini Editore, 2023, pp. 24–25.

⁴ Rodolfo Celletti: “Emmy Destinn”, in: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 2001, pp. 238–243: 239.

⁵ Ibidem.

dimensione liminale, la vibrazione residua di quelle prime registrazioni ascoltate in adolescenza, riplasmate in un nuovo corpo vocale. Come ha sottolineato Barthes, è nella materialità della voce che si cela la potenza semiotica più profonda: la grana, quella qualità irripetibile che rende la voce un evento singolare.⁶ Callas, nel momento in cui indugia sul Rebs, non si limita ad eseguire: fa della nota un gesto, della vocalità un'ostensione, e del suono un segno incarnato. Un gesto che, in termini ecoiani, diventa “istruzione interpretativa”,⁷ aperta alla polisemia dell’ascolto: la voce come significante drammatico, ma anche come scena del desiderio.

Fra i modelli vocali che più incisero sull’educazione vocale di Callas, Rosa Ponselle emerge con forza, non solo per l’impronta timbrica, ma per il carisma fonico che l’artista stessa riconobbe, in un’intervista del 1957, come fonte di ammirazione e inquietudine:

più ancora la *Carmen* con Rosa Ponselle: un’artista eccezionale, dalla voce calda e lucente, il mio idolo nel periodo dell’adolescenza. E anche la mia disperazione. Perché il mio timbro invece era scuro, nerastro (a pensarla mi viene in mente un olio grasso), e complicato nei limiti del registro superiore. Tutti i miei sforzi, allora e più tardi, dal ’37 in poi, quando con mia madre ci trasferimmo in Grecia, furono dedicati a schiarire lo smalto e a conquistare le tinte necessarie per i personaggi, molti, troppi, che vagheggiavo.⁸

L’allusione alla *Carmen* di Ponselle è riferita alla recita del Metropolitan radiotrasmessa nel 1937 (9 gennaio), diretta da Gennaro Papi, con Sydney Rayner (Don José), Julius Huehn (Esamillo), Natalie Bodanya (Micaela). A proposito di *Carmen*, Callas ricorda:

devo molto a Bizet. Fu la sua *Carmen* ad affascinarmi di più, forse a decidere la mia vita. Andavo, ricordo, da una stanza all’altra ripetendo infinite volte l’adescante “habanera”. E quando i miei genitori erano decisamente stanchi, attaccavo l’aria di Filina nella *Mignon*: «Io son Titania». Che era poi un modo di alternare il soprano leggero dal contralto e tenersi quindi tutte le porte aperte, no?⁹

Rosa Ponselle (1897–1981), fu senza dubbio una delle figure che maggiormente influenzarono l’arte vocale di Maria Callas – non solo per la profonda ammirazione che quest’ultima le riservò in più occasioni, ma anche per la sorprendente affinità timbrica che le accomunava. Soprannominata la “Caruso in gonnella” debuttò a ventisei anni al Metropolitan Opera House di New York nel ruolo di Leonora di Vargas ne *La forza del destino*, per poi affrontare personaggi come Norma e Giulia (*La Vestale* di Spontini). La sua voce, nelle parole di Giacomo Lauri-Volpi, era una «stele vocale», granitica negli armonici e sostanziosa nella vibrazione: «note gravi,

⁶ Cfr. Roland Barthes: *La grana della voce*. Torino: Einaudi, 2001.

⁷ Cfr. Umberto Eco: *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2006.

⁸ Eugenio Gara: “Maria Callas”, in: *I grandi interpreti: Maria Callas*, a cura di Roger Hauert e Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1957, pp. 3–25: 12.

⁹ Ibidem, p. 10.

medie, acute, tutte allineate sulla guida del soffio».¹⁰ Ponselle è una roccia vocalica con «eccezionale dominio dei fiati, dalla purezza di portamenti e dai pianissimi legati»,¹¹ qualità pienamente evidenti nella celebre incisione di «O nume tutelare» nella *Vestale* spontiniana (1926–1929), nella quale mette «in risalto la pastosità e il calore del *medium*».¹² Una dimensione timbrica e stilistica che ritroviamo quasi specularmente nella preghiera di Giulia incisa da Callas nel 1958: le due voci, nel loro classicismo “olimpico”, sembrano fondersi nell'*incipit* dell'aria, al punto che la distinzione si fa incerta. Tale prossimità non è casuale: l'ammirazione di Callas per Ponselle fu così intensa da indurla, probabilmente, a interiorizzare e riprodurre inconsciamente le sue inflessioni foniche, assimilando le sonorità della predecessora fino a renderle proprie. La devozione di Callas per Rosa Ponselle non si esaurisce in una semplice fascinazione, né può essere ridotta a un atto volontario di imitazione. Ciò che si attiva, piuttosto, è una forma di memoria incarnata, una riscrittura vocale inconscia, in cui l'ascolto si sedimenta nel corpo come gesto potenziale. In termini fenomenologici, potremmo dire con Merleau-Ponty¹³ che il corpo di Callas riconosce in Ponselle una struttura familiare, assorbita e restituita attraverso la voce: il corpo, lungi dall'essere un mezzo passivo, è il primo archivio dell'esperienza, un soggetto che ricorda attraverso l'azione. E con Cavarero,¹⁴ potremmo aggiungere che la voce stessa – nella sua unicità non ripetibile – è sempre anche un risuonare dell'altro in noi, un “dire sé” che passa inevitabilmente per l'eco di una genealogia: una vocalità esposta, relazionale, mai neutra. Callas, in questo senso, non “copia” Ponselle, ma la attraversa, la fa affiorare nel proprio timbro come presenza altra che diventa parte della sua identità sonora.

Se Ponselle rappresenta per Callas un modello di riferimento intimo e timbricamente interiorizzato, Gina Cigna incarna invece l'archetipo vocale della potenza espressiva e della verticalità sonora, figura esemplare che la giovane Mary avrebbe incontrato attraverso l'ascolto radiofonico. Anche Cigna (1900–2001) è da considerarsi, infatti, una delle presenze formative nel suo immaginario vocale: Callas ricordava di averla ascoltata in una celebre Aida trasmessa dal Metropolitan nel 1937, accanto a nomi leggendari come Bruna Castagna (Amneris), Giovanni Martinelli (Radamès), Carlo Morelli (Amonasro), Ezio Pinza (Ramfis). Voce di Soprano drammatico, di origine francese ma naturalizzata italiana, Cigna merita una breve digressione sul piano didattico-vocale, poiché il suo percorso formativo si articola in una linea di discendenza femminile che attraversa le più gloriose genealogie del canto tra Otto e Novecento. Tra le sue prime maestre spicca Emma Calvé (1858–1942), diva assoluta del *fin-de-siècle* e interprete camaleontica di ruoli da soprano

10 Giacomo Lauri-Volpi: *Voci parallele*. Milano: Garzanti, 1955, p. 73.

11 Rodolfo Celletti: “Rosa Ponselle”, in: Id.: *Le grandi voci*, pp. 661–668: 663.

12 Ibidem.

13 Cfr. Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, 1980, in particolare pp. 184–188.

14 Cfr. Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003, in particolare pp. 15–32.

leggero e drammatico – da Leyla (*Les pêcheurs de perles*) a Santuzza, fino alla Sapho di Massenet, della quale fu la prima interprete. Calvé era stata a sua volta allieva di due nomi-cardine della pedagogia vocale ottocentesca: Mathilde Marchesi e Manuel García jr., quest’ultimo erede diretto della celebre scuola garciana.¹⁵ In seguito, Cigna si perfezionò con Hariclea Darclée (1860–1939), prima indimenticabile Tosca pucciniana, ma anche raffinata interprete di Giulietta e Margherita nei titoli di Gounod.¹⁶ Chiuse il proprio ciclo formativo con Rosina Storchio (1872–1945), la quale, pur esordendo come Carmen, lasciò un’impronta indelebile nel repertorio italiano contemporaneo, incarnando la prima Mimì leoncavalliana e la prima Cio-Cio-San.¹⁷ In questo lignaggio vocale composito – che tiene insieme il belcanto ottocentesco, il verismo nascente e una sottile sensibilità protoromantica – si forgia la voce di Cigna: capace di affrontare ruoli disparati, dalle leggere Norina e Rosina fino alle eroine wagneriane, passando per la monumentale Turandot, che contribuì a rendere leggendaria. Rodolfo Celletti, nel descriverne le qualità vocaliche, parla di «fluidità, estensione, lucentezza di smalto, potenza e squillo» – doti indiscutibilmente naturali, ma non sempre accompagnate da una «meticolosa disciplina della respirazione».¹⁸ Eppure è proprio in questa poderosa eccezionalità dell’organo fonico – prelogica, istintiva, sovrabbondante – che la giovane Callas sembra trovare un punto di contatto con Cigna, soprattutto nell’inevitabile confronto che la attende con la principessa di gelo: Turandot, archetipo vocale assoluto dell’oltre drammatico. Il confronto tra Callas e Cigna – due voci eccezionali, eccentriche, strutturalmente instabili ma potenti – non si esaurisce in una semplice somiglianza timbrica o nell’affinità di repertorio. Va piuttosto interpretato come un caso emblematico di eredità performativa: un processo attraverso cui la voce, più che trasmettere, riattiva, facendo emergere nel presente tracce di presenze passate. In questa prospettiva, l’eredità non è da intendersi come un’eredità genetica o pedagogica, ma come una forma di reinscrizione corporea di pratiche, memorie, e dispositivi sonori che restano latenti, ma agiscono nel momento dell’emissione vocale. Come ha sostenuto Rebecca Schneider, la performance non è solo ciò che accade nell’adesso, ma anche ciò che ritorna, ciò che resta, ciò che insiste.¹⁹ In questo senso, la voce di Callas può essere letta come una macchina genealogica incarnata, che rielabora – attraverso un processo performativo – materiali sedimentati, modelli pregressi, presenze storiche riattivate nella carne del suono. La memoria delle sue antenate vocali, da Ponselle a Cigna, non viene semplicemente “riprodotta”: viene rifatta nella frizione tra corpo, ascolto e desiderio interpretativo.²⁰

15 Cfr. Rodolfo Celletti: “Emma Calvé”, in: Id.: *Le grandi voci*, pp. 115–119.

16 Cfr. id.: “Hariclea Darclée”, in: *Ibidem*, pp. 197–199.

17 Cfr. Gabriele Bucchi: “Rosa Storchio”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94 (2019).

18 Celletti: “Emma Calvé”, p. 169.

19 Cfr. Rebecca Schneider: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.

20 Cfr. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Proseguendo nel percorso delle voci che hanno contribuito alla formazione aurale della giovane Callas, è probabile che tra le incisioni da lei ascoltate vi fossero anche le interpretazioni dell'aria della *Mignon* di Lily Pons e Lucrezia Bori – due soprani leggeri tra i più rappresentativi della scena americana della prima metà del Novecento.

Particolarmente interessante è la figura di Lucrezia Bori (1887–1960),²¹ soprano spagnolo dalla linea di canto scolpita e fine, formatasi con Melchiorre Vidal (1837–1911), il medesimo insegnante di Elvira De Hidalgo, futura maestra di Callas.²² Interprete sensibile di ruoli come Micaela, Manon, Mimì, ma anche Gilda e Norina, Bori possedeva una voce «limpida e flautata», ma esile e «priva di squillo»,²³ secondo i critici del tempo – un soprano lirico-leggero non particolarmente dotato per i virtuosismi, che per questo si orientò verso un repertorio più intimo e narrativo. Ciononostante, il suo stile era definito «raffinato e leggiadro, capace di far rivivere la grazia del canto settecentesco»,²⁴ soprattutto per la cura nella dizione e nell'articolazione della parola. Eleganza che emerge chiaramente nella scena della morte di Mimì, registrata con Tito Schipa, in cui, lontano da ogni eccesso verista, Bori affina le inflessioni vocali con un'intensa mestizia, sottile ma palpabile. Un approccio che riecheggia anche nell'unica interpretazione di Callas nel ruolo della fioraia parigina, incisa nel 1956, dove la malinconia viene filtrata attraverso l'economia del gesto fonico.

Diversa, e in parte più controversa, è la ricezione che Callas ebbe di Lily Pons (1898–1976). Se da un lato pare nutrisse qualche riserva verso le sue interpretazioni di Lucia e Gilda, dall'altro è verosimile che ne abbia ascoltato e analizzato l'emissione, soprattutto in relazione al registro sovraccuto.²⁵ Pons, soprano di coloratura francese, iniziò la carriera in patria per poi affermarsi come primadonna al Metropolitan grazie a Giovanni Zenatello, lo stesso impresario che anni dopo avrebbe sostenuto Callas nei suoi primi passi italiani. Considerata il soprano leggero più celebre d'America, Pons era nota per la sua prodigiosa estensione – pare toccasse il Lab²⁶ con apparente naturalezza. Giacomo Lauri-Volpi, nel descriverla, parla di «piccole note di corallo»,²⁷ prodotte con perfetto dominio del fiato e tale sapienza da superare agilità, salti, e limiti d'altezza senza sforzo apparente. È possibile che la giovane Callas abbia tratto proprio da queste «piccole note» il desiderio di superare, nel passaggio, l'apparente ostacolo della propria voce imponente, cercando – talvolta con fatica – una sintesi tra estensione e peso. Il suo tentativo di ritrovare «ultrasuoni a bocca chiusa»,²⁸ alla maniera di Pons, sembra testimoniare la volontà di esplorare,

21 Cfr. Celletti: «Lucrezia Bori», in: Id.: *Le grandi voci*, pp. 91–95.

22 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 28.

23 Celletti: «Lucrezia Bori», p. 92.

24 Ibidem.

25 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 29; vedi anche George Jellinek: *Callas: Portrait of a Prima Donna*. New York: Ziff Davis, 1960, p. 8.

26 Lauri-Volpi: *Voci parallele*, p. 28.

27 Ibidem.

anche attraverso il confronto critico, i limiti estremi del proprio strumento fonico.

All'interno dello *stemma codicum* vocale proposto per Maria Callas, accanto alla linea principale che da Malibran, attraverso Colbran e Pasta, giunge fino alla cantante, è possibile identificare una diramazione obliqua, un ramo laterale di natura utopica, che raccoglie quelle voci leggere – Bori, Pons – che non rappresentano antenate dirette, ma piuttosto “altre genealogie possibili” che Callas ha sfiorato, ascoltato, forse sognato, senza mai potervi realmente appartenere. Si tratta di una linea non filologica ma fantasmatica, che costituisce un controcanto silenzioso alla sua vocalità: figure liminari che abitano il confine tra l'ammirazione e l'impossibilità, tra il desiderio mimetico e il fallimento costruttivo. In questo senso, la tensione tra voce pesante e voce leggera, tra l'imponenza del timbro callasiano e l'inafferrabile levità delle voci di coloratura, non è un semplice contrasto tecnico, ma una faglia generativa, una ferita creativa attraverso cui la voce di Callas si costruisce per attrito. Questo ramo obliquo dello *stemma codicum* non tramanda la voce per trasmissione lineare, ma per eredità performativa immaginaria: un atto di ascolto che agisce retroattivamente, iscrivendo nel corpo il fantasma di ciò che non si può essere, ma che proprio per questo spinge la voce a trascendersi.

Se le voci ascoltate durante l'adolescenza – da Ponselle a Pons, da Destinn a Cigna – delineano un vero e proprio orizzonte genealogico in tensione tra peso e leggerezza, tra archetipi drammatici e sogni di coloratura, è tuttavia necessario volgere lo sguardo ancor più indietro, verso quella zona di confine in cui la vocalità callasiana comincia a formarsi, ben prima dell'educazione formale. Prima ancora di assumere un'identità timbrica precisa, la voce di Mary Kalogeropoulos risuona nella quotidianità americana come gesto spontaneo e semi-inconsapevole, già però orientato da un immaginario fonico costruito attraverso i mezzi dell'epoca: dischi, radio, ascolti domestici. Secondo alcune testimonianze, nel 1931 – quando aveva appena otto anni – Mary avrebbe ricevuto alcune lezioni informali da un vicino di casa svedese, un *singing coach* dilettante che, colpito dalla sua voce, l'aveva sentita cantare di nascosto «La paloma» di Sebastián Yradier. La canzone, divenuta celebre nel corso dell'Ottocento anche grazie a interpreti come Pauline Viardot e Marianna Alboni, era rimasta stabilmente nel repertorio delle cantanti, tramandata attraverso registrazioni commerciali e ascolti radiofonici.²⁸ In quegli anni americani – vissuti tra l'esilio e l'infanzia – Callas canta ovunque: tra le mura domestiche, in occasioni scolastiche e perfino in alcune trasmissioni radiofoniche locali. È verosimile, come ipotizza Stephen Hastings, che il suo primo repertorio radiofonico includesse anche la canzone «A Heart That's Free», composta da Alfred Robyn su testo di Thomas T. Railey nel 1908. Divenuta celebre grazie all'interpretazione della giovanissima Deanna Durbin (1921–2013) nel film *One Hundred Men and a Girl* di Leopold Stokowski, questa canzone rappresenta una declinazione perfetta della vocalità innocente e lucente del primo Novecento. È improbabile che Callas abbia visto o

28 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 26; si veda anche Jackie Callas: *Sister*. New York: St. Martin's Press, 1989.

ascoltato quella versione cinematografica, poiché il film uscì nelle sale nel 1937, quando ormai la sua famiglia si era già trasferita in Grecia. Tuttavia, è possibile che la sua conoscenza del brano – come accaduto per «La paloma» – sia avvenuta attraverso una registrazione o una trasmissione radiofonica precedente, a conferma di una precoce esposizione a un repertorio vocale femminile stilizzato, aggraziato, brillante.²⁹

Se gli anni americani avevano rappresentato per Mary Callas un'esplorazione aurale e mimetica del suono – tra radio, registrazioni e prime esibizioni domestiche – è con il trasferimento ad Atene che inizia la sua vera educazione vocale accademica. Nell'ottobre del 1937, a soli quattordici anni, viene ammessa al Conservatorio Nazionale di Atene (*Ethnikon Odeón*) – istituzione da poco fondata – dove studia canto e lingua francese con Maria Trivella, e pianoforte con Hevi Pana. Trivella (1894–1963), soprano greco attivo in ruoli lirici come *Traviata* e *Faust*, intuì da subito l'istinto musicale della giovane Mary, pur presentatasi all'audizione come contralto a causa di un registro acuto ancora acerbo. Per accedere al corso dichiarò di avere sedici anni – età minima per l'ammissione – e presentò due brani: «La paloma» di Yradier e «Habanera» dalla *Carmen* di Bizet. I docenti presenti all'esame – tra cui il compositore Manolis Kalomiris, il regista Yorgos Karakandas e il direttore d'orchestra Leonidas Zoras – rimasero colpiti dal volume, dalla musicalità e dall'espressività della giovane.³⁰ Trivella ne ricorda soprattutto l'ostinazione nello studio, la dedizione costante e la capacità di assorbire tutto come una “spugna”³¹. Le prime arie assegnatele, in meno di un anno, testimoniano un progresso sorprendente: «Leise, leise leise fromme Weise» da *Der Freischütz* di Weber, «Plus grande danza son obscurité» da *Reine de Saba* di Gounod, brani da *Tosca* di Puccini, fino alla celebre «Casta diva» dalla *Norma* di Bellini, cantata pubblicamente in un concerto alla Sala Parnassós (Teatro Rex, 4 luglio 1938).³² Si tratta di un repertorio vasto e impegnativo, che testimonia già una proiezione verso il cosiddetto soprano drammatico d'agilità, pur in una voce ancora in piena metamorfosi. Tuttavia, rimane incerta la metodologia didattica adottata da Trivella. In un'intervista concessa nel 1962 a Derek Prouse per *The Sunday Times*, Callas afferma: «imparai il canto da Maria Trivella; aveva un metodo francese – attraverso il naso. Poi nel '38 cambiai per desiderio di mia madre e passai al Conservatorio di Atene dove insegnava la De Hidalgo. Era una grande cantante e imparai molto da lei».³³ Anche Celletti ipotizza che il primo orientamento vocale della Callas fosse problematico: «probabilmente la Callas (io questo non lo so di sicuro, ho anche provato ad interrogare la De Hidalgo ... ma è stata estremamente reticente) aveva in partenza una voce già un

29 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 35.

30 Su queste informazioni storiche-biografiche si veda Nikólaos Petsális-Diomídis: *The Unknown Callas: the Greekyears*. Portland: Amadeus Press, Oregon, 2001, pp. 93–100.

31 Cfr. ibidem, p. 100.

32 Cfr. ibidem, p. 106.

33 Intervista di Derek Prouse tradotta e trascritta in: *Callas, l'ultima diva: analisi di un fenomeno*, a cura di Gina Guandalini. Torino: Eda, 1987, p. 150.

po' forzata e provata. Non instradata subito nella direzione tecnicamente giusta»³⁴. Un'ipotesi che potrebbe trovare eco nelle parole della stessa Callas: «ero una spugna, lo sono ancora. Ma noi spugne abbiamo uno svantaggio: assorbiamo le belle cose ma anche i difetti, che poi diventano difficili da eliminare. Cerchi di eliminarli, ma i difetti vocali si appiccicano, soprattutto se li hai presi da più giovane».³⁵ Che alludesse, forse, proprio alle prime lezioni con Trivella?

Nel Novembre del 1939, dopo un primo tentativo fallito nel '37, Callas viene finalmente ammessa al più prestigioso Conservatorio di Atene (*Odeion Athinòn*), grazie all'interessamento del basso Nicola Moscova (1907–1975). Qui entra nella classe di Elvira De Hidalgo (1891–1980),³⁶ celebre soprano leggero spagnolo e futura guida decisiva nel processo di rifinitura tecnica e stilistica della sua voce.

Il passaggio da Maria Trivella a Elvira De Hidalgo segna una vera e propria soglia epistemica nella formazione vocale di Maria Callas. Non si tratta semplicemente di un cambio di insegnante o di repertorio, ma di una trasformazione nella concezione stessa della voce: da gesto naturale, empatico, quasi intuitivo, a dispositivo tecnico-stilistico articolato, capace di inglobare stili, epoche, funzioni drammaturgiche. Con Trivella, la voce di Callas si forma in un orizzonte lirico, francese, impressionista – un canto filtrato per “il naso”, come lei stessa ricordava con un misto di ironia e affetto. È una vocalità ancora in cerca di sé, oscillante tra registri, sospinta più dall'intuito espressivo che da una vera impostazione strutturale. Con De Hidalgo, invece, ha inizio l'apprendimento sistematico di una tecnica storicitizzata, fondata sulla grande scuola belcantista, tramandata oralmente e reinterpretata attraverso l'esperienza scenica della maestra. Si tratta di un canto che chiede rigore: appoggio, fiato, smalto, linea, agilità, ma anche capacità di stilizzazione e consapevolezza formale. La voce non è più solo strumento affettivo, ma diventa corpo plastico da scolpire nel tempo. In questo senso, l'arrivo alla scuola di De Hidalgo può essere letto come un atto di rifondazione vocale, o meglio come un ritorno alle origini attraverso la tecnica: un percorso inverso, in cui la voce drammatica della giovane Mary viene rifiuta, alleggerita, rimodulata per affrontare il repertorio agile e astratto del belcanto ottocentesco. È in questa frattura che nasce il paradosso callasiano: una voce pesante che sa farsi leggera, un corpo drammatico che sa articolarsi in agilità, una natura tragica che si piega alla decorazione formale per poi, nei ruoli, esplodere in profondità interpretativa. Senza Trivella, forse, non ci sarebbe stata la materia incandescente; ma senza De Hidalgo, quella materia non avrebbe mai trovato una forma. In termini foucaultiani,³⁷ potremmo leggere questa frattura tra Trivella e De Hidalgo come un passaggio tra due regimi di verità della voce: da un sapere intuitivo, empatico, ancora radicato in una concezione romantica della

34 Rodolfo Celletti: “Processo alla Callas”, in: *Radiocorriere*, n. 48, 1969; citato da Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, p. 150, n. 1.

35 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, p. 150.

36 Sulla cantante spagnola si veda Juan Sebastián Villalba: *Elvira De Hidalgo. De prima donna a maestra de María Callas*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2021.

37 Cfr. Michel Foucault: *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Mondadori, 2020.

vocalità, a un sapere tecnico-formalizzato, che sottopone la voce a una grammatica esatta di gesti, pressioni, articolazioni. Il corpo vocale della giovane Callas, nella scuola di De Hidalgo, viene disciplinato, cioè reso docile e performante attraverso l'adesione a una tradizione storica – quella del belcanto – che non è solo stile, ma dispositivo teorico. La tecnica belcantistica trasmessa da De Hidalgo non è dunque semplice esercizio vocale, ma forma di sapere che produce soggettività: non dice solo come si canta, ma chi è colui o colei che canta. È qui che la voce di Callas si distacca definitivamente da ogni spontaneismo, per diventare costruzione sonora consapevole, atto estetico e politico insieme.

Questo passaggio agli insegnamenti di Elvira De Hidalgo, come abbiamo visto, rappresenta molto più di un cambiamento didattico: è una rifondazione epistemica, in cui la voce di Callas viene riscritta attraverso una tecnica storicizzata, filtrata da secoli di trasmissione orale e trattatistica. Non sorprende, allora, che la scuola di De Hidalgo affondi le sue radici proprio nella grande tradizione italiana del belcanto, attraverso una linea genealogica diretta e ininterrotta che risale a Lamperti, Mancini e Tosi: una filiera tecnica e stilistica che si tramanda di corpo in corpo, come una catena vivente di sapere incarnato. La scuola di canto di Elvira De Hidalgo ha origini italiane ben radicate: si forma dapprima con Concetta [Concepción] Bordalba a Barcellona, e poi si perfeziona a Milano con il tenore Melchiorre Vidal, anch'egli spagnolo ma allievo diretto di Giovanni Battista Lamperti (1839–1910). Lamperti – autore di *La tecnica del canto* (1905) e *Saggezza vocale* (1931) – era figlio di Francesco Lamperti (1813–1892), uno dei più celebri maestri e trattatisti del XIX secolo, la cui produzione didattica (*Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto* – 1865; *Esercizi giornalieri per soprano e mezzosoprano* – 1869; *Studi di bravura per canto approvati dal Regio Conservatorio di Milano* – 1870; *Studi di bravura per soprano* – 1875) è stata punto di riferimento per generazioni di cantanti. Tra le allieve di Francesco si annoverano voci leggendarie come Teresa Stoltz (1834–1902), Emma Albani (1847–1930), e Marcella Sembrich (1858–1935), tutte figure-chiave nel panorama operistico ottocentesco. Questa linea tecnica, a sua volta, si ricollega alla tradizione del Settecento rappresentata da Pier Francesco Tosi (1654–1732) e Giovanni Battista Mancini (1714–1800): un'eredità teorico-pratica in cui il canto non è semplice esercizio di emissione, ma forma di sapere incarnato, arte combinatoria di corpo, gesto e stile.³⁸

Callas ha spesso riconosciuto l'importanza fondativa di questa scuola³⁹ e il ruolo determinante della sua insegnante:

è stata una grande fortuna studiare con la De Hidalgo, una della vecchia scuola, che mi faceva sempre tenere la voce leggera (questo non è sempre raccomandabile, ma la mia voce è sempre stata uno strano tipo di strumento). Lavorare sulla coloratura

38 Sulla trattatistica del canto rimando all'imprescindibile studio di Marco Beghelli: "I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento", in: *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 50 (2013), pp. 121–132.

39 Si veda l'intervista di Lord Harewood del 1968: *Maria Callas Talks to Lord Harewood*, Dvd Emi.

mi diverte; sono un drammatico di coloratura, come si dice. Alcuni dicono che ho cominciato come mezzosoprano, il che è probabilmente esatto, perché è vero che all'inizio avevo una voce molto corta. Ma immediatamente mi sono venute le note alte, e questo significa che non fu esattamente una questione di studio. Mi vennero automaticamente; sarebbero venute comunque.⁴⁰

Probabilmente, tra le arie ascoltate da De Hidalgo nelle prime audizioni formali e informali con Callas, vi furono la grande scena di Rezia dall'*Oberon* di Weber e «O cieli azzurri» dall'*Aida* di Verdi⁴¹ – interpretazioni che destarono la sua meraviglia: «Maria cantava con una potenza eccezionale, aveva un trombone di voce. La voce era grezza, ma con un timbro personalissimo straordinario».⁴² Nonostante alcune perplessità tecniche iniziali, non sorprende che Callas debutti sulle scene a soli sedici anni in un ruolo come Santuzza nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni (Teatro Olympia, Atene, 2 aprile 1939): una scrittura vocale densa, aspra, spigolosa, ben lontana dal belcanto, ma perfettamente funzionale a mettere in campo le prime articolazioni della sua identità vocale drammatica. A quell'altezza cronologica era ufficialmente ancora sotto la guida di Trivella, ma Callas avrebbe probabilmente già iniziato, come ipotizzano molti studiosi, un percorso parallelo con De Hidalgo⁴³ – da cui avrebbe appreso non solo la gestione dei registri, ma anche l'idea stessa di voce come costruzione artistica consapevole.⁴⁴

Il metodo di studio impartito da Elvira De Hidalgo si fondava sull'adozione di esercizi codificati della tradizione belcantista ottocentesca, in particolare sui vocalizzi di Heinrich Panofka (1809–1887) e Giuseppe Concone (1801–1861). Questi esercizi, pensati per sviluppare il controllo del fiato, l'agilità, la morbidezza della linea e la precisione del fraseggio, rappresentavano una vera scuola del corpo e dell'ascolto, nella quale ogni ornamento diventava strumento di disciplina espressiva. I 24 *Vocalizzi op. 81* e i *Vocalizzi op. 85* di Panofka accompagnavano l'allievo lungo un percorso progressivo, dalle scale diatoniche e cromatiche fino ai trilli, alle volatine e ai cosiddetti “fati rubati”. I 15 *Vocalizzi op. 12*, invece, erano concepiti come arie senza parole, piccoli palcoscenici melodici dove impostare fraseggio e musicalità. Callas ricorderà con precisione l'importanza di questi studi: «ho fatto tutti gli esercizi del Concone e del Panofka: insegnano i trilli, il legato, gli intervalli, lo stile del belcanto. È un modo di cantare che richiede un enorme controllo del fiato e una linea nitida, l'abilità di produrre un puro flusso di suono insieme alle fioriture».⁴⁵ Ne riparerà con entusiasmo nel 1957, rivelando quanto il rito quotidiano di questi esercizi non fosse per lei una routine sterile, ma una pratica di invenzione e ascolto: «felice quasi come quando al mattino mi metto al piano e riprendo i miei cari studi del Concone e del Panofka: che

40 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, pp. 151–152.

41 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 62.

42 Renzo Allegri: *La vera storia di Maria Callas*. Milano: Mondadori, 1991, p. 38.

43 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, pp. 63–65.

44 Cfr. ibidem, pp. 68–69; si veda anche Giuseppe Di Stefano: *L'arte del canto*. Milano: Rusconi, 1989, p. 38.

45 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, p. 152.

per me non sono aridi vocalizzi, gelidi grumi di scale cromatiche, di acciaccature, di mordenti, di trilli; ma embrioni fantasiosi di melodie, abbozzi, bizzarre minute musiche indefinite».⁴⁶ A queste lezioni Callas non partecipava come semplice allieva, ma come presenza costante e immersiva: «andavo alle sue lezioni dalle dieci del mattino, quando cominciava, fino a quando andavamo a pranzo o mangiavamo un panino sul posto, e poi fino alle otto di sera. Sarebbe stato inconcepibile rimanere a casa, non avrei saputo cosa fare. Amavo ascoltare le varie voci di soprano leggero e lirico, e anche gli uomini. Per me era tutto un nuovo mondo emozionante».⁴⁷ La stessa De Hidalgo confermerà questa dedizione assoluta: «Maria, sempre silenziosa, quasi imbronciata, veniva alle dieci del mattino, quando iniziavo a insegnare, si sedeva in un angolo e restava lì finché avevo finito, cioè fino alla sera. Assisteva alle lezioni di tutte le allieve e imparava tutto».⁴⁸ E aggiunge dettagli preziosi sullo studio del fiato, sulla memoria musicale, sulla capacità di assimilare, elementi che, come fili invisibili, tessono il laboratorio quotidiano della voce callasiana:

conosceva la musica come poche altre ed aveva sviluppissima una dote preziosa: la memoria musicale. Senza questa straordinaria facoltà di imparare di colpo una pagina di spartito dopo avervi dato soltanto una scorsa, non so come avrebbe potuto combinare qualcosa. Era già spaventosamente miope a sedici anni. Doveva leggere la musica portando il foglio vicino alla faccia [...]. Possedendo una lunghezza di fiato eccezionale (era capace di cantare un'intera melodia con una sola emissione) e una naturale inclinazione alle inflessioni drammatiche, riteneva di far bene buttando fuori d'impeto tutto quel che aveva. Per prima cosa dovevo metterle un freno. «Sei giovane – le spiegavo – per adesso devi abituarti alla leggerezza, al ricamo. Più tardi, vedremo».⁴⁹

Durante questi anni di studio, la giovane Mary affronta un repertorio di sorprendente vastità e varietà stilistica, che oggi apparirebbe del tutto inusuale rispetto ai percorsi vocali standardizzati. Accanto allo studio del grande repertorio operistico italiano e francese, Callas si cimenta in pagine sacre e cameristiche che rivelano una precoce profondità musicale: *Dido and Aeneas* di Purcel, *Matthäus Passion* di Bach, *Stabat Mater* di Pergolesi e quello di Rossini, il *Requiem* e la *Messa in Do* di Mozart. A questo si aggiunge la liederistica tedesca – Schubert, Schumann, Brahms – che Callas affronta con rigore e sensibilità interpretativa. In occasione dell'esame di fine anno del 1941, presenta alla commissione il *Lied* «Von ewiger Liebe» di Brahms, interpretato in lingua francese, probabilmente influenzata da modelli discografici coevi (si pensi per esempio alla registrazione di Rosa Ponselle).⁵⁰

Un esempio emblematico di questa ampiezza d'interessi è rappresentato dal concerto tenuto a Salonicco il 7 giugno 1942, organizzato dal colonnello Mario Alberici da Barbiano, responsabile delle attività culturali italiane in Grecia, in

46 Gara: "Maria Callas", p. 25.

47 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, pp. 150–151.

48 Allegri: *La vera storia di Maria Callas*, p. 39.

49 Bruno Tosi: *Giovane Callas*. Padova: Chinchio, 1997, p. 159.

50 Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell'artista*, p. 104.

occasione del 150° anniversario della nascita di Rossini. In quell'occasione, Callas esegue brani d'alta difficoltà tecnica e stilistica: «Bel raggio lusinghier» (*Semiramide*), «Nacqui all'affanno» (*Cenerentola*), «Assisa a piè d'un salce» (*Otello*), e il quartetto «Sancta Mater» dallo *Stabat Mater* rossiniano – a conferma di un'assimilazione sorprendente di registri espressivi differenti, dalla coloratura alla vocalità da camera sacra.⁵¹ A rendere possibile questa versatilità interpretativa, contribuì in modo determinante lo studio sistematico del pianoforte, che permise a Callas non solo di sviluppare una rara padronanza nella lettura a prima vista, ma anche di interiorizzare con maggiore autonomia le strutture formali e armoniche dei brani. Le fonti testimoniano una abilità pianistica fuori dal comune – tanto più straordinaria se si considera il basso livello medio di alfabetizzazione musicale tra i cantanti lirici dell'epoca. Solo poche fuoriclasse come Claudia Muzio, Rosa Ponselle, Amelita Galli-Curci e Toti Dal Monte presentavano un simile livello di competenza strumentale, che certamente contribuì, anche per Callas, alla formazione di una consapevolezza musicale superiore alla norma.⁵²

Questa rara versatilità musicale – forgiata da un repertorio eclettico e dallo studio pianistico rigoroso – si manifesta con forza già negli ultimi anni di formazione, in cui lo spazio tra studio e scena si fa sempre più sottile, fino a dissolversi. Nel settembre del 1942, ancora prima di diplomarsi, Callas debutta nel ruolo di *Tosca* presso il Teatro Municipale di Atene: una scelta che, per difficoltà drammatica e vocale, testimonia una precocità interpretativa fuori dal comune. Il diploma ufficiale giunge solo l'anno successivo, il 27 maggio 1943, con un programma d'esame imponente: «Suicidio!» dalla *Gioconda* di Ponchielli, «Che farò senza Euridice» dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, e la «Canzone per ballo» di Ildebrando Pizzetti.⁵³ Queste scelte non erano arbitrarie, ma rispondevano ai criteri imposti dal Conservatorio di Atene, che richiedeva l'esecuzione di arie tratte dal repertorio settecentesco, ottocentesco e contemporaneo. Tuttavia, nel caso di Callas, questo vincolo programmatico si trasforma in dichiarazione di poetica: l'estensione cronologica del repertorio diventa manifesto di una voce capace di abitare più epoche, più estetiche, più mondi vocali.

Lo stesso spirito attraversa i tre concerti di fine guerra – tra Atene e Salonicco, nel 1945 – che precedono il suo ritorno in America. Ricostruiti da Stephen Hastings, questi concerti testimoniano una maturità tecnica e drammaturgica che ha pochi paragoni: «il programma era di una difficoltà forse senza precedenti per un soprano ventunenne [...] solo Lilli Lehmann [...] era stata capace di alternare pagine altrettanto contrastanti per tessitura, scrittura vocale e contenuto espressivo».⁵⁴ In queste esecuzioni, Callas affronta brani in lingua italiana e, per i titoli in lingua tedesca, canta in traduzione francese, segno di una strategia linguistica e culturale che ancora una volta sottolinea la sua adesione totale al testo musicale, quale che sia la sua provenienza:

51 Cfr. *ibidem*, p. 110.

52 Cfr. *ibidem*, p. 112.

53 Cfr. *ibidem*, p. 125.

54 *Ibidem*, p. 163.

9/10 maggio – Salonicco	17 maggio – Atene	3 agosto – Atene
<p>«Abscheuliches» <i>Fidelio</i> «Or sai chi l'onore» <i>Don Giovanni</i> «Ocean! Thou mighty monster» <i>Oberon</i> «Una voce poco fa» <i>Il barbiere di Siviglia</i> «Casta diva» <i>Norma</i> «Ritorna vincitoril» <i>Aida</i> «O mio babbino caro» <i>Gianni Schicchi</i> Scena e aria Violetta <i>La traviata</i> «Liebestod» <i>Tristan und Isolde</i></p>	<p>«Vissi d'arte» <i>Tosca</i> «O mio Fernando» <i>La favorita</i> «Leise, leise» <i>Freischütz</i> «O cieli azzurri» <i>Aida</i> «Où la jeune Hindou» <i>Lakmè</i> «Non mi dir» <i>Don Giovanni</i> «Suicidio» <i>Gioconda</i> Aria dei gioelli <i>Faust</i> «Assisa a piè d'un salce» <i>Otello</i></p>	<p>«Batti, batti bel Masetto» <i>Don Giovanni</i> «Bel raggio lusinghier» <i>Semiramide</i> «O cieli azzurri» <i>Aida</i> «D'amor sull'ali rosee» <i>Il trovatore</i> «Ocean! Thou mighty monster» <i>Oberon</i> «La maja dolorosa» di Granados Canzoni greche di Karyotakis, y. Poniridis «On Wenlock Edge» di Williams «Elegie» di Duparc</p>

I tre concerti greci del 1945 segnano il culmine di un apprendistato lungo e fuori norma, e al contempo la soglia di un'identità vocale compiuta, capace di attraversare con disinvoltura stili, lingue, epoche; ma è solo con il rientro in America, il 26 settembre 1945, che si può dire conclusa la fase formativa di Callas. Inizia ora la ricerca dello spazio scenico “proprio”, ancora incerta, ostacolata, ma già animata da una determinazione incrollabile.

A vent'anni, Maria è nel pieno delle forze vocali: la voce è poderosa, estesa, sotto controllo ferreo, anche se lei stessa non smette mai di metterne in discussione i limiti. Nonostante la mancanza di ingaggi e il gelo della critica americana, la sua fede nel canto non vacilla. Rifiutata dal Metropolitan dopo un'audizione in cui le vengono proposte Leonora del *Fidelio* e Cio-Cio-San, ruoli che giudica inadeguati alla sua vocalità,⁵⁵ Callas mantiene la voce viva grazie a Louise Caselotti, mezzosoprano e valente pianista, che la assiste nella preparazione tecnica di alcuni ruoli chiave: *Norma*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Tosca*, *La Gioconda*.

La svolta arriva nel 1947, quando Callas ottiene, grazie a un'audizione presso il direttore artistico Giovanni Zenatello, il ruolo di protagonista nella *Gioconda* di Ponchielli all'Arena di Verona. È con l'Italia che accade il miracolo: Maria diventa “la Callas”. Nelle recite agostane dell'Arena (2, 5, 10, 14, 17 agosto 1947), interpreta il ruolo di Gioconda con buon successo, sotto la guida del maestro Tullio Serafin, che può essere a pieno titolo considerato il vero scopritore e rifondatore del talento callasiano. Dopo la *Gioconda*, Serafin le propone subito una sfida monumentale: Isotta nel *Tristano*

55 Molti sono i dubbi sulle fonti in merito a questo episodio, per esempio Guandalini afferma: «a questo punto tutte le biografie citano un Gran Rifiuto: squattrinata e senza scritture, la ventiduenne Callas avrebbe rinunciato a un contratto con il Metropolitan di New York, per non voler cantare *Butterfly* e *Fidelio* in inglese. La verità riaffiorata di recente è che l'allora soprintendente Edward Johnson era abituato a materiale più rifinito del grezzo soprano che gli stava davanti, e concluse l'audizione, come molti altri prima di lui e dopo di lui, con il cortese invito a continuare a studiare. (Lo scrupolo linguistico non esisteva, dato che la Callas era sostenitrice di Wagner in lingua italiana)». Gina Guandalini: “Uno schiaffo al tempo”, in: *Callas, l'ultima diva: analisi di un fenomeno*, a cura di Gina Guandalini. Torino: Eda, 1987, pp. 11–23: 15.

e *Isotta* al Teatro La Fenice di Venezia (dicembre 1947 – gennaio 1948), seguita dalla scrittura come protagonista nella *Turandot* pucciniana. Il rapporto con il maestro sarà intenso, esigente, formativo, come lo stesso Serafin e Callas dichiareranno più volte, e rappresenta la vera consacrazione, la voce, finalmente, diventa destino:

Gli inizi furono faticosi. Non ero soddisfatta della mia pronuncia, per esempio, che nel canto è molto importante. Bisogna enunciare chiaramente, spingere avanti la parola per coinvolgere il pubblico in ciò che dici. Ovviamente è un lavoro anche più difficile se cerchi, come ho sempre fatto io, di mettere colori diversi nella voce. Una volta Serafin mi disse: «Tu hai uno strumento che studi alle prove, come un pianista col piano. Ma durante la recita dimentica di avere studiato: suonalo e godilo; esprimi la tua anima con esso». Ma bisogna stare attenti: se ci si rilassa troppo si perde il controllo. Ci deve sempre essere una piccola parte di noi che sorveglia e controlla coscientemente. Serafin è stato il mio primo grande maestro e la mia gran guida. Mi conosceva da prima che mi sposassi e c'è sempre stato un forte legame spirituale tra noi. Parlando egoisticamente, ho estratto da Serafin quanto più potevo. Per esempio mi ha insegnato gli attacchi. E un'altra cosa preziosissima: preparare una frase prima di cantarla. La prepari nell'animo, il pubblico la vede già sul tuo viso e poi la canti. La musica è la forma più alta di espressione.⁵⁶

Il vero punto di svolta nel percorso di Maria Callas è l'incontro con Tullio Serafin, che possiamo considerare a pieno titolo l'alfa direttoriale della sua formazione artistica. Serafin è il mediatore tra la voce grezza e la consapevolezza formale, tra il potenziale caotico e l'ordine stilistico. La sua conoscenza profonda delle voci scure di soprano era leggendaria, «lui aveva preparato Rosa Ponselle nel ruolo della sacerdotessa druidica negli anni Venti, lui aveva diretto Rosa Raisa negli anni Dieci»;⁵⁷ Serafin sapeva riconoscere nelle fibre più dense di una voce l'attitudine al volo tecnico e alla scultura espressiva. Sotto la sua guida, Callas affronta un repertorio da soprano drammatico vasto e impegnativo: *Isotta*, *Turandot*, *Leonora di Vargas*, *Aida*; ma è nell'autunno del 1948 che Serafin la propone a Francesco Siciliani, sovrintendente del Maggio Musicale Fiorentino, per interpretare *Norma*. Durante l'audizione, Siciliani, raffinato intenditore di vocalità, chiede alla giovane cantante di dichiarare la propria scuola di canto, scoprendo con entusiasmo la formazione presso Elvira De Hidalgo. Colpito, la invita ad eseguire un'aria da soprano leggero e, all'ascolto, pronuncia la sentenza che cambierà per sempre la percezione della sua arte: «questo era l'antico 'soprano drammatico di coloratura' come lo intendevano i compositori romantici: una voce potente, di colore scuro, dalle inflessioni patetiche e tragiche».⁵⁸

La consacrazione definitiva avviene nel gennaio 1949: Callas interpreta, a soli tre giorni di distanza, due ruoli agli antipodi – Brünnhilde wagneriana eroina walchirica e la folle Elvira belliniana dei *Puritani*. Un prodigo tecnico ed espressivo

56 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l'ultima diva*, p. 154.

57 Gina Guandalini: *Maria Callas: l'interprete, la storia*. Roma: Curcio Musica, 2007, p. 108.

58 Ibidem, p. 106.

che frantuma le categorie tradizionali, incarnando un’idea di voce-mondo, capace di oscillare tra il titanismo eroico e la leggerezza belcantistica.

Eugenio Gara, nel 1957, fissa in formule definitive il mistero tecnico callasiano, legando il nome Callas al glorioso epiteto di soprano drammatico di agilità:

[Callas] per le caratteristiche e i difetti da lei stessa denunciati, aveva bisogno di raccogliere i suoni nella “maschera” e di organizzare la respirazione in modo da poter cantare costantemente “sul fiato”. Per un’operazione così delicata, nessun clinico migliore di un soprano leggero [Elvira De Hidalgo]. Educare anche le voci sostanziose all’emissione veloce e volubile, conferire anche ai suoni più gagliardi un’elastica vibrazione, in modo da affrancarli dalla brutale servitù del “peso specifico”, era il segreto degli antichi soprani drammatici d’agilità.⁵⁹

Giacomo Lauri-Volpi, nel celebre volume *Voci parallele*, aggiunge un ulteriore tassello teorico definendo Callas una voce isolata, inclassificabile, poiché è una voce «dai caratteri inconfondibili, non suscettibili [...] di confronto con altre della rispettiva corda», si tratta di un «anticaso»,⁶⁰ di una «voce multipla», ossia una «voce leggera, lirica, drammatica, che abbraccia il repertorio rappresentato da tre secoli e mezzo di musica melodica».⁶¹ Lauri-Volpi, pur senza utilizzare esplicitamente il termine, sembra alludere alla categoria di soprano drammatico di agilità nella sua definizione di Callas come una «voce multipla»: «tre voci sovrapposte», impossibili da classificare secondo i canoni tradizionali. Per sostenere questa unicità, Lauri-Volpi richiama la figura di Romilda Pantaleoni (1847–1917), prima interprete della Desdemona verdiana e storica Gioconda, cantatrice capace di una vocalità stratificata, lirica e drammatica insieme.

Il sintagma soprano drammatico di agilità (o di coloratura) si diffonde nel Novecento per tentare di descrivere quei tipi vocali ormai desueti: voci che nell’Ottocento erano definite semplicemente soprani drammatici, ma dotate di «agilità di forza», ovvero della capacità di affrontare agilmente passaggi di coloratura pur mantenendo peso e drammaticità (*Norma*, *Semiramide*, *Anna Bolena*).⁶² Con l’avvento del secondo Verdi, di Puccini e del verismo, questo tipo vocale si estingue progressivamente, sostituito da soprani a emissione più compatta e omogenea.

Come osserva Celletti, il «buon canto» preromantico rinasce «non per azione di musicologi, storici dell’opera, critici o direttori d’orchestra, ma per l’avvento d’una cantante: Maria Callas»,⁶³ la quale compie una rivoluzione vocale ripristinando un’emissione preverista/preverdiana, ristabilendo un fraseggio «vario, analitico, teso, attraverso gradazioni d’accento e di colori, [...] a dare al significato delle parole il maggior risalto psicologico attraverso un gioco sottilissimo di contrasti

59 Gara: “Maria Callas”, p. 12.

60 Lauri-Volpi: *Voci parallele*, p. 199.

61 Ibidem, p. 200.

62 Si veda Enrico Panofka: *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull’arte del canto*. Sala Bolognese: A. Forni, 1984.

63 Rodolfo Celletti: *Storia del belcanto*. Fiesole (FI): Edizioni Cadmo, 2017, p. 225 (prima ed. 1983).

chiaroscurali e di sfumature».⁶⁴ Callas ristabilisce un «vero virtuosismo»⁶⁵ con il suo senso espressivo, non dimenticando la morbidezza del suono nel legato e nel cantabile, donando alle eroine interpretate nuovamente senso psicologico al gesto vocale.

Marco Beghelli sottolinea il carattere paradossale di questa categoria: il soprano drammatico d’agilità è un «connubio ossimorico»,⁶⁶ erede delle cantanti ottocentesche che spesso erano contralti con facilità acuta,⁶⁷ un tipo vocale progressivamente bandito nel Novecento per la sua disomogeneità timbrica «non più accettata, e che ne costituiva invece l’essenza interiore»⁶⁸ nel primo Ottocento.

Secondo questa prospettiva storica, «colei che è passata alla storia come “la Callas”, come “il Soprano del secolo XX”, era in realtà un contralto anch’essa»⁶⁹ – proprio come Maria Malibran, alla quale sarà accostata innumerevoli volte. Malibran, a sua volta, veniva definita un «soprano-contralto»,⁷⁰ figura anfibia e proteiforme, capace di attraversare registri e repertori senza irrigidirsi in una classificazione univoca.

Non pare casuale che Malibran sia stata la cantante più frequentemente evocata accanto a Callas, fin dagli insegnamenti di Elvira De Hidalgo, che amava raccontarle le prodezze vocali di quella voce mitica e ormai perduta. Callas e Malibran si somigliano non solo nella vocalità “multipla”, ma anche nella scelta dei ruoli distopici che attraversano epoche e scritture: da Norma ad Amina, da Leonora del *Fidelio* a Rosina.⁷¹ L’accostamento fu fatale per Callas, la quale, quasi per devozione votiva, acquista cimeli della sua progenitrice: diversi ritratti, nonché il celebre manoscritto di Donizetti *Lamento per la morte di Bellini* dedicato a Malibran.⁷² La loro affinità profonda si manifesta soprattutto nella «bipolarità timbrica»,⁷³ una condizione che alcuni critici definirono «doppia voce»⁷⁴ entrambe furono accusate di possedere due voci distinte, capaci di fluttuare tra il registro di contralto e quello di soprano acuto, senza perdere coerenza espressiva. Un’oscillazione interiore, una tensione continua

⁶⁴ Ibidem, p. 226.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Marco Beghelli: “Forse che la Callas era un contralto?”, in: *La voce del cantante*, vol. 6, a cura di Franco Fussi. Torino: Omega Edizioni, 2010, pp. 361–365: 361.

⁶⁷ Cfr. Marco Beghelli e Raffaele Talmelli: *Ermafroditì armoniche: il contralto nell’Ottocento*. Varese: Zecchini Editore, 2011.

⁶⁸ Beghelli: “Forse che la Callas era un contralto?”, p. 364.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Piero Mioli: “Lionne ou tigresse. L’avvento del mezzosoprano nel canto e nel teatro di Verdi”, in: *Bologna in musica: musica e poesia, teatro e polemica, arte e costume nella Bologna del Seicento e dell’Ottocento*, a cura di Piero Mioli. Bologna: Conservatorio “G. B. Martini”, 2003, pp. 87–120: 105; oggi anche in: *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, a cura di Piero Mioli. Bologna: Pàtron, 2010, pp. 277–301: 291.

⁷¹ Cfr. Villalba: *Elvira De Hidalgo*, p. 326.

⁷² Cfr. Hastings: *Maria Callas. La formazione dell’artista*, p. 106.

⁷³ Marco Beghelli e Raffaele Talmelli: “Maria Malibran: soprano o contralto?”, in: Mioli: *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, pp. 195–227: 203.

⁷⁴ Sulla «voce doppia» si veda il sesto capitolo di Beghelli e Talmelli: *Ermafroditì armoniche. Il contralto nell’Ottocento*, pp. 33–44.

tra polarità opposte, che fece di entrambe non solo delle interpreti, ma delle vere e proprie genealogie viventi della voce romantica.

Questa bipolarità timbrica, che tanto accomuna Callas a Malibran, si radica in una prassi ben consolidata nell’Ottocento: adeguare o accomodare un ruolo alla propria vocalità era non solo lecito, ma considerato parte integrante dell’arte interpretativa. Non stupisce, dunque, ritrovare intere arie o romanze rivedute e corrette da Malibran, adattate alla sua dualità canora. È risaputo, inoltre, che Malibran disponesse di un’estensione prodigiosa, come testimonia il ruolo protagonista nella *Ines de Castro* (1835) di Giuseppe Persiani: una scrittura vocalica che spazia dal *Re* sopracuto al *Sol₂* grave.

Le cronache dell’epoca, così come il fratello Manuel García jr., ricordano persino la sua capacità di raggiungere il *Mib₂* sotto il rigo.⁷⁵ Si tratta di un’estensione di quasi tre ottave, straordinariamente simile a quella documentata per Maria Callas, che dal vivo copriva dal *Fa#₂* (come nell’aria «Arrigo! ah, parli a un core» da *I vespri siciliani* di Verdi), fino al *Missopracuto* dell’aria delle campanelle nella *Lakmé* di Delibes.

La “voce doppia” tanto contestata a Callas si rivela, alla luce della storia, non un’anomalia, bensì la ripresa di un modello glorioso: lo *status vocalis* delle primedonne ottocentesche, quell’archetipo multiforme cui aspiravano tutte le grandi cantanti, a cominciare da Maria Malibran, fino a Isabella Colbran e Giuditta Pasta. Non a caso, è la stessa Callas a sottolineare con lucidità genealogica: «Avevano voci pesanti come la mia».⁷⁶

La voce di Maria Callas non è semplicemente un mezzo fonico. È un campo semiotico vivente che trasmette, reinventa e ricompone segni vocali ereditati da genealogie sonore passate – Malibran, Pasta, Colbran – attraverso una dinamica incessante di iscrizione, trasformazione e riattualizzazione. Come afferma Eco, essa si configura come un «campo semantico fluido», «aperto a una molteplicità di interpretazioni»,⁷⁷ in cui ogni segno si innesta in una rete di possibilità espansive. Iconicamente, la voce callasiana rinvia ai suoni delle antenate: il timbro scuro, l’estensione anfibia, la vibrazione di una memoria sonora altra. Indexicalmente, incide una traccia storica viva, una testimonianza di vocalità dimenticate e apparentemente estinte. Simbolicamente, incarna l’archetipo perduto della voce multipla romantica, riattivandolo nel panorama sonoro e culturale del Novecento. Come suggerisce Barthes, «la voce non è un corpo che emette, ma un tessuto che vibra, che trattiene la memoria del corpo e il desiderio del linguaggio».⁷⁸ La genealogia vocale che Callas rianima non si configura mai come ripetizione meccanica, ma come atto creativo di riscrittura, come un «testo rizomatico»⁷⁹ secondo la definizione di Gilles Deleuze e Félix Guattari: una rete non gerarchica, fluida e plurale, dove ogni emissione vocale diventa un movimento imprevedibile dentro la memoria, la differenza e il desiderio.

75 Si veda Beghelli e Talmelli: *Maria Malibran: soprano o contralto?*, pp. 195–227.

76 Intervista di Derek Prouse in: Guandalini: *Callas, l’ultima diva*, p. 153.

77 Umberto Eco: *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975, pp. 75–76.

78 Roland Barthes: *Il brusio della lingua: saggi critici*, vol. 4. Torino: Einaudi, 1988, p. 234.

79 Gilles Deleuze e Félix Guattari: *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 1997, p. 17.

In questo incessante intreccio di fili sonori, Callas riscrive la storia della voce come evento di senso.

In chiusura, la genealogia vocale tracciata attraverso la figura di Maria Callas può essere intesa come un “autentico rizoma sonoro”, sulla scia di Deleuze e Guattari. Come un rizoma, la voce di Callas non si sviluppa linearmente da una radice unica né si esaurisce in una tradizione gerarchica; essa connette punti molteplici e discontinui attraversando le epoche senza subordinarsi a un’origine fissa o a una destinazione teleologica. Pertanto, l’idea di rizoma vocale è una rete aperta, in cui ogni emissione di senso nasce dalla tensione tra memoria e differenza, tra l’eco della tradizione e l’atto performativo del presente. Callas incarna così un modello di trasmissione non lineare, in cui la voce non ripete il passato, ma lo riattiva rizomaticamente, moltiplicandone i tracciati possibili e generando una scrittura sonora plurale, in cui la genealogia non è mai replica, ma invenzione critica.

In questo senso, Maria Callas non rappresenta semplicemente la restaurazione di un’antica tecnica vocale, ma l’attivazione di un campo semiotico rizomatico dove ogni inflessione timbrica, ogni scelta agogica, ogni cesura respiratoria disegna un gesto di reinscrizione genealogica: un gesto che rende viva, oggi, la memoria di voci perdute.

Bibliografia

- Allegri, Renzo: *La vera storia di Maria Callas*. Milano: Mondadori, 1991.
- Barthes, Roland: *Il brusio della lingua: saggi critici*, vol. 4. Torino: Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland: *La grana della voce*. Torino: Einaudi, 2001.
- Beghelli, Marco: “Forse che la Callas era un contralto?”, in: *La voce del cantante*, vol. 6, a cura di Franco Fussi. Torino: Omega Edizioni, 2010, pp. 361–365.
- Beghelli, Marco e Raffaele Talmelli: “Maria Malibran: soprano o contralto?”, in: *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, a cura di Piero Mioli. Bologna: Pàtron, 2010, pp. 195–227.
- Beghelli, Marco e Raffaele Talmelli: *Ermafroditi armoniche: il contralto nell’Ottocento*. Varese: Zecchini Editore, 2011.
- Beghelli, Marco: “I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento”, in: *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 50 (2013), pp. 121–132.
- Bucchi, Gabriele: “Rosa Storchio”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94 (2019).
- Callas, Jackie: *Sister*. New York: St. Martin’s Press, 1989.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Celletti, Rodolfo: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 2001.
- Celletti, Rodolfo: *Storia del belcanto*. Fiesole (FI): Edizioni Cadmo, 2017.
- Dal Carobbo, Fabio: *Callas 100. La voce, la scena, il repertorio*. Verona: Casa Editrice Mazziana, 2023.

- Deleuze, Gilles e Félix Guattari: *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 1997.
- Di Stefano, Giuseppe: *L'arte del canto*. Milano: Rusconi, 1989.
- Eco, Umberto: *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- Eco, Umberto: *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2006.
- Foucault, Michel: *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Mondadori, 2020.
- Gara, Eugenio: "Maria Callas", in: *I grandi interpreti: Maria Callas*, a cura di Roger Hauert e Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1957, pp. 3–25.
- Guandalini, Gina (a cura di): *Callas, l'ultima diva: analisi di un fenomeno*. Torino: Eda, 1987.
- Guandalini, Gina: "Uno schiaffo al tempo", in: *Callas, l'ultima diva: analisi di un fenomeno*, a cura di Gina Guandalini. Torino: Eda, 1987, pp. 11–23.
- Guandalini, Gina: *Maria Callas: l'interprete, la storia*. Roma: Curcio Musica, 2007.
- Hastings, Stephen: *Maria Callas. La formazione dell'artista (1923–1947)*. Varese: Zecchini Editore, 2023.
- Hauert, Roger e Eugenio Gara (a cura di): *I grandi interpreti: Maria Callas*. Milano: Ricordi, 1957.
- Jellinek, George: *Callas: Portrait of a Prima Donna*. New York: Ziff Davis, 1960.
- Lauri-Volpi, Giacomo: *Voci parallele*. Milano: Garzanti, 1955.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, 1980.
- Mioli, Piero: "Lionne ou tigresse. L'avvento del mezzosoprano nel canto e nel teatro di Verdi", in: *Bologna in musica: musica e poesia, teatro e polemica, arte e costume nella Bologna del Seicento e dell'Ottocento*, a cura di Piero Mioli. Bologna: Conservatorio "G. B. Martini", 2003, pp. 87–120.
- Mioli, Piero (a cura di): *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*. Bologna: Pàtron, 2010.
- Palma, Daniele: *Recording Voices. Archeologia fonografica dell'opera (1887–1948)*. Lucca: LIM, 2024.
- Panofka, Enrico: *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto*. Sala Bolognese: A. Forni, 1984.
- Petsális-Diomídís, Nikólaos: *The Unknown Callas: the Greekyears*. Portland: Amadeus Press, Oregon, 2001.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Tosi, Bruno: *Giovane Callas*. Padova: Chinchio, 1997.
- Villalba, Juan Sebastián: *Elvira De Hidalgo. De prima donna a maestra de Maria Callas*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2021.
- Zicari, Massimo: "«Ah! non credea mirarti» nelle fonti discografiche di primo Novecento: Adelina Patti e Luisa Tetrazzini", in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Annales Suisses de Musicologie. Annuario Svizzero di Musicologia* 34/35 (2014/2015), pp. 193–222.

Il corpo di Maria. Il mito oltre la voce

EMANUELA GRIMACCIA

Ma se i morti infinitamente dovessero mai destare un simbolo in noi,
vedi che forse indicherebbero i penduli amenti
dei noccioli spogli, oppure
la pioggia che cade su terra scura a primavera.

E noi che pensiamo la felicità
come un'ascesa, ne avremmo l'emozione
quasi sconcertante
di quando cosa che'è felice, *cade*.

(Rainer Maria Rilke)

1. L'artista e il suo tempo

Una cosa mi ha sempre sorpreso: che quanti hanno ascoltato Maria Callas non siano riusciti a veder in lei altro che una voce fuori della norma, esposta a ogni pericolo. Che non si trattava, oh no, di una voce pura e semplice, in quel periodo così ricco di voci eccellenti. Maria Callas non è un miracolo vocale; è anzi ben lontana dall'esserlo, o vi è assai vicina, poiché è l'unica creatura che abbia mai calcato un palcoscenico. [...] Straordinarie sono non solamente le sue colorature, pur già sconvolgenti, le sue arie, la sua partecipazione, bensì anche semplicemente il suo modo di inspirare e di porgere. Il suo modo di porgere una parola è tale che chiunque non abbia perduto ogni capacità uditiva, per insensibilità o per quello snobismo perennemente a caccia di sensazioni nuove nell'ambito della lirica [...] non potrà dimenticare mai che esistono un Io e un Tu, il dolore e la gioia. La Callas è grande nell'odio, nell'amore, nella tenerezza, nella brutalità: è grande in ogni espressione [...]. In ogni gesto, in ogni grido, in ogni movimento era grande dieci volte tanto o più: era ciò che [...] fa pensare alla Duse: ecco un'artista. Non ha cantato delle parti, mai, bensì vissuto sul filo del rasoio [...]. È stata, se mi è consentito ricordare la favola, l'usignolo naturale di codesti anni, di codesto secolo, e le lacrime che io ho pianto – no, non ho motivo di vergognarmene. Tante sono le lacrime che si versano per ragioni assurde: ma quelle provocate dalla Callas tanto assurde non erano. Lei è stata l'ultima favola, l'ultima realtà alla quale uno spettatore spera di partecipare.¹

1 Ingeborg Bachmann: "Hommage à Maria Callas", in: *Callas*, a cura di Attila Csampai. Milano: Rizzoli, 1994, pp. 9–10.

Ingeborg Bachmann, nel suo breve *Hommage à Maria Callas*, ci introduce al mondo dell’artista che è l’universo dei grandi sentimenti, il mondo della profonda ingenuità, del sentire tragico e profondamente umano di cui Callas era preziosa incarnazione.

È rilevante – ci fa notare la Bachmann – che la voce e il virtuosismo siano senz’altro il nucleo di quest’arte, ma più ancora che la sensibilità dell’artista (aldilà della sua sorprendente capacità esecutiva) sia alla base dell’innamoramento da parte del pubblico: il vasto pubblico di massa.

Maria era l’usignolo dei sentimenti, tutti, nella vasta e trascolorante gamma che va dalla tenerezza all’ira; catturava i suoi spettatori, li conduceva in una favola e quest’esperienza di condivisione è il nucleo del suo mito. Un mito di cui la stampa dell’epoca fu cassa di risonanza. Una favola di relazione fra l’interprete e i suoi amanti-spettatori.

Il fenomeno Callas si inserisce nel solco di una storia proveniente da lontano, quella che fa capo alla nascita della stirpe delle primedonne, eroine canore che da Isabella Colbran, Giuditta Pasta, passano per i fasti della Malibran, più giù fino appunto alle interpreti del Novecento. Callas stravolge le regole e contribuisce a superare gli stereotipi vocali mostrando con piena evidenza la crisi delle categorie di genere. Dal punto di vista vocale Callas riporta in auge il registro di contralto, categoria ottocentesca caduta ampiamente in crisi. La sua voce è polimorfa, i tre registri vocali non sono perfettamente omogenei, la voce è pesante e difficilmente modellabile. Per converso la sua presenza scenica è profondamente innovativa e porta il teatro d’opera (spettacolo trascurato dall’*intelligenzia* perché ritenuto troppo popolare), al centro dell’interesse musicologico. Callas incarna una doppia cifra: da un lato l’ermafroditismo vocale e dall’altro la potenza comunicativa del gesto, della mimica, dell’espressione attoriale che le consente di rinnovare dal profondo lo spettacolo operistico.²

Il mito Callas, in ogni caso, si espande *a latere* dell’elemento schiettamente sonoro: Callas è artista “con tante voci” il cui mito si sviluppa “oltre la voce”.

Il suo culto si pone al di là della semplice passione per il personaggio e invade i tempi, l’estetica contemporanea e l’orizzonte ricettivo incarnando un nuovo modello di testo non normativo. La galassia Callas invase i rotocalchi dell’epoca e fu popolare oltre misura allorché il suo mondo artistico, quello del teatro d’opera, si apprestava a superare le tradizionali barriere sociali per divenire espressione della nascente cultura di massa e quindi di un’inedita narrazione legata ai nuovi mezzi di comunicazione.³

2 Si veda, a questo proposito, Marco Beghelli: “La Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2016, pp. 37–52. Si veda inoltre Marco Beghelli e Raffaele Talmelli: *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento*. Varese: Zecchini Editore, 2011.

3 Ogni avvenimento legato alla Callas, non solo le sue vicende sentimentali, aveva l’aura dell’evento. Un esempio ne sono le lezioni da lei tenute presso la Juilliard School a fine carriera nel 1972 che finirono per trasformarsi in una occasione mediatica che infastidì gli stessi docenti della scuola che ne disertarono le lezioni. Vedi Cecilia Gobbi: “«Qual fiamma avea nel guardo». L’eredità pedagogica”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 307–317.

A tal proposito acutamente nota Massimo Mila in occasione dell'inaugurazione scaligera con *Norma* nel dicembre del 1955 dalle pagine de *L'Espresso*:

L'inaugurazione della stagione d'opera alla Scala è, come tutti sanno, un fenomeno sociale e di costume, prima ancora che un fatto artistico; quasi il rito di una società che ogni anno, qui a Milano, approssimandosi il solstizio d'inverno, si serve dell'esecuzione di un'opera lirica quale simbolico sacrificio sull'altare del Vitello d'oro. Sotto questo punto di vista pare che quest'anno, a detta degli esperti, la celebrazione abbia superato ogni punta mai registrata per l'addietro. Presenti il presidente della Repubblica e i rappresentanti del governo e dei due rami del parlamento, fornita la nota di internazionalità da illustri ospiti e dalla presenza di turisti d'alta classe, arrivati in aerei appositi d'oltre oceano dopo essersi assicurate, a prezzi d'affezione, le pochissime poltrone disponibili, il teatro stesso d'era abbellito per l'occasione, inaugurando il nuovo, grandioso ridotto del pianterreno, in tutto simile e simmetrico a quello preesistente del piano superiore in corrispondenza dei palchi. Viene così livellata una vecchia disuguaglianza gerarchica che, per essere tacita, non era meno operante: il ridotto del pianterreno, suddiviso in stanzucce un po' affumicate, con fodere di velluto rosso che ricordavano le sale di aspetto di prima classe, era il rifugio dei critici, degli intenditori, della gente del mestiere, di quelli, insomma, che vengono alla Scala per lo spettacolo, e non per la parata sociale, indocili alla disciplina del frac e dello sparato. Lo sfoggio avveniva soltanto nel ridotto superiore. Invece, dalla sera di quest'ultimo Sant'Ambrogio in poi, i miliardi, sotto forma d'abiti di lamé e di broccato, di stole e collane e diademi e gioielli, passeggeranno equamente ripartiti fra il ridotto dei palchi e quello della platea. L'opera prescelta quest'anno per il sacrificio era la *Norma* di Vincenzo Bellini [...]. Si sa che come l'antica Bisanzio era divisa in due fazioni per i campioni dei giochi nel Circo, gli azzurri e i verdi, così Milano è divisa in due partiti dal fanatismo per due insigni cantanti liriche, una delle quali è la signora Maria Meneghini Callas. Quando questa canta, i partigiani dell'altro soprano, appostati delle gallerie, l'attendono col fucile spianato e sottolineano con mormorii di disapprovazione ogni emissione di voce che a loro paia difettosa. [...] Non si svela nessun mistero eleusino dicendo che la voce di questo soprano perde un poco del suo smalto e della sua fermezza nel registro centrale, e non ama, benché ci riesca, le forzature puramente atletiche degli acuti belluini. Dovunque, invece, occorra smorzare con dolcezza la voce, anche ai limiti supremi della tessitura, dovunque si richieda il sapiente controllo dell'arte sulle qualità fisiche dell'emissione, questa cantante grandeggia come poche del presente e del passato.⁴

Massimo Mila mette in luce almeno quattro aspetti rilevanti: il profondo cambiamento in atto nei teatri d'opera (un mutamento sociale che modifica

⁴ Massimo Mila: "Una Norma passionale", in: Id.: *Alla Scala*. Milano: Rizzoli Editore, 1989, p. 19. *Norma* (Teatro alla Scala 1955), Interpreti principali: Maria Meneghini Callas (Norma), Giulietta Simionato (Adalgisa), Mario Del Monaco (Pollione), Nicola Zaccaria (Oroveso); Maestro Concertatore: Antonino Votto; Regia: Margherita Wallmann; Maestro del coro: Norberto Mola; Bozzetti e figurini: Salvatore Fiume.

il pubblico e il rito stesso); la trasformazione dell'evento musicale in evento massmediatico e fenomeno di costume e moda; il nuovo modello della disputa (la lotta faziosa fra i sostenitori di Callas e quelli di Tebaldi) e infine la sapienza del fraseggio e il controllo supremo dell'emissione che distinsero lo stile Callas e che in un altro articolo Mila paragona al fraseggiare pianistico di Arturo Benedetti Michelangeli.⁵

Il teatro d'opera negli anni del massimo fulgore del fenomeno Callas, vede l'appiattimento delle classi sociali e la decapitazione del sistema gerarchico che era la base stessa, il costrutto del teatro musicale dell'Ottocento e dell'universo che intorno ad esso gravitava.⁶ Inoltre il sentimento popolare, che da sempre aveva pervaso il mondo operistico, assume i vezzi e i vizi della musica di largo consumo, con tanto di strapotere delle case discografiche che gestivano gli artisti e i cast in quegli anni.⁷

Sembra dunque evidente che il passaggio ad un'età moderna del *bel canto* e del fenomeno del divismo contenga, attraverso il mito Callas, un passaggio a un nuovo sistema di gestione dell'immagine dell'interprete. La voce stessa di Maria, diventa elemento di faticosa costruzione musicale in una declinazione nuova che passa attraverso il corpo.

Si è sempre molto insistito sulle doti attoriali della “divina”: Zeffirelli parlò, a ragione, di un *ante* e di un *post* Callas. Sappiamo per certo che il suo studio del repertorio era teso alla comprensione dei contenuti drammatici, all'attenzione per i movimenti e per la scena: la voce stessa, per Maria, era scena. La comunicazione delle più sottili sfumature (musicali e drammatiche) attraverso il gesto, in Callas, è davvero impressionante. Non si tratta meramente di doti d'attrice ma di una costante introspezione che si traduce in ascolto interiore e trasformazione del sentimento in gesto.⁸

Il corpo di Maria partecipa al linguaggio musicale con una potenza drammatica fortemente innovativa. Lo studio sull'immagine e la trasformazione di quel corpo, inizialmente goffo, furono per la Callas oggetto della medesima cura e attenzione maniacale per il dettaglio che ella riservò alla frase musicale, ai chiaroscuri, ai

5 Massimo Mila: “Anna Bolena, rientra in repertorio”, in: Id.: *Alla Scala*, p. 47.

6 Cfr. John Rosselli: *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale dell'Ottocento*. Torino: EDT, 1985. Inoltre, dello stesso autore *Sull'ali dorate, il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 1992.

7 La rivalità fra Callas e Tebaldi si configura in questo senso come una emblematica guerra fra case discografiche. Maria è sotto contratto con la Cetra poi, a partire dal 21 luglio 1952, con la EMI Records che si poneva in aperto contrasto con la DECCA, la potente etichetta discografica che rappresentava la Tebaldi. Si veda a questo proposito Gina Guandalini: “Per una discografia di Maria Callas, parte II”, in: *L'Ape musicale*, 12 luglio 2020; https://www.apemusicale.it/joomla/it/index.php?option=com_content&view=article&id=9896&catid=11#google_vignette.

8 Si veda, fra i tanti esempi, il recitativo e aria «Ah se io potessi dissipar le nubi» da Vincenzo Bellini: *Il Pirata*. Amburgo: 15 maggio 1959. Dal minuto 42,15 al minuto 46,12 è tutto un succedersi di espressioni e movimenti delle mani che preludono l'ingresso del canto e che ci introducono alla scena di pazzia con una potenza muta e una gigantesca capacità di comunicazione dei sentimenti. “Maria Callas in concerto, Amburgo 15 maggio 1959 e 16 marzo 1962”, Full movie in HD, https://youtu.be/_mkLcgZ3gXI?si=OvBGjQDAKDICVq96.

pianissimo, agli acuti. D'altra parte anche la sua voce era partita con degli svantaggi: colorito diseguale, come quello di un metallo impuro, molto pesante nel settore centrale, “voce multipla” (secondo la definizione di Giacomo Lauri Volpi), difficilmente convertibile all'uniformità stilistica. La ferrea dieta e l'incontro nel 1951, a casa di Wally Toscanini, con la stilista milanese Elvira Leonardi Bouyeure, meglio nota come Biki, portano al suo ingresso, nel 1958, nella classifica, stilata dalla stampa americana, delle dieci donne più eleganti al mondo. Nasce lo straordinario stile Callas e l'*outfit* entra a pieno titolo nel corredo artistico della stella della lirica.⁹

Alla fine degli anni cinquanta Maria è un'icona di stile e un prodotto discografico di statura mondiale. La sua parabola avvicina il repertorio operistico al genere pop cioè all'elemento musicale quale “fenomeno reificato” per dirla con Adorno. La scena pop, trasforma il rapporto fra pubblico e artista e agisce diversamente dal rituale del concerto borghese che prevede distanza. Il mondo della registrazione e della performance live da una parte avvicinano il pubblico all'interprete e dall'altra, rendono il fatto artistico una cosa, un processo commerciale sottoposto alle regole dell'industria. Questo lo scenario in cui agisce la Callas nel decennio trasformativo (per sé stessa e per gli elementi culturali attorno al teatro d'opera) che va dal 1950 al 1960. La diva risponde alle più intime aspettative del pubblico, con cui comunica profondamente e senza filtri, consegnando la lirica alle masse e convertendo le regole dell'esibizione ai nuovi codici della performance. Il ruolo del pubblico è fondamentale poiché la performance è un rituale che prevede una dimensione attiva anche da parte di chi ascolta, in una profonda condivisione del testo (che assume un significato profondamente arricchito da questa interazione). Ma soprattutto il testo si avvale del contributo fondamentale del corpo dell'artista che delinea il suo copione attraverso il racconto di condivisione:

La performance pop è un *racconto corporeo*: lo scambio comunicativo e le sfumature della narrazione sono regolate attraverso la presenza fisica di un corpo narrante e la sua gestualità. È una sorta di “retorica dei gesti” in cui la prossemica prevale su altri tipi di messaggio.

Nella performance pop il corpo del performer viene usato come un testo, cui vengono attribuiti dei significati che fanno parte del racconto della performance. Si possono identificare due tipi di significati attribuiti al corpo:

- la presentazione visiva del corpo (il look)
 - i movimenti come segni: la comunicazione non verbale (la gestualità, la danza).
- [...] Il look assume quindi una dimensione simbolica: rappresenta visivamente il significato [...] lo stile è una comunicazione intenzionale.¹⁰

Ecco dunque che il “progetto Callas”, il lavoro di trasformazione della crisalide in farfalla, diventa una potente strumento di comunicazione. Il pubblico avverte la ricchezza dei messaggi che la diva trasmette: il gusto musicale diviene anche e

9 Cfr. Massimiliano Capella: *Iconic Callas. Vita, passioni, fascino di uno stile unico oltre le mode*. Milano: Centauria, 2018.

10 Gianni Sibilla: *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani, 2003, p. 189.

soprattutto rappresentazione di un mondo interiore, codice di una particolare forma di sensibilità che si condensa nella voce, nell'interpretazione, nel gesto, nello stile dentro e fuori dal palcoscenico.

2. Il culto gay

Maria diventa un modello universale di identità trasformativa, oggi si direbbe “fluida”, e nel suo pubblico scatta l’automatismo del processo di identificazione con la star. La sua immagine diviene un fenomeno perfettamente individuato dalla recente *gender musicology*. Il pubblico gay la elegge a diva assoluta del proprio universo simbolico e spirituale.¹¹ Non si tratta semplicemente di appropriazione dell’immagine: il corpo di Maria rappresenta altresì un rifugio, un simulacro di Madonna laica, un emblema dell’utopia del desiderare, della felicità come caduta, della perdita come elezione, dell’esclusione e dell’urgenza della trasformazione. Un corpo che diviene il simbolo di una possibile metamorfosi e di un progetto creativo. Un corpo che è nutrimento per tutti coloro che desiderano fagocitare il sogno.

Con la tecnica narrativa del monologo soggettivo, nel quarto capitolo dedicato interamente alla diva, *The Callas Cult*, Wayne Koestenbaum mette in fila una serie di importanti categorie critiche della moderna musicologia di genere ruotando attorno all’effigie Callas.¹²

L’assioma d’esordio è potente: «I consider my interest in Callas to be a piece of my sexual and cultural identity».¹³

La Callas viene dunque considerata non un semplice modello di stile ma, quasi, un principio strutturale dell’identità di genere e dell’orientamento sessuale, non riferito al solo “io narrante” ma all’intera comunità che la voce dell’autore rappresenta. La diva è vista come una sorta di genoma che fornisce ai proseliti, uno statuto, un modello, una riconoscibilità.

Le argomentazioni di Koestenbaum prendono le mosse dal fondamentale *L’opera lirica o la disfatta delle donne* di Catherine Clément ma ne rovesciano le premesse teoriche. Se per Clément la trasformazione della Callas è un appuntamento con la morte e, anche, una forma di sottomissione all’ideale maschile di bellezza muliebre, al contrario in Koestenbaum la relazione fra Maria e il suo corpo ha il sapore della libera scelta e anche un po’ della vendetta. Al contrario di quanto argomentava Clément, la Callas non alimenta passivamente i reconditi sogni omosessuali degli uomini e dei creatori (che la vorrebbero nell’interminabile galleria delle donne perdute e perdenti dell’opera lirica) ma si appropria di quei testi per reinventare

11 A proposito della ricezione del mito Callas nell’ambito della musicologia di genere e *queer*, si veda il contributo di Marco Emanuele, «Every body is a civil war. Callas sang the war»: culto della diva e ricezione queer», in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 77–96.

12 Wayne Koestenbaum: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Boston: Da Capo Press, 1993–2001, Chapter four “The Callas Cult”.

13 Ibidem, p. 135. (‘Considero il mio interesse per Callas una parte della mia identità sessuale e culturale’). Le traduzioni da W. Koestenbaum sono di Emanuela Grimaccia.

il repertorio in qualità di donna al comando, padrona del suo dolore come della felicità. Il potere espresso dalla camaleontica diva viene associato all'ebbrezza del cambiamento di sesso, una festa della transizione in nome del potere del desiderio.¹⁴

We love Callas because she revised her body. In three years she dropped from 210 pounds to 144, and changed from ugly duckling to glamour queen. Body can't always be altered, but Callas's self-revision, like a sex change, makes us believe in the power of wish. [...]

«I want my art to be the most perfect», she wrote to her husband; «I also want what I wear to be the nicest that exist.» At her loveliest, she looks vindictive: she will make people pay for their former indifference.¹⁵

La disciplina, nell'arte come nella vita, è l'aspetto più potente del carattere della diva. La volontà maniacale e l'attitudine al controllo vengono poste al servizio dell'ideale artistico, con una tensione verso la perfezione che sconfina nel manierismo. La disciplina, secondo Koestenbaum, è parte integrante della cultura gay e passa attraverso il culto della palestra.

We love Callas because she disciplined her voice. The realm of discipline is itself a part of gay culture: weight lifters, S/M-pageants of control and self-mastery. Callas cleaned up her voice with excruciating and exhilarating thoroughness, and disciplined her phrases as severely as she disciplined her servants. She gave her staff an authoritarian list of house rules. [...] At home and on stage, Callas commanded. [...] Callas swore by these axioms: *Study the words of an opera, and you will understand how to color the note or shape the phrase. Give each note its proper value and weight, and you will reveal the score's internal mysteries.* [...]

We love her for intruding, via magisterial discipline, such a range of mannerism – a control of how a phrase might always, every moment *mean something*.¹⁶

14 Cfr. Catherine Clément: *L'opera lirica o la disfatta delle donne*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.

15 Koestenbaum: *The Queen's Throat*, pp. 139–140. ‘Adoriamo la Callas perché ha modificato il suo corpo. In tre anni è scesa da 210 libbre a 144 (da 95 a 65 chilogrammi N. d. T.), trasformandosi da brutto anatroccolo a regina del glamour. Il corpo non può sempre essere alterato, ma l'autorevisione della Callas, come un cambiamento di sesso, ci fa credere nel potere del desiderio. [...] “Voglio che la mia arte sia la più perfetta”, scriveva al marito; “Voglio anche che quello che indosso sia il più bello che esista.” Nella sua forma più incantevole, sembra vendicativa: farà pagare alle persone la loro precedente indifferenza.’

16 Ibidem, pp. 141–142. ‘Adoriamo Callas perché ha disciplinato la sua voce. Il regno della disciplina è esso stesso una parte della cultura gay: sollevamento pesi, gare sadomaso di controllo e padronanza di sé. La Callas ripulì la sua voce con una meticolosità atroce ed esaltante, e disciplinò il suo fraseggio con la stessa severità con cui disciplinava i suoi servi. Forniva ai suoi dipendenti una rigida lista di regole domestiche. [...] A casa e sul palco la Callas comandava. [...] Callas giurava su questi assiomi: *Studia le parole di un'opera e capirai come colorare la nota o modellare la frase. Dai a ciascuna nota il suo giusto valore e peso e rivelalerai i misteri interni della partitura.* [...] La adoriamo per aver imposto, attraverso la disciplina magistrale, una tale gamma di manierismo – un controllo su come una frase possa sempre, in ogni momento, *significare qualcosa*.’

Si potrebbe obiettare che Callas fu sfruttata dalle case discografiche in quanto mero prodotto commerciale e che il suo corpo fu adeguato alle leggi del mercato. Ma si dimenticherebbe che il massimo fulgore della sua immagine e di conseguenza la nascita del culto, coincidono con il suo tramonto discografico. Il mito fu ulteriormente alimentato dalla caduta. Perché vi è una forma di felicità anche nella caduta, si “cade” in amore (*to fall in love*) come il corpo morto cade nell'estasi e nell'ebrezza del vuoto. L'aspetto dell'evanescenza, della transitorietà e del degrado della reputazione si rivela particolarmente caro alla sensibilità gay.

She's irretrievable and so I want to retrieve her. She departed before the world could surround her with sufficient adulation. Evanescence and transience: modern gay literatures are obsessed with the desire to be immortal and to press against the moment's confines. [...] After the affair with Onassis began, she had a vocal crisis, retired, and then returned to the stage, She collapsed at the Paris Opera after the third act of *Norma*; she sang one more *Tosca* in London, and then she never sang an opera again. [...] She returned to the stage with Di Stefano in 1973–74 for a world tour of duo recitals: a voice in ruins, say witnesses. [...] Gay people have compensated for silence by enjoying the ironic or tragic transformation of power into pathos. We relish falls. Sublimity turns into degradation, and our interest quickens – not because we are sadistic sickos but because we like to see reputations, or the very idea of “reputation”, decompose.¹⁷

Il culto nei confronti della Callas si nutre anche delle sue imperfezioni: il suo aspetto di “donna fratturata”, di voce composita, le difficoltà che costellano la sua vita, le forniscono un’*allure* assolutamente irresistibile. Il pubblico gay ne condivide le incoerenze e il pathos.

We love her because she incarnated vocal multiplicity and heterogeneity. She had three voices: chest tones like a contralto, an inconsistent, cloudy, yet beautiful middle register, and a piercing top that was fleet in coloratura but often metallic. One colleague said that Callas had three hundred voices. Callas, a chameleon, stepped in and out of registers like quick costume changes.

But she was often criticized for the multiplicity. She couldn't crossover the bridge between voices and then make the bridge vanish. We often heard the bridge; and so her voice seemed a Cubist painting composed of angles not organized into easily

17 Ibidem, pp. 142–143. ‘Lei è irrecuperabile e quindi voglio recuperarla. Se n’è andata prima che il mondo potesse circondarla di sufficiente adulazione. Evanescenza e transitorietà: le moderne letterature gay sono ossessionate dal desiderio di essere immortali e di spingersi oltre i confini del momento. [...] Dopo l’inizio della relazione con Onassis, lei ebbe una crisi vocale, si ritirò e poi tornò sul palco. Crollò all’Opera di Parigi dopo il terzo atto di *Norma*; cantò un’altra *Tosca* a Londra, e poi non cantò mai più un’opera. Ritornò sulle scene con Di Stefano nel 1973–74 per una tournée mondiale di recital in duo: una voce in rovina, dicono i testimoni. [...] I gay hanno ripagato il silenzio godendo della trasformazione beffarda o tragica del potere in pathos. Apprezziamo le cadute. Il sublime si trasforma in degrado e il nostro interesse aumenta – non perché siamo dei malati sadici, ma perché ci piace vedere la reputazione, l’idea stessa di “reputazione”, decomporsi.’

interpretable wholes – and eye, a nose, a brow. [...] And gay men could identify with this vision of fractured woman: Callas's divided voice seemed to mirror the queer soul's incoherences.

Callas became famous for singing *Die Walküre* and *I Puritani* three days apart at Teatro La Fenice, and for taking only a week to learn *I Puritani*. In one throat, she reconciled two vocal types – the dramatic soprano and the coloratura lyric. Even her rival Renata Tebaldi admitted the pleasurable shock of hearing Callas's heavy voice in the light repertoire. Callas's assumption of *bel canto* roles, after establishing credentials as a dramatic soprano, was an affront to fixed vocal categories and to the gendered distinctions built into them. [...]¹⁸

Il pubblico omosessuale è innamorato della “divina” per la sua capacità di *coming out*, nel senso di aperta espressione di sé, del “fare venir fuori” la propria intimità, ma anche nel senso di trasformazione, di recitazione, e quindi dell'assunzione di un'identità “altra”. Il travestimento (come il coming out) è, in qualche misura, una tentazione artistica.

All divas, when they sing, when they emerge from apprenticeship into the spotlight, come out: but Callas came out vocally, with unique flamboyance, at a time when coming out was nearly impossible for queers. [...]

She was celebrated for tailoring phrases in an opera to suit a specific extramusical situation [...] Her uniquely emotive singing style parallels the Method acting that was fashionable in 1950s North American cinema (Brando, Dean, Clift, Monroe). [...] Callas makes us sick of camouflage.¹⁹

18 Ibidem, pp. 145–146. ‘La amiamo perché incarna la molteplicità e l’eterogeneità vocale. Aveva tre voci: toni di petto come un contralto, un registro medio incoerente, torbido, ma bello, e un acuto penetrante che era agile nella coloratura ma spesso metallico. Un collega ha detto che Callas aveva trecento voci. La Callas, un camaleonte, entrava e usciva dai registri come rapidi cambi di costume. Ma è stata spesso criticata per la molteplicità. Non poteva attraversare il ponte tra le voci e poi far svanire il ponte. Spesso sentivamo il ponte; e così la sua voce sembrava un dipinto cubista composto da angoli non organizzati in insiemi facilmente interpretabili – e un occhio, un naso, una fronte. [...] E gli uomini gay potevano identificarsi con questa visione della donna fratturata: la voce divisa di Callas sembrava rispecchiare le incoerenze dell'anima queer.

La Callas divenne famosa per aver cantato *Die Walküre* e *I Puritani* a tre giorni di distanza al Teatro La Fenice e per aver impiegato solo una settimana per imparare *I Puritani*. In un'unica ugola ha riconciliato due tipi vocali: il soprano drammatico e la coloratura lirica. Anche la sua rivale Renata Tebaldi ha ammesso il piacevole shock di sentire la voce pesante della Callas nel repertorio (da soprano lirico N.d.T.) leggero. L'assunzione da parte della Callas dei ruoli del *belcanto*, dopo essersi affermata come soprano drammatico, fu un affronto alle categorie vocali fisse e alle distinzioni di genere in esse integrate.’

19 Ibidem, pp. 149–150. ‘Tutte le dive, quando cantano, quando escono dall'apprendistato sotto i riflettori, escono allo scoperto: ma la Callas uscì vocalmente, con una vistosità unica, in un momento in cui il coming out era quasi impossibile per i queer. [...] È stata celebrata per aver adattato le frasi in un’opera per adattarle a una specifica situazione extramusica [...] Il suo stile di canto unico ed emotivo è parallelo al metodo di recitazione (il metodo dell’Actors Studio N. d. T.) che era di moda nel cinema nordamericano degli anni ’50 (Brando, Dean, Clift, Monroe). [...] La Callas ci rende malati del travestimento.’

Il gusto per il travestimento si aggancia all’ulteriore creazione del corpo: la trasformazione in *drag queen*, sogno recondito e altresì spettacolare.

Ma soprattutto l’identificazione del pubblico gay è condivisione e consolazione. Maria accoglie la sensibilità omosessuale e rappresenta una certezza nel vuoto, una mano tesa nel nome della reciprocità.

It is easy to see why Callas appeals to the drag queen in me, because Callas in motion (I rely on evidence of films) is a sinuous studied spectacle that one could forever simulate but never match: long arms, hands gliding slowly toward the shoulders to acknowledge thunderous applause, large nose and archaic eyes, hair usually piled in a voluminous chignon but sometimes loose and sometimes flat as Hepburn’s Left Bank bob in *Funny Face*, each different hairdo transforming Callas’s features so it’s hard to know precisely what she looks like. [...]

Every modern sad soul wants an answer from the void; Callas is one figure to whom some gay men have recently looked for reciprocation and confirmation. Confirmation of what? Life’s grimness, and the power of expressivity to alleviate the grimness, or to give the illusion of succor.²⁰

3. Un racconto di seduzione

La performance è essenzialmente un racconto di seduzione. La condivisione e la reciprocità sono gli ingredienti fondamentali della relazione performativa.

Maria Callas appare la leader di un’arte che trasforma i vecchi canoni del concerto e della recita teatrale, rendendo ogni incontro con il pubblico un evento. Nell’ambito dei *cultural studies* il concetto stesso di performance, inizialmente sviluppatisi all’interno delle categorie critiche di musica rock e pop, diviene un nuovo modello di riferimento in relazione all’aspetto filologico, analitico e interpretativo, anche in ambito colto. La vita del repertorio si nutre della relazione fra artista e pubblico all’interno dello spazio creativo della performance. Più che di testo possiamo parlare di un copione, come giustamente suggerisce Nicholas Cook:

Thinking of music as “script” rather than “text” implies a reorientation of relationship between notation and performance. The traditional model of musical transmission, borrowed from philology is the stemma: a kind of family tree in which successive

20 Ibidem, pp. 150–151. ‘È facile capire perché Callas fa appello alla drag queen che è in me, perché Callas in movimento (mi affido all’evidenza dei filmati) è uno spettacolo sinuoso e studiato che si potrebbe simulare per sempre ma non eguagliare mai: braccia lunghe, mani che scivolano lentamente verso le spalle per accogliere applausi fragorosi, naso grande e occhi arcaici, capelli solitamente raccolti in un voluminoso chignon ma a volte sciolti e talvolta lisci come il caschetto del Left Bank di Hepburn (Audrey Hepburn N. d. T.) in *Funny Face*, ogni diversa acconciatura trasforma i lineamenti di Callas quindi è difficile sapere con precisione che aspetto abbia. [...] Ogni moderna anima triste vuole una risposta dal vuoto; Callas è una figura alla quale alcuni uomini gay hanno recentemente cercato reciprocità e conferma. Conferma di cosa? La tristezza della vita e il potere dell’espressività di alleviare la tristezza o di dare l’illusione di soccorso.’

interpretations move vertically away from the composer's original vision, and the traditional aim of source criticism is to ensure as close an alignment possible between the two, just as traditional aim of historically informed performance is to translate the vision into sound.²¹

Di conseguenza il testo, in quanto azione e interpretazione, ha un'identità plurima, non è un *diktat* cui obbedire con ossequio ma, in misura più ampia, una versione che entra in relazione ad altre possibili versioni.

In other words, it seeks to understand performances primarily in relation to other performances [...] rather than to the notated text; a given performance of Beethoven's Ninth Symphony, for example, will acquire its meaning from its relationship to the horizon of expectations established by other performances.²²

Il rito della performance è dunque un rito pluralista che apre a una dimensione orizzontale (il confronto fra artista e pubblico e fra esecuzione ed esecuzione) più che a una sottomissione verticale dell'esecutore al brano (intoccabile) dell'autore. Una dimensione democratica, si direbbe, che si presta a numerose declinazioni successive.

Instead of a single work located "vertically" in relation of its performances, then we have an unlimited number of instantiations, all on the same "horizontal" plane.²³

Judith Butler utilizza la categoria esaltandone il potenziale creativo. Se già Simone de Beauvoir aveva affermato che «Donne non si nasce, donne si diventa» (poiché si aderisce a un tessuto sociale che stabilisce i confini delle categorie di genere), per Butler la realtà di genere è, in sé e per sé, performativa e di conseguenza l'identità è semplicemente una finzione normativa: reale solo nella misura in cui viene eseguita.

21 Nicholas Cook: "Music as Performance", in: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, a cura di Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton. London: Routledge, 2012, p. 186. ('Pensare alla musica come "copione" piuttosto che "testo" implica una riorganizzazione del rapporto tra notazione ed esecuzione. Il modello tradizionale di trasmissione musicale, mutuato dalla filologia è lo stemma: una sorta di albero genealogico in cui le interpretazioni successive si allontanano verticalmente dalla visione originale del compositore, e lo scopo tradizionale della critica delle fonti è quello di garantire un allineamento quanto più stretto possibile tra le due, proprio come lo scopo tradizionale della performance storicamente informata è tradurre la visione in suono.') Le traduzioni da N. Cook sono di Emanuela Grimaccia.

Cfr. dello stesso autore sull'argomento, Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Sulla crisi del metodo stemmatico e del concetto di testo unico si veda Maria Caraci Vela: *Manuale di Filologia*, vol. 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005. Sulla relazione fra testo, interpretazione e analisi cfr. *Analisi della performance. Un ponte tra teoria e interpretazione*, a cura di Alba Crea, Madalena Soveral e Sara Zurletti. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021.

22 Ibidem. 'In altre parole, occorre comprendere le esecuzioni principalmente in relazione ad altre esecuzioni [...] piuttosto che (in relazione) al testo scritto; una data esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven, ad esempio, acquisterà il suo significato dal suo rapporto con l'orizzonte di aspettative stabilito da altre esecuzioni.'

23 Ibidem. 'Invece di una singola opera collocata "in verticale" rispetto alle sue esecuzioni, abbiamo allora un numero illimitato di incarnazioni, tutte sullo stesso piano "orizzontale".'

Secondo questo presupposto, l'omosessualità è, anche, un atto sovversivo di adesione a un'identità non riconosciuta dalla maggioranza.²⁴

Il postulato di questa affermazione radicale è che tutto il convivere sociale è palcoscenico e la dimensione “teatrale” dell'esistenza ci spiega anche i motivi per cui il rito della performance genera miti da adorare e modelli da ricalcare, in una forte tensione verso la trasformazione che è vero nucleo dell'esperienza.

Erika Fischer-Lichte teorizza una nuova estetica della performance sulla base del concetto di metamorfosi poiché tutti i partecipanti allo spettacolo, pubblico come artista, sperimentano una profonda variazione emotiva per mezzo dell'esperienza artistica.²⁵ La Fischer-Lichte prende le mosse dalla performance di Marina Abramović, *Lips of Thomas* (Innsbruck, 24 ottobre 1975), per illustrare gli stati estremi cui gli spettatori partecipano e le reazioni indotte nel pubblico. Abramović, il volto immobile, si infligge tagli sul corpo con il rasoio e beve bicchieri di vino e miele senza esternare alcuna visibile reazione rispetto all'esperienza.

Non diversamente da quanto accade nei rituali arcaici in cui il sangue delle vittime sacrificali, la danza o l'autoflagellazione provocano uno stato di alterazione e *trance*, l'atto performativo procura meraviglia e orrore, rende gli spettatori una comunità che partecipa a un evento e determina un cambiamento profondo dello stato d'animo attraverso l'azione del corpo dell'artista.

[...] l'artista non produce un artefatto, ma manipola e trasforma il proprio corpo sotto gli occhi dello spettatore. Al posto dell'opera d'arte dotata di vita propria e indipendente da quella del suo creatore e dello spettatore, nella performance si realizza un evento che coinvolge tutti i presenti. Questo significa che anche per gli spettatori non si dà un oggetto che è indipendente da loro ed è possibile di interpretazioni sempre nuove, quanto piuttosto, una situazione *hic et nunc*, nella quale si danno come co-soggetti tutti i presenti in quel momento e in quel luogo. Le sue azioni scatenano reazioni fisiologiche, emozionali, energetiche e motorie, che a loro volta, spingono a ulteriori azioni. Attraverso questo processo, il rapporto dicotomico tra soggetto e oggetto si trasforma in una relazione oscillante all'interno della quale la posizione del soggetto e dell'oggetto non può essere individuata con chiarezza né separata nettamente.²⁶

L'esperienza trasformativa del teatro e l'attraversamento del limite, erano concetti già ben chiari ad Aristotele quando formula la dottrina della catarsi omeopatica. Ma ancor più chiaro al mondo greco era l'elemento della visibilità, il corpo dell'attore come segnale da guardare e quindi il teatro come estetica dello sguardo.

24 Cfr. Judith Butler: “Performative Acts and Gender Constitution”, in: *Theatre Journal* 40/4 (1988), pp. 519–531. Vedi anche Judith Butler: *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, ed. 1999. trad it. *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Bari, Laterza, 2017.

25 Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance*. London, New York: Routledge, 2008, trad. it. *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell'arte*. Roma: Carocci Editore, 2014.

26 Ibidem, p. 31.

Come suggerisce già l’etimologia del termine teatro (dal greco *theatron*: luogo per guardare; da *theasthai*: guardare; *thea*: vista), si tratta qui di un *medium* orientato sulla distanza dell’occhio, sulla vista.²⁷

Il rapporto fra artista e pubblico, nel viaggio attraverso gli estremi, assume quasi un connotato religioso. *Religo* sta per unire, raccogliere, attaccare, fondere in un ideale processo di osmosi, l’artista con il suo pubblico. Si tratta di una religione pagana alla maniera degli antichi rituali trasformativi. Insieme, pubblico e artista superano un limite imposto, qualcosa di unanimemente ritenuto un confine tracciato dalla ragione. Quello che c’è al di là del tracciato è un nuovo mondo emotivo di auto-superamento. Il superare il limite ha in sé qualcosa di sportivo, di atletico e al tempo stesso di artistico. L’arte supera le convenzioni per produrre una metamorfosi.

Che si tratti di feste, di manifestazioni politiche o di gare sportive, abbiamo sempre a che fare con spettacoli che offrono la possibilità di fare un’esperienza di soglia. Ciò non deve meravigliare, perché gli spettacoli in generale, come ampiamente dimostrato, si producono attraverso l’autopoiesi del loop di feedback che si origina dalla co-presenza corporea di attori e spettatori, che, a sua volta, produce liminalità. [...] Questo vuol dire che nell’esperienza estetica è in gioco l’esperienza di soglia, di transito, di passaggio in quanto tale, il processo di metamorfosi.²⁸

Lo sconfinamento, nell’estetica del performativo, produce una difficile separazione fra arte e vita. La narrazione biografica e le vicende personali sono difficilmente separabili nel percorso dell’artista. Il concetto di autonomia dell’arte ne esce profondamente mutato.

Essendo l’autonomia dell’arte garantita dall’arte come istituzione, neanche l’estetica del performativo può davvero metterla in dubbio, né tantomeno superarla. Tuttavia, nella misura in cui questa autonomia implica la separazione dell’arte dalla vita, molti artisti, dall’inizio degli anni sessanta, lavorano, di fatto, per superarla, praticando un’arte dello sconfinamento.²⁹

Fischer-Lichte introduce le categorie di “soglia” e di “confine” per spiegare il senso dell’itinerario trasformativo della performance.

Sia il confine che la soglia sono collegati a un certo potenziale di rischio. La violazione dei confini è spesso punita da sanzioni. Chi erige un confine lo sorveglia, lo protegge e promulga regole e leggi precise per un eventuale – ed eccezionale – attraversamento, cercando anche di punire ogni tentativo di oltrepassarlo in modo non consentito. Anche il superamento di una soglia, tuttavia, comporta rischi e pericoli, perché non si può sapere cosa attende oltre la soglia, con quali fenomeni,

27 Ibidem, p. 107.

28 Ibidem, p. 343. Per *feedback loop* si intende in italiano il ciclo di retroazione per cui quando si genera un segnale si ottiene una immediata reazione conseguente. La reazione è basata sullo stimolo e la risposta allo stimolo è immediata e non implica ragionamento.

29 Ibidem, pp. 348–349.

sfide, incertezze ci si dovrà confrontare al di là di essa. Non si può dunque stabilire la differenza tra confine e soglia in relazione al rischio che comporta oltrepassarli. La distinzione deve essere cercata, piuttosto, nel campo delle connotazioni e delle associazioni implicate nei due concetti. Il concetto di confine implica, infatti, il senso dell'esclusione, della separazione, il punto di arrivo. Chi raggiunge i propri confini, non può più andare oltre, rimane fermo, è arrivato alla fine. [...] Il concetto di soglia è connotato in modo del tutto diverso. Ad esso non si lega il senso del proibito e di qualcosa che è protetto dalla legge. Mentre il confine cerca di impedire il procedere oltre e lo sconfinamento, la soglia sembra invece invitare a farlo. Dal momento però, che s'ignora cosa ci sia oltre ad essa, l'oltrepassarla richiede precauzioni e cautela. Le soglie sono spesso un luogo magico e in parte addirittura infame. Per incanalarne la magia e trasformare in una benedizione la loro infamia, c'è bisogno di capacità e conoscenze speciali. [...] Mentre il confine viene fissato in base alla legge, la soglia rimanda alla magia.³⁰

Ecco dunque, tornando alla Callas, che la voce di Maria vive attraverso la reinvenzione del suo corpo. Corpo e voce (un *unicum* artistico) conducono la comunità degli adepti oltre la soglia. L'esperienza della vittoria oltre il limite, ma anche della perdita, dell'esclusione, della sconfitta nell'amore come nella carriera, diventano espressione di umanità, racconto biografico e gesto artistico.

Il pubblico ama Callas perché il suo corpo è l'emblema di quel viaggio di metamorfosi che ci conduce ad altri possibili luoghi del desiderare.

Non è un caso che la sua immagine, così evocativa, così antica, così "greca", abbia ossessionato la performer Marina Abramović, per sua stessa ammissione, fin dall'infanzia; non è un caso che fu folgorata a 14 anni dall'ascolto alla radio della voce dell'artista tanto da piangere. C'è qualcosa di profondamente tragico ma anche di profondamente umano che rende l'artista Callas irresistibile e vicina. Per una profonda affinità spirituale, Abramović decide di vestire i panni della diva nella video-esperienza immersiva *Seven deaths of Maria* (Monaco, 2020 e successive riprese). Lo spettacolo si concentra sul senso della morte: la morte recitata (delle eroine tragiche interpretate a teatro), la morte simbolica (il ritiro dalle scene e l'isolamento nell'appartamento di Parigi), la morte reale e prematura della Callas ma non del suo mito.

Callas è un'icona all'ennesima potenza perché riassume in sé tutte le possibili declinazioni della sfida e dell'auto-superamento, del controllo e della vulnerabilità, in una danza degli opposti che invade vita e arte.

In un rituale pagano di appropriazione, ci nutriamo di Maria attraverso un processo immaginario di fusione e di condivisione. Il corpo di Maria è un corpo religioso offerto in sacrificio: «Prendete e mangiatene tutti, questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi ... per la nuova ed eterna alleanza ...».³¹

30 Ibidem, pp. 350–351.

31 A proposito dell'elemento agiografico nelle biografie dedicate alla Callas cfr. Paolo Puppa: "Una voce di carta", in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 423–439: 431. «Tra tutti,

I conti tornano, siamo in comunanza, spettatori e artista, corpo e voce, oltre la soglia magica dell’ignoto, nel paradiso della morte che fu lei a scegliere: il mondo dell’opera, dove c’è sempre una donna che muore per amore. La fragilità e il talento di Maria sono al servizio della favola e si fondono al potere del desiderio.

Si tratta di una storia di rivoluzione e di un processo di seduzione. La diva ci conduce a sé (etimologicamente *Se-ducere*) e ci porta nel suo universo: il mondo dell’arte, varco verso l’ignoto. Dove corpo che è felice, cade.³²

Bibliografia

- Bachmann, Ingeborg: “Hommage à Maria Callas”, in: *Callas*, a cura di Attila Csampai. Milano: Rizzoli, 1994.
- Beghelli, Marco: “La Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Versano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 37–52.
- Beghelli, Marco e Raffaele Talmelli: *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento*. Varese: Zecchini Editore, 2011.
- Butler, Judith: “Performative Acts and Gender Constitution”, in: *Theatre Journal* 40/4 (1988), pp. 519–531.
- Butler, Judith: *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, ed. 1999, trad it. *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*. Bari: Laterza, 2017.
- Capella, Massimiliano: *Iconic Callas. Vita, passioni, fascino di uno stile unico oltre le mode*. Milano: Centauria, 2018.
- Caraci Vela, Maria: *Manuale di Filologia*, vol. 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Clément, Catherine: *L’opera lirica o la disfatta delle donne*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.
- Cook, Nicholas: “Music as Performance”, in: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, 2 ed., a cura di Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton. London: Routledge, 2012, pp. 183–194.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Crea, Alba, Madalena Soveral e Sara Zurletti (a cura di), *Analisi della performance. Un ponte tra teoria e interpretazione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021.

il più esemplare per una devozione ovviamente teologica appare forse *Callas, la Divina*, dello statunitense Jesús Sierra-Oliva, scritto nel 1999, pubblicato nel 2002, che ricostruisce l’esistenza della cantante quale via crucis, attraverso stazioni che portano alla sua morte esemplare, insomma una specie di Madonna laica per un cumulo di tribolazioni e sofferenze.»

32 Perfetta espressione della mitologia della caduta, l’ultima strofa della decima elegia di Rilke, posta in epigrafe al presente contributo, ci ricorda che la felicità (in quanto transizione e abbandono del sé) proviene dal mondo dei morti, coloro che per definizione, hanno passato la soglia. Rainer Maria Rilke: *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico De Portu e Igea De Portu. Torino: Einaudi, 1978. Ringrazio Francesco Cotticelli per la preziosa suggestione poetica.

- Emanuele, Marco, “«Every body is a civil war. Callas sang the war»: culto della diva e ricezione queer”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 77–96.
- Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performance*. London, New York: Routledge, 2008, trad. it. *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell’arte*. Roma: Carocci Editore, 2014.
- Gobbi, Cecilia: “«Qual fiamma avea nel guardo». L’eredità pedagogica”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 307–317.
- Guandalini, Gina: “Per una discografia di Maria Callas, parte II”, in: *L’Ape musicale*, 12 luglio 2020, https://www.apemusicale.it/joomla/it/index.php?option=com_content&view=article&id=9896&catid=11.
- Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Boston: Da Capo Press, 2001².
- Mila, Massimo: *Alla Scala*. Milano: Rizzoli Editore, 1989.
- Puppa, Paolo, “Una voce di carta”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 423–439.
- Rosselli, John: *L’impresario d’opera, Arte e affari nel teatro musicale dell’Ottocento*. Torino: EDT, 1985.
- Rosselli, John: *Sull’ali dorate, il mondo musicale italiano dell’Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Rilke, Rainer Maria: *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico De Portu e Igea De Portu. Torino: Einaudi, 1978.
- Sibilla, Gianni: *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani, 2003.
- Sitografia
- Maria Callas in concerto: Amburgo 15 maggio 1959 e 16 marzo 1962*, Full movie in HD:
https://youtu.be/_mkLcgZ3gXI?si=Ed8cn0oM3sq_xe81.

Maria Callas in scena. I primi anni (1947–1953)*

ALBERTO BENTOGLIO

I primi anni dell'intensa attività artistica di Maria Callas sono caratterizzati dall'incontro con numerosi registi provenienti dal teatro musicale, dalla prosa e da esperienze significative in ambito artistico e cinematografico. È proprio in questo periodo che, a partire dagli anni Cinquanta, si inizia a riconoscere regolarmente anche in Italia il ruolo del regista lirico, il quale assume progressivamente una rilevanza sempre maggiore nella rappresentazione operistica. Questa nuova prassi consente al regista di valorizzare la recitazione dei cantanti e di curare ogni aspetto visivo dello spettacolo: dai movimenti dei cori alla realizzazione dei costumi, dalla scenotecnica all'illuminotecnica. Questa evoluzione comincia a ridimensionare, seppur in modo discreto, il ruolo centrale del direttore d'orchestra, storicamente figura dominante anche sull'azione scenica. Si fa strada, così, il regista come coordinatore di tutti gli elementi dello spettacolo – sempre più complesso grazie ai nuovi strumenti tecnologici – capace di muoversi entro i confini precisi della scrittura musicale e di confrontarsi con una tradizione di messa in scena che nel teatro d'opera è sempre stata di grande rilevanza. In questo contesto, la giovane Maria Callas si trova a collaborare con personalità artistiche che contribuiscono, in modo più o meno rilevante, a perfezionare la sua già solida arte scenica. Grazie a queste esperienze, Callas acquisisce una sicurezza interpretativa che negli anni successivi la porterà a risultati straordinari, ridefinendo il concetto stesso di cantante-attrice.

Fra i registi d'opera appartenenti a quella che in Italia possiamo definire la “prima generazione” – figure a cavallo tra il ruolo tradizionale del direttore di scena e quello più innovativo del regista – Augusto Cardi (1903–1968) è il primo a lavorare con Maria Callas. Sebbene oggi sia un nome poco noto, Cardi era all'epoca uno stimato *metteur en scène*, rinomato per l'accuratezza dei suoi allestimenti e per una solida preparazione culturale che gli permetteva di affrontare con competenza qualsiasi repertorio musicale. Nel 1947 firma la regia di tutte le opere della stagione lirica all'Arena di Verona, incluso il debutto italiano della giovane Callas, avvenuto il 2 agosto con *La Gioconda* di Ponchielli sotto la direzione musicale di Tullio Serafin. Apprezzato da pubblico e critica, l'allestimento segna il primo successo italiano del soprano, la cui interpretazione è accolta con entusiasmo. Cardi accompagna Callas nei primi anni della sua carriera, firmando la regia di ben undici produzioni che la vedono protagonista. Nel 1948 dirige *Turandot* di Puccini a Udine, *La forza del destino* di Verdi a Trieste, *Tristano e Isotta* di Wagner al Teatro Grattacielo di Genova, a causa dell'inagibilità del Teatro Carlo Felice, e *Aida* di Verdi a Rovigo. L'anno successivo, *La Walkiria* di Wagner e *I puritani* di Bellini alla Fenice di Venezia suscitano scalpore

* Alberto Bentoglio: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.

per l'impareggiabile versatilità di Callas, capace di passare dalla potenza drammatica di Brunilde alle colorature virtuosistiche di Elvira. Questo risultato è evidenziato dalla sua impresa del gennaio 1949, quando, pochi giorni dopo aver interpretato Brunilde, debutta con successo nel ruolo di Elvira, confermando una capacità vocale e attoriale eccezionale. Nel 1950, Cardi firma la regia di *Norma* di Bellini per due storici allestimenti: a gennaio alla Fenice di Venezia e a marzo al Teatro Bellini di Catania. Torna poi a Verona nell'agosto 1952 per una nuova edizione della *Traviata* di Verdi, arricchita dalle scenografie di Vittorio Filippini, in cui Callas ottiene un trionfo personale. Infine, nel febbraio 1954, dirige *Lucia di Lammermoor* di Donizetti alla Fenice di Venezia, con scene di Alberto Scaioli. Pur trattandosi spesso di spettacoli di routine, le cronache dell'epoca lodano la competenza di Cardi, il suo rispetto per le esigenze della musica e la sua attenzione nel mettere i cantanti a proprio agio sul palcoscenico. I suoi allestimenti, descritti come tradizionali ma ben confezionati, offrono alla giovane Callas un ambiente ideale per esprimere il proprio talento, contribuendo a consolidare le basi della sua straordinaria carriera.

Accanto ad Augusto Cardi, nei primi anni della carriera di Maria Callas si distingue Mario Frigerio (1893–1962), regista stabile della Scala a partire dalla stagione 1936–1937 e attivo nei principali teatri lirici internazionali. Musicista raffinato e dotato di un'acuta sensibilità musicale, Frigerio si caratterizza per il rigoroso rapporto che instaura tra musica e scena, unito a una grande abilità nel coordinare interpreti e masse artistiche nei complessi quadri d'insieme delle opere liriche. Con Frigerio, Callas debutta alla Fenice di Venezia nel dicembre 1947 con *Tristano e Isotta* di Wagner. La rappresentazione è lodata per la semplicità ed eleganza delle scene e per una regia capace di illustrare con chiarezza la drammaturgia dell'opera. Callas ottiene elogi non solo per le sue qualità vocali, ma anche per la sicurezza scenica, dimostrata nonostante la sua fisicità imponente. Commenti positivi simili accompagnano *Turandot*, sempre alla Fenice con la regia di Frigerio presentata nel gennaio 1948, dove emerge ancora una volta la sua intelligenza scenica. Frigerio accompagna Callas anche in momenti chiave della sua carriera alla Scala. Il 12 aprile 1950 dirige il suo debutto scaligero in *Aida* di Verdi, allestimento con scene e costumi di Nicola Benois, coreografie di Margherita Wallmann e la direzione musicale di Antonino Votto. Sebbene questo debutto non lasci un segno indelebile, Frigerio continua a essere una figura di riferimento per la cantante in produzioni successive. Nel gennaio 1952, guida la sua prima *Norma* scaligera, diretta da Franco Ghione, in un allestimento storico con scene del pittore-scenografo Edoardo Marchioro. Seguiranno *La Gioconda* (dicembre 1952) e *Il Trovatore* di Verdi (febbraio 1953), quest'ultimo citato da Luchino Visconti nelle sequenze iniziali del suo film *Senso* (1954). L'ultima collaborazione tra Frigerio e Callas risale al gennaio 1955 con la ripresa di *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, diretto da Votto e arricchito dalle scene e dai costumi di Alessandro Benois. Nato come sostituzione di un già previsto *Trovatore*, lo spettacolo non ottiene risultati memorabili, ma la consolidata esperienza di Frigerio continua a offrire a Callas una guida sicura, accompagnandola nelle sue prime prove sul prestigioso palcoscenico della Scala.

Un altro incontro di rilievo nella carriera della giovane Maria Callas è quello con Guido Salvini (1893–1975), figura centrale della nascente regia teatrale e musicale italiana. Uomo di teatro a tutto tondo, Salvini si distingue non solo come regista, ma anche come organizzatore, direttore di scena, scenografo, pubblicista, direttore artistico di festival e docente di regia. La sua carriera inizia nel 1924 come scenografo e collaboratore al Teatro d'Arte di Roma, diretto da Luigi Pirandello. Nel 1931 è nominato segretario tecnico alla Scala, dove si afferma per la sua capacità di coordinare luci, costumi e scene. L'anno successivo assume il ruolo di direttore dell'allestimento scenico e responsabile del settore di prosa del nascente Maggio Musicale Fiorentino, invitando in Italia grandi artisti internazionali come Max Reinhardt e Jacques Copeau. Seguendo l'esempio dei *Ballets Russes* di Sergej Diaghilev, Salvini introduce nell'opera lirica la collaborazione con pittori di fama come Mario Sironi, Felice Casorati e Giorgio de Chirico, arricchendo la scena con soluzioni visive innovative. Dal 1938 al 1944, come docente di regia all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, rappresenta un ponte tra il tradizionale direttore di scena e il regista moderno, capace di valorizzare la tecnologia scenica e il rapporto tra musica e drammaturgia. Maria Callas collabora con Salvini in due occasioni: nel 1948 e nel 1951. La prima avviene nel luglio 1948 con *Turandot* di Puccini, allestita all'Arena di Verona con la direzione musicale di Antonino Votto e con le scene e i costumi di Pino Casarini. Esperto nel gestire grandi spazi aperti, Salvini lavora per mettere in evidenza la presenza scenica della giovane Callas. Nonostante il ruolo della principessa Turandot non fosse tra i favoriti del soprano, la rappresentazione ottiene un ottimo risultato, grazie all'attenzione del regista nel valorizzare sia la vocalità, sia l'impatto visivo della cantante. Più significativa è la collaborazione del maggio 1951, quando Salvini dirige la prima rappresentazione italiana de *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* di Haydn, presentata al XIV Maggio Musicale Fiorentino. L'allestimento, ospitato al Teatro della Pergola, si avvale delle scene e dei costumi di Giulio Coltellacci e delle coreografie di Jurek Szabelewski. Salvini sviluppa una regia raffinata, lavorando in profondità sul personaggio di Euridice e trasformando l'opera in un'esperienza unica. Sotto la bacchetta di Erich Kleiber, Callas offre una recitazione intensa e sofisticata, perfettamente in sintonia con la visione registica di Salvini, confermando il suo talento nel coniugare canto e drammaturgia.

Herbert Graf (1903–1973) rappresenta una figura fondamentale nella carriera di Maria Callas, contribuendo in modo significativo alla sua affermazione sui palcoscenici più prestigiosi. Graf firma l'allestimento de *I Vespri Siciliani* di Verdi in due importanti occasioni: al Maggio Musicale Fiorentino nel maggio 1951 e, pochi mesi dopo, per l'inaugurazione della stagione scaligera, il 7 dicembre dello stesso anno. L'edizione fiorentina, con le scene e i costumi del pittore Gianni Vagnetti, le coreografie di Aurel Milloss e la direzione musicale di Erich Kleiber, ottiene un grande successo, consolidando la reputazione di Callas e spingendo il sovrintendente della Scala, Antonio Ghiringhelli, a offrirle un contratto di quattro anni. Per la produzione alla Scala, Graf collabora con Victor de Sabata, Nicola Benois e Aurel Milloss, dando vita a uno spettacolo armonioso e ben strutturato, che unisce

profondità interpretativa e perfezione visiva. Callas affronta entrambe le produzioni con dedizione assoluta, partecipando attivamente sia alle prove musicali, sia a quelle sceniche. La sua capacità di rendere ogni dettaglio dell'interpretazione accurato e convincente si sposa perfettamente con la regia di Graf, che si distingue per l'armonia e l'espressività. La chiarezza con cui il regista illustra la complessa vicenda verdiana e la sua abilità nell'organizzare i movimenti di massa e le coreografie, affidate anche in questa occasione alla maestria di Milloss, sono ampiamente lodate. Il rapporto tra Herbert Graf e Maria Callas è segnato da una stima reciproca, che si riflette in ulteriori collaborazioni di rilievo. Nel luglio 1954, Graf dirige la sua unica interpretazione scenica di Margherita in *Mefistofele* di Boito, presentato all'Arena di Verona con la direzione musicale di Antonino Votto. Anni dopo, nel dicembre 1960, Graf sarà ancora al fianco di Callas per la storica inaugurazione scaligera con *Poliuto* di Donizetti, un'altra produzione che confermerà la grande sintonia tra il regista e la soprano.

Nell'aprile 1952, Maria Callas vive un momento significativo della sua carriera con l'unica interpretazione di un'opera di Mozart, *Il Ratto dal Serraglio*, al Teatro alla Scala. La regia è affidata a Ettore Giannini (1912–1990), figura poliedrica del panorama culturale italiano, noto soprattutto come sceneggiatore, regista cinematografico e autore teatrale. Alla sua prima e unica esperienza operistica, Giannini trasporta sul palcoscenico la propria sensibilità teatrale e cinematografica, firmando uno spettacolo che si distingue per originalità e raffinatezza visiva. Diretto musicalmente da Jonel Perlea, il *Singspiel* mozartiano vede Callas impegnata nel ruolo di Konstanze, un personaggio vocalmente e scenicamente complesso, che affronta con straordinaria maestria. Sebbene non avesse mai interpretato questo ruolo sulla scena prima di allora, Callas lo conosceva a fondo grazie agli studi compiuti ad Atene nel 1941 sotto la guida del celebre soprano Elvira de Hidalgo. Questo bagaglio di preparazione le permette di dominare il palcoscenico con disinvoltura, integrandosi perfettamente nel fluido gioco scenico orchestrato da Giannini. Curato nei minimi dettagli, l'allestimento si avvale delle scenografie di Gianni Ratto e dei costumi di Leonor Fini, che disegnano un'atmosfera moresca delicata ed evocativa. In particolare, i costumi della Fini si distinguono per le tinte tenui e per la qualità della lavorazione, rappresentando un esempio della trasformazione in corso nelle modalità di messinscena dell'opera lirica. Questi elementi, uniti alla visione registica di Giannini, creano un'interpretazione visiva che unisce felicemente tradizione e innovazione, offrendo al pubblico uno spettacolo armonioso e raffinato.

Nel dicembre 1952, Maria Callas collabora con Carl Ebert (1887–1980) alla Scala per una storica produzione di *Macbeth* che inaugura la stagione 1952–1953, segnando un momento cruciale nella sua carriera. Figura di riferimento del teatro di regia musicale europeo, Ebert proviene dalla scuola del Deutsches Theater di Berlino e si distingue per un approccio innovativo che unisce drammaturgia e messa in scena in modo armonioso e incisivo. Diretto da Victor de Sabata, l'allestimento si avvale delle scenografie e dei costumi di Nicola Benois e delle coreografie di Aurel Milloss, creando un equilibrio affascinante tra tradizione e sperimentazione visiva.

La regia di Ebert è profondamente influenzata dall'Espressionismo tedesco, un elemento che emerge chiaramente nei legami tra il dramma verdiano e le atmosfere cupo e inquietanti di questa corrente artistica. Soluzioni visive di grande impatto, come sfondi arrossati dalle fiamme e scenografie che evocano oscurità oppressive, amplificano la drammaticità della tragedia shakespeariana, offrendo un contesto ideale per l'interpretazione di Callas. Tradizionalmente associato a grandi attrici teatrali, il ruolo di Lady Macbeth è affrontato da Callas con una combinazione unica di potenza vocale e intensità drammatica. Ebert lavora con grande attenzione alla costruzione scenica, curando ogni gesto e movimento della cantante, e utilizza un'illuminazione espressionistica per enfatizzare la tensione emotiva dei personaggi. Particolarmente significativa è la celebre scena del sonnambulismo, in cui il regista introduce l'idea di far discendere Lady Macbeth dallo stesso scalone d'onore usato nel primo atto, chiudendo così simbolicamente il cerchio drammaturgico. Callas trasforma questa scelta registica in un momento di notevole impatto emotivo, mantenendo una tensione corporea costante che si riflette nella sua carismatica interpretazione vocale. Questo *Macbeth* rappresenta l'unica collaborazione tra Carl Ebert e Maria Callas, ma il risultato è considerato una pietra miliare nella storia del teatro musicale. Grazie alla sintesi tra visione registica e interpretazione magistrale, l'allestimento resta un riferimento imprescindibile per le future messe in scena dell'opera.

Nel 1950, Maria Callas si confronta per la prima volta con un'opera di Rossini, *Il Turco in Italia*, messo in scena da Gerardo Guerrieri (1920–1986). Intellettuale, drammaturgo e collaboratore di artisti come Luchino Visconti e Vittorio De Sica, Guerrieri porta sul palcoscenico un'interpretazione innovativa e dinamica di quest'opera buffa, allora raramente eseguita. La stessa Callas ricorda con entusiasmo la sua prima esperienza nel ruolo di Fiorilla, protagonista dell'opera, sottolineando come questa scelta le abbia offerto una pausa dalle grandi eroine tragiche per esplorare l'aria vivace e leggera del repertorio comico rossiniano. Lo spettacolo debutta al Teatro Eliseo di Roma il 19 ottobre 1950, con la direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni e prodotto dall'Associazione Amfiparnaso, una realtà dedicata al rinnovamento della scena operistica italiana. La scena unica e i costumi, ideati dal pittore Mino Maccari, si integrano con la vivace regia di Guerrieri, che crea un ambiente surreale, capace di accogliere le molteplici azioni della vicenda e di mettere in risalto le variegate psicologie dei personaggi. Gavazzeni, che dirige l'opera, ricorda l'ambiente stimolante creato dall'Amfiparnaso e l'eccezionalità di Callas nel ruolo comico, un aspetto fino ad allora inesplorato del suo talento. Nonostante *Il Turco in Italia* non rappresenti un allestimento fondamentale nella carriera di Callas, questa esperienza segna un momento importante: da un lato, le permette di scoprire e affinare il lato comico del suo talento recitativo; dall'altro, la pone in contatto con un gruppo di intellettuali italiani impegnati a sperimentare nuovi linguaggi scenici e nuovi rapporti tra azione, musica e pubblico. Questa prima esperienza con *Il Turco in Italia* getterà le basi per una successiva, celebre interpretazione dello stesso ruolo. Nel 1955, infatti, Franco Zeffirelli realizzerà una

nuova edizione dell'opera per Callas, che debutterà sul palcoscenico della Scala, ancora una volta sotto la bacchetta di Gavazzeni, consolidando definitivamente il ruolo di Fiorilla tra i successi della carriera del soprano.

Nell'aprile 1952, il Maggio Musicale Fiorentino offre a Maria Callas l'opportunità di debuttare in un ruolo inedito e mai più riproposto nella sua carriera: *Armida*, protagonista dell'omonimo dramma per musica di Rossini. Al Teatro Comunale di Firenze, sotto la direzione musicale di Tullio Serafin, Callas affronta una fra le sfide più ardue della sua carriera, tanto vocali quanto sceniche. La regia, le scene e i costumi portano la firma di Alberto Savinio (1891–1952), artista poliedrico noto come pittore, scrittore e musicista, oltre che per essere il fratello di Giorgio de Chirico. Con questa *Armida*, Savinio realizza una produzione visionaria che riflette il suo stile onirico e simbolico. La messa in scena sorprende per la sua bellezza e originalità, accentuata dalle coreografie di Léonide Massine e da un'estetica del contrasto: dal bianco e nero iniziale, le scene si trasformano in una progressiva esplosione di colori, culminando in una spettacolare scena finale. Questo allestimento rappresenta l'unica esperienza registica di Savinio, che scompare pochi mesi dopo, lasciando un segno indelebile nella storia del teatro musicale. Di grande impatto visivo è il velario dipinto che cala al termine dello spettacolo, trasformando la conclusione in un'opera d'arte a sé stante e celebrando la dimensione teatrale come esperienza totale. Memorabile è anche la scena finale: quando l'incantesimo si spezza e il giardino incantato svanisce, *Armida*, su un carro trainato da due draghi, è trasportata via, in una combinazione di spettacularità e simbolismo che esalta la natura visionaria della produzione. Nonostante le difficoltà tecniche della partitura rossiniana e le complesse esigenze sceniche, Callas si distingue come un'interprete raffinata, capace di coniugare rigore vocale e intensità drammatica.

Non tutte le collaborazioni di Maria Callas con i registi si rivelano armoniose. Nel dicembre 1949, al Teatro San Carlo di Napoli, il soprano lavora con Alessandro Brissoni (1913–1980), giovane regista emergente del panorama teatrale italiano, diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. L'allestimento del *Nabucco* di Verdi, diretto da Vittorio Gui, si presenta subito come una sfida, soprattutto a causa delle scelte registiche di Brissoni, che non convincono l'interprete. Callas percepisce da subito l'inesperienza del regista e ritiene che la sua visione dell'opera non sia all'altezza della drammaticità voluta da Verdi. Realizzate dalla ditta Ercole Sormani e improntate a uno stile tradizionale, le scenografie presentano problemi tecnici che complicano ulteriormente la produzione. Tra le difficoltà, l'uso inadeguato di fumo scenico durante la rappresentazione causa al soprano un'irritazione alla gola, rendendo la performance ancora più impegnativa. Agli occhi di Callas, Brissoni sembra non comprendere appieno le esigenze tecniche e drammaturgiche di un'opera così complessa. Nonostante le difficoltà, Callas riesce a trasformare le carenze registiche in un'opportunità per mettere in risalto la forza drammatica del suo personaggio. La sua attenzione maniacale al dettaglio durante le prove, unita alla capacità di memorizzare ogni movimento per ovviare alla sua forte miopia, le permette di compensare le mancanze del regista, offrendo un'interpretazione che

conquista il pubblico per intensità ed espressività. Il rapporto tra Callas e Brissoni evolve positivamente negli anni. Quando i due si ritrovano a collaborare nel marzo 1956, sempre al Teatro San Carlo, per una produzione di *Lucia di Lammermoor*, l'atmosfera è notevolmente migliorata. L'allestimento si svolge in un clima sereno e il successo ottenuto è condiviso da regista e interpreti, segnando una netta evoluzione rispetto alla difficile esperienza di *Nabucco*.

L'esperienza scenica della giovane Maria Callas si arricchisce grazie alla collaborazione con registi stranieri, che le offrono l'opportunità di confrontarsi con modalità di messa in scena internazionali, spesso più innovative rispetto al panorama teatrale italiano dell'epoca. Tra queste esperienze, la collaborazione con il baritono e regista austriaco Hans Duhan (1890–1971) si rivela particolarmente significativa. Sebbene limitata alla produzione di *Parsifal* di Wagner, rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma il 26 febbraio 1949 con la direzione di Tullio Serafin, il lavoro di Duhan lascia un'impronta indelebile sulla giovane artista, nonostante la collaborazione sia limitata a una sola produzione. Regista esperto e profondo conoscitore del repertorio wagneriano, Duhan crea per Callas, nel ruolo di Kundry, una caratterizzazione scenica audace e visivamente impattante. La cantante indossa un costume di veli leggeri e trasparenti, che le conferiscono un'aura seducente e misteriosa, in perfetta sintonia con le sfumature drammatiche del personaggio. Questo approccio rivela l'abilità di Duhan nel fondere estetica e drammaturgia, utilizzando il linguaggio visivo per amplificare l'intensità emotiva e simbolica della scena. La scelta di un costume così particolare non passa inosservata, contribuendo a consolidare l'immagine della Callas come un'interprete dalla presenza scenica magnetica e innovativa. Curate da Gian Giuseppe Mancini, le scenografie si integrano perfettamente con la visione registica di Duhan, completando un allestimento che sorprende per coerenza e modernità. In questa occasione, Callas dimostra una non comune capacità di adattamento, facendosi interprete di una messa in scena che richiede non solo eccellenza vocale, ma anche una forte consapevolezza corporea e scenica.

Nel maggio 1953, Maria Callas debutta nel ruolo di Medea nell'omonima opera di Luigi Cherubini al Teatro Comunale di Firenze, in occasione dell'inaugurazione del XVI Maggio Musicale Fiorentino. La produzione è affidata alla regia del russo-francese André Barsacq (1909–1973) e alle scenografie di Lucien Coutaud. Entrambi, allievi e collaboratori di grandi maestri del teatro come Charles Dullin, Jean-Louis Barrault e Jacques Copeau, danno vita a un allestimento caratterizzato da una straordinaria intensità drammatica e coerenza visiva. Nella scena unica disegnata da Coutaud, Medea emerge come una figura potente e spietata, completamente dominata dalla sete di vendetta. Barsacq enfatizza il lato oscuro e violento del personaggio, spingendo Callas a esplorare profondità emotive e interpretative inedite. Con la sua innata sensibilità artistica, la cantante accoglie senza esitazioni le richieste registiche, trasformando la sua presenza scenica in un elemento drammaturgico essenziale. La critica, sia italiana sia internazionale, acclama unanime questa interpretazione, riconoscendola negli anni come una delle incarnazioni più iconiche della figura della cantante-attrice. Durante le prove, Barsacq lavora in stretta collaborazione con

Callas, curando ogni dettaglio dei movimenti scenici e dei gesti. Insiste sulla logica e sulla coerenza di ogni azione, permettendo al soprano di rendere ogni gesto carico di significato e perfettamente integrato nella narrazione. Tra gli elementi distintivi dell'allestimento, il mantello rosso di Medea, inizialmente considerato troppo lungo, è mantenuto nella sua forma originale, diventando un simbolo visivo di grande impatto. Grazie al suo portamento regale, Callas trasforma questo elemento scenico in un tratto distintivo della sua interpretazione. Guidata dalla regia visionaria di Barsacq e dalla bacchetta di Vittorio Gui, Maria Callas scolpisce una Medea unica, caratterizzata da una feroce determinazione e da un'intensità implacabile. Oltre a segnare un momento cruciale per la riscoperta dell'opera di Cherubini, l'allestimento rappresenta una tappa fondamentale nella carriera del soprano, consolidandone il ruolo di innovatrice e interprete drammaturgica senza pari.

Un altro incontro significativo nella carriera di Maria Callas avviene nel luglio 1953, quando collabora con il celebre regista cinematografico Georg Wilhelm Pabst (1885–1967). Per celebrare il quarantennale dell'Ente Lirico di Verona, Pabst, noto per aver diretto star del cinema come Greta Garbo e Louise Brooks, si cimenta nella regia di una nuova edizione di *Aida*. Questo allestimento, diretto musicalmente da Tullio Serafin, si distingue per la sua spettacularità e imponenza. Le scenografie di Franco Lolli, con oltre mille figuranti, cavalli, dromedari ed elefanti, trasformano l'opera in una delle produzioni più monumentali mai realizzate. La scenografia, costruita interamente in metallo dorato, esercita un forte impatto visivo, con effetti luminosi che mutano continuamente l'atmosfera, creando un contesto di impareggiabile grandiosità. Le coreografie di Margherita Wallmann valorizzano i numerosi momenti di danza dell'opera, aggiungendo ulteriore dinamismo alla rappresentazione. Fedele al suo *background* cinematografico, Pabst concepisce l'allestimento come una vera e propria "macchina delle sorprese", capace di stupire costantemente il pubblico e i protagonisti stessi. Questo approccio introduce un'estetica quasi cinematografica nella messa in scena, enfatizzando l'epicità dell'opera. Nonostante la monumentalità dello spettacolo, Maria Callas emerge come la vera protagonista, dominando il contesto scenico con la sua presenza vocale e interpretativa. La sua capacità di adattarsi a un allestimento così grandioso, unita alla precisione dei movimenti e alla profondità emotiva della sua interpretazione, cattura l'attenzione del pubblico e conferma la sua eccezionale versatilità artistica. Nello stesso anno, il 15 agosto, Callas partecipa a una recita del *Trovatore* all'Arena di Verona, in un altro allestimento firmato da Pabst. Anche in questa occasione, la collaborazione tra la soprano e il regista conferma l'equilibrio perfetto tra monumentalità scenica e intensità interpretativa, ponendo Callas al centro di un'esperienza teatrale di grande impatto.

Le *tournées* in America Latina (Argentina, Brasile e Messico) tra il 1949 e il 1952 rappresentano una tappa fondamentale nella formazione artistica di Maria Callas. Nonostante si confronti con modalità di rappresentazione ancora radicate nella tradizione ottocentesca – caratterizzate da scenografie generiche, costumi spesso a carico degli interpreti e spettacoli preparati con poche prove – Callas trasforma

queste esperienze in occasioni di crescita artistica, perfezionando la sua presenza scenica e affinando un approccio interpretativo che diventa via via più complesso e innovativo. Durante la *tournée* in Argentina, nel 1949 al Teatro Colón di Buenos Aires, e in Brasile nel 1951 a Rio de Janeiro, Callas collabora con Carlo Piccinato (1901–1978), regista di grande rilievo nel panorama italiano. Con il suo stile teatrale meticoloso, Piccinato guida Callas nell'arte di fondere gestualità e drammaturgia, raggiungendo una sintesi che esalta la narrazione musicale in opere come *Norma*, *Aida*, *Tosca* e *La traviata*. Questa collaborazione prosegue felicemente in Italia, dove Piccinato dirige il soprano in numerose produzioni, tra cui *Norma* a Palermo (1951) e Roma (1953), e *Norma* e *I puritani* a Catania (1951). Anni dopo, nel 1956, presenterà alla Scala una ripresa de *Il barbiere di Siviglia*, con Callas protagonista, la direzione musicale di Carlo Maria Giulini e le scenografie di Mario Vellani Marchi. In Brasile, a San Paolo, Callas avvia una collaborazione profonda e duratura con Riccardo Moresco (1903–1971), regista attento ai dettagli drammaturgici, che la guida in *Norma* e *La traviata*. Moresco la accompagna nella costruzione di ruoli complessi, in cui ogni gesto e movimento sono carichi di significato. Questa collaborazione culmina nel debutto di Callas a Lisbona nel 1958, in una memorabile *Traviata*. In Argentina, il lavoro con Otto Erhardt (1888–1971) per *Turandot* rappresenta una tappa fondamentale per il perfezionamento interpretativo di Callas. Con il suo rigore teatrale, Erhardt contribuisce a rafforzare la precisione scenica di Callas, una qualità che emergerà con evidenza anche nella ripresa di *Don Carlo* di Verdi alla Scala nel 1954. Il lungo soggiorno in Messico, con tre stagioni al Teatro de Bellas Artes, segna un capitolo importante nel perfezionamento attoriale di Callas. Qui, porta in scena ruoli che diventeranno fondamentali nel suo percorso artistico. Tra i registi che la affiancano spiccano Carletto Tibón (1903–1981), che guida Callas in *Norma*, *Aida* e *La traviata*, e Désiré Defrère (1888–1964) che la dirige in *Tosca*, *Il trovatore*, *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto* e tornerà a collaborare con lei nel 1956 al Metropolitan di New York per una memorabile messa in scena di *Lucia di Lammermoor*. Altri registi di rilievo che collaborano con Callas in Messico sono Armando Agnini (1884–1960), che cura *Aida* e *La traviata*, e Charles Laila, che firma la regia dei *Puritani* e *La traviata*. In questi anni, Callas si esibisce anche alla Royal Opera House di Londra, dove collabora con Franco Enriquez (1927–1980) per una fortunata edizione di *Norma* nel 1952, diretta da Vittorio Gui con scene e costumi di Alan Barlow. Questo allestimento sarà ripreso nel 1953 e nel 1957. Enriquez ritroverà Callas alla Scala nel maggio 1958, firmando la regia de *Il pirata* di Bellini. Sempre a Londra, Callas lavora con Michael Pickersgill Benthall (1919–1974) per una ripresa di *Aida*, diretta da John Barbirolli, e con Julius Gellner (1899–1983) per una ripresa del *Trovatore*, diretta da Alberto Erede, entrambe nel giugno 1953.

Vi sono infine collaborazioni meno frequenti, ma comunque significative per l'evoluzione scenico-artistica di Maria Callas. Tra queste spicca Giovacchino Forzano (1883–1970), commediografo, librettista di Puccini e figura centrale nella tradizione lirica italiana. Forzano lavora con Callas una sola volta, nel gennaio 1951, al Teatro San Carlo di Napoli, curando la regia di *Trovatore*, diretto da Tullio Serafin

in occasione del cinquantenario della morte di Verdi. Enrico Frigerio, regista di riferimento per la scena lirica italiana, collabora con Callas in numerosi allestimenti, tra cui *La Walkiria* (1949), *Tristano e Isotta* (1950), *La traviata* (1951), *I puritani* (1952), *Lucia di Lammermoor* (1953) e *Il trovatore* (1953). Frigerio dirige anche una memorabile *Turandot* nel luglio 1948 alle Terme di Caracalla, con le scene di Nicola Benois, valorizzando le qualità interpretative del soprano in uno spazio scenico di grande suggestione. Degna di nota è la collaborazione con il regista russo Alessandro Sanine (1869–1956), già collaboratore di Stanislavskij e Diaghilev, che dirige Callas in una significativa produzione di *Norma* a Roma nel 1950. Tra i compositori-registi, Livio Luzzatto (1897–1983) si distingue firmando per Callas le regie di *Aida* a Brescia (1950), *Norma* a Trieste (1953) e *Lucia di Lammermoor* a Bergamo (1954). Altre figure di rilievo sono Ciro Scafa (1881–1954), che collabora con Callas al Teatro San Carlo di Napoli per *Turandot* (1949) e *Aida* (1950), e Giuseppe Marchioro (1912–1974), che cura la regia di *Traviata* alla Fenice di Venezia nel 1953 e, nello stesso anno, di *Lucia di Lammermoor* a Firenze e Genova. Infine, Ugo Bassi accompagna Callas in due tappe fondamentali del suo percorso artistico: il debutto nel 1948 in *Norma* e quello nel 1951 in *La traviata*, entrambe sul palcoscenico del Teatro Comunale di Firenze, con scene e costumi di Gianni Vagnetti e la direzione musicale di Tullio Serafin.

Dotata di straordinarie capacità attoriali, Maria Callas trasforma, nei suoi primi anni di carriera, ogni collaborazione con i registi in occasioni di confronto e crescita artistica. Guidata da una visione chiara e rigorosa, considera la recitazione parte essenziale dell'interpretazione operistica, con gesti e movimenti attentamente studiati per conferire al personaggio una profondità unica. Grazie alla capacità di assimilare prospettive differenti e integrarle nel proprio stile, unita a una costante determinazione nel migliorarsi, Callas sviluppa una sensibilità interpretativa che segnerà indebolibilmente la storia del teatro lirico del Novecento. Anche se gli spettacoli più memorabili e le collaborazioni con grandi registi come Margherita Wallmann, Luchino Visconti e Franco Zeffirelli arriveranno negli anni successivi – quando, dopo la sua “trasformazione” fisica, il soprano acquisterà una maggiore fluidità scenica – è in questo periodo formativo che Callas riconosce e valorizza per prima l'importanza insostituibile del regista nell'opera. Con il suo lavoro pionieristico, Callas rivoluziona la prassi esecutiva nel sistema produttivo della lirica, ponendo le basi per una visione dell'opera come forma d'arte totale, dove canto, recitazione e regia trovano una sintesi perfetta.

Bibliografia

Bentoglio, Alberto: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.

Corpo, *performance*, regia.
Maria Callas e Luchino Visconti alla Scala,
l'esempio *Traviata*

FEDERICA MAZZOCCHI

Cinque volte

Luchino Visconti dirige Maria Callas al Teatro alla Scala di Milano in cinque spettacoli che hanno segnato la storia della regia d'opera. Il primo è *La vestale* di Gaspare Spontini (7 dicembre 1954), direttore d'orchestra Antonino Votto e con un'impaginazione scenica di ispirazione neoclassica creata da Pietro Zuffi, nella linea primottocentesca di composizione dell'opera. *La sonnambula* di Vincenzo Bellini (3 marzo 1955), diretto da Leonard Bernstein, con scene di Piero Tosi, è risolto in chiave d'idillio pastorale, con Callas che, leggiadra come una danzatrice alla Giselle, scrive il musicologo Fedele d'Amico, o «come una Taglioni, pareva sorvolare il palcoscenico sulle punte».¹

La Traviata verdiana debutta il 28 maggio 1955, direttore Carlo Maria Giulini, scene e costumi di Lila De Nobili, coreografie di Luciana Novaro. Alla Violetta di Callas, è affiancato l'Alfredo di Giuseppe Di Stefano (poi sostituito da Gianni Raimondi) e il Germont Padre di Ettore Bastianini. Questa *Traviata* è riconosciuta fra le regie più rilevanti nella storia dell'opera verdiana, forse l'edizione di maggiore impatto nel Novecento, sia per gli ammiratori più convinti, come la scrittrice Ingeborg Bachmann o come il citato d'Amico, che annota: «È andata in scena alla Scala una *Traviata* destinata a restare memorabile»,² sia per i detrattori come il critico musicale Teodoro Celli che, in due celebri stroncature, rimprovera l'eccessiva, a suo dire, preponderanza della dimensione scenica su quella musicale.³

Chiudono la cinquina due regie del 1957. *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti (14 aprile), direttore Gianandrea Gavazzeni, con scene e costumi di Nicola Benois, è il rilancio di un'opera poco presente in repertorio che Visconti affronta nel segno della monumentalità e della suggestione visiva. Stessa soluzione à *grand spectacle* per *Ifigenia in Tauride* di Gluck (1 giugno) con maestro Nino Sanzogno e ancora Benois per scene e costumi, ambientata non nella Grecia del mito, ma nel Settecento dell'autore, con spazi ispirati agli affreschi del Tiepolo a Palazzo Labia, in Venezia.⁴

1 Fedele d'Amico in: *Il Contemporaneo*, 23 marzo 1955, riprodotto in: Luchino Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi. Bologna: Cappelli Editore, 1979, p. 47.

2 Fedele d'Amico: «La *Traviata* borghese» in: *Il Contemporaneo*, 11 giugno 1965, riprodotto in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 59.

3 Teodoro Celli: «Scala: Violetta è morta in cappotto e cappello. Più Visconti che Verdi La Traviata della Callas»: in: *Corriere Lombardo*, 30–31 maggio 1955, riprodotto in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, pp. 54–59; id.: «È nato alla Scala un mostro con due teste», in: *Oggi*, 9 giugno 1955 (ritaglio conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale).

4 Cfr. la documentazione fotografica in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 125.

Aspettare Verdi

Visconti amava il melodramma ottocentesco e in particolare Verdi, ma era in ogni caso interessato a diversissimi tipi di musica, con un arco che andava dall'epoca rinascimentale e barocca fino al Novecento di Henze, Mannino, Rota, senza escludere la musica leggera e pop di Mina, Iva Zanicchi, del Festival di Sanremo, delle riviste di Wanda Osiris o di Anna Magnani.⁵ Nonostante la musica ci sia, e ci sia sempre stata, l'impegno registico nella lirica arriva dopo una serie di false partenze dovute principalmente a proposte, da parte del Teatro alla Scala o del Maggio Musicale Fiorentino, che non collimavano con gli interessi di Visconti, oppure per le quali non era stato previsto un tempo sufficiente per le prove, o ancora per impedimenti di censura.⁶ Dalla corrispondenza, esaminata da d'Amico, tra Visconti e il sovrintendente della Scala Antonio Ghiringhelli si ricava che il regista teneva massimamente a realizzare un melodramma ottocentesco, subordinando a questo ogni accordo su opere contemporanee (Ghiringhelli spingeva per i lavori di Ildebrando Pizzetti).⁷

L'attaccamento di Visconti al teatro di Verdi è evidente anche soltanto scorrendo la lista delle regie liriche. Delle complessive venti che mette in scena, sei sono opere verdiane –*La Traviata*, *Don Carlo*, *Macbeth*, *Il Trovatore*, *Falstaff* e *Simon Boccanegra* – fra cui si contano alcune riedizioni (*La Traviata* ne ha due, nel 1963 e 1967). Da un lato, la musica di Verdi intercetta ragioni profonde di gusto e d'inclinazione personale, tanto che in un'intervista Visconti dice: «Stendhal avrebbe voluto sulla

5 Un'efficace sintesi degli interessi musicali di Visconti si trova in: Cristina Gastel Chiarelli: *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997. Vale la pena ricordare che nel 1954, anno del debutto scaligero, Visconti collabora alla regia di *Festival*, con musiche di Armando Trovajoli, spettacolo di rivista non particolarmente riuscito, ma che gli permette di lavorare con Wanda Osiris di cui era grande fan. Osiris probabilmente mobilita, nel proprio campo specifico, le stesse risposte emotive che Visconti riserva a Callas, cioè al personaggio della diva, da lui definito «questo essere insolito» che «nella mitologia moderna [...] incarna il raro, lo stravagante e l'eccezionale». Luchino Visconti intervista a cura di Henri Chaper, in: *Filmcritica* 76 (aprile–maggio 1958), p. 85, citato in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 8.

6 Ne scrive Fedele d'Amico: "Luchino Visconti e l'opera" in: *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho. Milano: Mazzotta, 2001, p. 11 e p. 12 (il saggio è uscito in precedenza con il titolo *Il regista d'opera in Visconti: il teatro*, catalogo della mostra a cura di Caterina d'Amico de Carvalho. Reggio Emilia: Edizioni del Teatro Municipale di Reggio Emilia, 1977, pp. 9–32). La censura preventiva sembra essere all'origine della cancellazione di *La forza del destino* di Verdi al Maggio Musicale che Visconti doveva fare nel 1953, con direttore Dimitri Mitropoulos e protagonista Renata Tebaldi. Secondo il regista, fu Giulio Andreotti in persona a porre il voto al fine di ostacolare un artista schierato per il partito comunista ("Luchino Visconti affronta il melodramma" in: *L'Unità*, 6 dicembre 1954, riprodotto in: *Ariel. Quadrimestrale di Drammaturgia* 1–3 [gennaio–dicembre 2007], p. 212). Nella stagione scaligera 1953–1954, è annunciata la prima proposta firmata Visconti, ovvero l'azione coreografica *Mario e il Mago*, dal romanzo di Thomas Mann. Tuttavia, la presenza in palcoscenico di alcune biciclette, considerate poco decorose per una sala importante come la Scala, fa slittare il debutto dello spettacolo al 1956.

7 Fedele d'Amico: "Luchino Visconti e l'opera", pp. 12–13.

propria tomba l'epigrafe: *Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare*. La mia epigrafe potrebbe essere: *Cechov, Shakespeare e Verdi*,⁸ dall'altro lato, risponde alla sua ambizione di parlare al grande pubblico attraverso le opere più rappresentative del patrimonio artistico nazionale. Alberto Bentoglio scrive che la regia penetra gradualmente nel sistema lirico dovendo negoziare con prassi produttive vincolanti.⁹ Per parte sua, d'Amico precisa che raramente i registi venivano chiamati per i melodrammi ottocenteschi, perché le grandi opere popolari viaggiavano su tradizioni d'allestimento consolidate e con aperture limitate verso una prassi estetica considerata ancora "esotica" come la regia, richiesta soprattutto per le novità o per i progetti speciali.¹⁰ Ottenendo di lavorare su un melodramma ottocentesco alla Scala, Visconti contribuisce a cambiare questa mentalità.

Una *Traviata* tardo Ottocento. La collaborazione con Lila De Nobili

Che tipo di regista lirico è Visconti? Non è un regista visionario nel senso contemporaneo del termine, non lavora per astrazioni o decostruzioni. È un regista d'interpretazione – da non confondersi con l'appiattimento: interpretare apre spazi creativi enormi – per il quale lo spettacolo è l'esito di una seconda scrittura di ordine visivo e ritmico, derivata dalla testualità di libretto e partitura assunti come dati non negoziabili. Salvo rarissimi casi, i suoi spettacoli non sono operazioni indipendenti o antagonistiche nei confronti del testo. Se mai, l'antagonismo si manifesta nei confronti delle abitudini sceniche e contro un'idea immobile di tradizione, una prassi di Visconti anche nel teatro di prosa.¹¹

Le ambientazioni previste dal libretto (il salotto di Violetta e la sua camera da letto nel I e III atto, la casa di campagna abitata con Alfredo e il palazzo di Flora nel II atto) sono presenti, ciò che fa Visconti, in questo caso, è una rimodulazione del tempo storico, di cui vedremo più oltre le ragioni profonde. Mentre Verdi ambienta la vicenda nel 1850, il regista la colloca nella seconda metà del secolo: «fra il '70 e l'80» scrive a Lila De Nobili, scenografa da lui ammiratissima, cui suggerisce

8 Luchino Visconti: "Ancora Cechov, Shakespeare e Verdi", intervista a cura di Sylvie Marion, in: *Leggere Visconti*, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato. Pavia: Amministrazione Provinciale, 1976, p. 103.

9 Alberto Bentoglio: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023, pp. 14–15.

10 Fedele d'Amico: "Luchino Visconti e l'opera", pp. 14–15.

11 L'esempio più eloquente è la memorabile *Locandiera* del 1952 che ha cambiato il modo di mettere in scena Goldoni nel Novecento. Sul tema, si veda il mio "La Locandiera" di Goldoni per Luchino Visconti. Pisa: ETS, 2003. Il rifiuto di Visconti riguarda anche i mezzi come la televisione, ancora troppo rudimentali dal suo punto di vista. In una lettera famosa al marito di Callas (19 giugno 1954), fa di tutto per dissuaderli dall'accettare una proposta televisiva di *Traviata*, un po' per ragioni personali visto che voleva farne la regia in Scala, ma non di meno per la qualità tecnico artistica del mezzo ancora decisamente scarsa. Cfr. Giovan Battista Meneghini: *Maria Callas, mia moglie*, a cura di Renzo Allegri. Milano: Rusconi, 1981, pp. 180–182, e Luchino Visconti: *Epistolario. 1920–1961*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino. Bologna: Edizioni della Cineteca di Bologna, 2024, pp. 331–333.

inizialmente di ispirarsi alle atmosfere dei dipinti vittoriani di William Quiller Orchardson (*The First Cloud*, per esempio).¹² Lo spostamento temporale determina naturali conseguenze sul piano scenografico e costumistico, e un approfondimento del tracciato psicologico dei personaggi che dota i cantanti di uno specifico corredo mimico gestuale – una scelta non scontata sui palcoscenici d’opera d’allora, dovuta anche al fatto che uno dei modelli di Visconti per Violetta è Eleonora Duse, fra le grandi interpreti di *La signora dalle camelie*.¹³

Per il regista lo spazio è il prolungamento visivo del personaggio, la forma architettonica dell’essere umano che lo abita. L’attore-cantante, e con lui lo spettatore, si viene a trovare in un mondo di dettagli pregnanti. Nei bozzetti di De Nobili è percepibile la focale soggettiva, l’occhio di chi guarda.¹⁴ Non tratti nitidi dunque, ma stati d’animo, presentimenti di catastrofe, evocazioni. L’atmosfera onirica e sfumata è ottenuta grazie alle luci e all’impiego di tulle e reti semitrasparenti che garantiscono l’effetto di alonatura voluto – un materiale che la scenografa aveva utilizzato diverse volte con il regista francese Raymond Rouleau, e che Visconti aveva a sua volta sperimentato soprattutto mettendo in scena Tennessee Williams.¹⁵ Nel segno decomposto e come spappolato, è già inscritto il racconto della malattia di Violetta e la corruzione del mondo che la circonda. Visconti sollecita De Nobili via lettera a evitare ambienti troppo grandi, troppo convenzionalmente operistici, e viceversa a rafforzare, nell’Atto I, il senso di intimità, «più raccolto – più vissuto – più intasato di cose. Più accogliente e femminile. Più tiepido di vita e di “confort” – il salotto di una

12 Lettera a Lila De Nobili, 19 gennaio 1955, Visconti: *Epistolario*, p. 389 e 390. Oltre a scene e costumi per *La Traviata*, De Nobili realizza con Visconti *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa (1954), *Mario e il Mago* alla Scala (1956) e *Manon Lescaut* di Puccini al Festival di Spoleto (1973).

13 Duse recita l’opera dal 1882 al 1909, cfr. Cesare Molinari: *L’attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Roma: Bulzoni, 1985, in particolare pp. 92–101.

14 I bozzetti delle scene sono riprodotti a colori in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, pp. 51, 52, 54, 59, e insieme ai bozzetti dei costumi in: *Lila De Nobili alla Scala*, a cura di Vittoria Crespi Morbio. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2002, pp. 28–45.

15 Visconti conosceva bene il lavoro di De Nobili per gli spettacoli di Rouleau. Nella lettera del 19 gennaio 1955, le scrive: «Sono impaziente di venire a Parigi per vederlo», riferendosi a *Les Sorcières de Salem*. Nel 1952, le manda i complimenti per le scenografie di *Anna Karenina*. Visconti: *Epistolario*, rispettivamente pp. 390 e 216, sottolineatura nell’originale. Per un ritratto di De Nobili, cfr. Irene Baldeschi: *Lila De Nobili (1916–2002): piccolo e geniale elfo della scenografia dipinta*, nell’ambito del ciclo di conferenze “Il Genio della Donna”, presso Palazzo Malvezzi (Bologna), 27 novembre 2023, disponibile su Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=nHaw_LI99To.

Oltre alla creatività artistica, va ricordata la dimensione di alto artigianato di De Nobili, che si è sempre occupata personalmente della pittura di quinte e fondali. Per la ripresa di *La Traviata* per la stagione scaligera 1955–1956, scrive a Visconti: «io potrei passare il tempo alla pittura che ha bisogno di essere ravvivata [...]», alcuni tulle sono anche da modificare e da sostituire con reti, come avevamo fatto l’altranno [sic]». Lettera di Lila De Nobili a Luchino Visconti, senza data [1956], in: *Corrispondenza a Luchino Visconti*, UA 133, n. 9, Archivio Visconti, Fondazione Istituto Gramsci di Roma.

I testi di Williams che Visconti mette in scena per primo in Italia sono *Lo zoo di vetro* (scene di Mario Chiari, 1946) e *Un tram che si chiama Desiderio* (scene di Franco Zeffirelli, 1949 e 1951 seconda edizione).

cocotte.¹⁶ C’è una precisa insistenza sull’indeterminato, il frammento, il rapporto tra ombre e ambienti, e l’esempio portato da Visconti è proprio il lavoro di De Nobili per *Anna Karenine* diretto da Rouleau (1952). Insomma, alludere e suggerire, più che definire e descrivere – «tutto un po’ troppo precisato. Mi piace l’insieme ma vorrei vederne meno. E indovinalo di più partendo da un dettaglio», scrive sempre a proposito dell’Atto I mentre racconta la regia della luce che ha in mente:

La parete di fondo con la controsala che s’intravede dalle porte è un po’ troppo “finita” e così la parete di destra con l’inizio del jardin d’hiver. Il “jardin d’hiver” per intenderci, dovrebbe cominciare a vedersi e a precisarsi, soltanto verso la fine dell’atto, quando cioè comincia ad albeggiare e allora si vedono i vetri della veranda e fuori – le altre case di Parigi. E tutto prende rilievo. Prima è un angolo buio.
[...].

Tutto l’angolo [...] molto dettagliato [...] poi mano a mano meno dipinto – meno preciso, e che si confonde nella penombra (anche come pittura) più accennato di modo che l’angolo caminetto e tutto intorno a questo elemento diventi il centro focale dell’ambiente.

Questo darà un senso di più piccolo. E il giardino d’inverno denuncerà le sue vetrate al venire dell’alba che entrerà con la sua luce livida proprio da lì – e allora tutto l’equilibrio della scena cambierà (con le lampade che si sono spente nella parte sinistra e la luce dell’alba che viene da destra). Mi capisce?¹⁷

L’Atto II è una campagna in rigoglio, un’esplosione sensoriale con «lillà bianchi fioritissimi nel folto del giardino», la «sensazione di fioritura carica – di profumo – a ciuffi – a mazzi!», e i vetri delle serre dipinte che luccicano con «i riflessi del cielo», fra gli alberi «freschissimi verde chiaro».¹⁸ Sempre a tema floreale, ma in stile decisamente esotico la casa di Flora. La stampina di un *fumoir oriental* mandata da De Nobili piace a Visconti: «un po’ di turcheria è quello che ci vuole»¹⁹ – «Fiori e Turchia» le scrive, ricordando «un salone completamente turco» in casa di sua nonna materna «che era la gioia di noi bambini».²⁰ Lo spazio da Flora deve essere grande, per la presenza del coro e del corpo di ballo, e ad alto grado di densità:

-
- 16 Lettera a Lila De Nobili, 19 marzo 1955, Visconti: *Epistolario*, p. 398. Sottolineature nell’originale.
- 17 Visconti: *Epistolario*, pp. 397–398. Sottolineature nell’originale.
- 18 Ibidem, p. 398. Sottolineatura nell’originale.
- 19 Lettera a Lila De Nobili, 27 marzo 1955, in: Visconti: *Epistolario*, p. 401. La stampa formato cartolina è conservata presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Archivio Visconti, sezione Teatro Lirico (TL), Milano – Teatro alla Scala La Traviata 1955 – 1 Edizione (1955), doc. n. 97. «Vedrei un po’ così il salottino bleu della casa di Flora», scrive De Nobili in calce all’immagine. Visconti allude a questo documento nella lettera del 19 marzo 1955, *Epistolario*, p. 399.
- 20 Lettera a Lila De Nobili, 27 marzo 1955, in: Visconti: *Epistolario*, p. 401. Sottolineatura nell’originale. Una foto dello straordinario ambiente di casa Erba in via Marsala a Milano – definito nella didascalia «salotto moresco», progettato dagli architetti Borsani e Savoldi – si trova in Giacomo Agosti, “Dagli ambienti di famiglia all’ambientazione «vera»”, in: *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*. Atti del convegno dell’Accademia di Brera, a cura di Giacomo Agosti e Costanza Mangione. Padova: Il Poligrafo 2002, p. 148.

E tendaggi. E quinte di tulle – su cui dipinte palme e comunque piante da jardin d'hiver – e fiori e tutto senza paura. Più è spinto in questo senso di pittura di piante e fiori di serra più è bello. [...].

Giuochi coi piani – con le scale – con le piattaforme e coi dislivelli. Ma bisogna (a destra) aprire uno spazio per ballare sulla piattaforma. [...]. E i tendaggi in alto, sono bellissimi.²¹

Infine, il disfacimento nell'ultimo atto, in cui «c'è il senso dell'abbandono, dello sgombero, della distruzione. Il disordine che precede la morte. Un'agonia di ogni cosa. Bravissima».²² Nella lettera con cui accetta l'incarico per le scene e i costumi di *Come le foglie* di Giacosa, De Nobili scrive al regista: «Le mando questa foto di Sarah Bernhardt: sembra un po' un fantasma, però mi pare sia l'epoca giusta per *La Traviata*».²³ La proposta verdiana era stata già fatta e accolta evidentemente, e anche se al momento non è noto a quale fotografia si riferisse De Nobili – forse quella dell'attrice con l'ombrellino in *La signora dalle camelie*, accessorio che anche Callas utilizza nel II atto – l'immagine del fantasma è riconoscibile tanto nel dialogo di Violetta con Germont padre nel giardino (II atto) dove biancovestita, sofferente, con i capelli sciolti, dà sfogo alla sua disperazione, quanto nell'ultimo atto della morte imminente. Per i costumi di Violetta, la figura di Callas è soprapposta a quella di due grandi dive (le citate Bernhardt e Duse) e vestita con colori netti ed evocativi, il nero dell'abito da sera del primo incontro con Alfredo, il rosso rubino della sua pubblica umiliazione casa di Flora (fortemente voluto da Visconti al posto dell'originario dorato),²⁴ il bianco dell'innocenza e della morte per l'abito di campagna, quando rinuncia ad Alfredo, e per la camicia da notte nel finale tragico.

Il corpo di Callas (e di Visconti)

È il 1949 quando Visconti comincia a seguire con assiduità il lavoro di Callas. Il contatto avviene grazie a una rete di rapporti in cui si trovano il direttore d'orchestra Tullio Serafin, fra i riconosciuti maestri di Callas,²⁵ il suo assistente Franco Mannino, cognato di Visconti, e Gerardo Guerrieri, regista di Callas per *Il Turco in Italia* al Teatro Eliseo di Roma (1950), oltre che *Dramaturg* di Visconti e condirettore della

21 Lettera a Lila De Nobili, 27 marzo 1955, in: Visconti: *Epistolario*, p. 401. Sottolineature nell'originale.

22 Ibidem, p. 399. Sottolineatura nell'originale.

23 La lettera, senza data [1954], è conservata presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, *Corrispondenza a Luchino Visconti*, UA 133, n. 1, e pubblicata in: Visconti: *Epistolario*, p. 340.

24 Lettera a Lila De Nobili, 19 marzo 1955, in: Visconti: *Epistolario*, p. 399.

25 Sono numerosi i pubblici attestati di stima di Callas verso Serafin, per esempio: «Ho avuto la fortuna di lavorare con molti grandi direttori d'orchestra, ma – senza voler sminuire la loro capacità artistica e il loro talento – non posso, con sincerità e in tutta umiltà, considerare nessuno di loro allo stesso livello di Tullio Serafin. Non è questione di fare confronti: lui è il direttore che ha avuto la maggiore influenza su di me». Maria Callas: *Io, Maria*, a cura di Tom Volf. Milano: Rizzoli, 2019, p. 499.

Compagnia Italiana di Prosa, fondata dal regista milanese nel 1946 con sede proprio all’Eliseo. Visconti ha detto di aver visto Callas per la prima volta nel ruolo di Kundry nel *Parsifal* di Richard Wagner diretta da Serafin: «Era grassa, ma in scena bellissima. Mi piaceva la sua grassezza che la rendeva così imponente. Già allora era un fenomeno, la sua presenza scenica era elettrizzante».²⁶ Gerardo Guccini scrive che l’origine del mutamento fisico di Callas va cercata nella volontà della cantante-attrice di posizionarsi al vertice della piramide divistica e di rivoluzionare il mondo operistico unendo talento e glamour.

Il dimagrimento, la collaborazione con Visconti, i vestiti di Biki, i servizi fotografici di Cecil Beaton (lo stesso fotografo di Greta Garbo e Audrey Hepburn), la vicinanza con Zeffirelli, furono per Maria Callas gli strumenti d’un generale restyling visivo dell’opera lirica, intesa sia in quanto pratica artistica sia in quanto presenza mediatica. Grazie al molteplice definirsi della sua personalità di artista e personaggio pubblico, ciò che avveniva sulle scene del teatro d’opera e intorno ai loro protagonisti cessò di essere una questione di musica coreografata per ambientarsi fra i fenomeni di punta dell’immaginario contemporaneo.²⁷

L’iter della perdita di peso comincia nel 1953 e termina l’anno successivo, in tempo per *La Vestale*, in cui passa da 92 a 64 chili, distribuiti su un fisico piuttosto alto.²⁸ Il modello è Audrey Hepburn – il cui aspetto è citato da Callas in questo primo spettacolo con Visconti – la quale aveva ottenuto la propria consacrazione divistica appunto nel 1953 grazie all’Oscar vinto per *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, regia di William Wyler).²⁹ Non è improbabile che Callas avesse potuto assistere alle recite, durate quasi un anno, dell’esordio teatrale a New York di Hepburn, protagonista della commedia *Gigi* di Anita Loos dal romanzo di Colette, diretta da Rouleau e con la collaborazione tecnica di Lila De Nobili (Fulton Theatre, 1951). La silhouette di Hepburn è di stimolo a Callas per capire che, se vuole diventare la star del nuovo teatro di regia lirico, deve riprogettare il suo corpo sull’appeal imposto dalla società dello spettacolo e sulle nuove richieste recitative (soprattutto da parte di un regista come Visconti) più improntate al verosimile scenico. Così, in alleanza con il talento, il mutamento d’aspetto diventa il passo decisivo per accedere alla dimensione divistica, in cui teatro di regia, metamorfosi fisica, evoluzione recitativa del canto e contesto mediale sono le parole chiave di un medesimo processo di trasformazione.

Se non fosse dimagrata, Maria Callas non avrebbe potuto ambientarsi nella dimensione figurativa delle regie di Visconti; dimagrata l’avrebbe invece trascesa, confermandosi immagine emblematica dell’opera e del canto. [...] il dimagrimento coniuga la conquista d’un forte profilo attoriale all’introduzione della regia

26 Bentoglio: *Maria Callas*, p. 73.

27 Gerardo Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento” in: *Acting Archives Review IX/17* (maggio 2019), p. 5.

28 Cfr. ibidem, pp. 5–6.

29 L’importanza del modello Hepburn per Callas è ribadito da Franco Zeffirelli, citato in ibidem, p. 6.

all'interno dell'opera italiana. Al di là della questione estetica, si tratta, quindi, di una linea strategica che accredita la dimensione mitica dell'interprete consegnando alla memoria della collettività la storia d'una metamorfosi vissuta sotto i riflettori.³⁰

Non di meno, il divismo ha riguardato direttamente Visconti che, con il suo carisma, sfidò il potere del direttore d'orchestra. Durante un dialogo televisivo con Callas (1969), ha raccontato che si nascondeva nella buca del suggeritore per dare istruzioni sottovoce alla cantante su come muoversi.³¹ La sua presenza «incongrua» rompeva lo schema binario cantante-direttore, creando la terzità regista-cantante-direttore, non più limitata al tempo delle prove, ma portata nell'accadere dell'evento performativo.

Tornando allo stile registico, come detto Visconti non è disponibile a operazioni decostruzioniste o stranianti, le sue regie restano sempre saldamente ancorate alla musica e al libretto – un servitore della musica si definisce in una lettera a Mannino.³² Parte sempre dallo studio dei valori musicali e dalla collaborazione stringente con i direttori, seguendo l'intero ciclo preparatorio di cantanti e orchestra. Nel corso della tavola rotonda *Processo alla Callas* (1978), il regista dichiara:

Non ne perdevo neanche un quarto d'ora [di prove]. E non solo perché la cosa mi appassionava in sé, ma anche perché con questo io mi chiarivo le idee su quello che avrebbe dovuto essere il personaggio scenico; in un'opera lirica infatti il personaggio scenico non può essere che una conseguenza del personaggio musicale.

Prima in sala, poi, a poco a poco, in palcoscenico: per venti giorni, salvo errore.³³

Nello studio della musica non viene mai meno il principio alla base della poetica viscontiana, e cioè la massima concentrazione sul personaggio assunto nella sua tridimensionalità, la messa a fuoco del suo sviluppo psicologico, l'arco drammatico della peripezia e l'articolazione delle tappe del suo destino. Visconti ha chiamato «antropomorfismo» questa presa narrativa sulla figura umana. Nel manifesto di

30 Ibidem.

31 Intervista a Maria Callas e Luchino Visconti a cura di Pierre Desgraupes (Parigi, 20 aprile 1969), in francese con sottotitoli in tedesco, disponibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NSGJVkonOks&t=307s>. I due rievocano il tempo del grande conflitto Tebaldi-Callas che animò la Scala. Visconti racconta della pioggia di fiori frammati a ortaggi durante una recita di *La Traviata*, così come l'aggressività della claqué dei tebaldiani che facevano rumore per disturbare i passaggi difficili del canto. La dinamica protettiva verso Callas si accentua, nel 1974, nella testimonianza di un Visconti già malato in cui afferma che, oltre a stare nella buca e, prima, a occuparsi personalmente della disposizione delle violette e delle camelie («perché non mi fidavo di come le mettevano»), fiori in quel caso finti, il regista andava poi a sedersi accanto a Callas sul famoso pouf del I atto, dietro espressa richiesta di lei, per farle compagnia durante tutto il preludio. L'intervista video (1974, Rai2) è disponibile su youtube <https://www.youtube.com/watch?v=OvvxLHm0Fm0>.

32 La lettera è riprodotta in: Gastel Chiarelli: *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, p. IX.

33 “*Processo alla Callas* (tavola rotonda con Rodolfo Celletti, Fedele D'Amico, Eugenio Gara, Gianandrea Gavazzeni, Giorgio Gualerzi, Luchino Visconti)”, in: *Rivista musicale italiana* 1 (gennaio–marzo 1978), p. 19.

poetica *Cinema antropomorfico*, uscito sulla rivista «Cinema» nel 1943, scrive che «il peso dell'essere umano, la sua presenza è la sola “cosa” che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo».³⁴ Negli anni della seconda guerra mondiale, per Visconti e gli intellettuali riuniti attorno a «Cinema», con cui condivideva anche l'orientamento comunista, parlare di realismo ottocentesco era un altro modo per dire antifascismo. Sull'esempio di scrittori come Flaubert, Cechov, Verga, il gruppo sollecitava un ritorno al racconto del presente, implicitamente contro le mistificazioni della dittatura, e lo faceva non senza astuzia, perché neppure il fascismo poteva avere riserve su quei nomi. La grande stagione del Neorealismo italiano, di cui Visconti con il film *Ossessione* (1943) è stato fra gli anticipatori, nasce anche dalla tempeste descritta da Mario Alicata e Giuseppe De Santis:

Resta dunque evidente che quando il cinema comincia a costruire i suoi primi personaggi e a veder risolversi l'anima degli uomini nei suoi concreti rapporti con l'ambiente, esso subisce necessariamente il fascino del realismo europeo dell'Ottocento che da Flaubert a Cecof [sic], da Maupassant a Verga, da Dickens a Ibsen, sembrava consegnare una perfetta sintassi psicologica e sentimentale e insieme una poetica immagine della società ad essi contemporanea.³⁵

Gli uomini nei loro concreti rapporti con l'ambiente – è già il punto di vista precisato da Visconti nel citato manifesto, quando scrive: «Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse».³⁶

Drammaturgie, performatività, autocitazioni

Fra le opere di riferimento di Visconti nei primi anni Quaranta c'è il romanzo di Alexandre Dumas figlio *La signora delle camelie* (*La Dame aux camélias*, 1848), adattato dall'autore stesso a dramma teatrale (1852) e alla base della versione di Francesco Maria Piave per l'opera verdiana dell'anno successivo. Il regista gira a lungo attorno a un progetto sulla *Dame* in prima istanza come soggetto per un film, poi addirittura come libretto per un'opera in musica.³⁷ Pur non realizzato né a teatro né al cinema,

³⁴ Luchino Visconti: "Cinema antropomorfico", in: *Cinema* 173–174 (25 settembre – 25 ottobre 1943), pp. 108–109, ripubblicato in: Lino Micciché: *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 2002, p. 102.

³⁵ Mario Alicata e Giuseppe De Santis: "Verità e poesia. Verga e il cinema italiano", in: *Cinema* 217 (10 ottobre 1941), p. 216.

³⁶ Visconti: "Cinema antropomorfico", in: Micciché: *Luchino Visconti*, p. 101.

³⁷ Coautore della sceneggiatura del film doveva essere Mario Alicata. Per adattare la commedia musicale, invece, progetto già annunciato nel programma della sua Compagnia Italiana di Prosa, Visconti voleva la collaborazione del "rivistaio" Michele Galdieri, autore per Totò, Anna Magnani, Wanda Osiris. «Presenterò come musical comedy (è già stato fatto in America per «Liliom», di Molnár, trasformato in «Carousel») *La signora delle camelie*. De Lullo, Armando; la Morelli,

il dramma della prostituta sfruttata ha sempre sollecitato il regista, perché gli avrebbe permesso quell'intreccio di pubblico e privato, di critica sociale, psicologia e sesso che è stata la sua cifra narrativa maggiore. Nel film si vuole raccontare «la storia di una malattia» individuale quanto collettiva, scrive Visconti in una nota di presentazione,³⁸ rimanendo «su un piano realistico» e utilizzando le fonti storiche su Marie Duplessis (che ispirò Dumas per il personaggio di Margherita Gautier) per liberarsi «sia dall'atmosfera romantico sentimentale delle vecchie edizioni italiane, che dal formalismo un po' carameloso di più recenti edizioni straniere».³⁹ Già qui Visconti ha in mente di spostare il tempo della vicenda verso il tardo Ottocento, ma in questa fase Verdi non è un riferimento diretto, perché è troppo distante dalla focale esplicita del corpo-merce scelta dal regista, il quale voleva terminare «con la morte di lei, seguendo tutto il processo clinico del decadimento del suo povero corpo».⁴⁰

Oltre un decennio dopo, *La Traviata* scaligera smorza la crudezza del progetto cinematografico, ma conserva l'epoca di ambientazione e i grandi tracciati di poetica, ovvero la tensione «antropomorfica» e l'attenzione alla modellazione realistica della «catena posturo-mimo-gestuale», già messa alla prova in teatro a partire dalla prima regia di prosa, *Parenti terribili* di Jean Cocteau (Teatro Eliseo, 1945). Qui, il volto della protagonista Yvonne, donna malata e confinata a letto interpretata da Andreina Pagnani, è prolettico del viso sofferente di Violetta-Callas nell'imminenza della morte.⁴¹ Il lavoro sulle azioni è un piano su cui Visconti e Callas si intendono perfettamente, perché entrambi rifiutano l'idea che il cantare sia retto, dice il regista, da «tre o quattro gesti di maniera che si ripetono per tutto il corso dello spettacolo».⁴² Inoltre, entrambi sviluppano la forma delle azioni dal senso inscritto nella musica e da essa giustificato. Per Callas la dimensione del «credere» è stata fondamentale e il suo primo maestro, in tal senso, è stato Serafin che le insegnò a visualizzare la frase nella mente prima di cantarla— a «preparare sempre la frase dentro di te, nella tua anima, prima di cantarla: il pubblico te la legge in faccia».⁴³ Il suo straordinario acume nel comprendere la situazione scenica e agire in conseguenza le permetteva di creare, all'interno del macro tracciato disegnato da

Margherita; Stoppa, Gastone. *Qui i miei attori dovranno oltre che recitare, cantare e danzare. E la musica sarà il filo conduttore*. Luchino Visconti in: Giuseppe Patroni Griffi: “Precisazioni sulla nuova stagione teatrale”, in: *Il Dramma* 21 (15 settembre 1946), riprodotto in: *Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia* 1–3 (gennaio–dicembre 2007), p. 209.

38 Luchino Visconti, appunti dattiloscritti su *La signora delle camelie*, con correzioni manoscritte (C5 – 003017), Archivio Visconti, Fondazione Istituto Gramsci di Roma. L'Archivio conserva anche la bozza incompleta del soggetto (C5 – 003018).

39 Luchino Visconti, appunti dattiloscritti su *La signora delle camelie*.

40 Ibidem.

41 Cfr. le foto di scena dei due spettacoli in: Visconti: *Il mio teatro*, rispettivamente vol. 1, p. 34 e vol. 2, p. 61.

42 Luchino Visconti: “Visconti racconta: la Callas e la recitazione del melodramma”, in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 24; riprodotto in: Micciché: *Luchino Visconti*, p. 124.

43 Maria Callas in: Stelios Galatopoulos: *Maria Callas Sacred Monster* (1988), citata in: Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento”, p. 14.

Visconti, la drammaturgia più efficace per il personaggio. Così, per esempio, quelli che chiama i «piccoli, inutili gesti», descritti durante le lezioni alla Juilliard School:

Con Violetta, mi sono gradualmente resa conto che il suo tipo di malattia non le permetteva molti movimenti, né veloci. Ho anche imparato che meno lei si muove, particolarmente nel terzo e nel quarto atto, più la musica ci guadagna. Nell'ultimo atto, per non farla apparire troppo rigida, ho trovato una serie di piccoli, inutili gesti. Per esempio, la facevo provare a raggiungere uno specchio o un oggetto sul tavolo da toilette, e poi lasciava cadere la mano perché non aveva abbastanza forza per prendere le cose. Sempre nell'ultimo atto, ho pensato che il respiro dovesse essere corto, il colore un po' più stanco di prima. Ho lavorato molto duramente per trovare la giusta qualità per questo suono. Ci volle molto tempo per ottenerlo, ed era pericoloso, come rimanere appesi per un filo sottile che poteva rompersi in ogni momento.⁴⁴

Sulla scena lirica, in ogni caso, ci vuole una certa dilatazione, dice Visconti, «è una recitazione enfatica, nella quale vanno sottolineate certe cose».⁴⁵ Tuttavia, non è una recitazione fasulla, in primo luogo perché lo sforzo richiesto dal canto e la dismisura di quel tipo di performance sono congrui al sistema di grandi passioni su cui è costruito il genere; in secondo luogo, perché Visconti si preoccupa di progettare per Callas una partitura mimico-gestuale credibile (cioè accordata alla situazione fisica ed emotiva del personaggio), ma eccentrica (cioè alternativa rispetto alla convenzione scenica). Nascono posture, azioni, attitudini che hanno fatto epoca, fra cui Violetta che lancia le scarpe durante il «Follie!..» del I atto – azione rifatta da Claudia Cardinale all'inizio del film *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) secondo la tipica prassi viscontiana dell'autocitazione; oppure la contestatissima morte di Violetta con il cappello in testa, che per il regista aveva lo scopo di umanizzare il personaggio visto nei suoi lati patetici o ridicoli, ma che non piaceva neppure a Callas, la quale cambiò poi le azioni realizzando una sorta di contro-regia della scena, per una volta in disaccordo con lui: «Luca non sa nulla di come si vestono le donne. Il cappello è l'ultimissima cosa che indossi prima di uscire. Violetta non ci sarebbe arrivata [...].»⁴⁶ Funzionali a dare più spessore evocativo al dramma sono

44 Maria Callas: "Prologue", in: John Ardoin: *Callas at Juilliard. The Master Classes*. London: Robson Books, 1988, p. 9. La traduzione è mia.

45 Luchino Visconti: "Visconti racconta: la Callas e la recitazione del melodramma", riprodotto in: Micciché: *Luchino Visconti*, p. 124.

46 Maria Callas in: William Weaver: "Confessioni di un fan", in: *Mille e una Callas*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 398. Nella stessa pagina, l'episodio del cappello è così descritto da Weaver: «Uno dei punti più discussi (e fischiati) [...] era la scena della morte: Violetta, al momento del suo apparente miglioramento, vuole affrettarsi in chiesa, si getta uno scialle sulla camicia da notte, si sistema il cappello, ma improvvisamente le forze [...] l'abbandonano di nuovo, si lascia andare su una sedia, e muore. Con il cappello in testa. Il conservatore pubblico milanese considerava già un oltraggio il fatto che dovesse morire su una sedia, invece di crollare a terra secondo la più tradizionale consuetudine teatrale; ma che Visconti la facesse morire con una cuffietta in testa, i lacci sciolti sul collo, era troppo. Quando

anche le fissità, per esempio l'«Addio, del passato [...]» (III atto) cantato seduta ferma al tavolino da toilette,⁴⁷ così come i gesti simbolici, fra cui le braccia di Violetta che si aprono a crocifisso nel *climax* dell'insulto di Alfredo («Che qui pagata io l'ho», II atto) – gesto che in Visconti rappresenta un vero e proprio *Leitmotiv* visivo.⁴⁸

Nonostante il dissenso verso talune specifiche scelte, Callas è in profonda sintonia con l'approccio di Visconti. In primo luogo, perché partono entrambi dalla testualità musicale. Callas l'aveva imparato con Serafin: l'«azione appropriata» è dentro la musica e la si ricava ascoltandola.⁴⁹ In secondo luogo, perché Visconti asseconda in pieno la dialettica callassiana tra la costrizione della musica – quella che lei chiama la «giacchetta stretta»⁵⁰ – e il margine d'improvvisazione delle azioni, una dialettica tra vincolo e libertà necessaria per scongiurare la ripetizione meccanica, cioè la non arte. Così, nel macrotracciato pensato da Visconti, Callas si muove in autonomia, non è obbligata a fissare l'azione nel dettaglio, può lasciarla aperta agli stimoli nati sul vivo con i partner scenici.⁵¹ La recitazione mostra la propria intima natura performativa, cioè relazionale, elastica, disponibile alle incognite dell'incontro artista-pubblico. Lo spiega Visconti: «corri dalla ribalta fino a quella vetrata della finestra, ma al modo che vuoi», e Callas può ribadire che non è possibile premeditare le movenze in ogni particolare, perché esse «sono unite a quelle dei colleghi, alla musica, al modo in cui ti sei mossa prima».⁵²

assistetti allo spettacolo, Visconti aveva lasciato Milano per Roma, e la Callas aveva discretamente corretto la scena. Si metteva la cuffia, moriva seduta, ma in qualche modo, fra questi due gesti, il cappello le scivolava dalla testa [...]. Nella foto di scena di Erio Piccagliani, con Violetta morta a occhi spalancati accanto al dottore (Silvio Maionica), il cappello di velluto, ornato di fiori, è abbandonato sul grembo di lei, che indossa il cappotto bordato di pelliccia sopra la camicia da notte. La foto è consultabile sul sito del Teatro alla Scala https://artsandculture.google.com/asset/la-traviata/0QFbRur_eVgjA. Le foto di scena sono disponibili in copia anche presso l'Archivio Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma.

- 47 Si veda la foto di scena in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 61.
- 48 Per la figura del crocifisso in Visconti, rimando al mio *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"*. Roma: Bulzoni, 2010, pp. 34–35. La foto di scena con Callas a braccia aperte è disponibile in: *Viscontiana*, p. 72, e sul sito del Teatro alla Scala, <https://artsandculture.google.com/asset/la-traviata/AQFJU6FwAD8IPg>.
- 49 Maria Callas in: Galatopoulos: *Maria Callas Sacred Monster*, citata in: Guccini: «Maria Callas: attrice del Novecento», p. 14.
- 50 Ibidem, p. 38.
- 51 Lo precisa Guccini: «Maria Callas: attrice del Novecento», in particolare alle pp. 38–40.
- 52 La frase completa di Visconti è: «Io le [a Callas] ho sempre fissato dei limiti, e degli obiettivi, e poi le ho detto: entro questi binari, fa quello che vuoi. Esempio elementare, *Traviata* atto primo, quando Violetta sente la voce di Alfredo: corri dalla ribalta fino a quella vetrata della finestra, ma al modo che vuoi», in: «Processo alla Callas», p. 20. La citazione di Callas è in: Galatopoulos: *Maria Callas Sacred Monster*, citata in: Guccini: «Maria Callas: attrice del Novecento», p. 38.

Il sottotesto Duse

Una foto famosa di Cecil Beaton ritrae Callas con le dita sulla bocca. L'immagine è una stratificazione di citazioni, perché si riferisce a una nota foto di scena di Violetta-Callas in una posa molto simile (scattata da Erio Piccagliani, oggi sul sito della Scala), che a sua volta cita un dipinto di Eduard Kaulbach (1882) conservato al Museo del Teatro alla Scala in cui Eleonora Duse, in *Frou Frou* di Meilhac e Halévy, fa lo stesso gesto. *La signora dalle camelie* di Dumas fu un grande successo di Duse, ma i guanti bianchi di Callas nel I atto dell'opera verdiana citano un altro costume dell'attrice in un altro testo di Dumas, *La moglie di Claudio* (1890). L'immagine di Duse è uno dei sottotesti che Visconti elabora per Callas, ma anche per sé stesso – «Più di ogni altra cosa, avevo in mente la Duse».⁵³ L'attivazione della memoria emotiva, le tecniche di reviviscenza riguardano non solo i territori dell'attore, ma anche la creatività del regista, che dissemina i propri film e spettacoli di memorie personali. Duse l'aveva vista quindicenne, nel 1921, insieme alla bellissima madre, Carla Erba, che muore ancora giovane di tisi (come il personaggio di Dumas e di Verdi) e che il figlio trasfigura in mito poetico. Visconti non si allinea allo stereotipo di una Duse evanescente e spirituale, ricorda invece l'intensità corporea della presenza di lei e la propria impressione, «assurda e reale, di ascoltare, non visto, dietro una porta, di essere capitato in casa d'altri», come se tra scena e platea «potesse anche non esistere un diaframma».⁵⁴ Scrive Claudio Vicentini:

Di fatto la Duse riusciva a rendere a un livello mai prima raggiunto, in una forma penetrante, il personaggio come individuo articolato, tormentato, complesso, espresso in un'azione che s'incideva nell'animo dello spettatore in un modo irresistibile, addirittura doloroso.⁵⁵

Questo scintillio delle memorie autobiografiche viscontiane si deposita, a un livello esterno, su certe posture, certi particolari d'abito di Callas, ma credo che la cantante-attrice e il suo regista abbiano lavorato non all'imitazione di Duse, cosa impossibile oltre che assurda, ma alla creazione di un equivalente sul piano dell'intensità e del senso attraverso gli strumenti e le logiche del linguaggio lirico. L'esito è ancora una volta l'antropomorfismo – il manifestarsi di una presenza, «l'urto fisico» che colpì Ingeborg Bachmann alle prove di *Traviata* e che le fece scrivere: «Su quel palcoscenico c'era una creatura, un essere umano»⁵⁶ – così come la capacità di incidere l'emozione nella materia sonora come spiega la soprano Máire Flavin:

53 Citato in: Gaia Servadio: *Luchino Visconti*. Milano: Mondadori, 1980, p. 252.

54 “Il fantasma di Luchino Visconti”, intervista a cura di Giovanni Calendoli, *Il Giorno*, 3 ottobre 1958, citato in: Mirella Schino: *Il Teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata. Roma: Bulzoni, 2008, p. 332.

55 Claudio Vicentini: *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*. Venezia: Marsilio, 2023, pp. 412–413.

56 Ingeborg Bachmann: “Omaggio a Maria Callas”, in: Laura Boella: *Con voce umana. Arte e vita nei corpi di Maria Callas e Ingeborg Bachmann*. Milano: Ponte delle Grazie, 2002, p. 104.

Credo che questo sia il modo in cui Callas ha rivoluzionato l'approccio all'opera, poiché sembrava essere prima di tutto un'attrice e usava la sua voce per servire il dramma, al contrario di una cantante che si concentra sul miglior suono possibile senza entrare in contatto con il personaggio. Callas riusciva ad abitare i suoi personaggi con grande pathos e questo traspariva dalla sua voce. Usava veramente il suo strumento come strumento emotivo e si può sentire molto "pianto" nel suo suono [you can hear a lot of "sob" in her sound].⁵⁷

La traviata ha generato bizzarri cortocircuiti temporali, perché l'esposizione del dolore che apparteneva all'esperienza artistica ed esistenziale di Duse, è stata una forma del racconto biografico di Callas, a sua volta esposta nei drammi della sua vita privata vissuta in pubblico. La dichiarata parzialità di Duse per le figure di donne sofferenti nella celeberrima lettera a Francesco D'Arcais (1886) – «Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito, se hanno peccato [...] purché io senta che esse hanno pianto»⁵⁸ – si riverbera in qualche modo nella fase del malinconico crepuscolo callassiano. E non di meno, il «pianto» di cui parla Flavin può evocare quelle che Mirella Schino chiama «le famose interiezioni della Duse», cioè gli «eh? ah!» disseminati nel suo discorso, che «erano il cuore del suo modo di recitare»,⁵⁹ perché davano agli spettatori l'impressione di guardare non "teatro", ma un essere umano nell'atto di vivere.

Fonti

Archivio Visconti, Fondazione Istituto Gramsci di Roma.

Bibliografia

- Agosti, Giacomo e Costanza Mangione (a cura di): *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*. Atti del convegno dell'Accademia di Brera. Padova: Il Poligrafo, 2002.
- Alicata, Mario e Giuseppe De Santis: "Verità e poesia. Verga e il cinema italiano", in: *Cinema* 217 (10 ottobre 1941).
- Ardoïn, John: *Callas at Juilliard. The Master Classes*. London: Robson Books, 1988.
- Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata, Roma: Quodlibet, 2016.
- Bentoglio, Alberto: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.
- Boella, Laura: *Con voce umana. Arte e vita nei corpi di Maria Callas e Ingeborg Bachmann*. Milano: Ponte delle Grazie, 2002.

57 Máire Flavin, intervista a cura di Federica Mazzocchi, 3 ottobre 2023. Flavin è la protagonista dello spettacolo concerto *Callas. The Life and Music of Maria Callas*.

58 Citata in: Molinari: *L'attrice divina*, p. 78.

59 Schino: *Il Teatro di Eleonora Duse*, p. 203.

- Callas, Maria: *Io, Maria*, a cura di Tom Wolf. Milano: Rizzoli, 2019.
- Callegari, Giuliana e Nuccio Lodato (a cura di): *Leggere Visconti*. Pavia: Amministrazione Provinciale, 1976.
- Celli, Teodoro: "Scala: Violetta è morta in cappotto e cappello. Più Visconti che Verdi La Traviata della Callas": in: *Corriere Lombardo*, 30–31 maggio 1955, riprodotto in Visconti, Luchino: *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi. Bologna: Cappelli Editore, 1979.
- Celli, Teodoro: "E' nato alla Scala un mostro con due teste", in *Oggi*, 9 giugno 1955 (ritaglio conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale).
- Crespi Morbio, Vittoria (a cura di): *Lila De Nobili alla Scala*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2002.
- D'Amico de Carvalho, Caterina (a cura di): *Visconti: il teatro, catalogo della mostra*. Reggio Emilia: Edizioni del Teatro Municipale di Reggio Emilia, 1977.
- D'Amico de Carvalho, Caterina: *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma*. Milano: Mazzotta, 2001.
- Gastel Chiarelli, Cristina: *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997.
- Guccini, Gerardo: "Maria Callas: attrice del Novecento", in: *Acting Archives Review* IX/17 (maggio 2019).
- Mazzocchi, Federica: *La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*. Pisa: ETS, 2003.
- Mazzocchi, Federica: *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"*. Roma: Bulzoni, 2010.
- Meneghini, Giovan Battista: *Maria Callas, mia moglie*, a cura di Renzo Allegri. Milano: Rusconi, 1981.
- Micciché, Lino: *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Molinari, Cesare: *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Roma: Bulzoni, 1985.
- Patroni Griffi, Giuseppe: "Precisazioni sulla nuova stagione teatrale", in: *Il Dramma* 21 (15 settembre 1946).
- Pavis, Patrice: *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*. Torino: Lindau, 2004.
- Schino, Mirella: *Il Teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata. Roma: Bulzoni, 2008.
- Servadio, Gaia: *Luchino Visconti*. Milano: Mondadori, 1980.
- Vicentini, Claudio: *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*. Venezia: Marsilio, 2023.
- Visconti, Luchino: "Cinema antropomorfico", in: *Cinema* 173–174 (25 settembre–25 ottobre 1943), pp. 108–109.
- Visconti, Luchino: *Il mio teatro*, a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi. Bologna: Cappelli Editore, 1979.
- Visconti, Luchino: *Epistolario. 1920–1961*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino. Bologna: Edizioni della Cineteca di Bologna, 2024.

«... l'arte di una grande attrice come Maria».
Callas diretta da Luchino Visconti ne *La vestale* (1954)¹

RAFFAELLA VICCEI

1. «... l'arte di una grande attrice come Maria»

Fra i molti e vari percorsi di ricerca su Maria Callas (1923–1977) uno riguarda la prassi attoriale della cantante² greca. L'indagine su questo tema si basa sulle riflessioni, per lo più di carattere teorico, che hanno accompagnato il lavoro della Callas attrice, riconducibili alla stessa artista, ai registi che l'hanno diretta, a critici e studiosi.³ Su questo tema Nicola Pasqualicchio scrive: «sostenere che Maria Callas è stata uno dei grandi attori teatrali del Novecento ci suona come un'affermazione del tutto pacifica». E aggiunge: «L'esempio della Callas può apparire così ovvio da rasentare il luogo comune, e forse così eccezionale da non fare testo. Ma abbiamo citato il grande soprano greco proprio perché questo suo tanto riconosciuto e ribadito talento d'attrice ci permette di affrontare un altro aspetto del nostro paradosso» – il paradosso che un cantante lirico sia un attore. «Perché di lei si è spesso detto che, oltre a essere una grande cantante, era anche una straordinaria attrice. Il problema, in sostanza, riguarda la possibilità di poter separare o meno, all'interno della *performance* lirica, la prestazione canora da quella attoriale».⁴ Nel saggio, Pasqualicchio evidenzia a ragione come

Il vero problema teatrale, per il cantante d'opera, è dunque, *alla base*, non di sapersi muovere, ma di essere messo nella condizione di essere un attore e di acquisirne la coscienza: vale a dire che il problema, *alla base*, non è di abilità mimico-gestuale, ma di consapevolezza drammaturgica, e solo da quest'ultima egli può far discendere il valore complessivo, vocale-gestuale, della sua interpretazione. Il cantante d'opera recita, come l'attore di prosa, con la voce e con il corpo, perché la voce e il corpo

-
- 1 L'articolo, per l'ampliarsi della ricerca, si discosta in parte dalla relazione «... l'arte di una grande attrice come Maria». *Callas diretta da Luchino Visconti in La vestale (1954) e Ifigenia in Tauride (1957)*, presentata al Convegno *La divina Maria* (Napoli, 12–14 ottobre 2023). L'analisi sull'*Ifigenia in Tauride* sarà pubblicata in altra sede.
 - 2 Il termine ‘cantante’ è preferito alle definizioni “soprano”, “soprano drammatico d’agilità” e simili, che non restituiscono a pieno il polimorfismo vocale della Callas. Sul tema, qui Marco Beghelli: “La ‘voce multipla’ della Callas: ascendenze storiche”.
 - 3 Gerardo Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento”, in: *Acting Archives Review* 9/17 (2019), pp. 1–47; id.: “Maria Callas: il teatro dei concerti”, in: *Acting Archives Review* 10/19 (2020), pp. 1–75; Alberto Bentoglio: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.
 - 4 Nicola Pasqualicchio: “Il cantante è un attore? Note su un paradosso”, in: *Attori all’opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio. Bari: Edizioni di Pagina, 2015, pp. 13–27: 16–17.

che mette in scena sono quelli del personaggio che incarna, e ad entrambi, fin dall'origine e indissolubilmente, è affidato il ruolo che questo personaggio riveste nel dramma.⁵

Muovendo da tali premesse, il nostro articolo intende soffermarsi sulla prima opera lirica che vede insieme Maria Callas «grande attrice», così definita da Luchino Visconti (1906–1976),⁶ e Visconti-regista: *La vestale* di Gaspare Spontini (1774–1851), in scena al Teatro alla Scala nel 1954.⁷ Quest'opera può considerarsi uno degli osservatori privilegiati per indagare il tema della Callas attrice, tema paradossale eppure, forse anche per questo, ancora ineludibile negli studi sulla Callas e, più in generale, sulla figura del cantante lirico-attore nel XX secolo.

La vestale è la partenza di un sodalizio professionale e umano nel corso del quale due artisti fuoriclasse hanno condiviso tappe memorabili⁸ e hanno avuto l'occasione di mettere alla prova l'essere regista (Visconti) e l'essere cantante-attrice, “greca” e di temperamento “tragico” – definizioni, queste, non accessorie. Da più parti l'incontro Callas-Visconti è stato riconosciuto fondamentale per entrambi. In un folgorante ritratto del regista, tratteggiato da Giovanni Testori (1923–1993), Testori pone il sodalizio con Maria tra i più importanti per Luchino e lo ritiene un *turning point* per la genesi della Callas-attrice:

Certo nessuna attrice seppe, come la Callas, prendere da Luchino e far sua la capacità d'invadere delle proprie radiazioni e sussulti espressivi chi l'ascoltava; nessuna seppe farsi, sotto le sue mani, talmente personaggio da rimanerlo poi sempre e da

5 Ibidem, p. 23. Il «fin dall'origine» fa riferimento al teatro greco di V secolo a.C., del quale la musica era costitutiva.

6 Le parole riferite a Callas-Violetta – *Traviata* 1956 – sono tratte da una lettera di Visconti al marito della Callas, Giovanni Battista Meneghini: *Maria Callas mia moglie*. Milano: Rusconi, 1981, p. 193.

7 Per *La vestale* (7, 9, 12, 16, 18 dicembre; direttore: Antonino Votto; coreografia: Alfredo Rodriguez; scene e costumi: Piero Zuffi) si tiene qui conto delle recensioni critiche. Luchino Visconti: *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, vol. 2 Bologna: Cappelli, 1979, pp. 25–32; *Zuffi alla Scala*, a cura di Vittoria Crespi Morbio. Torino, Londra, Venezia, New York: Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 99–100), del materiale fotografico e video (<https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html>; <https://www.museoscala.org/it/mediateca/video-documentari/maria-callas-in-scena-gli-anni-all-a-scala.html>; <https://www.museoscala.org/it/mediateca/video-documentari/maria-callas-in-scena-gli-anni-all-a-scala.html#fb-30757>; http://www.margheritapalli.it/it/art/maria_callas_in_scena-208-5.html; <https://www.mariacallasestate.com/index.php/2018/02/10/la-scala-di-maria-callas-ricordi-e-testimonianze-live/>; <https://www.maria-callas.com/it/>; <https://www.mariacallas.fr/>; <https://www.warnerclassics.com/de/artist/maria-callas>; <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EAyQFD-3wxI>), della principale bibliografia.

8 Oltre a *La vestale*, *La sonnambula* di Vincenzo Bellini (3 marzo 1955), *La traviata* di Giuseppe Verdi (28 maggio 1955), *Anna Bolena* (14 aprile 1957) di Gaetano Donizetti, *Ifigenia in Tauride* di Christoph Willibald Gluck (1 giugno 1957). Sugli anni scaligeri Visconti-Callas: *Visconti. Cinema, Teatro, Opera*, a cura di Vittoria Crespi Morbio. Parma: Grafiche Step Editrice, 2019, pp. 53–59; Bentoglio: *Maria Callas*, pp. 73–87 e, in questo volume, l'articolo di Federica Mazzocchi: “Corpo, performance, regia: Callas e Visconti alla Scala”.

potervisi infinitamente modulare, anche quando Luchino non era più direttamente lì, a dirigerla.⁹

Il tono perentorio usato da Testori colpisce ma, se si ha familiarità con l'artista e intellettuale di Novate Milanese, non sorprende. Nel citare lo stesso passo, Alberto Bentoglio parla di interessanti «osservazioni critiche personali» che però paiono «non considerare il reale percorso artistico svolto dalla cantante che, nel dicembre 1954, già può contare su una sicurezza scenica e su una capacità interpretativa sviluppata e ampiamente riconosciuta da pubblico e critica».¹⁰ In effetti, accanto all'evidenza innegabile della linfa data da Visconti al percorso attoriale (e non solo)¹¹ della Callas, va ricordato che per Maria c'è altro prima di e contemporaneamente a Visconti. Questo “altro” si può riassumere così, cominciando con le fertili indicazioni che la Callas ricevette da altri registi prima e durante gli anni scaligeri viscontiani, dal fondamentale magistero scenico e musicale esercitato ad esempio da Elvira de Hidalgo (1892–1980), Renato Mordo (1894–1955), Tullio Serafin (1878–1968), Margherita Wallmann (1904–1992), Herbert von Karajan (1908–1989), Tatiana Pavlova (1890–1975).¹² “Altro” è l'incontro nel 1951 con i membri del cenacolo culturale romano dell'Anfiparnaso, tra i quali c'era lo stesso Visconti, intenti a ragionare anche su teatro musicale e arte attoriale; “altro” è la Scala, fucina di ricerca e inesauribile fonte cui attingere, luogo degli anni più rappresentativi del percorso professionale di Maria (1950–1961) e, con essa, il Museo Teatrale alla Scala, visitato spesso dalla Callas per osservare le immagini dipinte e scolpite di artiste quali Eleonora Duse (1858–1924) e Giuditta Pasta (1797–1865) e studiarne posture, gesti, espressioni.¹³ “Altro” è l'indiscusso talento di Maria per lo stare in scena con intelligenza – qui in senso etimologico – e consapevolezza, in un modo unico e indimenticabile. «Her gestures thrilled you», diceva Visconti, che, ammirato e attonito, si chiedeva: «Where did she learn them? On her own. [...] Today, some famous singers try to imitate what Maria did, but they only make fools of themselves. Maria looked a certain way with her long neck, body, arms, fingers. She can never be copied.»¹⁴

9 Giovanni Testori. *Luchino*, a cura di Giovanni Agosti. Milano: Feltrinelli, 2022, pp. 118 (citazione) e 279.

10 Bentoglio: *Maria Callas*, p. 76.

11 Si pensa qui al ruolo rilevante di Visconti anche per gli interessi di Maria nei confronti dell'arte. Cfr. Agosti: *Giovanni Testori. Luchino*, p. 276.

12 Sugli apporti di questi e altri registi: Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento”, pp. 26–32; id.: “Maria Callas: il teatro dei concerti”, pp. 15–17; Alberto Bentoglio: “Maria Callas e i registi della Scala”, in: “Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori”. *Scritti per Franco Perrelli*, a cura di Simona Brunetti, Armando Petrini e Elena Randi. Bari: Edizioni di Pagina, 2022, pp. 256–263; Bentoglio: *Maria Callas*, pp. 10–14, 17–71, 89–93; in questo volume: Bentoglio: “I registi della Callas”.

13 Museo Teatrale alla Scala: *Maria Callas in Scena gli anni alla Scala*, <https://www.museoscala.org/it/mediateca/video-documentari/maria-callas-in-scena-gli-anni-all-a-scala.html>. *Maria Callas. Gli anni della Scala*, a cura di Vittoria Crespi Morbio. Torino, Londra, Venezia, New York: Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 11–28; Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento”, pp. 21–26.

14 Così Visconti in: John Ardoin e Gerald Fitzgerald: *Callas. The Art and the Life – The Great Years*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974, p. 90.

Alla domanda di Luchino, che era la stessa di molti, critici e spettatori, rispose senza volerlo Maria.

Sebbene ogni mia interpretazione nasca dalla musica, anche l'istinto gioca la sua parte. Probabilmente si tratta di qualcosa legato alle mie origini greche, perché non ho mai fatto niente al di fuori della lirica. Sono rimasta piuttosto sorpresa quando, una volta, ho visto l'attore e produttore greco Minotis provare il coro della *Medea* di Cherubini cui partecipavo [...] Improvvisamente mi sono resa conto che i movimenti erano gli stessi che avevo fatto io nell'*Alceste*, qualche anno prima. Non avevo mai visto una tragedia greca prima d'allora. Sono stata in Grecia perlopiù durante la guerra, e studiavo canto: non avevo né tempo né denaro per dedicarmi ad altro, eppure i miei movimenti nell'*Alceste* erano simili a quelli del coro greco di *Medea*. Dev'essere istinto, appunto. Ricordo che, già da bambina, non mi muovevo molto, però osservavo tutto. Durante i miei primi anni al Conservatorio di Atene, non sapevo cosa fare con le mani. All'epoca, avevo circa quattordici anni, Renato Mordo, direttore dell'operetta italiana al Conservatorio, disse due cose che da allora mi sono rimaste in mente. Una era che non si dovrebbe mai muovere una mano se non lo si fa con la mente e con l'anima; una frase forse strana, ma profondamente vera. L'altra era che quando un tuo collega sul palco canta rivolto a te, dovresti cercare di dimenticare che sai già (perché è un ruolo che hai provato e riprovato) cosa risponderai. Certo, seguirai quanto scritto nel libretto, ma devi far finta che si tratti di una reazione genuina. [...] Lo stesso vale per i gesti. Magari oggi ti sei messa in testa di fare un movimento che domani potrebbe non venire così naturale; e se persino a te non sembra naturale, non puoi sperare di convincere il pubblico. I miei gesti non sono mai premeditati. Sono legati ai colleghi, alla musica, al modo in cui mi sono mossa prima: ogni gesto nasce dall'altro, come il botta e risposta di una conversazione. Devono essere sempre il prodotto autentico del momento. Tuttavia, anche se questa logica di spontaneità è essenziale, il prerequisito più importante per *un attore* (*perché i cantanti lirici sono attori*) è quello di identificarsi con il personaggio così come creato dal compositore e dal librettista, altrimenti la tua interpretazione sarà poco degna e poco convincente, anche se superficialmente bella e impressionante. Bisogna studiare ogni inflessione vocale, ogni gesto, ogni sguardo – mentre l'istinto è quell'amico astratto che ti terrà in pista. Nonostante tutto, non avrai compiuto nulla se i tuoi studi non si trasformano, una volta in scena, in una trasfigurazione totale, in un nuovo modo di sentire, un nuovo modo di vivere. A volte è così difficile da farti quasi disperare [...]. Ma non devi arrendersi. Devi continuare a esplorare tutte le possibilità. Questo è uno degli aspetti più affascinanti dell'arte: ci sono sempre nuovi dettagli, nuove rivelazioni che possono essere scoperte con una ricerca accurata. È nostro dovere modernizzare il nostro approccio, in modo da poter dare all'opera una boccata d'aria fresca. [...] Come regola generale, la prima volta che dici qualcosa è anche l'unica. [...]

Non basta avere una bella voce. Cosa significa? Quando si interpreta un ruolo, è necessario avere mille colori per rappresentare la felicità, la gioia, il dolore, la rabbia, la paura. Come puoi farlo solo con una bella voce?¹⁵

Queste parole della Callas sono da considerarsi una summa teorica della cantante-attrice sui cantanti (lirici)-attori e costituiscono un ipotesto d'obbligo per analizzare il lavoro di Maria sulle scene dei teatri d'opera, compreso quello compiuto per *La vestale*. In particolare, due passaggi sintetizzano i concetti chiave: la domanda retorica con cui si chiude il ragionamento su come si deve interpretare un ruolo con il suo ventaglio emozionale – «Come puoi farlo solo con una bella voce?» – e l'affermazione, che ha la forza di un aforisma, che «i cantanti lirici sono attori». Con questa dichiarazione Callas solleva ed entra nel merito di una questione enorme, dibattuta e spinosa negli anni in cui era protagonista delle scene dei teatri più prestigiosi al mondo e di fatto ancora non del tutto risolta, oggetto di studi e discussioni.¹⁶

Prendendo qui in considerazione una delle cinque opere in cui la Callas è stata diretta da Visconti, è doveroso conoscere il pensiero del regista sul tema in questione. «Questa riforma del metodo di immedesimazione coinvolge anche il cantante-attore, ma evidentemente un po' meno», dice Visconti ne *La Callas e la recitazione nel melodramma*.¹⁷ «La recitazione lirica, melodrammatica, è diversa; è una recitazione enfatica, nella quale vanno sottolineate certe cose. È diretta con un metodo diverso da quello che si usa in prosa». Subito dopo evoca la Callas in termini di eccezionalità:

Certo, esistono casi come quello di Maria Callas, per esempio. Siccome Maria Callas ha un grande temperamento di attrice oltre che di grande cantante, ha *un temperamento di grande tragica*, in quel caso subentra anche un lavoro di profondità, come per un attore di prosa [...]. Si sa bene che il melodramma richiede una specie di dilatazione dei sentimenti, dei gesti, degli atteggiamenti, ecc. Con la Callas si può arrivare a tutto ciò con molta facilità, perché lei vi è portata, però con un controllo, con una finezza, con un gusto straordinari... al contrario di molti altri cantanti per i quali il cantare un'opera è una cosa definita da tre o quattro gesti di maniera, che ripetono per tutto il corso dello spettacolo.¹⁸

15 Maria Callas in: Maria Callas: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Wolf. Milano: Rizzoli, 2019, pp. 415, 417. Corsivo di chi scrive.

16 Ad esempio, David Ostwald: *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press 2005; Alan E. Hicks: *Singer and Actor: Acting Technique and the Operatic Performer*. Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2011 (2024, nuova edizione in preparazione); Brunetti e Pasqualicchio: *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*.

17 Testo in Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 24. Si veda Paolo Quazzolo: “Visconti e il melodramma”, in: *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, a cura di Massimo De Grassi. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2020, pp. 13–36.

18 Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 24. Corsivo di chi scrive.

2. «[...] i cantanti lirici sono attori»: Callas ne *La vestale*

Tra Callas e Visconti c'era una affinità elettiva che mise entrambi nelle condizioni ideali per esprimere al meglio le proprie capacità. Maria e Luchino mostrano sintonia di pensiero e convergenze sulla visione teatrale, specie sulla centralità dell'ascolto della musica per il lavoro registico e attoriale, sulla consapevolezza drammaturgica del personaggio e sulla costruzione di questo attraverso una trasformazione del corpo che deve riflettere e veicolare la dimensione psicologica ed emozionale.¹⁹ A tale proposito Callas, parlando della sua interpretazione della *Lucia di Lammermoor* scaligera (direzione e regia di Herbert von Karajan), in scena lo stesso anno de *La vestale*, rivela un approccio stanislavskiano: dice che il personaggio va caratterizzato «decide[ndo] che tipo di persona è, qual è stato il suo passato, quali devono essere i suoi atteggiamenti».²⁰ Il metodo stanislavskiano, che sarà approfondito dalla Callas con una grande conoscitrice di Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863–1938), Tatiana Pavlova, non era estraneo a Visconti.²¹

Come è ovvio e giusto che sia, tra i due artisti vi erano anche differenze, dovute anzitutto al diverso ruolo in scena e alla diversa formazione. Interessa qui ricordare specialmente la consuetudine di Visconti di leggere il libretto tenendo conto, dove possibile, del testo letterario o teatrale originario,²² di confrontare i testi, riflettere su distanze e prossimità: lavorare in questo modo serviva a creare un immaginario stratificato ed eclettico²³ dal quale poter attingere, avendo cura di non incorrere in banali sovrapposizioni o ibridazioni.

La vestale rappresenta un banco di prova per molti versi nuovo sia per la Callas sia per Visconti, che avevano lavorato soprattutto con l'amatissimo melodramma ottocentesco. L'opera veicola riflessi dell'antichità romana ripensati e risemantizzati

19 Inoltre, erano fondamentali per entrambi le prove a tavolino e la partecipazione alle prove al pianoforte: Luchino Visconti: “Le prove a tavolino. La carriera dell’attore”, in: *Sipario* 236 (dicembre 1965), pp. 12–13, <https://www.teatrodell900.it/1965-luchino-visconti-il-mestiere-dellattore/>; Visconti: *Il mio teatro*, vol. 1, pp. 87–89 («Visconti racconta: le lunghissime prove a tavolino»); Rodolfo Celletti, Fedele D’Amico, Eugenio Gara, Gianandrea Gavazzeni, Giorgio Gualerzi e Luchino Visconti: “Processo alla Callas”, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 12/1 (1978), pp. 7–28; 19, 21–22; Crespi Morbio: *Visconti*, pp. 16–17.

20 Bentoglio: *Maria Callas*, p. 51.

21 Ibidem, pp. 51, 54–57; Claudio Meldolesi: “Fu quasi il nostro Stanislavskij”, in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008, pp. 259–269; Federica Mazzocchi: “Visconti e il teatro. Note sullo stile”, in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008, pp. 271–281: 271–273, specie per la questione “metodo”; Konstantin Stanislavski e Pavel Ivanovich Rumyantsev: *Stanislavski on Opera*. New York: Theatre Arts Books, 1975.

22 Cristina Gastel Chiarelli: *Musica e memoria nell’arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997, p. 28.

23 Tale immaginario rispondeva alla sua più generale visione ed educazione artistica, Massimo De Grassi: “Visconti e l’arte figurativa: una passione di famiglia”, in: De Grassi: *Luchino Visconti oggi*, pp. 127–177.

da un compositore quale Spontini e dal librettista Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764–1846), attivi tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, in anni in cui la civiltà romana (e greca) conoscono nuovi svelamenti e significati di rilevante portata storica, estetica, culturale.

2. 1 Maria Callas – Giulia

Il 7 dicembre 1954 *La vestale*, prima regia lirica di Visconti, inaugura la stagione della Scala.²⁴ In scena per la prima volta il 15 dicembre 1807 nella Parigi napoleonica (Théâtre de L'Académie Impériale de Musique), l'opera in tre atti sull'amore infelice tra il condottiero romano Licinio e la nobile Giulia, vestale per volontà del padre, coronato tuttavia da un lieto fine,²⁵ fu composta da Spontini (1805) su testo di Étienne de Jouy.²⁶ Nell'introduzione e nella dedica del libretto, l'autore mise in relazione *La vestale* con la tradizione della *tragédie lyrique* e, specie citando Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), con il Neoclassicismo.²⁷ *La vestale* era espressione musicale e drammaturgica di principi estetici veicolati dall'arte e dalla cultura neoclassica e traeva ispirazione anche da temi e valori borghesi dell'epoca napoleonica. Fra gli intenti dell'opera vi era la volontà di suscitare emozioni intense e coinvolgenti, di immergersi in un orizzonte di accesa tragicità capace di turbare l'armonia di segno neoclassico che attraversava i tre atti. Ciò è chiaro proprio in Giulia: il personaggio interpretato dalla Callas si muove sul filo del difficile equilibrio fra il bianco luminoso del ruolo sacrale di sacerdotessa di Vesta e il vagheggiato, caldo rosso del ruolo “profano” di una donna che ama chi, per ragioni morali, religiose e sociali, non deve, fra momenti corali grandiosi e altri di tragica solitudine – specie «Tu che invoco con orrore», «Oh Nume tutelar degli infelici», «Caro oggetto, il di cui nome».²⁸

24 Video della prima scaligera: YouTube: Maria Callas Video La Vestale 12.07.1954 Teatro alla Scala, <https://www.youtube.com/watch?v=EAyQFD-3wxI>. Cristina Gastel Chiarelli: *Maria Callas: vita, immagini, parole, musica*. Venezia: Marsilio, 1981, pp. 56–61.

25 Per Licinio, Giulia aveva infranto il voto di fedeltà a Vesta e castità, provocando il sacrilego spegnimento del fuoco sacro, ma fu sottratta alla pena di morte per grazia divina.

26 Andrea Chegai: “Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, *La Vestale*, Parigi 1807)”, in *Atti e Memorie dell'Arcadia* 5 (2016), pp. 327–357. Traduzione italiana di Giovanni Schmidt per l'allestimento al San Carlo di Napoli (1811).

27 «Le trait historique sur lequel cette pièce est fondée, remonte à l'an de Rome 269, et se trouve consigné dans l'ouvrage de Winckelman, intitulé: *Monumenti antichi inediti*. [...] La vérité historique exigeait que la vestale coupable subît la mort à laquelle sa faute l'avait exposée; mais cette affreuse catastrophe, qui pourrait, à la faveur d'un récit, trouver place dans une tragédie régulière, était-elle de nature à pouvoir être consommée sous les yeux du spectateur? Je ne le pense pas», “Avant-propos de l'Auteur”, in: *La Vestale* (1807), pp. 309–310. Sulla individuazione delle altre fonti del libretto: Chegai: “Vergini e vestali”, pp. 330–343.

28 Gastel Chiarelli: *Musica e memoria*, pp. 35–36.

Tra le recensioni dello spettacolo, quelle di Luigi Pestalozza²⁹ e la recensione di Fedele D'Amico³⁰ hanno particolare importanza per il nostro percorso. Nei due musicologi e critici il comune riconoscimento del sempre alto livello attoriale della Callas, dimostrato anche nell'interpretazione di Giulia, va di pari passo con un elogio a Visconti, di cui soprattutto Pestalozza evidenzia bene i tratti peculiari della regia.³¹ L'inizio del rapporto artistico della Callas con Visconti fu percepito in generale come un momento memorabile per il delinearsi di uno stile di cantante-attrice sempre più riconoscibile e unico e per la regia lirica d'interpretazione, segnata dalla creatività di una figura imbevuta d'arte e attiva in più forme d'arte quale era Visconti. Tale sentire è ben documentato dalla eterogeneità e vivacità del dibattito critico e delle opinioni del pubblico e, come noto, non si arresta a *La vestale*.

Nell'articolo pubblicato su «Avanti!» Pestalozza, rammaricato per la voce provata di Maria-Giulia, dice della Callas-attrice:

Maria Meneghini Callas, perfettamente guidata da un regista di polso, ha dato una nuova, mirabile prova della sua intelligenza: come lo scorso anno in *Lucia di Lammermoor*. Ma la sua voce, evidentemente affaticata, ancora una volta ci ha deluso. Perché questa attrice di risorse veramente grandi non rinuncia ai suoi «tour de force» e pensa a ridarsi l'antica vigoria?³²

In modo simile D'Amico valuta l'attorialità di Maria-Giulia: «la maggior cantante del nostro tempo dimostrò più che mai, nelle mani di un regista fuori classe, anche le sue illimitate capacità di attrice; e fu, non c'è bisogno di dirlo, al centro della serata.»³³

29 Luigi Pestalozza: «*La Vestale* ha inaugurato la stagione lirica alla Scala», in: *Avanti!* 292 (8 dicembre 1954), p. 5, https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-1993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19541208_292.pdf. Id.: «Il melodramma. *La Vestale*», in: *Cinema Nuovo III*/fasc. 49 (25 dicembre 1954), p. 437, <https://alla-ricerca-di-luchino-visconti.com/2014/12/07/la-vestale/>.

30 Recensione ne *Il Contemporaneo*, in L. Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, pp. 30–32.

31 Questo «uomo d'arte prima di tutto e poi di teatro o di cinema o di melodramma a seconda dei casi, s'è impadronito del centro motore dell'opera spontiniana e da esso è partito per dare vita allo spettacolo», scrive Pestalozza («Il melodramma. *La Vestale*», p. 437). Per il critico, Visconti ha dimostrato di aver compreso a fondo le innovazioni dell'arte di Spontini e l'estetica de *La vestale* e così ha fatto rivivere con misura «lo spettacolo napoleonico».

32 Pestalozza: «*La Vestale* ha inaugurato la stagione lirica alla Scala», p. 5. Diversamente, Alceo Toni ed Eugenio Montale. Toni: «la parte della Vestale è tagliata sulla misura vocale ed espressiva della Callas, e non è da dire come ella l'abbia impeccabilmente sostenuta, in modo particolare nei recitativi drammatici e nelle distese e passionali melodiosità. (Ma perché, nella stupenda romanza del second'atto vi ha appiccicato quella brutta, stonatissima cadenza?)» («*La notte*», ora in Visconti: *Il mio teatro*, II, pp. 28–30: p. 30 citazione); Montale: «Maria Meneghini Callas impareggiabile nelle parti che si vorrebbero chiamare eroiche. Non ha alterato con forzature lo stile ancora settecentesco del personaggio di Giulia e ha sostenuto il peso dell'intero secondo atto con una varietà di effetti da grande artista. Le sue arie sono state un discorso e quand'era necessario anche un grido, ma non sono mai uscite dal quadro dell'opera e lo stile spontiniano in questo è stato servito alla perfezione» («*La Vestale*» di Spontini», in: Montale. *Il secondo mestiere: arte musica società*, 2 voll., a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996, p. 537).

33 In Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, p. 32.

Analizzando la documentazione fotografica delle prove de *La vestale*, il lavoro di Maria e Luchino può essere definito un *pas de deux*, animato da rara sintonia nelle reciproche azioni e reazioni, un lavoro in cui è chiara la ripresa consapevole e condivisa da parte di Maria di gesti, posture, espressioni proposti da Luchino. Tra le immagini fotografiche e le pochissime in video, sono emblematiche quelle in cui spiccano le braccia di Maria-Giulia: le esili braccia della Callas avevano una straordinaria duttilità e forza recitativa, che Visconti seppe valorizzare in modo eccellente, e che, nello specifico del ruolo della vestale, seppero farsi portatrici di invocazioni agli dei, desperate e cariche di timori, di abbandono a un destino infelice, di fierezza e coraggio nel non rivelare al Sommo Sacerdote (Nicola Rossi Lemeni) il nome dell'uomo corresponsabile del sacrilegio e del conseguente spegnimento del fuoco di Vesta. Braccia, ma anche mani: nell'interpretare Giulia, Maria dimostrò ancora una volta quanto intensamente avesse interiorizzato l'insegnamento di Renato Mordo sulle mani e quanto, nel tempo, lo avesse rimeditato, affinato, praticato con sensibilità e acume. Mostrò di saper fare delle mani – amatissime da Visconti e rese più affusolate e dinamiche per il forte dimagrimento – una sineddoche parlante del corpo, di un corpo teatrale. Nelle foto di scena e delle prove si nota una particolare insistenza sul trittico mani-collo-volto: le mani della Callas vestale recitano in relazione al lungo collo e al viso ed è attorno ad esso e sul collo che le mani scelgono di concentrare gli spazi di comunicazione teatrale dei travagli di Giulia e della neoclassica misura del dolore.³⁴

Per la recitazione di Maria, Visconti non tenta la via di (improbabili) “archeologie” attoriali, di recuperi di modelli da imitare in modo pedissequo e con freddo studio. Il talento naturale, il temperamento da attrice tragica di Maria e il patrimonio professionale e artistico acquisito furono perfezionati da Luchino con modalità rivelate dallo stesso regista: con «*La vestale*, we began systematically to perfect them – riferendosi ai gesti –. We selected some from the great French tragediennes some from Greek drama, for this was the kind of actress she could be-classic». ³⁵

Visconti tuttavia non si stancava mai di ripetere quanto fosse anzitutto straordinaria la capacità di Maria di assorbire gli stimoli che le venivano dati e la capacità di rielaborarli in modo così sorprendente che le sue creazioni per la scena risultavano spiazzanti, tali da superare ogni volta le aspettative. Ricordando ancora i giorni de *La vestale*, il regista disse infatti: «Maria [...] absorbed and grew from day to day. How, I don't know. By some uncanny theatrical instinct, if put on the right course, she always exceeded your hopes. How beautiful she and Corelli» – Franco Corelli, interprete di Licinio – «looked during the love duet in the temple, the sacred flame flickering on the altar. Pure physical beauty, figures of neoclassicism reborn».

Callas, Corelli, gli altri protagonisti dell'opera di Spontini, il coro, il corpo di ballo interpretavano i ruoli in uno spazio al quale Visconti dedicò grande attenzione.

34 <https://artsandculture.google.com/search?q=La%20vestale%20Callas>.

35 Così Visconti in Ardin e Fitzgerald: *Callas*, p. 90, anche per il resto della citazione.

«Ho affrontato *La vestale* in maniera volutamente tradizionale. Non è opera da “trovate”. Il suo mondo, la sua “cifra” sono quelli dell'epoca napoleonica, neoclassica», dichiarò Visconti.

Ho cercato di intonare lo spettacolo a questo clima: la scenografia continua la prospettiva della sala stessa della Scala, che è appunto in questo stile, prolungandone le colonne e i fregi; i personaggi sono disposti in pose un poco statuarie, in gruppi di gusto classicheggiante. Il trionfo di Licinio, ad esempio, è in sostanza il trionfo di Napoleone, come si vede sulle tele di David; il finale col cielo in cui stanno gli Dei, ricorda i soffitti dell'Appiani; le danze, infine, che costituiscono parte importante del primo atto, sono viste come una specie di “divertimento”, in stile estremamente tradizionale, senza tentare dei rifacimenti falsamente romani di cattivo gusto.³⁶

Pittura e scultura erano per Visconti nutrimento imprescindibile per la formazione dell'immaginario visivo e del gusto. In lui non c'era spazio per riprese ispirate da banale spirito citazionario.³⁷ Nel guardare all'arte e all'architettura, l'intento di Luchino era creare, meglio, ricomporre atmosfere e stati d'animo del mondo entro il quale riviveva, sulla scena teatrale (o su un set cinematografico), una storia. Andrea Appiani (1754–1817), Jacques-Louis David (1748–1825), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) e, per la scultura, Antonio Canova (1757–1822) erano gli artisti che affioravano di più nel Visconti de *La vestale*³⁸ e che più avevano contribuito a dare linfa all'universo di Spontini e di Étienne de Jouy ripensato per la scena della Scala. Su questa scena Maria Callas appariva pienamente neoclassica perché come le icone neoclassiche, specie di Canova e David, autore l'uno di una *Vestale* in marmo, l'altro del dipinto *A Vestal* – una vestale dalle mani molto espressive³⁹ –, «vive per sottrazione: ogni gesto è soppesato per colpire un'immagine che deve rimanere nella memoria».⁴⁰

Con Visconti lavorava Piero Zuffi (1919–2006). Lo scenografo e costumista⁴¹ svolse un ruolo importante nello stimolare Maria alla costruzione del suo personaggio, nell'accompagnarla verso un modo opportuno e al contempo sorprendente di vivere una scena dalle profondità e dagli scorci vertiginosi quali erano quelli dello spettacolo scaligero, come mostra in modo esemplificativo la scena dal II atto con Callas-Giulia, Lemeni-Sommo Sacerdote, Ebe Stignani-Gran Vestale.⁴² Sempre nel

36 Visconti in Luca Borgia: “Interviste non raccolte in volume”, in: *Ariel* 22/1–3 (2007), pp. 212–214.

37 Su Visconti e l'arte la bibliografia è ampia. Ci si limita qui a segnalare Agosti: *Giovanni Testori. Luchino*, pp. 362–368.

38 Crespi Morbio: *Zuffi alla Scala*, p. 17; Agosti: *Giovanni Testori. Luchino*, pp. 273, 365.

39 *Vestale* di Canova (1818–1819); *A Vestal* di David (1783–1787), https://artsandculture.google.com/asset/vestal-virgin-antonio-canova/JQGvjNKA-_DTKw?hl=it; <https://www.nicholashall.art/the-hub-of-the-world-exhibition-checklist/cat-48-jacques-louis-david/>.

40 Crespi Morbio: *Maria Callas*, p. 21.

41 Crespi Morbio: *Zuffi alla Scala*, pp. 16–19, 99–101.

42 <https://artsandculture.google.com/search?q=L%20vestale%20Callas>. Maria aveva lavorato con Zuffi pochi mesi prima de *La vestale* (aprile 1954), interpretando Alcesti (*Alceste* di Gluck), diretta dalla Wallmann, regista attenta e sensibile all'arte. Crespi Morbio: *Zuffi alla Scala*, pp. 16–17, 97–99; Bentoglio: *Maria Callas*, pp. 67–68.

Il atto, quando si consuma il dramma d'amore tra Giulia e Licinio e il fuoco sono i due amanti, Visconti diede una lettura che puntava «a far emergere i motivi romantici, a manifestare la realtà umana dei sentimenti dei due protagonisti».⁴³ Per raggiungere tale scopo ripensò per la scena teatrale alcune lezioni del cinema, specie quelle sul primo piano, fondamentale per manifestare emozioni e stati d'animo. Similmente alla celebre scena iniziale di *Senso* in cui Manrico esegue *Di quella pira* vicinissimo al pubblico,⁴⁴ Luchino creò per Maria «efficacissimi "primi piani"», facendola cantare «in proscenio, direttamente al pubblico». L'idea di Visconti, condivisa da Zuffi, poté realizzarsi grazie all'avanzamento del palco e all'intuizione che «[l']arte scenica introspettiva, quasi d'impronta cinematografica per le ricercate sfumature dei primi piani» potesse avere «nella Callas uno straordinario modello d'attrice».⁴⁵

Insieme a Visconti, dunque, anche Zuffi ebbe una funzione rilevante nello stimolare Maria verso l'ideazione di un immaginario, ispirato soprattutto ad architetture e iconografie neoclassiche, che rendesse viva l'interpretazione della vestale Giulia nel divenire della scena attraverso i tre atti.

Non da ultimo, anche il costume partecipò attivamente alla creazione del ruolo della Callas. Fu curato da Zuffi nei minimi particolari, pensati non per una piena visibilità dei dettagli da parte del pubblico – impossibile specie per gli spettatori più lontani dal palco – ma per la massima percezione del costume, fin nei dettagli appunto, da parte di Maria. Per Callas, Zuffi e Visconti il costume era portatore silenzioso di *ethos*-carattere e *pathos*-sentimenti/emozioni e quindi corresponsabile della costruzione del personaggio di Giulia, suggeritore di posture, movimenti, gesti. Indossare la serica veste bianca e l'avvolgente velo di chiffon permetteva a Maria di trasformarsi: anche grazie all'acribia del costume, vista dal pubblico attraverso la consapevolezza di Maria, giungevano agli spettatori le metamorfosi di Giulia.⁴⁶ Una silloge rappresentativa di come il costume vivesse un rapporto biunivoco con il carattere e le emozioni di Maria-Giulia è offerta, a mio avviso, dalle seguenti scene, molto diverse fra loro: l'incoronazione di Licinio, l'incontro d'amore fra Giulia e Licinio, la condanna a morte, la festa finale del coronato

43 Crespi Morbio: *Maria Callas*, p. 21.

44 Su *Senso* (1954), specie sull'incipit da *Il trovatore* di Verdi a La Fenice di Venezia si vedano: Franco Zeffirelli: "Senso è nato alla Scala", in: *Cinema XII*, s. III, fasc. 136, anno VII (25 giugno 1954), pp. 356–357: 356, <https://www.teatrodelp900.it/1965-luchino-visconti-il-mestiere-dellattore/>; Gastel Chiarelli: *Musica e memoria*, pp. 110–111; Dominique Budor: "La mise en abyme in *Senso*, ovvero il dialogo fra le arti", in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, pp. 13–28.; Crespi Morbio: *Visconti*, pp. 22–23, 47.

45 Crespi Morbio: *Maria Callas*, p. 21. Sull'avanzamento del palco e sulla generale configurazione della scena: recensione di Teodoro Celli in: Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2, pp. 25–26; Gastel Chiarelli: *Musica e memoria*, p. 36; Crespi Morbio: *Zuffi alla Scala*, p. 18; Quazzolo: "Visconti e il melodramma", p. 20. Sui precedenti viscontiani di tale avanzamento: *Oreste* di Vittorio Alfieri (Teatro Quirino, 1949), Federica Mazzocchi: "Visconti dirige Giacosa", in: *Il castello di Elsinore* 59 (2009), pp. 75–103: 79.

46 Il costume è stato esposto nella mostra curata da Margherita Palli *Maria Callas in scena – Gli anni della Scala* (Museo teatrale alla Scala, Milano, 15 settembre 2017 – 31 gennaio 2018), http://www.margheritapalli.it/it/art/maria_callas_in_scena-208-5.html.

amore,⁴⁷ scene in cui dominano solennità e turbamento (prima scena), abbandono e timore (seconda), rigidità paralizzante causata dal terrore – terza scena, sovrastata dalle piramidi trasformate in tombe –, gioia (quarta e ultima).

Maria-Giulia attrice-cantante è un *Wendepunkt*. Forte del suo immenso talento, nella sua prima opera con Visconti, Maria ha saputo cogliere e accogliere prassi e immaginari multiformi – teatrali/musicali, artistici – eppure coerenti nel perseguire un obiettivo chiaro: accompagnare la protagonista de *La vestale* e le sue “mille e una” sfumature musicali e recitative⁴⁸ «entro la cornice di un certo insieme», fra «binari»⁴⁹ che Visconti aveva tracciato non per limitare Maria ma per percorrere con comunione d’intenti un viaggio impareggiabile e che avrebbe lasciato una straordinaria eredità, un viaggio che si sarebbe concluso sulla scena scaligera con *Ifigenia in Tauride* (1957), figura femminile ispirata più di Giulia a un universo tragico antico, perduto, ma che Maria attrice-cantante sentiva vivo nelle sue «origini greche»⁵⁰ e che Luchino riconosceva. «Maria Callas est grecque. Elle a dans le sang la tragédie, elle a dans le sang la possibilité de l’exprimer. J’aimerais beaucoup voir Maria Callas jouer à Epidaure dans une tragédie d’Euripide ou de Sophocle».⁵¹

Bibliografia

- Agosti, Giovanni (a cura di): *Giovanni Testori. Luchino*. Milano: Feltrinelli, 2022.
- Ardoïn, John e Gerald Fitzgerald: *Callas. The Art and the Life – The Great Years*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata, Roma: Quodlibet, 2017.
- Bentoglio, Alberto: “Maria Callas e i registi della Scala”, in: “*Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori*”. *Scritti per Franco Perrelli*, a cura di Simona Brunetti, Armando Petrini ed Elena Randi. Bari: Edizioni di Pagina, 2022, pp. 256–263.
- Bentoglio, Alberto: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.
- Borgia, Luca: “Interviste non raccolte in volume”, in: *Ariel* 22/1–3 (2007), pp. 212–214.

47 <https://artsandculture.google.com/search?q=La%20vestale%20Callas>.

48 L’espressione fra apici allude al senso del titolo del volume curato da *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata, Roma: Quodlibet, 2017.

49 Visconti, in: Celletti et al.: “Processo alla Callas”, p. 20.

50 Callas, nella lunga citazione qui, paragrafo 1.

51 Intervista del 20 aprile 1969, programma *L’invité du dimanche*, INA: «Maria Callas parle de son projet de participer au film “Médée” de Pier Paolo Pasolini en tant que comédienne et de son envie de faire du cinéma. Luchino Visconti complimente Maria Callas sur ses talents d’actrice, mais pense qu’elle n’aurait pas dû choisir de tourner son premier film avec Pasolini, qui n’utilise pas de grands acteurs», <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04154762/maria-callas-et-luchino-visconti-a-propos-de-medee>.

- Brunetti, Simona e Nicola Pasqualicchio (a cura di): *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Atti del Convegno di Studi (Verona, 28–29 novembre 2013). Bari: Edizioni di Pagina, 2015.
- Budor, Dominique: "La mise en abyme in Senso, ovvero il dialogo fra le arti", in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008, pp. 13–28.
- Callas Maria: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Wolf. Milano: Rizzoli, 2019.
- Celletti, Rodolfo, Fedele D'Amico, Eugenio Gara, Gianandrea Gavazzeni, Giorgio Gualerzi e Luchino Visconti: "Processo alla Callas", in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 12/1 (1978), pp. 7–28.
- Chegai, Andrea: "Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, *La Vestale*, Parigi 1807)", in: *Atti e Memorie dell'Arcadia* 5 (2016), pp. 327–357.
- Crespi Morbio, Vittoria (a cura di): *Maria Callas. Gli anni della Scala*. Torino, Londra, Venezia, New York: Umberto Allemandi & C., 2007.
- Crespi Morbio, Vittoria (a cura di): *Zuffi alla Scala*. Torino, Londra, Venezia, New York: Umberto Allemandi & C., 2007.
- Crespi Morbio, Vittoria: *Visconti. Cinema, Teatro, Opera*. Parma: Grafiche Step Editrice, 2019.
- De Grassi, Massimo: "Visconti e l'arte figurativa: una passione di famiglia", in: *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, a cura di Massimo De Grassi. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2020, pp. 127–177.
- Gastel Chiarelli, Cristina: *Maria Callas: vita, immagini, parole, musica*. Venezia: Marsilio, 1981.
- Gastel Chiarelli, Cristina: *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997.
- Guccini, Gerardo: "Maria Callas: attrice del Novecento", in: *Acting Archives Review* 9/17 (2019), pp. 1–47.
- Guccini, Gerardo: "Maria Callas: il teatro dei concerti", in: *Acting Archives Review* 10/19 (2020), pp. 1–75.
- Hicks, Alan E.: *Singer and Actor: Acting Technique and the Operatic Performer*. Milwaukee, WI: Amadeus Press, 2011.
- Jouy, Étienne de: *La Vestale, Tragédie-lyrique en trois actes, par M. de Jouy, musique de Spontini. Representée, pour la première fois, à l'Académie-Royale de Musique, le 15 décembre 1807*. [Paris]: s. e., 1807.
- Mazzocchi, Federica: "Visconti e il teatro. Note sullo stile", in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008, pp. 271–281.
- Mazzocchi, Federica: "Visconti dirige Giacosa", in: *Il castello di Elsinore* 59 (2009), pp. 75–103.
- Meldolesi, Claudio: "Fu quasi il nostro Stanislavski", in: *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008, pp. 259–269.

- Meneghini, Giovanni Battista: *Maria Callas mia moglie*. Milano: Rusconi, 1981.
- Ostwald, David: *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press 2005.
- Pasqualicchio, Nicola: "Il cantante è un attore? Note su un paradosso", in: *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio. Bari: Edizioni di Pagina, 2015, pp. 13–27.
- Pestalozza, Luigi: "La Vestale ha inaugurato la stagione lirica alla Scala", in: *Avanti!* 292 (8 dicembre 1954), p. 5, https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-1993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19541208_292.pdf.
- Pestalozza, Luigi: "Il melodramma. La Vestale", in: *Cinema Nuovo* III/fasc. 49 (25 dicembre 1954), p. 437, <https://alla-ricerca-di-luchino-visconti.com/2014/12/07/la-vestale/>.
- Quazzolo, Paolo: "Visconti e il melodramma", in: *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, a cura di Massimo De Grassi. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2020, pp. 13–36.
- Stanislavski, Konstantin e Pavel Ivanovich Rumyantsev: *Stanislavski on Opera*. New York: Theatre Arts Books, 1975.
- Visconti, Luchino: "Le prove a tavolino. La carriera dell'attore", in: *Sipario* 236 (dicembre 1965), pp. 12–13, <https://www.teatrodell900.it/1965-luchino-visconti-il-mestiere-dellattore/>.
- Visconti, Luchino: *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, 2 voll. Bologna: Cappelli, 1979.
- Zampa, Giorgio (a cura di): *Montale. Il secondo mestiere: arte musica società*, 2 voll. Milano: Mondadori, 1996.
- Zeffirelli, Franco: "Senso è nato alla Scala", in: *Cinema* XII/s. III, fasc. 136, anno VII (25 giugno 1954), pp. 356–357, <https://www.teatrodell900.it/1965-luchino-visconti-il-mestiere-dellattore/>.

Sitografia

- Google Arts & Culture. Antonio Canova: *Vestale*, https://artsandculture.google.com/asset/vestal-virgin-antonio-canova/JQGvjNKA-_DTKw?hl=it,13.03.2024.
- Google Arts & Culture: *La vestale Callas*, <https://artsandculture.google.com/search?q=La%20vestale%20Callas,13.03.2024>.
- L'INA éclaire l'actu: *Maria Callas et Luchino Visconti à propos de Médée*, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04154762/maria-callas-et-luchino-visconti-a-propos-de-medee,13.03.2024>.
- Palli, Margherita: *Maria Callas in scena. Gli anni alla Scala*, <https://www.margheritapalli.it/mostre/maria-callas-in-scena,30.07>.
- Maria Callas Foundation*, <https://www.mariacallas.fr/>, 13.03.2024.

«... l'arte di una grande attrice come Maria»

Maria Callas Estate: *La Scala di Maria Callas*, <https://www.mariacallasestate.com/index.php/2018/02/10/la-scala-di-maria-callas-ricordi-e-testimonianze-live/>, 13.03.2024.

Museo Teatrala alla Scala: *Maria Callas in Scena gli anni alla Scala*, <https://www.museoscala.org/it/mediateca/video-documentari/maria-callas-in-scena-gli-anni-all-a-scala.html>, 13.03.2024.

Hall, Nicholas: *The Hub of the World, Art in Eighteenth-Century Rome*. Jacques-Louis David: *A Vestal*, <https://www.nicholashall.art/the-hub-of-the-world-exhibition-checklist/cat-48-jacques-louis-david/>.

Teatro alla Scala: Archivio Storico, <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html>, 13.03.2024.

YouTube: Maria Callas Video La Vestale 12.07.1954 Teatro alla Scala, <https://www.youtube.com/watch?v=EAyQFD-3wxI>, 13.03.2024.

Google: “Google Privacy Policy”, <https://www.youtube.com/watch?v=LQK9i2anfG4>, 13.03.2024.

Tra passato e presente. Maria Callas e la danza

STEFANIA ONESTI

Nel marzo del 1955 alla Scala di Milano va in scena *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini, con la regia di Luchino Visconti e la direzione di Leonard Bernstein.¹ È la seconda delle cinque opere in cui la cantante viene diretta da Visconti. La collaborazione con il regista è, indubbiamente, un punto di snodo importante nella sua carriera, che arriva nel momento in cui la Callas ha ormai completato anche la sua trasformazione fisica. Il dimagrimento, come ricorda Guccini, è un «fatto solo apparentemente personale, ma, in realtà, di straordinaria incidenza performativa, nel progredire della carriera e del disegno riformatore della cantante».² E proprio la sua nuova *silhouette* le consente di trasformarsi in una rediviva silfide per il personaggio di Amina, “creato” da Visconti.

Nell'allestimento della *Sonnambula* del 1955 ci sono, infatti, diversi piani che si intersecano. Il melodramma è tratto, com'è noto, da un balletto, *La Somnambule* del 1827, su libretto di Eugène Scribe e coreografia di Jean-Pierre Aumer, che – scrive Maria Venuso – «presentava, già nel 1827, tutte le caratteristiche peculiari del balletto romantico».³ Non ci soffermiamo in questa sede sulle affinità tra il balletto del 1827 e il melodramma del 1831 e fra quest'ultimo e il balletto *Giselle*,⁴ ma intendiamo approfondire direttamente l'operazione registica condotta da Luchino Visconti,⁵ che

1 All'interno del sito dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano, è possibile reperire tutti i dati riguardanti lo spettacolo. La prima va in scena il 5 marzo 1955 e il cast comprende, oltre a Maria Callas nei panni di Amina, Nicola Zaccaria (Conte Rodolfo), Gabriella Carturan (Teresa), Cesare Valletti (Elvino), Eugenia Ratti (Lisa), Pierluigi Latinucci (Alessio). Cfr. https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?guid=_c7ed6555-675c-4cf1-80d3-8cdb3c764564&id_allest_=4733&id_allest_conc_=22461&id_evento_=32&mode=EVENTI, 14.11.2023. Cfr. anche Giampiero Tintori: *Cronologia. Opere – balletti – concerti 1778–1977*. Gorle: Grafica Gutemberg, 1979, p. 113.

2 Gerardo Guccini: “Maria Callas: attrice del Novecento”, in: *Acting Archives Review* 17 (maggio 2019), pp. 1–47: 5. Su Maria Callas attrice, cfr. anche id.: “Maria Callas: il teatro dei concerti”, in: *Acting Archives Review* 19 (maggio 2020), pp. 1–75; Alberto Bentoglio: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023 e, almeno, *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2016.

3 Maria Venuso: “La «danza» di Amina e il «canto» di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto *La Somnambule* a *Giselle*, passando per *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini”, in: *Acting Archive Review* 8 (novembre 2014), p. 136.

4 Tali connessioni sono state, peraltro, già indagate da Maria Venuso: *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2021, in particolare le pp. 97–118.

5 Sulle regie d'opera di Visconti, ci limitiamo a citare il sempre valido contributo di Fedele D'Amico: “Il regista d'opera”, in *Visconti: il teatro. Catalogo della mostra*, a cura di Caterina D'Amico de Carvalho. Reggio Emilia: Edizioni del Teatro Municipale Romolo Valli, 1977, pp. 9–32; il recente volume curato da Vittoria Crespi Morbio: *Visconti Cinema Teatro Opera*. Milano: Amici

chiude questo cerchio ideale di rimandi tra balletto e opera. Egli modella, infatti, il personaggio di Amina-Callas sull'icona romantica per eccellenza, Maria Taglioni, e costruisce il primo atto dell'opera *La Sonnambula* come un grande idillio contadino che richiama il primo atto di *Giselle*. Da un lato, dunque, l'opera musicale presenta, per sua stessa natura, diverse affinità col mondo del balletto romantico e con *Giselle* in particolare, costituendone quasi un precedente;⁶ dall'altro lato, il regista calca la mano su queste analogie introducendo un ulteriore elemento, ovvero costruendo l'immagine della protagonista sulla più famosa ballerina romantica nel personaggio chiave di tutta la sua carriera: la Sylphide. Aiutato dai costumi e dalle scenografie di Piero Tosi, immerge il pubblico scaligero in un universo romantico volto a celebrare una nuova diva, Maria Callas, non a caso vestita come la divina Maria Taglioni.⁷ Dal punto di vista iconografico i riferimenti sono evidenti, lapalissiani oserei dire. Dell'iconografia della Taglioni-Sylphide Maria Callas ha tutto. A cominciare dalla foggia del costume.

Il bozzetto dell'abito riprodotto nel catalogo della mostra dedicata agli anni della Scala di Maria Callas,⁸ ricopia fedelmente la foggia dei tutù romantici nel taglio del bustino, nello scollo, nell'ampiezza e lunghezza della gonna. Propone persino diverse soluzioni per l'acconciatura di Amina (tutte rigorosamente à *bandeaux* o en *bandeaux*) tipica del periodo e di alcuni dei più celebri personaggi dei balletti romantici. Guardando le foto di scena del 1955 (fig. 1) possiamo notare molte altre affinità. Come, ad esempio, la coroncina di fiori circolare che ritroviamo tanto in Amina quanto nella Sylphide, la presenza dei gioielli che impreziosiscono entrambe le figure, il *bouquet* di fiori (che è sempre appuntato sul corpetto della Sylphide e, talvolta, riproposto anche in mano (come ad esempio nella fig. 2). Così come le

della Scala, 2019, in particolare le pp. 53–59, dedicate al teatro musicale; Luchino Visconti: *Il mio teatro*, vol. 2: 1954–1976, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1979, pp. 33–47. Su Luchino Visconti regista teatrale, segnaliamo, tra i principali contributi, il volume di Federica Mazzocchi: *Le regie teatrali di Luchino Visconti: dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*. Roma: Bulzoni, 2010 e *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi. Bari: Edizioni di Pagina, 2008.

⁶ Cfr. Venuso: *Giselle e il teatro musicale*, pp. 100–118.

⁷ A proposito della creazione di *Sonnambula*, ecco cosa scrive lo stesso Tosi: «Nel 1954, dunque, cominciai a preparare *La Sonnambula* di Bellini, frequentando il Museo teatrale della Scala [...]. Quello era l'unico posto in cui si poteva agevolmente trovare una qualche documentazione storica relativa al balletto negli anni Trenta dell'Ottocento, ossia il contesto e l'epoca che Visconti mi aveva detto di prendere a riferimento per i costumi dell'opera belliniana» (Piero Tosi: «Maria allo specchio», in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 375).

⁸ Cfr. Vittoria Crespi Morbio: «La Scala di Maria», in: *Maria Callas. Gli anni della Scala*, a cura di ead. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007, p. 22. Ecco cosa scrive la curatrice della mostra e del volume riguardo al lavoro di Tosi: «Piero Tosi consegna al soprano abiti che il mondo del teatro non conosceva ancora per la perfezione del taglio, il buon gusto nei colori, la ricercatezza delle rifiniture. La linea è pura e poetica come una bottiglia dipinta da Morandi. Violata nel corso delle varie riprese dai corpi di altri soprani, la veste originale oggi non rappresenta più la memoria della prima interprete né la volontà del grande costumista. Tosi parla ormai della Callas come di un'essenza sublimata, qualcosa che va al di là della figura umana. Così era Amina, per la quale lo stesso costumista aveva disegnato scene con la punta del pennello» (ibidem, pp. 22–23).



Fig. 1: Maria Callas (Amina). Fotografia di Erio Piccagliani ©, su gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala.



Fig. 2: A. E. Chalon, R. J. Lane: [Souvenir d'adieu de Marie Taglioni] (1845). Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/fede47d0-1e90-0133-4526-58d385a7b928> (data di ultima consultazione 21.08.2025).

immagini delle scene di sonnambulismo richiamano alla nostra mente l'iconografia romantica che ritrae Giselle vicino alla sua tomba (figg. 3 e 4).

Il punto focale, a mio parere, è la scelta registica di sovrapporre l'immagine di Amina-Callas con quella di Maria Taglioni. Cosa rappresenta la Taglioni? «Ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même»,⁹ dichiara Théophile Gautier. Per Jules Janin, Maria Taglioni «c'est la poésie, c'est l'image, c'est l'idéal»,¹⁰ in altre parole incarna l'essenza stessa della danza. Una danzatrice fuori dal comune – sempre parafrasando Janin – che è stata in grado di operare una vera e propria rivoluzione nella concezione estetica e tecnica della danza. Vale la pena ricordare che Maria Taglioni era considerata una danzatrice tutto sommato abbastanza bruttina per i canoni dell'epoca, con difetti fisici non indifferenti quali, ad esempio, le spalle spioventi o le braccia insolitamente lunghe. Bene. A partire dai suoi difetti la Taglioni ha creato un canone estetico che ha influenzato tutta la storia del balletto successiva incarnando, attraverso i personaggi pensati per lei, l'ideale della ballerina romantica. Ha compreso «meravigliosamente – scrive Gautier – il lato ideale della sua arte»,¹¹ ovvero la sua essenza.¹² Il messaggio, dunque, che Visconti intende veicolare è, riteniamo, molto forte. Come la Taglioni, anche la Callas ha rivoluzionato, dal punto di vista tecnico e interpretativo, il modo di rappresentare l'opera lirica. Come Maria Taglioni nella danza, la Callas incarna l'essenza dell'arte belcantistica, del melodramma italiano che viene celebrato attraverso, appunto, *La Sonnambula*.

Momento culmine di questa celebrazione della diva Callas è, com'è noto, la cabaletta finale *Ah, non giunge uman pensier*, in cui Visconti fa accendere progressivamente le luci in sala in una sorta di «ideale connubio tra una creatura che esce dal suo magnifico rifugio e un pubblico che l'adora»,¹³ come scrive Vittoria Crespi Morbio. La Sylphide è irraggiungibile, è uno spirito, un'idea e quando James cerca di portarla nel mondo terreno, perde le ali e la vita. Il pubblico milanese, invece, ha il privilegio di vedere e sentire l'essenza stessa del belcanto italiano incarnato in una creatura che sembra appartenere ad un mondo superiore e che può essere, invece, celebrata sul palcoscenico.

Ma come si muoveva la Callas? Ad un immaginario visivo legato al balletto romantico e alla figura chiave di Maria Taglioni corrisponde anche un immaginario cinetico? È la stessa cantante a offrire la chiave delle sue interpretazioni attoriali – e sono qui debitrice agli studi di Alberto Bentoglio e Gerardo Guccini su Maria

9 Théophile Gautier: “Feuilleton. Courier de Paris”, in: *La Presse*, 13 octobre 1836, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426812h/f1.item.zoom>, 14.11.2023.

10 Jules Janin: “Notice sur La Sylphide”, in: *Les beautés de l'Opéra, ou chefs-d'œuvre lyriques: illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giraldon*, a cura di Jules Janin, Philarète Chasles e Théophile Gautier. Paris: Soulié, 1845, p. 4.

11 «Taglioni est un des plus grands poètes de notre [sic] époque; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art». Gautier: “Feuilleton. Courier de Paris”.

12 Cfr., su questo, Elena Randi: *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*. Padova: Esedra, 2001, pp. 157–158.

13 Crespi Morbio: *Maria Callas. Gli anni della Scala*, p. 23.



Fig. 3: Maria Callas (Amina). Fotografia di Erio Piccagliani ©, su gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala.

Callas attrice¹⁴ – ricordando gli insegnamenti al Conservatorio di Atene con Renato Mordo ed Elvira de Hildago e, poi, l'incontro con Tullio Serafin. Renato Mordo le insegna che il gesto deve necessariamente scaturire dalla mente e dall'anima («non si dovrebbe mai muovere una mano se non lo si fa con la mente e con l'anima»);¹⁵ da Elvira de Hildago apprende l'importanza della «scioltezza nel movimento, come un flusso continuo»;¹⁶ Tullio Serafin le insegna che la ricerca del gesto deve partire dalla musica («Quando si vuole trovare un gesto, quando si ricerca il miglior modo di muoversi in scena, l'unica cosa da fare è ascoltare la musica. Il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto»).¹⁷ Quindi Maria Callas impara ad immergersi,¹⁸ anche dal punto di vista cinetico, nel mondo creato da Visconti e Tosi per aderire non solo all'idea del regista, ma anche, pare di poter dire, a quella dell'opera musicale *tout court*, in cui i legami con il mondo del balletto sono costantemente ravvisabili anche, sostiene Maria Venusio, nel cantare di Amina.

14 Cfr. Bentoglio: *Maria Callas*, pp. 10–14; ma anche i già citati contributi di Guccini: «Maria Callas: attrice del Novecento», e «Maria Callas: il teatro dei concerti».

15 Maria Callas: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Wolf. Milano: Rizzoli, 2019, p. 506.

16 Maria Callas: *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*. Roma: Bulzoni, 2006, pp. 78–79.

17 Ibidem, pp. 45–46.

18 Tosi, sempre a proposito della *Sonnambula*, ricorda: «Maria era folle di bravura. Visconti le diceva come muoversi, come sedersi, ma ogni suggerimento lei lo faceva suo» (Tosi: «Maria allo specchio», p. 378).



Fig. 4: *Giselle*. Litografia (1849). Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, estampes scènes *Giselle* (8) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437773c/f1.item.r=giselle%201841.zoom#> (data di ultima consultazione 21.08.2025).

L'aereità dello stile richiesto per questo ruolo [quello di Giselle] trova nell'Amina belliniana il suo confronto operistico più utile. La reiterazione ipnotica dei motivi nel canto de *La Sonnambula*, il celebre stile spianato, fatto di legati espressivi entro i quali la linea vocale fluttua liberamente, innalza Amina e la sua vocalità nel mondo fantastico delle bianche creature ultraterrene, delle quali subisce inconsapevolmente il fascino e lo trasmette al pubblico.¹⁹

La Callas è perfettamente conscia della tradizione all'interno della quale si inserisce, così come ne è consapevole il regista il cui operato amplifica ed esalta i motivi “romantici” già presenti all'interno del melodramma.

E così leggiamo, fra le righe delle recensioni, l'attenzione nell'interpretazione della cantante, e non solo, ad un movimento leggero, etereo. Claudio Sartori, su «La

19 Venuso: *Giselle e il teatro musicale*, p. 116.

Patria» parla di personaggi mossi «con passi e movenze irreali di danza [...]. Callas-Amina per poco non si sarebbe messa a *fare delle punte*».²⁰ Ma le parole più significative provengono da Fedele D'Amico. Il critico illumina il senso dell'operazione registica di Visconti, le cui scelte erano «volte semplicemente a mettere in cornice le gerarchie naturali dell'opera, esattamente nel senso in cui erano intese ai tempi della sua nascita (1831): con la protagonista sul piedistallo»,²¹ e della Callas scrive: «Attrice nata, s'era metamorfosata stavolta in una candida e immateriale apparizione; vitino di vespa, sorriso da ballerina 1830. Come una Taglioni pareva sorvolare il palcoscenico sulle punte».²²

Anche Carla Fracci ricorda con vivide parole l'interpretazione della *Sonnambula*:

Maria in un paio d'anni si era costruita una taglia da ballerina. Quando apparve fra le quinte prima dell'inizio del primo atto, vestita di bianco e coronata da fiori immacolati, mi sembrò di non dover credere ai miei occhi. Una creatura dell'aria, Maria Taglioni rediviva! La sacerdotessa della grande danza romantica aveva preso forma in Maria Callas [...] Maria Taglioni-Maria Callas cantavano e danzavano la bellezza dell'anima di Amina.²³

Piero Tosi rievoca il finale del I atto, «quando [Callas-Amina] entrava nella camera del Conte, un raggio di luna la toccava, e lei incedeva in quel fascio di luce finché, interrompendosi il canto, cadeva tra le braccia di Rodolfo, che la trascinava sulla *dormeuse*; sembrava una danzatrice sorretta dal suo *porteur*».²⁴

Ma non è solo la Callas che “si muove” danzando. Claudio Sartori su «La Patria» parla di «ballerini-cantanti», soffermandosi sui movimenti del coro che, in questo melodramma, ha vere e proprie funzioni di personaggio essendo chiamato a partecipare in maniera corpora e continuativa all’azione.

E il coro femminile ha obbedito bene, meglio di tutti, alle intenzioni del regista, spostandosi rapido da un punto all’altro del palcoscenico, proprio come un volo di ballerine non ancora in tutù, in movimenti avvolgenti che scoprivano ora questo ora quell’altro lato della scena riuscendo ad effetti assai migliori che non i più rapidi e cinematografici movimenti di scena.²⁵

Abbiamo cercato di indagare ulteriormente su eventuali indicazioni specifiche del regista rispetto alla qualità di movimento richiesta tanto alla Callas quanto al coro-corpo di ballo. All’interno del Fondo Luchino Visconti sono presenti un quaderno

20 Claudio Sartori, in: *La Patria*, 6 marzo 1955, citato in Visconti: *Il mio teatro*, pp. 40–41.

21 Fedele D'Amico: "La Sonnambula alla Scala", in: *Il Contemporaneo* 13 (26 marzo 1955), p. 8, citato anche in Visconti: *Il mio teatro*, p. 45.

22 Visconti: *Il mio teatro*, p. 47.

23 Carla Fracci in: *Maria Callas alla Scala. Mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa. Teatro alla Scala Ridotto dei palchi 16 settembre – 16 novembre 1997*. Milano: Teatro alla Scala, 1997, p. 153.

24 Tosi: "Maria allo specchio", p. 378.

25 Claudio Sartori, citato in Visconti: *Il mio teatro*, pp. 41–42.

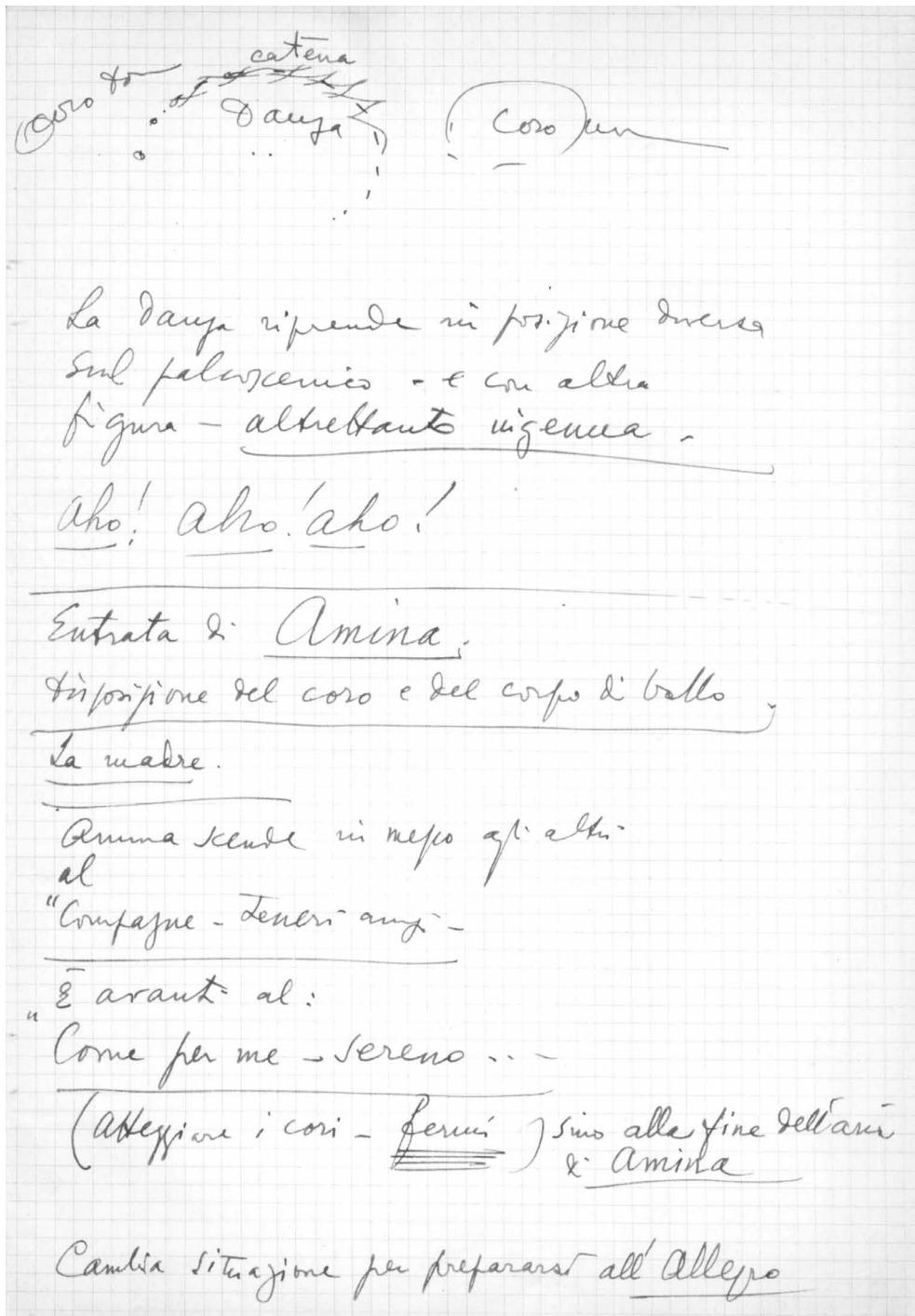


Fig. 5: Quaderno manoscritto di Luchino Visconti. Fondo Luchino Visconti, su gentile concessione della Fondazione Gramsci (Roma), TL2 118, pagina 2.

con i suoi appunti di regia e lo spartito dell'opera, annotato in alcuni punti.²⁶ Tutte le indicazioni manoscritte riguardano principalmente il primo quadro, ma non permettono di portare tanto più oltre il ragionamento. Evinciamo certamente la presenza di veri e propri momenti danzati all'interno del primo quadro. Questi dovevano essere perfettamente integrati all'azione per rinforzare ancora di più, riteniamo, l'idea di idillio campestre alla *Giselle*. Nel secondo foglio possiamo notare, per esempio, come il coro debba essere disposto in semicerchio a incorniciare la danza (fig. 5). Anche nello spartito troviamo diverse annotazioni che riguardano la presenza di momenti danzati. Durante, per esempio, il recitativo di Amina *A te, diletta, tenera madre*, il regista annota la presenza di un «balletto a tema».²⁷ Tuttavia sono tutte considerazioni che investono più il rapporto di Visconti con la danza, che non quello della Callas.

Il rapporto con Carla Fracci

Carla Fracci, diciottenne, si esibisce nel suo passo d'addio al termine della *Sonnambula*. A causa di un'indisposizione della Callas, infatti, la prima della *Sonnambula* slitta e – stando alle parole della ballerina²⁸ – Luigi Oldani decide di abbinarla al saggio finale delle diplomande della scuola di ballo, «allestito – leggiamo in una recensione dell'epoca – come un vero e proprio spettacolo».²⁹ I pezzi previsti erano *Lo spettro della rosa* (con Carla Fracci e Mario Pistoni su coreografie di Michail Fokine) e una *Suite di danze* su musiche di Tchaikovsky.³⁰ Pare che lo stesso Visconti avesse diffuso la voce fra il pubblico di restare al termine dello spettacolo per vedere la

26 Fondo Luchino Visconti, Fondazione Gramsci di Roma, Teatro Lirico, La Sonnambula, TL2 118 (quaderno) e TL2 119 (spartito).

27 Vincenzo Bellini: *La Sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831. Opera completa per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 1944, annotazione manoscritta a p. 21. Fondo Luchino, Teatro Lirico, La Sonnambula, TL2 118.

28 Carla Fracci: *Passo dopo passo*, a cura di Enrico Rotelli. Milano: Mondadori, 2013, p. 30. Nei ricordi di Carla Fracci «Maria sarebbe dovuta andare in scena a metà febbraio con l'allestimento de *La sonnambula* [...]», ma la sua malattia fece slittare la messa in scena al 5 marzo 1955. Luigi Oldani [...] per creare qualcosa, se possibile, di ancora più memorabile decise di unirla al Passo d'addio delle allieve della Scuola di ballo, in origine previsto due settimane dopo». La notizia è riportata anche in altri studi come, ad esempio, Stelios Galatopoulos: *Maria Callas Sacred Monster*. London: Four Estate, 1998, p. 181.

29 Claudio Sartori, citato in: Visconti: *Il mio teatro*, p. 42.

30 La *Suite di danze* viene coreografata dall'allora direttrice della scuola di ballo Esmée Bulnes sulla *Suite n. 3 in sol maggiore per orchestra* di Tchaikovsky. Le «allieve licenziate» e interpreti sono Fiorella Cova, Carla Fracci, Gianna Melli, Bianca Muzio, Angela Ravani, Enrica Sbardella. Il passo d'addio così composto si replica, insieme all'opera, per tre sere, oltre al 5, anche l'8, il 13 e il 24 marzo. Il 16 e il 19 marzo, invece, dopo l'opera, va in scena solamente la *Suite di danze*. Cfr. https://www.teatroallascalca.org/it/archivio/spettacolo.html?guid=_c7ed6555-675c-4cf1-80d3-8cdb3c764564&id_allest_=4733&id_allest_conc_=22461&id_evento_=32&mode=EVENTI, 14.11.2023. Cfr. anche Tintori: *Cronologia*, p. 218.

giovane diplomanda, «la Fraccina».³¹ La Fracci, di fatto, è testimone diretta della carriera della grande cantante danzando fin dal 1950 nelle produzioni operistiche scaligere e, con lei, condivide dunque un'epoca di storia importante del teatro d'opera e balletto italiani.³² Forse anche per questi motivi, è protagonista dei due spettacoli tributo realizzati rispettivamente per i quindici e i vent'anni della morte della cantante. Nel 1992 al Teatro di Erode Attico ad Atene va in scena l'evento *Casta Diva omaggio a Maria Callas*. Un concerto in cui a brani cantati dal vivo si alternano brani in video cantati dalla Callas. Vengono riprodotte le seguenti arie: *Vissi d'arte* dalla *Tosca* di Giacomo Puccini e *Casta diva* dalla *Norma* di Vincenzo Bellini (entrambi tratti dal concerto parigino del 1958); *Una voce poco fa* dal *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini (Amburgo, 1959) e l'*Habanera* dalla *Carmen* di George Bizet (Amburgo, 1962). Su ciascuno di questi brani si esibisce Carla Fracci accompagnata da diversi danzatori, Gheorghe Jancu, Marco Pierin, Loris Gai, Paul Chalmer e Ludwig Durst. Lo spettacolo viene trasmesso su Rai tre il 26 settembre 1992.³³ Il primo brano, *Vissi d'arte*, vede in scena la Fracci e Jancu. La passione e lo struggimento di Tosca per Cavaradossi si traducono in un duetto intenso in cui i due ballerini (vestiti di un rosso carminio molto brillante) danno corpo alla voce della cantante amplificando il significato delle sue parole. Ciò è evidente soprattutto nel gesto di chiusura del passo a due. Maria Callas nell'ultima strofa ha le mani giunte e intrecciate davanti a sé. Quando arriva all'ultimo «Ah, ah, perché me ne rimunerì così?», apre leggermente le braccia staccandole dal petto con i gomiti che restano piegati a 90°. Sembra quasi volerle alzare al cielo in un ultimo disperato gesto di preghiera. Sulla fine della frase («così?») le mani si intrecciano nuovamente con vigore e le braccia tornano aderenti al petto mentre la cantante termina l'aria in ginocchio. I danzatori sembrano sviluppare il gesto ampliandolo. Dopo una serie di prese eseguite in rapida successione (la Fracci esegue dei *temps levés arabesque* a destra e sinistra sostenuta da Jancu e poi una *cabriole* in sospensione appoggiata sul fianco del *partner*), la danzatrice fa una sorta di *soutenu* tra le braccia di Jancu. I due si trovano *vis-à-vis* con le braccia finalmente libere. Le alzano al cielo con le dita delle mani aperte, le intrecciano l'uno all'altra e piegano i gomiti portandole al loro petto (come la cantante) con lo sguardo rivolto al cielo. L'impressione è che i due danzatori, attraverso tutto il passo a due, vogliano rendere visibile l'animo del personaggio interpretato dalla Callas e la sua sofferenza.

Il seguente brano danzato è un trio: Carla Fracci, Marco Pierin e Loris Gai ballano su *Casta diva*. La ballerina entra sull'introduzione strumentale vestita di bianco, con

31 Cfr. Fracci: *Passo dopo passo*, p. 31.

32 Ibidem, pp. 27–29.

33 La registrazione dell'evento è presente nell'Archivio della Rai, consultabile in tutte le sedi regionali dell'azienda. Noi lo abbiamo visionato presso la sede di Bologna: identificatore Teca F113971; numero di supporto 0007648290. Lo spettacolo, per la parte coreutica, è diretto da Beppe Menegatti, mentre le coreografie sono di Wayne Eagling, Gheorghe Jancu, Loris Gai e José Antonio; la consulenza per la danza e per il balletto sono, rispettivamente, di Vittoria Cappelli e Vittoria Ottolenghi.

una lunga stola attorno al collo. Le due estremità ricadono alle sue spalle creando un lungo strascico. Avanza fino a guadagnare il centro del palcoscenico, dove esegue una serie di *bourrés* in cui “gioca” col velo per coprirsi, infine, completamente con esso. I due *partners* si posizionano ai suoi fianchi e quando la Callas inizia a cantare inanellano una serie di prese aeree in cui la danzatrice volteggia in aria sorretta da uno dei due danzatori, mentre l’altro gestisce le estremità del velo in modo che rimanga sempre vaporoso e fluttuante. All’attacco del coro la danza diventa più “terrena”, nel senso che il velo viene lasciato sul proscenio e la Fracci danza ora con l’uno, ora con l’altro *partner*. Come nel pezzo precedente, la coreografia è costruita sulla voce della cantante nel senso che i momenti di virtuosismo canoro coincidono con i momenti più impegnativi, dal punto di vista tecnico, della coreografia. La sacralità della preghiera di Norma viene celebrata dal colore bianco dei vestiti dei danzatori e della stola che utilizzano per buona parte della coreografia.

Di tutt’altro segno gli ultimi due pezzi coreografati, in cui i danzatori interpretano non tanto l’animo della protagonista dell’opera lirica o il virtuosismo vocale della cantante, ma i personaggi della storia evocata. Nell’aria tratta dal *Barbiere di Siviglia* – «Una voce poco fa» – cinque danzatori in scena rappresentano almeno quattro dei cinque personaggi principali dell’opera: Don Bartolo (Ludwig Durst), il Conte di Almaviva (Paul Chalmer), Rosina (Carla Fracci), Figaro (Loris Gai?). C’è, inoltre, un quinto danzatore, vestito da prete. Tutti i personaggi sono in costume di foggia settecentesca e ricreano brevi scenette mimate e danzate ispirate alla trama rossiniana. Riconosciamo, per esempio, Rosina quando respinge le *avances* del suo tutore o quando viene corteggiata da Lindoro grazie all’aiuto del Barbiere; il conte di Almaviva che si finge il maestro di musica. Nell’*Habanera*, invece, il passo a due tra Carla Fracci e José Antonio, virtuoso del flamenco, rievoca, chiaramente, l’amore tra Carmen e Don José.

Anche del *Maria Callas Memorial* andato in scena nel settembre del 1997 dal Teatro Romano di Ostia Antica per celebrare i vent’anni dalla morte della cantante esiste una registrazione video conservata presso gli archivi della Rai.³⁴ La parte riservata alla danza è decisamente più modesta essendo presente un unico momento ballato. La serata è, principalmente, un concerto in cui celebri cantanti italiane³⁵ omaggiano Maria Callas interpretando i suoi cavalli di battaglia. Carla Fracci si esibisce in un unico solo, sempre *Casta diva*, coreografato questa volta da Luc Bouy. È una Fracci indubbiamente diversa, molto intensa dal punto di vista espressivo, con i capelli sciolti e i piedi nudi che si cimenta con una tecnica contemporanea dal virtuosismo meno esibito. Anche in questo caso, inevitabilmente, la coreografia è giocata sulla linea melodica della voce, con gesti che mimano ora l’emissione vocale, ora la preghiera alla “diva”.

³⁴ Lo spettacolo è stato trasmesso il 7 novembre 1997 e lo abbiamo consultato presso la sede regionale della Rai dell’Emilia-Romagna a Bologna: identificatore Teca F237116; numero di supporto 0009078443.

³⁵ Si tratta di Maria Dragoni, Cecilia Gasdia, Francesca Patané, Katia Ricciarelli. L’orchestra Philharmonia Mediterranea è diretta da Paolo Lepore.

Gli spettacoli ispirati alla diva e alla donna

La danza ha dimostrato, negli ultimi anni soprattutto, un certo interesse nei confronti di Maria Callas che è stata fonte di ispirazione di spettacoli coreici di varia natura. Abbiamo raccolto in una tabella le rappresentazioni che a partire dagli anni Ottanta del Novecento sono state dedicate alla cantante, quelle prodotte negli anni Duemila sono decisamente più numerose (tabella 1). Evidentemente l'elenco non ha alcuna pretesa di esaustività, ma offre una panoramica del rapporto “postumo” di Maria Callas con la danza.³⁶ Non ci soffermeremo su tutte le rappresentazioni citate, alcune peraltro non troppo riuscite stando alle recensioni, ma cercheremo di tirare un po’ le fila dei dati emersi fin qui.

Gli spettacoli prediligono talvolta la biografia della cantante, talvolta le sue interpretazioni. Certamente una prima distinzione va fatta tra i soli e le *performances* prodotte per un’intera compagnia. Nella prima categoria il corpo del danzatore si confronta direttamente con la voce della Callas, con l’idea di dare materialità al suo virtuosismo o di renderle semplicemente un tributo. È il caso delle due esibizioni che vedono protagonista Carla Fracci e di cui abbiamo scritto nel paragrafo precedente. Rientra in questa categoria anche il solo che Carolyn Carlson crea per l’*étoile* dell’Opéra di Parigi Marie-Agnès Gillot dal titolo *Diva*.

A essere protagonista, poi, è sovente la biografia della cantante e la sua vita amorosa. Sia Ismael Ivo che Fredy Franzutti, con linguaggi e stili molto diversi, concentrano la loro attenzione sugli ultimi anni della Callas. Ivo crea un duo, che interpreta insieme a Marcia Haydée, in cui racconta le ultime settimane di vita della cantante. Il titolo è *M. – like Callas*.

In questo duo – scrive Concetta Lo Iacono – si racconta la fine della “Divina”, precisamente le sue ultime due settimane: sola, in vana attesa di Onassis, accudita dal maggiordomo ch’è anche l’angelo della morte (interpretato dallo stesso Ivo).³⁷

Anche Franzutti, per il Balletto del Sud, immagina gli ultimi momenti di vita della Callas, sovrapponendoli a quelli di Violetta (lo spettacolo si intitola, difatti, *La Traviata. Maria Callas, il mito*).

Di matrice diversa gli spettacoli di teatro-danza, come quello di Reinhild Hoffmann intitolato *Callas. La pièce*, creata per il Bremer Tanztheater nel 1983 e successivamente ripresa in Italia per Maggio Danza nel 2006 (69° Maggio Musicale Fiorentino),³⁸ procede per quadri, nove in tutto, e vuole rappresentare «i sacrifici e la gloria della diva, l’esaltazione e la solitudine dell’artista, le passioni e la disperazione della donna».³⁹

³⁶ Una prima panoramica di questo tipo è offerta nel saggio di Concetta Lo Iacono: “Lirica della corporeità”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 441–477: 465–477.

³⁷ Lo Iacono: “Lirica della corporeità”, p. 471.

³⁸ Cfr. ibidem, p. 469, nota 79. Ad una prima ricerca nel catalogo disponibile online, l’archivio storico del Maggio Musicale Fiorentino sembra conservare esclusivamente i manifesti dello spettacolo che andò in scena tra maggio e giugno 2006.

³⁹ Ibidem, p. 469.

Ancora diversa l'operazione di Micha Van Hoecke in *La voix des choses*, creato per il suo Ensemble in occasione del Ravenna Festival nel 2003. «Di Maria Callas c'è solo la voce, onnipervadente»,⁴⁰ afferma il coreografo, che precisa, però, che non è presente in scena alcun *alter ego* della cantante ma, piuttosto, vi si individuano i suoi personaggi, come Medea o Carmen. Il lavoro non ripercorre la biografia della cantante, ma le rende omaggio portando in scena le emozioni legate alle sue interpretazioni.⁴¹ Per Van Hoecke, la voce della Callas è, infatti, una «via di emozioni che mi avvicina ad una dimensione umana e trascendentale».⁴² E conclude ammonendo: «ma non aspettatevi *Casta Diva!*». Pezzo, forse, fin troppo abusato.

Vi sono poi alcuni spettacoli che mescolano diversi generi, musica, teatro, danza. Tra questi, *Casta Diva* di Béjart (1980), già ricordato nel saggio di Concetta Lo Iacono dedicato alla Callas, e la *pièce* teatrale scritta e diretta da Alessandro Sena. In quest'ultimo lavoro ai danzatori viene affidato il compito di interpretare la coscienza della Callas animando – leggiamo in una recensione – i momenti salienti dello spettacolo.⁴³ La coreografia è di André de la Roche, ballerino jazz, che interpreta anche il Destino.

Nel 2017, per i quarant'anni della morte, Davide Bombana crea una coreografia dal titolo *Il mito di Medea. Omaggio a Maria Callas*, in cui si suggerisce un parallelismo tra la vita della cantante e quella del personaggio mitologico. Interprete di spicco è Eleonora Abbagnato, già *étoile* dell'Opéra di Parigi e direttrice del corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, accompagnata da un cast internazionale.⁴⁴ Lo spettacolo debutta al Festival di Spoleto l'1 luglio 2017.⁴⁵

Il Mito di Medea, atto unico della durata di un'ora e mezza, è un omaggio dal mondo della danza al più grande nome della lirica – afferma, in un'intervista, Davide Bombana – tra le molte versioni della tragedia ho scelto quella celebre di Euripide perché introduce il tema del perdono da parte degli Dei, cosa rara nei testi dell'antichità [...]. Non creatura impalpabile ed aerea, ma donna forte e ferina che danza in mezza punta in quanto Medea era figlia del Re della Colchide, un regno barbaro dallo stretto legame con la terra.⁴⁶

40 Valeria Crippa: "Danzo la Callas nel nome di Béjart", in: *Corriere della sera* (3 maggio 2008), cronaca di Milano, p 17.

41 Cfr. anche Carmelo Antonio Zapparrata: *Recensione sullo spettacolo di danza contemporanea "Maria Callas" di Micha van Hoecke*, 12 febbraio 2006, online: http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=399&var_recherche=Zapparrata, 19.01.2024.

42 Cfr. Crippa: "Danzo la Callas nel nome di Béjart", p. 17.

43 <https://www.nucleoartzine.com/andre-de-la-roche-casta-diva/>, 9.10.2023.

44 Suoi *partner* sono infatti altre due *étoile* dell'Opéra di Parigi: Audric Bézard (*Giasone*) e Benjamin Pech (*Creonte*). Il resto della *troupe* è composto da sedici ballerini italiani, tra cui Federica Maine e Claudio Cocino del Teatro dell'Opera di Roma. Cfr. <https://www.laplatea.it/index.php/danza/418-il-mito-di-medea-eleonora-abbagnato-danza-per-maria-callas-al-festival-di-spoletol-1-e-il-2-luglio-2017.html>, 21.12.2023. L'articolo è a firma della redazione.

45 La produzione è di Daniele Cipriani. Lo spettacolo va in *tournée* dal luglio 2017 al marzo 2018. Cfr. <https://www.teatro.it/spettacoli/il-mito-di-medea-omaggio-maria-callas>, 21.12.2023.

46 <https://www.laplatea.it/index.php/danza/418-il-mito-di-medea-eleonora-abbagnato-danza-per-maria-callas-al-festival-di-spoletol-1-e-il-2-luglio-2017.html>, 21.12.2023. L'articolo è a firma della redazione.

Il lavoro di Laura Corradi per Ersilia danza (debutto 2019) si pone su un piano più universale tralasciando le vicende umane o artistiche e concentrandosi sulla voce della Callas.

Laura Corradi, con la collaborazione di Midori Watanabe, Carlotta Plebse e Alberto Munar, immagina un viaggio in mare, un micromondo in cui siamo solo atomi e la materia di cui siamo fatti può essere la stessa di cui sono fatti gli altri esseri viventi. In questo luogo, la voce di Callas [...] si intreccia con altre voci irreali che vanno anche oltre le potenzialità umane, oltre il tempo a cui appartengono oltre il corpo che le contiene, perché sono anima, libertà ed emozione pura.⁴⁷

Tabella 1

Titolo	Compagnia/interpreti	Coreografo	Anno di produzione
<i>Casta Diva</i>	Ballet du XX ^e siècle	Maurice Béjart	1980
<i>Callas</i>	Bremer Tanztheater	Reinhild Hoffmann	1983 (prima assoluta) 2006 (edizione rivista per Maggiodanza)
<i>Tribute to Casta Diva</i>	con Carla Fracci	–	1992 (15 anni dalla morte)
<i>La Traviata. Maria Callas, il mito</i>	Balletto del sud	Fredy Franzutti	1994 (prima produzione) 2007 (versione definitiva)
<i>Memorial</i>	con Carla Fracci	Luc Bouy	1997 (20 anni dalla morte)
<i>Diva</i>	(Marie-Agnès Gillot)	Carolyn Carlson	1999
<i>M. – like Callas</i>	Ismael Ivo /Marcia Haydée	Ismael Ivo	2002
<i>Maria Callas – La voix des choses</i>	Ensemble Micha Van Hoecke	Micha Van Hoecke	2003
<i>Casta Diva. Omaggio a Maria Callas</i>	–	André de la Roche e Alessandro Sena (regia)	2013
<i>Callas, o mito. Paixão e Fúria</i>	Studio 3	Anselmo Zolla	2014
<i>Callas</i>	Lyric Dance Company	Alberto Canestro	2015
<i>I tesori di Maria Callas</i>	Vietata riproduzione International Dance Company	Maurizio Guasco	2015

47 <https://www.grossetonotizie.com/grosseto/cultura-e-spettacoli-grosseto/2023/09/08/a-cassero-in-danza-lomaggio-a-maria-callas-nellanno-del-centenario-della-sua-nascita/>, 21.12.2023. L'articolo è a firma della redazione.

Titolo	Compagnia/interpreti	Coreografo	Anno di produzione
<i>Il mito di Medea. Omaggio a Maria Callas</i>	Daniele Cipriani Entertainment con Eleonora Abbagnato	Davide Bombana	2017
<i>Callas e altre voci straordinarie</i>	Ersilia danza	Laura Corradi	2019
<i>Callas Callas Callas</i>	Opus Ballet	Adriano Bolognino, Carlo Massari, Roberto Tedesco	2023 (luglio)
<i>Private Callas</i>	Artemis Danza	Monica Casadei	2023 (ottobre)

Bibliografia

- Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- Bentoglio, Alberto: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.
- Callas, Maria: *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*. Roma: Bulzoni, 2006.
- Callas, Maria: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Volf. Milano: Rizzoli, 2019.
- Crespi Morbio, Vittoria (a cura di): *Maria Callas. Gli anni della Scala*. Torino: Umberto Allemandi &C., 2007.
- Crespi Morbio, Vittoria: *Visconti Cinema Teatro Opera*. Milano: Amici della Scala, 2019.
- Crippa, Valeria: “Danzo la Callas nel nome di Béjart”, in: *Corriere della sera* (3 maggio 2008), cronaca di Milano, p. 17.
- D’Amico, Fedele: “Il regista d’opera”, in *Visconti: il teatro. Catalogo della mostra*, a cura di Caterina d’Amico de Carvalho. Reggio Emilia: Edizioni del Teatro Municipale Romolo Valli, 1977, pp. 9–32.
- Fracci, Carla: *Passo dopo passo*, a cura di Enrico Rotelli. Milano: Mondadori, 2013.
- Galatopoulos, Stelios: *Maria Callas Sacred Monster*. London: Four Estate, 1998.
- Gautier, Théophile: “Feuilleton. Courier de Paris”, in: *La Presse*, 13 octobre 1836.
- Guccini, Gerardo: “Maria Callas: attrice del Novecento”, in: *Acting Archives Review* 17 (maggio 2019), pp. 1–47.
- Guccini, Gerardo: “Maria Callas: il teatro dei concerti”, in: *Acting Archives Review* 19 (maggio 2020), pp. 1–75.
- Janin, Jules: “Notice sur La Sylphide”, in: *Les beautés de l’Opéra, ou chefs-d’œuvre lyriques: illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giraldon*, a cura di Jules Janin, Philarète Chasles e Théophile Gautier. Paris: Soulié, 1845, p. 4.

- Mazzocchi, Federica (a cura di): *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. Bari: Edizioni di Pagina, 2008.
- Mazzocchi, Federica: *Le regie teatrali di Luchino Visconti: dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*. Roma: Bulzoni, 2010.
- Randi, Elena: *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*. Padova: Esedra, 2001.
- Teatro alla Scala: *Maria Callas alla Scala. Mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa. Teatro alla Scala Ridotto dei palchi 16 settembre – 16 novembre 1997*. Milano: Teatro alla Scala, 1997.
- Tintori, Giampiero: *Cronologia. Opere – balletti – concerti 1778–1977*. Gorle: Grafica Gutemberg, 1979.
- Venuso, Maria: “La «danza» di Amina e il «canto» di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto *La Somnambule a Giselle*, passando per *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini”, in: *Acting Archive Review* 8 (novembre 2014).
- Venuso, Maria: *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2021.
- Visconti, Luchino: *Il mio teatro*, 2 voll., a cura di Caterina d’Amico de Carvalho e Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1979.

Stile Callas.

La donna che voleva essere elegante, dunque, amata

FABIANA GIACOMOTTI

«Il bisogno di mondanità l'ha sempre attratta»
Maria Di Stefano, 1967

A un professionista della comunicazione occidentale del secondo decennio del Duemila, inevitabilmente influenzato dalla cultura della correttezza politica, quando non toccato anche suo malgrado dalla corrente *woke* di matrice statunitense, il lessico usato dai media nei confronti di Maria Callas lungo tutto l'arco della carriera è fonte di grande disagio. Nessuna rivista di oggi userebbe toni così violenti e personali nei riguardi di un personaggio pubblico o privato, ed è probabile che perfino i moderatori delle piattaforme sanzionerebbero il lessico *body-shaming* di cui Maria Callas fu fatta oggetto per tutta la prima parte della propria carriera. Per lunghi decenni, la cantante che nell'aprile del 1965 il quotidiano «The Herald Tribune» aveva definito «né stella, né regina, ma Callas» – un passo oltre lo stesso status di “divina”, prossima a trasformarsi in quello il gergo del marketing definirà nei decenni successivi un “marchio ultranotorio” – venne fatta oggetto di un attacco continuo da parte della stampa e della sua stessa famiglia acquisita, i Meneghini, per il suo aspetto fisico. Una campagna denigratoria coscienziosa, a tratti voluttuosa, che metteva in relazione le sue abilità canore straordinarie, per lunghi anni incontestabili, con il suo aspetto fisico, quasi facendo derivare le prime dal secondo. Da una lettura approfondita seppure parziale dell'immenso *corpus* giornalistico che la riguarda, e del quale lei stessa stentava a tenere il conto, nonostante un evidente gusto compilativo testimoniato dal lascito di numerosi volumi di ritagli, accanto agli aggettivi che accompagnano la reazione delle folle alle sue performance, definizioni come “implacabile”, ma anche “determinato”, “accanito”, e tutti con i loro derivati, sinonimi e locuzioni parallele (“tenebroso” o “occhi di tenebra”, “potente”, arcano”, “tragico”), si affianca una nutritissima selezione di termini caluniosi di ordine estetico-salutistico (“grassa”, “enorme”, “pelosa”, “voluminosa”, “elefante” anche nella locuzione derivata di “gambe da elefante”). Questo doppio registro lessicale, che continua ad essere applicato in parallelo fino alla fine degli anni Cinquanta e che non si trasforma comunque mai in un'accettazione acritica, per non dire celebrativa, della sua trasformazione, ci consente di inquadrare le dinamiche personali che accompagnarono l'ascesa della cantante nella costruzione della sua personalità pubblica, fino all'empireo linguistico dell’“eleganza assoluta”, sancita dall'elezione a donna più elegante del mondo nel 1957, e quindi il progressivo spegnimento della sua stella. Raccontare la figura di Maria Callas, la sua persona oltre la voce, attraverso l'uso evolutivo del lessico che l'ha accompagnata nel corso della sua vita relativamente breve, cinquantatré anni in totale di cui più di quaranta

registrati dai media¹ oltre a una serie interminabile di articoli e di saggi *post mortem*, è estremamente interessante, in quanto permette di delineare una “terza figura” rispetto al profilo della donna che emerge dalle lettere e dalle memorie. Esiste infatti un personaggio altamente mediatizzato di nome “soprano Maria Callas”, a cui contribuiscono sia i media sia la stessa donna Maria Callas con un numero pressoché incalcolabile di articoli di cronaca, molta della quale scandalistica, e di servizi fotografici, di stile e di moda, di cui appare evidente che la donna che dà vita a questo personaggio non abbia il controllo. La *donna Maria Callas* trascorre infatti un tempo incalcolabile a correggere «le tante inesattezze»² che circolano sul soprano Maria Callas e di cui è emblematica una lunga serie di lettere aperte alla stampa e una, in particolare, di rettifica al settimanale «Time»³ nella quale, fra le altre cose, adombra ingenuamente anche un’infarto da tenia e le conseguenze devastanti che ebbe su di lei (ingrassava senza ragione) in un lungo, umiliante paragrafo sull’oscillazione del suo peso dall’infanzia, di certo senza immaginare che, per tutta la vita e fino a oggi, quell’episodio che già aveva infettato la sua immagine come supposizione dei media (la leggenda della tenia tracannata in una coppa di champagne per favorire il dimagrimento non è sopita ancora nel 2023), e avrebbe continuato ad arricchirsi di particolari fantasiosi. La donna Maria Callas non riuscì mai, di certo per natura e per la forza stessa della sua recitazione che le faceva “vivere e sentire” i personaggi che interpretava, ma anche per la mancanza di un supporto professionale in grado di guidarne le apparizioni e le dichiarazioni che all’epoca era patrimonio del mondo cinematografico hollywoodiano, di rado dell’ambiente teatrale italiano, a disgiungere la propria quotidianità dalla propria persona pubblica, la realtà dalla maschera, a togliere cioè ai media lo scettro di interpreti ultimativi della sua vita. Sono poche le grandi star internazionali che abbiano saputo lavorare autonomamente sul proprio personaggio come su un altro-da-sé, tenendone distinti stile, gusti e guardaroba dai propri, senza finire invece per incamminarsi, come notava Arpino nella stessa lettera aperta, verso «una vecchiaia lussuosa e deambulante», in cui l’immagine «finirà per confondersi con quella di una viaggiatrice che anela e detesta i fotografi, che inforca grandi occhiali scuri per essere più misteriosa, più braccata» e la cui «scontrosità e la cattiveria a cui adesso

1 La prima rappresentazione di Maria Callas registrata dai media è la prima assoluta di *Tosca* che va in scena all’Opera di Atene il 27 agosto 1942. Ha diciannove anni.

2 «A furia di lasciar parlare gli altri, mi trovo a essere al centro di innumerevoli pettegolezzi che stanno facendo il giro del mondo» (“Memorie. 1923–1957”, in: Maria Callas: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Wulf. Milano: Rizzoli, 2019, p. 19).

3 Il 29 ottobre del 1956, nel giorno di inaugurazione della stagione del Metropolitan con *Norma*, con la direzione di Fausto Cleva, il settimanale «Time» dedica la copertina a *Soprano Callas*. L’articolo, sferzante e ampiamente disinformato, ricco di pettegolezzi anonimi e di informazioni infondate, rafforza l’immagine negativa della cantante. Nel 1977, scrive a Dorle Soria, co-fondatrice della Cetra-Soria Records, di voler scrivere un giorno la propria autobiografia «per chiarire alcune cose». Gli aggettivi “arcana” e “tragica”, successivamente usati dalla fine degli anni Sessanta e in particolare per l’interpretazione della *Medea* di Pier Paolo Pasolini, vengono usati fra le prime dalla scrittrice Marise Ferro su *Epoca*, in un articolo del 12 giugno 1955.

rendiamo omaggio perché le riteniamo attributi divini, domani apparterranno alle cronache più stantie».⁴

Almeno fino agli anni dell'amicizia amorosa con Pier Paolo Pasolini, cioè quando avrà raggiunto quel disincanto che è frutto al tempo stesso del logorio della sua voce, dell'amore infelice per Aristotele Onassis e dello *status di celebrity* nel quale ha accettato di farsi collocare suo malgrado, quelle di Callas sono le rettifiche, ridondanti e mediaticamente suicide, di una donna malconsigliata, una *publicist* autodidatta, che ritiene utile ribattere punto per punto, perfino nelle inezie, a un giornalismo spregiudicato e a un pubblico pregiudizievole. L'immagine della diva “fiera e fragile” della narrativa a uso popolare e di una titolazione ormai quasi automatica, della “tigre” che lei è convinta di cavalcare, ma nella quale in realtà viene costantemente identificata, si dimostra tale anche nei documenti che la raccontano, avvalorati dalle testimonianze dei registi e dei colleghi, da Montserrat Caballé all'amica Giulietta Simionato, che tracciano una figura di certo assertiva, ma diversa da quella costruita dai media: “affascinante”, ma anche “onesta”, “sincera”, “generosa”, “umile”, “puntuale”, oltre che “ottima consigliera”. Perfino Renata Tebaldi, negli anni successivi alla sua scomparsa, ammette che la loro rivalità, innescata dalla stampa su qualche scambio di battute più spiritose che sgradevoli abbia «giovato a entrambe». Di certo, oltre che alla stampa, l'opposizione Callas-Tebaldi contribuisce all'affermazione del “miracolo italiano” degli anni Cinquanta anche nel campo, non scontato, della cultura.⁵ È una donna assertiva e volitiva; per gli standard odierni – ma di certo non per quelli dell'epoca – legittimamente attenta alla propria carriera e alla difesa della propria voce, che sono le motivazioni all'origine dello scontro con l'Opera di Roma a gennaio e con il Metropolitan di New York a novembre, nel fatale anno 1958 in cui rompe con entrambi («la mia voce non è un ascensore») e anche nel quale subisce una nuova, massiccia campagna negativa, che in Italia tocca perfino la prima pagina de «L'Unità» del 4 gennaio 1958, superando per posizione e visibilità in pagina il titolo di apertura sui «successi della CGIL» («Inchiesta sullo scandalo all'Opera. Per i medici la Callas non ha voce. Il soprano ha chiesto scusa al presidente della Repubblica. L'opinione pubblica divisa in tre partiti»). Nessun organo di stampa riporta per esempio che Maria Callas, prima di abbandonare l'Opera di Roma dopo un primo atto di *Norma* ovviamente deludente a causa del disturbo tracheale, ha scribacchiato un messaggio in cui si scusa con il pubblico con la matita da trucco sulla busta di una lettera (inviata da Visconti): il biglietto⁶ non viene infatti letto, mentre il sovrintendente Carlo Latini parla di «cause di forza maggiore» e lo scandalo si propaga fino a lambire fisicamente la cantante, assediata all'albergo Quirinale da un gruppo di facinorosi per giorni, e a promuovere un'interrogazione parlamentare, mentre la stampa non lesina sui

⁴ Giovanni Arpino: “Maria Callas, né stella né regina”, in: *Lettere scontrose, 1964–1965*. Roma: Minimum Fax, 2020, pp. 165–171.

⁵ Francesco Canessa in: *Il Messaggero*, 5 febbraio 2019.

⁶ Cfr. Giovanna Lomazzi: “Tutto si può ottenere, tutto si può perdere”, in: *Callas 100*, a cura di Giampaolo Guida. Bologna: Scripta maneant, 2023, pp. 55–69.

titoli: è “scandalo”, “disonore”, “capriccio”, “vergogna”, “cataclisma”, naturalmente “affronto”. È ancora la «raging Callas» descritta dal «Chicago tribune» tre anni prima. Sui muri attorno al teatro, la città graffita insulti e un monito: «Callas, vattene».

“Implacabile” è dunque aggettivo e al tempo stesso campo semantico autogeno, un insieme di gesti e di volontà che la cantante riserva alla propria persona e alla costruzione della propria arte («continuavo a studiare il canto e il pianoforte con una specie di accanimento»), in uno studio matto e disperatissimo teso a migliorarne la forza espressiva e ad occultare non pochi difetti naturali in un’epoca che idolatra le cantanti dalla voce “di velluto e smalto” come quella di Renata Tebaldi, e al tempo stesso esogeno, rivolto contro di lei: è l’implacabilità del pubblico che ama i propri miti fino a distruggerli. La sua stessa forma fisica, quell’elegante e a tratti estrema snellezza che fra il 1952 e il 1954 consegna al mondo una figura perfettamente sovrapponibile al mito tragico e grandioso a cui la vulgata ama assimilarla per la sua origine greca – la tragicità è quanto i rotocalchi si aspettano di poter scrivere nei riguardi di un’attrice lirica nata nel Peloponneso – è il risultato di una volontà esercitata con una tenacia forse ancora maggiore rispetto a quella riservata alla voce e sviluppata entro un disegno di successo sociale che certamente la cantante nutriva fin dall’infanzia, e che persegue con la determinazione tipica delle ex-bambine goffe e poco amate come lei. Di questa poliedricità iconica, la stampa enfatizza a seconda del momento e delle convenienze un aspetto per denigrare o sminuire l’altro, in particolare in relazione al rapporto fra peso ponderale e qualità della voce o alla relazione con Aristotele Onassis: «La Callas è giubilata, dicevano, non si dimagra impunemente di tutti quei chili senza che la voce si spezzi e si guastino i nervi, non può gorgheggiare chi ha costantemente appetito, si sa poi (che) per una cantante i capricci sono malsani come l’amicizia dei miliardari», insinua Camilla Cederna.⁷ Numerosissimi sono gli articoli che vedono nell’alleggerirsi del peso un parallelo calo della voce, ma la donna da copertina, ultra-mediatica, prevale, affascinante innanzitutto per la stessa Callas. Quella che alla «fine degli Anni Quaranta e i Settanta appare indiscriminatamente su quotidiani, riviste specializzate di musica, di gossip e di cronaca con una frequenza che non eguali, più di ogni altra diva del cinema e dello star system»,⁸ è una donna che dopo una mancata infanzia, un impegno intellettuale e fisico usurante fin dall’adolescenza, anni di delusioni e un primo marito troppo anziano e non di rado fonte di imbarazzo per lo scarso uso di mondo, come nota Cederna, persegue con il consueto accanimento il suo personale sogno di bellezza ed eleganza, folgorata nel 1953 dalla visione di Audrey Hepburn in *Vacanze romane*, come testimonia Pia Meneghini.⁹

7 Camilla Cederna: “La vendetta di Tosca”, in: *L’Espresso*, 2 febbraio 1964.

8 *Maria Callas. The Exhibition.* Catalogo della mostra organizzata a Varona, Palazzo Forti, 11 marzo – 18 settembre 2016, a cura di Massimiliano Capella. Milano: Silvana Editoriale, 2016, p. 15.

9 «Ancor prima di conoscerla ero piena di lei. La radio e i giornali avevano già presentato questa giovane voluminosa donna greca proveniente dagli Stati Uniti come un fenomeno in ascesa»: intervista a Pia Meneghini, in Eleonora Bagarotti: *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l’ha conosciuta*. Roma: Arcana, 2023, p. 46.

Lo fa, ancora una volta, in modo troppo naif, troppo trasparente per non esporsi ai giudizi malevoli e alle supposizioni della stampa. «Una Marilyn Monroe europea che sa cantare», la definisce con una punta di ironia il «Chicago Sun Times» nel novembre del 1954, vedendola sbarcare dall'aereo già dimagrita, i capelli tinti di biondo, per *Norma, Traviata e Lucia di Lammermoor* diretta da Nicola Rescigno (si incontreranno davvero nel 1962 al Madison Square Garden, in occasione del famigerato spettacolo di compleanno di John Fitzgerald Kennedy, dive mediatiche alla pari). I media non erano sempre stati così acidi nei suoi confronti, nonostante l'aspetto che Elvira Leonardi Bouyeure, Bikì, incontrandola per la prima volta nel 1951 a casa di Arturo Toscanini, aveva definito “matronale” (il tocco Cederna: «Una matrona in pelliccia»). «Ci ha subito colpito, della futura Gioconda, oltre alla sua giovane età, una somiglianza fisica con una bella cantante italiana: Gina Cigna. Questo riferimento, non le nascondiamo, vuole anche indicare come alle doti vocali, che ci dicono eccezionali, la Kallas aggiunga una avvenenza il cui contributo sarà indubbiamente notevole», scrive nel 1947, cioè solo quattro anni prima, Renato Ravazzin, critico del «Gazzettino», quando la grafia del cognome di Callas prevede ancora la trascrizione della velare. K: la nuova Gioconda deve ancora debuttare all'Arena, ma è eccezionale anche solo per sentito dire. Il suo peso, imponente, non è ancora un argomento di conversazione; al contrario, appare del tutto consono all'immagine che lo spettatore medio ha dei soprani di quegli anni e di cui è testimone l'attrice Marta Marcelli con il personaggio di Ada Gallotti, che sovrappone la figura di Callas a quella di Renata Tebaldi, nella commedia di genere *Racconti d'estate*,¹⁰ circuita da Alberto Sordi nei panni del suo amante e amministratore Aristarco Battistini. Nonostante qualche nota impietosa («in scena era impossibile distinguere fra le zampe degli elefanti e quelle di Aida», nota un critico nel 1953), una Callas stereotipata, ancora sovrappeso, è sostenuta e tramandata da una serie di servizi che per tutti i primi anni Cinquanta ne codificano un'immagine casalinga e affettuosa; la figura di una donna dalla voce unica, dunque diversa dalle altre per natura o ancora meglio “per dono divino”, insomma per un colpo di fortuna che non umilia nessun'altra, ma non di meno identica a tutte le altre nei sogni, nelle ambizioni, nei gusti: eccola narrata mentre fa le parole crociate, fotografata mentre sceglie stoffe da arredo, oppure seduta sul letto matrimoniale – composta, in tailleur, sul lato che le spetta – fino al titolo-capolavoro che le dedica «Grazia» nel gennaio del 1953: *L'usignolo del mondo parla solo di torte*. Che poi Callas, impossibilitata a proseguire negli studi da una madre ambiziosa e intenzionata a sfruttare le doti canore della figlia fin dall'adolescenza, soffrisse di gravi lacune culturali e che la sua conversazione fosse straordinariamente banale, come testimonia negli anni successivi un amico come Franco Zeffirelli («spesso la osservavo seduta dietro le quinte, mentre chiacchierava. Aveva un atteggiamento da comparsa. Faceva dei discorsi cretini, da borghesuccia poco sveglia»)¹¹, è un aspetto che all'epoca non

¹⁰ *Racconti d'estate* di Gianni Franciolini, 1958, con Alberto Sordi, Sylva Koscina, Marcello Mastroianni, Michèle Morgan.

¹¹ In: Bagarotti: *100 anni di Maria Callas*, p. 164.

mina affatto la sua immagine, semmai la innalza. Callas che cucina e raccoglie le ricette “ordinatamente” in una cartellina è oro puro per le riviste femminili. La diva inarrivabile, ma al tempo stesso casalinga e d’aspetto ordinario, sciatta nei suoi golfoni informi, i capelli malcurati, fa notizia, piace, non disturba nessuno; crea, anzi, complicità con le migliaia di donne che, pur consce di non possedere lo stesso dono naturale e che mai potranno calcare un palcoscenico, non la sentono troppo diversa da loro, troppo lontana, dunque irraggiungibile, diversa e nemica. Irriterà invece il pubblico maschile, giornalisti inclusi, la sua conquista della forza economica: eccola allora trasformarsi in un “enigma”, un “mistero”, un perenne “scandalo” che esige cachet inarrivabili per la maggior parte dei suoi colleghi, pur lasciandoli trattare dapprincipio dal marito-agente. La frattura con l’opinione pubblica avviene quando Callas decide, in anticipo sui tempi e sulla società alla quale appartiene, *to have it all*, di “avere tutto”: ricchezza, bellezza, una vita sessuale e amorosa appagante, l’alone del talento, lo *status* di celebrità che pure dapprima respinge. «Il bisogno di mondanità l’ha sempre attratta», nota nel suo diario nel 1967 Maria Di Stefano, alla quale Callas tenterà negli anni successivi di sottrarre l’amato “Pippo”, Giuseppe, «Ma possono l’amore per un uomo e l’ambizione mondana far dimenticare la vocazione per l’arte? [...] Pippo mi ha detto che questo Onassis è arrivato al momento giusto. Le sue capacità vocali erano in decadenza, le sue ultime recite alla Scala erano state al limite dello scandalo. Avevano rivelato una stanchezza vocale della quale il suo pubblico si era tristemente accorto. Questi fan delusi vengono oggi chiamati “i vedovi della Callas”».

Il primo spartiacque fra la Callas amata dai media e quella osservata con sospetto, alla quale non si fanno sconti, la Callas “difficile”, “capricciosa”, della quale si attendono le bizze come di uno spettacolo nello spettacolo, è la sua trasformazione fisica. Il secondo è la relazione con Onassis e la subitanea separazione da Meneghini, che i giornali di tutta Europa seguono con ampi servizi fotografici («Paris Match») e lunghe attese fuori dal tribunale, in mezzo a una folla vocante e faziosa: «L’ultimo duetto della Callas con Meneghini è durato quasi sette ore», titola «Oggi» nel novembre del 1959, commentandola con l’esortazione velenosa degli astanti: «Signora, cerchi di non ridursi sul lastrico in tre anni», quando i fatti dimostreranno come sia in realtà Meneghini ad approfittare del patrimonio della moglie in fase di separazione e come lei stessa nota in una lettera amarissima allo storico musicale Herbert Weinstock nel marzo del 1960. Una donna che non lascia la gestione delle proprie finanze al marito, per l’Italia di allora è una donna destinata alla perdizione, che peraltro e senza mezzi termini le si augura. Il tema del denaro di Maria Callas, sempre sottotraccia negli articoli di cronaca dalla metà degli anni Cinquanta, aumenta di importanza attorno alla fine degli anni Cinquanta, quando la madre Evangelia inizia a rilasciare interviste a raffica per denunciare presunti mancati aiuti economici da parte della figlia, e Maria nota: «Mia madre è un caso che non posso evitare, ma ... è buffo che nessuno scriva di mio padre e delle cose buone che potrebbe dire su di me».

Nella narrativa del personaggio Callas, il dimagrimento rappresenta un altro spartiacque: «Un patto faustiano» come lo definisce Jacques Reynaud al «New York

Times» nel 2017 – non solo all’epoca dei fatti e non solo per i rotocalchi. Come per il periodo rosa o blu di Pablo Picasso, il lungo periodo di una Callas “enorme”, definizione del critico Gerald Fitzgerald, arriva fino alla nota recentissima di Alberto Mattioli nel suo «*Gran teatro Italia*», che identifica la «tradizione inventata della Prima» milanese al Teatro alla Scala con «i *Vespi Siciliani* diretti da Victor de Sabata del 1951», a «Callas ancora grassa».¹² Nell’epica su Callas, esiste dunque l’era A.D. e D.D., Avanti e Dopo Dieta, così come il linguaggio e la scelta lessicale che accompagna gli anni del sovrappeso è profondamente diversa da quella degli anni successivi nei quali, per citare la solita Cederna che non la ama e non ne fa mistero, Maria Callas diventa «prosciugata come un levriero». Vuole essere bella, attraente, amata: ha un unico cruccio irrisolvibile, le caviglie grosse, come testimonia sempre Biki che pure, al pari di qualunque critico musicale, ne ammira le mani e l’espressività del gesto al punto di non volerle «coprire con i guanti», e un vezzo, la miopia, che le permette di giustificare ogni genere di vaghezza e anche di inferire qualche affondo caustico, per esempio rispondendo ai cronisti che le domandano se non l’abbia irritata il mancato accordo iniziale con la Scala come per lei, in fondo, i palcoscenici siano tutti uguali. La ovvia curiosità per un dimagrimento così rapido – anche questa non ancora esaurita e attorno all’anno Duemila paragonata a quella di Karl Lagerfeld in una serie di speculazioni che includono una stimolazione tiroidea¹³ – viene dapprima affiancata e poi sostituita dall’interesse emulativo delle masse femminili per la “Callas elegante”, “austera”, “discreta”, “sofisticata”, mentre i servizi di moda che la ritraggono nelle stesse pose di una modella come Lisa Fonssangrives vengono dissezionati, commentati, fatti oggetto di rubriche di suggerimenti emulativi spicci fino a oggi, anno del centenario della sua nascita: basta un cappello a tesa larga, un paio di guanti, i capelli raccolti in uno chignon giudiziose per diventare come lei. La stessa Biki, che pure non le ha fatto mancare dapprincipio critiche superciliose («indossava scarpe di vernice nera», «portava orecchini con clips di plastica»), viene intervistata e ritratta su «Grazia», «Epoca» e «Paris Match», insieme con il genero e collaboratore Alain Reynaud, mentre drappeggi gli abiti sulla figura snella della sua cliente più celebre. Le sue dichiarazioni vengono affiancate dai figurini, mentre stampa e lettori favoleggiano del libretto di abbinamenti vestimentari «con le combinazioni numeriche» redatto da Reynaud e consegnato alla “diva” perché, anche in viaggio, non incorra in un fauxpas di stile. «Vestita così a Nuova York», scrive il 25 marzo del 1965 il «Corriere della Sera» affiancando all’articolo disegni di Brunetta che ritraggono «cinque modelli di Biki per la Callas», ecco «i gioielli della Callas» e le «preferenze per gli smeraldi, le perle e i rubini» in un articolo de «La Domenica del Corriere» dell’11 ottobre 1959 dal titolo programmatico,

12 Alberto Mattioli: *Gran teatro Italia, viaggio sentimentale nel paese del melodramma*. Milano: Garzanti, 2023, p. 36.

13 Tra il 1952 e il 1954 la cantante perde trentasei chili come documentato da lei stessa in un calendario di scena: nel 1952 la bilancia segnava novantadue chili, nel 1953 ne segnava ottanta. Nel 1954 aveva raggiunto i sessantaquattro chili mentre nel 1957 arriva a sfiorare anche i cinquantaquattro chili.

Manie e debolezze della Callas, quando già «figura in un elenco che comprende le dieci donne più eleganti del mondo [...] e anche chi non le perdonava lo sgradevole carattere, le riconosce il fascino», come nota, nel consueto assioma, Enzo Biagi su «La Stampa» nello stesso anno. «Voici la Callas», sussurra trepidante un cronista mentre la cantante incede sul palcoscenico dell’Opéra di Parigi.¹⁴ È il 9 dicembre 1958: indossa un abito da gran sera taglio impero in velluto rosso, con uno strascico quadrato come la stola che colpirà la fantasia di Yves Saint Laurent, per tutta la vita suo fervente ammiratore e fornитore. «Tutta Parigi ai suoi piedi» riporta «Epoca», che fra molti notabili della serata non elenca però Aristotele Onassis, folgorato da quella donna che, nella sua predilezione per la celebrità, la stessa sera decide di conquistare. Due giorni dopo, l’11 dicembre, è nell’atelier di Biki per un servizio di moda di Giancolombo: settantadue scatti riservati all’ultimo numero dell’anno di «Paris Match». Sottile («sembra più giovane adesso», concede la Cederna), sarà contesa da fotografi e riviste di moda per oltre un decennio, le sue mise commentate anche da quotidiani prestigiosi come «La Stampa», quando già il volto si è indurito, la bocca ha preso una piega amara, fino a quell’ultima campagna per Blackglama fotografata da Richard Avedon, nel 1970. I successi sono finiti, la fase della “dignità” con la quale la stampa ha registrato le sue reazioni al matrimonio di Onassis con Jacqueline Kennedy è stata superata. È suonata l’ora della «cupa bizzarria» anticipata da Arpino, dei «capricci» suggeriti dalla celebre lettera di Oriana Fallaci a Pier Paolo Pasolini¹⁵ e pure smentiti da Dacia Maraini con accenni affettuosi al suo aspetto di «bimba impaurita» nel famoso viaggio in Senegal nel 1970, della «permalosità» che lei stessa si riconosce in un frammento delle sue *Memorie*. Nella foto pubblicitaria di Avedon appare elegantissima, scavata, immensamente triste. Come il payoff inconsapevole certifica, la signora ritratta in visone nero nella foto ha già toccato un altro punto della propria parabola, l’ultimo: «What becomes a legend most?»

Bibliografia

- Arpino, Giovanni: “Maria Callas, né stella né regina”, in: *Giovanni Arpino. Lettere scontroso. 52 lettere e una risposta*, postfazione di Bruno Quaranta. Roma: Minimum Fax, 2020.
- Bagarotti, Eleonora: *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l’ha conosciuta*. Roma: Arcana, 2023.
- Bauzano, Gianluca: “Maria Callas, i segreti dello stile unico della prima diva mediatica”, in: *Corriere della Sera*, 25 agosto 2017.
- Callas, Maria: *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Wolf. Milano: Rizzoli, 2019.

14 Episodio ricordato in Gianluca Bauzano: “Maria Callas, i segreti dello stile unico della prima diva mediatica”, in: *Corriere della Sera*, 25 agosto 2017.

15 Lettera di Oriana Fallaci in morte di Pier Paolo Pasolini, 16 novembre 1975.

Capella, Massimiliano (a cura di): *Maria Callas. The Exhibition.* Milano: Silvana Editoriale, 2016.

Cederna, Camilla: "La vendetta di Tosca", in: *L'Espresso*, 2 febbraio 1964.

Lomazzi, Giovanna: "Tutto si può ottenere, tutto si può perdere", in: *Callas 100*, a cura di Giampaolo Guida. Bologna: Scripta manent, 2023.

Mattioli, Alberto: *Gran teatro Italia, viaggio sentimentale nel paese del melodramma.* Milano: Garzanti, 2023.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*. La “loro” trasfigurazione – dentro e fuori dalla scena – in icone di stile e di tragicità*

SILVANO ARNOLDO – BRAD CARLTON SISK

Il processo di trasformazione e consacrazione di Maria Callas in icona di stile ebbe inizio nel 1953, quando vestì per la prima volta, a Firenze, i panni della Medea di Luigi Cherubini con recitativi di Franz Lachner.

Franco Serpa scrive:

La *Medea* di Firenze non è stata il primo segno del genio artistico della Callas. Cantava in Italia ormai da sei anni, era ammirata e discussa, aveva dei fedeli che la seguivano di città in città, era insomma molto celebre (specialmente per *Norma*), ma non era una leggenda vivente. Lo divenne con la *Medea*.¹

La Callas stessa in un'intervista per la ORTF usa la parola «légende» per trovare una definizione di Medea che la possa differenziare dalla «sublime» Norma.² È una caratterizzazione che la Callas sentì spesso applicata a sé stessa. Per pubblicizzare un'intervista della diva condotta da Derek Prouse, e per aprire l'intervista stessa, il *London Times* ritrae la Callas nei panni di Medea con una didascalia che la definisce «a legend in her own time» (fig. 1). Anche Mario Del Monaco, un cantante dai rapporti non idilliaci con la Callas, ammette nella sua intervista con Enzo Biagi, «L'avvento della Callas – la *Medea* – fece un tale scalpore che la gran parte dei milanesi e della critica parteggiarono per la Callas e questa nuova diva, questa nuova stella».³

Eugenio Montale descrive la tramutazione dei personaggi leggendari della Callas nella leggenda *ad personam* del soprano stesso: «Sacerdotessa e Pizia invasata, quando non canterà più lascerà dietro di sé una leggenda; e anche allora avrà i suoi fanatici e i suoi avversari.»⁴ Anche se queste parole appaiono nella sua recensione della *Sonnambula* del 1955 (con lo stesso direttore d'orchestra, Leonard Bernstein, della *Medea* scaligera del 1953), Stefano Verdino nota che le parole di Montale provengono da «una visione sostanzialmente unidirezionale della Callas, che in tutte le sue spoglie vestirebbe sempre l'inespugnabile maschera di Medea».⁵

* Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice* (Woven) con il patrocinio del Norwegian Research Council (numero di progetto NRC: 326030).

1 Franco Serpa: “*Medea riconosciuta*”, in: *Mille e una Callas*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 20232, pp. 255–256.

2 Maria Callas, Francesco Siciliani e Luchino Visconti: “L'invité du dimanche”, intervista condotta da Pierre Desgraupes. Parigi: ORTF, 20 aprile 1969.

3 Mario Del Monaco: “L'ultimo spettacolo”, intervista condotta da Enzo Biagi, in: *L'Unità*, 4 dicembre 1982, p. 11.

4 Recensione della *Sonnambula* scaligera del 1955, pubblicata in Eugenio Montale: *Prime alla Scala*. Milano: Mondadori, 1995 (1981), p. 162.

5 Stefano Verdino: “Voci Montaliane”, in: *Lettere Italiane* 62/2 (2010), pp. 229–256: 232.

THE DIVINE CALLAS
HER OWN STORY

A legend in her own lifetime, Maria Callas tells for the first time what music means to her, how she approaches a standard, why she seems the critics' controversial, mysterious. Maria Callas reveals the woman behind the *Prima Donna Assoluta*—her ruthless ambition, her quest for power, her fascinating, backstage story of the greatest diva of our time, told by Maria Callas herself to Derek Prouse.

EXCLUSIVE in the ...
SUNDAY TIMES
ONE OF THE WORLD'S GREAT NEWSPAPERS

THE SUNDAY TIMES Mag

Maria Callas

Maria Callas, the most controversial figure in opera today, a great actress as well as a prima donna, has decided to tell her own story—exclusively to *The Sunday Times*. This she has done in a series of four signed interviews, of which this is the first, with DEREK PROUSE

OF Maria Callas it is possible to say she has become a legend in her own lifetime. Today, at thirty-seven, not only is she the most famous wife of La Scala, Milan, but also the most controversial figure in the world of opera, and箭頭 fronted east to the box-office.

The secret of her success, to her performances, however, goes deeper than her stage career; as her admirers are fervently aware, she is a prima donna for a pure outgoing personality, and no regard for the dramatic circumstances of her life always been quick to point out Callas' personal charm.

But in the face of occasionally disastrous reviews, Maria Callas continued her search for the highest level of expression in music. She serves her art as she continues to serve her life, one of the most thrilling chapters in the history of the theater. Her art, however, has remained in heavy tradition; her personal traits have not met with

"Callas has become a legend in her own time. She serves her art as she conceives it."

Fig. 1: A sinistra, un annuncio nel *London Times*, 18 marzo 1961, p. 7. A destra, Maria Callas: "Maria Callas Speaks", intervista condotta da Derek Prouse, in: *London Sunday Times*, 19 marzo 1961, p. 25.

Le recite di Medea del 1953 coincidono non solo con la nascita della "leggenda" Callas —, che Verdino chiama «il mito di Callas/Medea»⁶ — ma anche con la sua (correlata) trasformazione fisica. A Firenze, le linee del viso, ancora morbide e tonde, le furono d'ostacolo per i suoi tentativi di incarnare gli spigoli vivi della spietata e atroce maga della Colchide, come la Callas dichiara ad Edward Downes in un'intervista del novembre 1967. Quando Downes le chiede che cosa abbia motivato la sua decisione di dimagrire, la diva risponde:

I'll tell you exactly. I was doing Medea then, at the Maggio fiorentino, for the first time. I remember that my instinct — which is normally good — my first instinct was to say that the face is too fat and I can't stand it, because I needed the chin for expression in certain very hard phrases, cruel phrases or tense phrases. And I felt — as the woman of the theater that I was and am — that I needed these necklines and the chinlines to be very thin and very pronounced. So I was annoyed, I darkened the color and all that, but it's nonsense, you can't do that. [...] and then I was tired of playing a game like, for instance, playing a beautiful young woman, and I was a heavy, uncomfortable woman to move around. [...] If you're overweight, well, then it's too tiring. Try and carry around 30 kilos on your back. Let's see how you can walk after a while. You can't do it.⁷

6 Ibidem, p. 233.

7 Maria Callas: "Saturday Matinée Broadcasts: First Intermission", intervista condotta da Edward Downes. New York: Metropolitan Opera, 30 dicembre 1967.

Secondo Franco Zeffirelli, negli anni antecedenti alla *Medea* fiorentina, «quella ragazzona sgraziata dettava legge» con il suo «autentico potere di trasfigurazione attraverso la voce».⁸ Tuttavia, questo non le bastava per dare vita alla mitica Medea, come la Callas stessa asserisce nell’intervista con Prouse, facendo risalire sempre alla *Medea* del Maggio musicale del 1953 il suo desiderio di disegnare la linea del viso e del collo:

The way I saw Medea was the way I feel it: fiery, apparently calm but very intense. The happy time with Jason is past; now she is devoured by misery and fury. When I first played the part an important physical aspect for her seemed to me to be a gaunt jaw-line and a rigidity in the neck. I was considerably stouter then and it was intensely frustrating for me that I couldn’t assume that. I did what I could to suggest it by dark shadowing on the neck.^⁹

Eppure, la sua Medea al Maggio Musicale era materica: assieme alla robustezza della corporeità e vocalità della Callas in quel periodo, il costume, disegnato da Lucien Coutard (fig. 2) e recentemente esposto presso il museo della Fondazione Arena di Verona, è un abito-impalcatura, dal volume monolitico e dalla linea scultorea e geometrica, ricco di decorazioni e ricami, con armature rigide e visivamente pesanti sulle spalle, sulle braccia e sul torace – il tutto dominato da un rigido grembiule a pannello con un enorme serpente, evidentemente ispirato all’anfora antica del Pittore di Amsterdam che ritrae Medea (fig. 3). È un abito-corazza che “protegge” un corpo di qualsiasi dimensione, portando attenzione al costume stesso anziché alla fisicità della cantante. Sulle spalle porta un mantello regale che, grazie alla sua multi-funzionalità e efficacia scenica, sarà l’unico elemento di vestizione che accompagnerà la Callas in tutte le sue successive rappresentazioni teatrali di *Medea*. Questo costume veste una Medea assassina, una *killing machine* più che un’incantatrice o una donna tradita.

L’effetto è di una potenza maestosa, che ben si addice alla voce e alla figura della cantante. Nella registrazione dal vivo di questa rappresentazione, la voce della Callas può tutto: è salda, senza quei cedimenti che si sarebbero verificati qualche anno più tardi, ma con una grinta che, appunto, «detta legge». Il fraseggio, come il costume, è monumentale e grandioso, privo di sentimentalità. Qui la tragedia è un’astrazione che non pone l’enfasi sullo strazio di *Medea*. Semplicemente, la *Medea* fiorentina è (ed ha) una figura imponente.

Nel 1970, poco dopo aver interpretato la sua *Medea* cinematografica con la regia di Pier Paolo Pasolini, la Callas concede un’intervista al *talk show* di David Frost, una delle poche riprese “offstage” in cui la cantante abbandona il solito abito borghese con retaggi aristocratici tipici della sartoria Biki, scegliendo per l’occasione un look dal design più informale, contemporaneo ed esistenzialista, ma altrettanto chic e sofisticato – insomma, un look “alla Saint-Laurent” (fig. 4).

8 Franco Zeffirelli: “Callas, il mito compie un secolo”, in: *Il Giorno*, 9 novembre 2023, <https://www.ilgiorno.it/cultura/callas-franco-zeffirelli-uo4g5sn1>.

9 Maria Callas: “Maria Callas Speaks”, intervista condotta da Derek Prouse, in: *London Sunday Times*, 19 marzo 1961, p. 26.



Fig. 2: Maria Callas, in un costume progettato da Lucien Coutard per la *Medea* del Maggio Musicale Fiorentino (ca. 7 maggio 1953). Archivio Storico Foto Locchi.

I gioielli non sono più vistosi, e si eclissano; la scollatura si alza e i preziosi collier di perle lasciano il posto ad un turtleneck che incornicia il viso, mettendo in evidenza l'espressività dello sguardo. Gli orecchini si semplificano, riducendosi a dettagli che si mimetizzano con l'abito. Ci si chiede se questo outfit abbia condizionato l'umore della cantante, che qui, rispetto ad altre sue interviste, appare meno controllata, più confidenziale, più ironica e disinvolta, ma con una velatura di malinconia. Quando parla del periodo in cui era sovrappeso, è estremamente diretta.

I didn't feel well. Even my vocalizing – the voice itself was becoming heavy and hard to manage. And apart from not really feeling well, I sort of felt a very bad conscience on portraying these roles of lovely women or dramatic women, roles where we need the thin face, we need the jawbones. So if you are on the rather stout side, you don't have the possibility of facial expressions. And, also, because I had to lose weight. And I dieted.¹⁰

10 Maria Callas: "The David Frost Show", intervista condotta da David Frost. New York: CBS, 10 dicembre 1970.



Fig. 3: Medea e il «drago» della Colchide: sviluppo grafico (da Thomson De Grummond 2006, Appendice, n. 2) della decorazione di un'anfora di provenienza sconosciuta (660–640 a.c.). Allard Pierson Museum, Amsterdam.

La perdita di peso le ha permesso di esaltare alcune sue peculiarità fisiche già intrinseche nella sua figura robusta, ricombinandole in una nuova armonia per renderle più eloquenti: occhi e bocca grandi, mani lunghe e affusolate, vita più stretta rispetto ai fianchi, statura alta accentuata dalla chioma folta e rigogliosa. Questi sarebbero diventati gli stilemi iconici della fisicità della Diva. Asciugandosi, la sottigliezza della silhouette e del volto amplificava le dimensioni degli occhi e della bocca, conferendo loro l'espressività stilizzata di una maschera del teatro greco.¹¹ Si tratta di un'operazione analoga all'evoluzione dei suoi costumi per Medea: non tanto uno “snellimento”, quanto una riduzione all'essenziale.

Nonostante la Callas si fosse affidata a Biki per la realizzazione di un guardaroba di abiti su misura, tuttavia va ridimensionato il ruolo di quest'ultima nella consacrazione della Callas in icona di stile. Nel suo saggio “Un guardaroba leggendario”, Simona Segre Reinach riporta acriticamente che «in varie interviste, Biki [il nome d'arte di Elvira Leonardi Bouyeure – *n.d.r.*] ricordava che fu soprattutto suo marito, Giovanni Battista Meneghini, a prendere la decisione di ordinare tanti, tanti vestiti, quasi contro

11 Dall'altra parte, alcune fattezze sono rimaste sbilanciate anche dopo il dimagrimento – come le caviglie e le gambe piuttosto grosse rispetto alla vita, l'attaccatura dei cappelli bassa rispetto alle tempie, gli orecchi grandi rispetto al viso. Strategicamente, Callas portava scarpe, gonne, vestiti, cappelli e/o acconciature per attenuarle.



Fig. 4: Da sinistra a destra: David Frost e Maria Callas, fermo immagine tratto dal "David Frost Show" (data di trasmissione: 10 dicembre 1970), CBS.

la sua volontà».¹² Negare l'agenzialità di un soggetto come Maria Callas è una miopia critica che sfiderebbe quella effettiva del soprano. Alla Callas non mancavano le idee chiare in merito ai propri criteri estetici, né l'iniziativa di metterle in pratica. Non si capisce come mai, quando si tratta di Maria Callas, dovrebbero valere, ancora più delle dichiarazioni della diretta interessata, le «varie interviste» rilasciate da Biki.

Ad esempio, non risulta convincente l'aneddoto riportato nella biografia di Biki firmata da Hélène Blignaut, dove, in un dialogo romanzato tra Biki e Meneghini, intenzionato a ingaggiarla per vestire la moglie, la *couturier* risponde: «Se lei volesse accettare un nostro consiglio, meglio sarebbe per giovare alla figura della signora, e per meglio far risaltare l'abbigliamento, che la signora Callas [...] perdesse qualche chilo». A questo punto, Meneghini la avrebbe rassicurata: «Abbiamo già cominciato una cura ad hoc, una speciale dieta che in breve tempo riporterà Maria a una linea più armoniosa.» Biki «notò che Meneghini aveva detto "abbiamo" al posto di "Maria ha" e questo le fece comprendere con chi avrebbe dovuto misurarsi d'ora in avanti. Maria aveva manifestato un desiderio, ma in realtà chi decideva era lui.»¹³

12 Simona Segre Reinach: "Un guardaroba leggendario", in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 582.

13 Vedi Cosimo Capanni: "Maria e Biki (prima parte)", in *GBOPERA*, 7 agosto 2009, <https://www.gbopera.it/2009/08/maria-e-biki-prima-parte/> per una raccolta di aneddoti tratti da Hélène Blignaut: *La scala di vetro. Il romanzo della vita di Biki*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi, 1995.

Al contrario, la Callas, nelle sue interviste, insiste sul fatto di non aver avuto nessun Pigmalione per il proprio progetto di auto-trasformazione, nonostante le persone a lei più vicine si siano spesso prese il merito delle sue iniziative. Con Frost, si lamenta, «Your entourage does a lot of damage, because they say things that you supposedly have said and you never have said. They make a lot of mischief. In good faith, I’m sure.»¹⁴

Quando Downes chiede alla Callas «where did the theory come from?» in merito alla decisione di perdere peso, lei risponde velocissimamente e categoricamente:

Myself. My own self. I only take my own decisions. I talk with myself frequently, Mr. Downes. Mainly during the evening, or every now and then I just withdraw to myself and I calculate things, and I say, «Well, this happened and that happened. Why should this happen? Why did I do that, and why should I do that? And why don’t I do it better? And why don’t you have enough willpower?» You know, you reason with yourself.¹⁵

Nell’intervista con David Frost, il conduttore le chiede:

DF: Everyone would like to know the secret of your diet.

MC: Diet. Just plain diet and good will.

DF: Did you give up food?

MC: No, no, no, no, you can’t do that with singing. No pills, no nothing. I went to a doctor, and he started sort of a very complicated discussion about, you know, «You’re two women in one, that’s why you sing», and all that nonsense. [...] «I can’t touch you; otherwise you’ll lose your voice.» I went home and I conversed with myself, as I do frequently.

DF: One woman to the other.

MC: For myself, it’s very important, you know. So I said, «Well, Maria, that was a lot of talk. Supposing we come down to earth. You always had a voice. You had it when you were thinner» – because as a child I was not fat – «so what are you going to do about it?» I started studying books, medical books and articles and things like that.

[...]

DF: Did you find it difficult to avoid cheating between meals.

MC: Everything is a matter of decision. And as I cannot find other people doing things for me, I have to do them by myself.¹⁶

Arianna Huffington, nella sua biografia della diva, ribadisce così l’autonomia della decisione:

So gradually Maria came to a decision which was to lead to a fairytale transformation that would stun the world. [...] An even more securely locked secret, from which

14 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

15 Callas: “Saturday Matinée Broadcasts” (cond. Downes).

16 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

even Meneghini was excluded, was Maria's choice of model for this transformation. It cannot have been easy to look at herself in the mirror and then choose the almost invisible Audrey Hepburn as the model of what she wanted to become, but then Maria loved challenges – especially self-imposed ones.¹⁷

Segre Reinach, pur dichiarando di voler sfatare «la visione semplificata ma soprattutto falsa della diva che non sa vestirsi e che impara tutto dalla sarta milanese»¹⁸, si fa condizionare nella frase successiva dallo stesso luogo comune che aveva appena contestato, affermando che «l'incontro tra Biki e Callas rappresenta [...] la trasformazione della cantante in diva».¹⁹ Senza nulla togliere alla maestria di Biki nella progettazione di vestiti su misura per la Callas, l'elemento primario della «trasformazione della cantante in diva» non fu «l'incontro tra Biki e Callas» ma l'affinamento – voluto e realizzato dalla Callas stessa – del «nuovo corpo», o meglio della nuova linea non solo della silhouette ma anche del viso. Va ricordato che la Callas, all'inizio del 1952, era già cliente di Biki. Basta guardare le foto della Callas vestita "Biki" tra il 1952 e la fine del 1953 per capire che, fuori dal palcoscenico, si presentava ancora come una signora milanese elegante e ben curata, ma non ancora una diva nella vita come nell'arte.

Per quanto lontani siano gli universi della mitica *Medea* del Maggio Musicale e il mondo borghese che la Callas frequentava, la logica del vestito-corazza, con strutture e dettagli marcati che catalizzino l'attenzione, si ritrova anche negli abiti civili indossati dalla diva in questo periodo (fig. 5). Un esempio particolare che testimonia come Callas in questi anni indossasse abiti austeri con accessori concepiti per distogliere l'attenzione dal corpo, è dato dal vestito e dai gioielli con cui la vediamo fotografata in almeno tre occasioni (fig. 6): nel novembre del 1952 dopo una recita di *Norma* al Covent Garden, davanti al microfono della BBC nello stesso periodo, e con il marito Meneghini, nella loro casa di Verona. Si tratta di un abito a due pezzi a manica lunga, con gonna a pieghe di lunghezza midi. La parte alta dell'abito è caratterizzata da un girocollo rifinito da una piccola coreana che chiude e copre il decolleté, con una apertura a sormonto chiusa da tre bottoni rotondi e lucidi di colore a contrasto. Sul lato sinistro del corpo, all'altezza del bottone centrale, è posizionata una spilla. Come questa, spiccano anche gli altri gioielli – il filo di perle, il bracciale, e in altri casi l'orologio – perché non sono mai indossati sulla pelle, ma sempre sopra il fondo più scuro dell'abito. È interessante notare come l'outfit sia pensato per distogliere l'attenzione dal corpo per indirizzarla ai dettagli tecnico-sartoriali dell'abito, al rigore del tessuto e dei suoi accessori.

Valgono le stesse regole per i suoi tailleur del medesimo periodo. A prescindere dalla scollatura, le giacche indossate dalla Callas – talvolta sopra camicette castigate o maglie a girocollo che chiudono e coprono il decolleté – hanno spesso dettagli

17 Arianna Huffington: *Maria Callas, the Woman Behind the Legend*. New York: Cooper Square Press, 2002, p. 44.

18 Segre Reinach: "Un guardaroba leggendario", p. 586.

19 Ibidem.



Fig. 5: Maria Callas (ca. 1952–1953). Farabella Archive, Bridgeman Images.

pesanti che catalizzano l'attenzione quali baschine con file di bottoni, patte, filetti e profili a contrasto. Le gonne, sempre di lunghezza midi, sono svasate oppure scendono dritte dai fianchi.

Altro esempio significativo è l'abito chiaro di jersey mélange (fig. 7) con cui la Callas è ritratta nella foto di retrocopertina della rivista *OGGI* nel dicembre del 1953²⁰, lo stesso abito con cui è stata fotografata a Trieste nel novembre del 1953

20 *OGGI* 9/53, 31 Dicembre 1953, retrocopertina.



Fig. 6: In senso orario dall'alto, Callas dopo una recita di *Norma* al Covent Garden (ca. 10 novembre 1952), Hulton-Deutsch Collection, Corbis Archive, Getty Images; negli studi londinesi della BBC (ca. novembre 1952), BBC; a casa con il marito Giovanni Battista Meneghini (ca. 1952–1953), Alamy Foto Stock.

durante le prove di *Norma*, e nel dicembre dello stesso anno a Milano durante le prove per la sua prima *Medea* scaligera. È un abito da giorno paricollo a manica lunga con gonna svasata di lunghezza midi. L'abito si caratterizza per il forte contrasto tra la linea “pulita” e i dettagli delle rifiniture che saltano all'occhio. Il tema è quello delle “chiusure”: cinture e bottoni, declinate in uno stile che ricorda le divise militari o sportive, dove i dettagli sono austeri e tecnici.

La scollatura a girocollo è rifinita da una fascetta tagliata in forma dell'altezza di circa 3 cm. che, chiudendosi stondato a sormonto sul suo lato sinistro, blocca la piccola apertura verticale dell'abito. La fascetta è caratterizzata dalla presenza di tre bottoni a pastiglia di colore a contrasto: uno centrale e due laterali, dei quali solo quello di sinistra funziona da chiusura. Sempre una fascetta tagliata in forma rifiinisce le due tasche laterali dell'abito, trasformandosi nella loro parte superiore in due passanti stondati, fermati da bottoni a pastiglia. Chiusa da una fibbia quadrata, una cintura di camoscio, sempre di colore a contrasto, nasconde il taglio in vita dell'abito.

È evidente che questi abiti, confezionati da Biki, non bastavano per trasformare la Callas nell'icona che conosceremo solo dalla fine del 1953 in poi, malgrado questa asserzione di Segre Reinach: «Il rapporto tra Biki e Maria Callas è dunque fondamentale per comprendere la costruzione dell'immagine pubblica del soprano attraverso la composizione di un nuovo guardaroba e di un nuovo corpo».²¹ Più precisamente, la Callas, per la sua ricerca delle eccellenze, si è servita dell'atelier Biki, giacché rappresentava il meglio del gusto e dell'arte sartoriale milanese. Come la Callas spiega a David Frost: «You have a responsibility because you've become famous, so you have to live up to it, live up to your own expectations and ideals. My standards are very high.»²² Tuttavia, la regista del progetto era sempre la Callas. Era il guardaroba su misura che doveva adattarsi ad ogni trasformazione non solo del corpo ma anche dell'estetica della Callas, e non la Callas ad adattare il corpo ai vestiti di Biki.

La poca importanza che la cantante dava al guardaroba in sé si evince dal fatto che periodicamente ne bruciasse una gran parte. Quando Bernard Gavoty, in un'intervista del 1964, chiede alla Callas se è vero che lei avesse dato alle fiamme tutto il suo guardaroba «une fois», lei risponde:

Pas du tout une fois. C'est arrivé maintenant. Maintenant, oui, avant pas de quitter Milan, j'ai tout brûlé. Pas tout à fait. Parce que c'est un passé qui j'aimais pas, c'est-à-dire c'était la naissance. Ma “naissance”, disons, artistiquement. Alors le goût change, le corps change, artistiquement change, c'est-à-dire la base ne change pas, évidemment. Parce que si j'ai des yeux noirs ou marrons, il reste toujours ça, mais pendant quinze, vingt ans, évidemment, l'art même, si on est conscienteuse, change.²³

21 Segre Reinach: “Un guardaroba leggendario”, p. 587.

22 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

23 Maria Callas: “Une heure avec Maria Callas”, intervista condotta da Bernard Gavoty. Parigi: ORTV, 20 novembre 1964.



Fig. 7: In senso orario dall’alto, Callas sulla retrocopertina del settimanale OGGI n. 9/53, 31 Dicembre 1953; Callas e Franco Corelli durante le prove di *Norma* a Trieste (ca. 19 novembre 1953), Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” del Comune di Trieste; Vasco Naldini, Maria Callas, Margherite Wallmann e Leonard Bernstein durante le prove di *Medea* alla Scala di Milano (ca. 10 dicembre 1953), fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico del Teatro alla Scala.

I vestiti che prendono fuoco a causa di uno spietato e quasi totalitario rifiuto di scendere a compromessi è uno dei tanti fattori che lega la Callas a Medea. Nell’intervista con Frost, la cantante fa più dichiarazioni in questo senso:

Maybe I’m a rebel also, because I will not make concessions. Our work is the kind that you cannot make concessions. [...] Compromise is something that never works. [...] The minute you make concessions or compromise, you’ve sold your soul to the devil. It’s the beginning of the end, because then you start making one little concession and then then the other, and then you’re finished.²⁴

In questo continuo e irrequieto perfezionamento, la Callas stessa individuò gli strumenti multidisciplinari che le avrebbero permesso di portare avanti il progetto di costruire e di raffinare sé stessa. La moda milanese dell’Atelier di Biki – come, in un secondo momento, la moda francese di Christian Dior e Yves Saint Laurent

24 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).



Fig. 8: Da sinistra a destra, Audrey Hepburn accanto ad un bozzetto di Edith Head per il film *Vacanze romane* (ca. 1952), Paramount Pictures; Callas con Meneghini e Aristotele Onassis in vacanza a Venezia (ca. 1957).

– era uno di questi strumenti. Nondimeno, la Callas è diventata un’icona di stile grazie alla sua tendenza di valersi non solo dei couturiers ma di tutte le belle arti – dal teatro di André Barsacq e di Alexis Minotis (entrambi i suoi registi per due differenti recite di *Medea*), ai film di Pierpaolo Pasolini e di Audrey Hepburn, ai gesti e alle posture corporei nelle arti figurative.²⁵

È significativo notare come i costumi di Medea che la Callas indossò in teatro non siano stati progettati da designer o stilisti di moda, né da costumisti di professione, bensì da pittori: prima Lucien Coutard (nel 1953 per il Maggio Musicale, con ripresa nel 1954 alla Fenice di Venezia), poi Salvatore Fiume (alla fine del 1953 per la Scala, con ripresa nel 1955 al Teatro di Roma) e Yannis Tsarouchis (nel 1958 e 1959 a Dallas, con ripresa nel 1959 a Covent Garden e nel 1961 ad Epidauros e alla Scala). La sua ricerca delle eccellenze era trasversale e transdisciplinare, non un’operazione settoriale. Pertanto, non si può parlare dei vestiti della Callas parlando solo di “moda”, così come non si può parlare dell’arte della Callas parlando solo di lirica.

25 Vedi, ad esempio, Anna Chiara Tommasi: “Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 543–580.



Fig. 9: Bozzetto e costume dipinto a mano di Salvatore Fiume per *Medea* alla Scala di Milano (ca. 1953). Fotografa: Anna Battista.

Dopo le difficoltà che la Callas ebbe con la propria fisicità durante la *Medea* del 1953 al Maggio Musicale Fiorentino, venne presentato presso il Festival del Cinema di Venezia nell'agosto dello stesso anno *Vacanze romane*, il film che rese Audrey Hepburn un'icona del cinema e dello stile, grazie anche agli abiti realizzati per lei da Edith Head (vedi fig. 8).²⁶ La famosa collaborazione della Hepburn con Hubert de Givenchy si avviò successivamente.) A questo proposito, Franco Zeffirelli racconta nella sua autobiografia:

Maria teneva esposta, ben in vista nel suo camerino, una foto che Audrey Hepburn le aveva dedicato. La Hepburn di *Vacanze romane*, il successo del giorno: magrissima, snella, col nasino all'insù e gli occhi immensi da gatta. Maria si era imposta di assomigliarle e tanto fece, tanto lottò, che quasi ci riuscì.²⁷

26 La famosa collaborazione della Hepburn con Hubert de Givenchy si avviò successivamente.

27 Franco Zeffirelli: *Autobiografia*. Milano: Mondadori, 2006, pp. 167–168.



Fig. 10: Maria Callas in camerino alla Scala, con il bozzetto di Salvatore Fiume (ca. 10 dicembre 1953). Fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico del Teatro alla Scala.

Questa però non è l'unica immagine di una donna iconica che troviamo nel camerino della Callas nel periodo del suo dimagrimento. In una foto scattata nel dicembre 1953 durante le recite della *Medea* scaligera, vediamo sul tavolo da trucco della Callas uno schizzo per il suo costume disegnato dal pittore Salvatore Fiume, e recentemente esposto alle mostre *Salvatore Fiume alla Scala* (2015) e *Fantasmagoria Callas* (2024) presso il Teatro alla Scala. (fig. 9 e 10). Anna Chiara Tommasi, nel suo saggio sulle arti figurative come input creativo per le arti interpretative della Callas, spiega in merito alla foto:

Questo indizio [...] rivela come la lettura del personaggio proposta dal costumista fosse apprezzata dal soprano, che in scena aveva probabilmente la sensazione di

vestire un dipinto, realizzato a larghe pennellate sulla stoffa. La Callas guardava con attenzione i figurini che, come dice la parola stessa, sono piccole figure, cioè nella quasi totalità dei casi sono molto più della mera indicazione per l'esecuzione dei costumi [...]”²⁸

Nel bozzetto di Fiume, vediamo una Medea potente, con un vestito dalla vita segnata, decorato con motivi che dipingono delle linee più slanciate incastonate all'interno della linea dell'abito stesso. L'effetto è quello di una sequenza di silhouette concentriche.

Parlando della trasformazione fisica della Callas, Concetta Lo Iacono nell'articolo “Lirica della Corporeità” si immedesima con la cantante: «Radiante di felicità, si sentiva finalmente bella».²⁹ In effetti, sembra proprio così dalla foto scattata nel camerino della Callas mentre guarda sé stessa nello specchio, con il bozzetto del costume di Fiume accanto. Assistiamo non tanto ad una rinascita quanto ad un ricalcato “stadio dello specchio”, cioè:

la capacità, propria dell'immagine speculare, di dare luogo ad una rappresentazione fittizia che [...] raffigura il primo indizio di un “io ideale”, un modello di pienezza e perfezione verso cui il soggetto aspira, senza mai riuscire ad afferrare completamente. Attraverso l'immagine unitaria restituita dalla parete speculare, il bambino [in questo caso la quasi “neo-nata” corporeità della Callas – *n.d.r.*] diviene per la prima volta spettatore del proprio corpo, ma, al contempo, si produce in lui uno strappo che lo separa da sé stesso.³⁰

Invece, dalle foto nel camerino del Maggio Musicale di qualche mese prima, la Callas sembra evitare di guardare la propria immagine riflessa (fig. 11). Queste foto, in cui lei prova i costumi di due successive edizioni di *Medea*, documentano, rispettivamente, il momento della decisione e dell'effettiva realizzazione della sua trasfigurazione fisica. Soltanto un mese prima della *Medea* scaligera, le foto della *Norma* triestina del novembre 1953 mostrano la Callas, ancora di una corpulenza giunonica, che attende i risultati non ancora riscontrabili della dieta in corso (fig. 12). Così, Lo Iacono riesce a datare il mese preciso in cui nacque la nuova corporeità della Callas: «Nel dicembre 1953 incomincia al Teatro alla Scala il periodo d'oro legato alla metamorfosi della Callas»³¹ – aggiungiamo, a partire dalla vestizione dei costumi di Salvatore Fiume.

Il bozzetto dell'abito di Fiume nel camerino della Callas è concettuale, stilizzato e di ispirazione arcaica: una composizione di linee e segni architettonici che celebra la figura femminile. Non ha le imbottiture e fregi del costume di Coutard, e, indossato (fig. 13), l'abito scopre non solo le braccia della Callas ma

28 Tommasi: “Espressionismo magico”, pp. 570–572.

29 Concetta Lo Iacono: “Lirica della Corporeità”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 458.

30 Gioia Sili: “Oltre lo specchio: Lacan e Merleau-Ponty”, in: *b@belonine: Rivista Online di Filosofia*, nuova serie, n. 6 (novembre 2020), p. 224.

31 Ibidem.

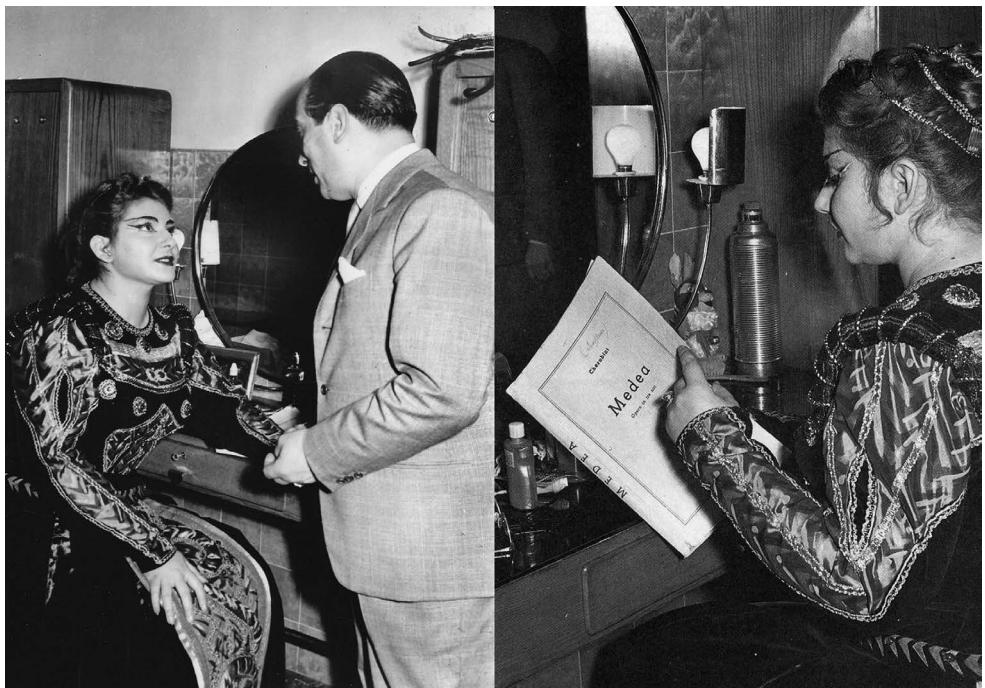


Fig. 11: Maria Callas in camerino al Maggio Musicale (ca. 7 maggio 1953). Torrini Fotogiornalismo.

anche il collo, con una scollatura generosa ma trattenuta da una linea spezzata che si apre prospetticamente verso l’alto. La gonna ha un volume fluido e una forma trapezoidale con decorazioni non rigide (come quelle del grembiule di Coutard). I dettagli richiamano il culto delle civiltà pre-classiche e mettono in evidenza i caratteri sessuali del corpo femminile come punti focali. Attraverso la tecnica pittorica del *trompe l’oeil*, Fiume dipinge direttamente sull’abito di seta bianca con colori accesi (rosso, nero, e giallo) che ricordano gli affreschi di Akrotiri (vedi ad esempio fig. 14) e i motivi ornamentali dei vasi etruschi che ritraggono Medea (fig. 15). Il colore è steso sull’abito con pennellate dal segno deciso e fluido, che si compongono in una successione prospettica di archi, dei quali, quelli frontali sorreggono in uno slancio verticale, un totem rosso a motivi floreali, mentre quelli laterali si innalzano fino al punto vita stringendolo e definendolo. La linea del punto vita è l’asse di simmetria rispetto al quale l’abito si apre specularmente verso la terra e verso il cielo, quasi a ricordare la doppia natura umana e divina di Medea. La silhouette e le decorazioni mettono in risalto la femminilità della figura (p. es., i seni dipinti a mano sul corpetto dell’abito), richiamando la dea dei serpenti della civiltà minoica.³² Invitano lo spettatore, nonostante le grandi distanze dell’auditorium, a scrutare e ammirare il nuovo corpo della Callas, che (grazie alla luminosità dello

32 Cfr. le immagini riportate e analizzate in Tommasi: “Espressionismo magico”, pp. 570–572.



Fig. 12: Maria Callas in camerino per la recita di *Norma* al Teatro Comunale di Trieste (ca. 19 novembre 1953). Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” del Comune di Trieste.

sfondo di seta bianca) diventa un faro (fig. 16). Si tratta di un’ulteriore rifrazione dell’io della Callas: il suo corpo lucente, come uno specchio, riflette luce a favore dello spettatore. Contrariamente, lo sguardo del pubblico è riflesso del proprio auto giudizio. A Dacia Maraini, la Callas spiega, «Io sono fuori di me e assisto alla mia vita dall’esterno. Vedo me stessa con lucidità, vedo gli altri.»³³

Contrariamente al costume di Coutard, dove il mantello rafforza e conferma la pesantezza dell’abito, la funzione del mantello di Fiume è dialettica: facendo da sfondo opaco all’abito, lo incornicia e lo esalta (fig. 17). È una specie di sipario corporeo che si apre e si chiude, sottolineando l’arcano passaggio dalla regalità all’occulto. Il costume di Fiume veste un corpo animato dagli elementi primordiali: terra e fuoco, acqua e aria. Più di una forza materica, la fisicità della Medea vestita Fiume è una concentrazione di energia che attira, ma poi travolge.

Se, per interpretare meglio Medea, la Callas «needed these necklines and the chinlines to be very thin and very pronounced [...] for expression in certain very hard phrases, cruel phrases or tense phrases», ha evidentemente ottenuto ciò che le serviva, a giudicare dall’evidenza sonora della registrazione scaligera del 10 dicembre 1953. Il suo fraseggio è tagliente, con più slancio. La voce, ancora potentissima, ha più punta, e la Callas la sfodera come una lama. Qui, più di una *killing machine*, Medea è una strega, una pitonessa. È una madre non perché è materna, ma perché possiede la forza della fertilità, feconda ma devastatrice, che crea e distrugge.

Potrebbe sembrare contradditorio che la Callas avesse come modelli di riferimento per la propria trasfigurazione iconografica – in termini di corporeità, trucco, acconciatura, postura, eleganza, proporzione della silhouette, e modo di vestirsi in generale – due figure così contrastanti: da un lato, una tragica e tremenda sacerdotessa pagana come Medea e, dall’altro, una creatura fragile, esile e garbata come Audrey Hepburn. Invece, era un’operazione coerente, perché la Callas si è sempre percepita come una donna doppia, come lei stessa ci rivela. Nell’intervista del giugno 1964, alla domanda di Gavoty, «Quelle femme êtes-vous?», la Callas insiste sulla scissione della sua identità.

Je crois que, comme femme, je suis tout à fait normale. Come caractère, vous parlez de femme sur la scène de la vie, disons, ou sur la scène du théâtre? Elles sont deux choses tout à fait différentes, pourtant elles sont égales. C'est à dire, le fond spirituel est toujours à moi. Ça m'appartient. [...] Dans la vie vous voyez la dame simple, qui marchait dans la rue, toute simple, gaie, pas être observée. [...] Disons la timidité, disons je ne sais quoi. Alors, ça c'est un peu difficile quoi, parce qu'on a tout à fait autre impression de moi comme Callas. La femme, elle est simple, elle aime voir la télévision, lire les bêtises, [...].³⁴

33 Maria Callas: “In dialogo con Dacia Maraini”, in: *Vogue Italia*, dicembre 1969, <https://www.vogue.it/article/60-anni-di-vogue-italia-con-la-grande-letteratura-dacia-maraini-alberto-moravia-fernanda-pivano-alberto-arbasino-camilla-cederna>.

34 Callas: “Une heure avec Maria Callas” (cond. Gavoty).



Fig. 13: Salvatore Fiume e una sarta sistemanano il costume a Maria Callas per la *Medea* scaligera (ca. 10 dicembre 1953). Fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico del Teatro alla Scala.

Nell'intervista del 1970 con David Frost, la Callas ribadisce il concetto.

I like to be with myself every now and then, because I have to find myself. If I'm with a lot of people, the compliments I love, but after you've said "thank you, that's sweet of you", you don't know what to say after. And then the more they love you, the more you have to live up to, and that already is a chore in itself. But I have to be with myself every now and then, because otherwise my mind gets confused, so I have to recharge my batteries. Then I enjoy my own company frequently. I like to look at the television, I'll go to the movies. I'm just perfectly normal – possibly. You can't be Maria Callas and be absolutely normal. [...] On the whole, there are two people in me. I would like to be "Maria", but there is the "Callas" I have to live up to, so I'm coping with both as much as I can.³⁵

35 Callas: "The David Frost Show" (cond. Frost).

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*



Fig. 14: Dettaglio di un affresco minoico nella Casa delle Dame di Akrotiri (Santorini). Fotografo: Abur Calembur.

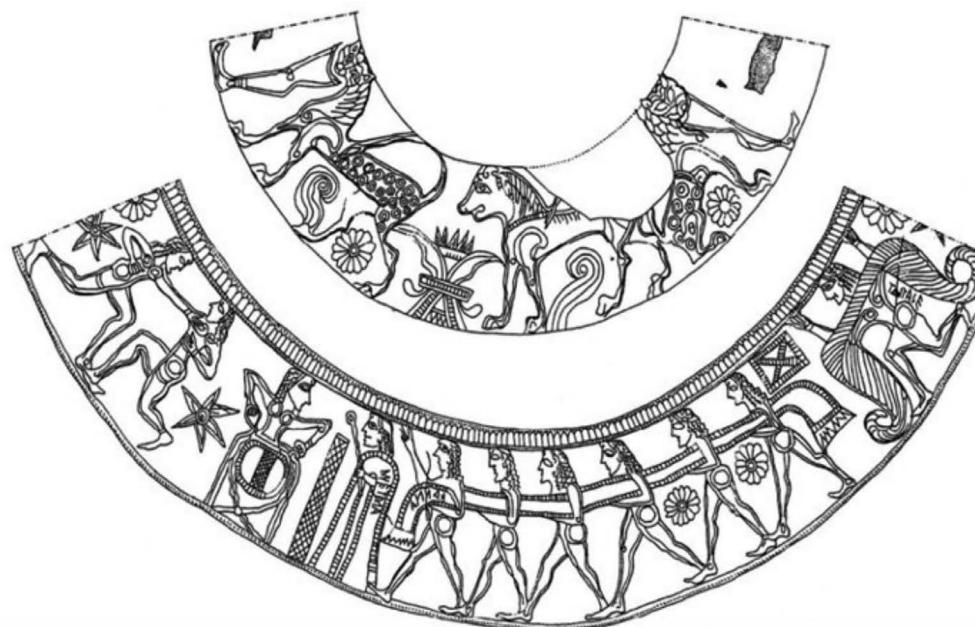


Fig. 15: Olpe in bucchero raffigurante Medea di epoca etrusca (ca. 630 a.c.), con restituzione grafica della decorazione. Museo Archeologico Nazionale di Cerveteri.



Fig. 16: Callas e il vestito “faro” di Medea, in scena alla Scala (ca. 10 dicembre 1953). Fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico del Teatro alla Scala.

Anche la scrittrice Franca Valeri, in un’intervista rilasciata per il documentario *Diva Maria* trasmesso nel settembre 2002, parla della Callas come se fosse due persone in una.

Sono stata amica, sia pure molto moderatamente perché tutte e due avevamo molto da fare, della “Maria”. E poi sono stata ammiratrice della “Callas” – grande ammiratrice – perché erano veramente due persone. E tante volte ho pensato come da questa signora, prima robusta e poi sottile, sempre con un aspetto borghese, elegante, anche allegra, semplice, spesso ingenua, apparentemente fragile – come da questa donna quasi comune potesse uscire la “Callas”.³⁶

L’ordinarietà della “Maria” sorprese altri stimatori della straordinaria “Callas”. Zeffirelli racconta:

Quando lavoravo alla Piccola Scala a Milano, mi capitava spesso di raggiungere Maria in quinta durante una delle sue recite, prima che entrasse in scena. Discuteva nervosamente con la devotissima Bruna [la sua segretaria – n.d.r.] di faccende domestiche, le più insignificanti... quando la chiamavano perché toccava a lei, tirava un respiro profondo, si faceva il segno della croce alla maniera ortodossa, ed entrava in scena; esplodendo nel ruolo fin dal primo istante. Quella voce che aveva appena discusso con la cameriera di banali problemi quotidiani, diventava di colpo la voce di un’altra creatura, veniva da un altro universo.³⁷

36 Franca Valeri et al.: “Diva Maria”, interviste all’interno di un servizio a cura di Luca Giannelli e Adalberto Baldini. Roma: La7, settembre 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=lb2QYZCgJA&t=441s>.

37 Zeffirelli: *Autobiografia*, p. 169.

Giovanna Lomazzi, un'amica milanese della Callas, ricorda:

Maria Callas privata era una donna comune, come tante – carina, affettuosa, disponibile, però non aveva niente della grande attrice, della grande interprete, finché stavamo insieme per fare delle commissioni, per fare la vita di due donne giovani che vanno in giro per Milano, eccetera. Lei cambiava totalmente dal momento che entrava alla Scala.³⁸

La biografa Arianna Huffington tramanda questo racconto di Minotis, il regista che allestì la *Medea* di Dallas (messinscena, questa, replicata a Londra, Epidauros e Milano).

Minotis remembers her once dropping in on a chorus rehearsal on her way to a party. Elegantly and elaborately dressed, she watched for a few minutes. «Then gradually she takes off her fur coat, throws away her hat, her shoes, the belt of her dress and within seconds she is Medea. That was Callas. Once she was in the surroundings of her art nothing else existed, nothing else mattered.»³⁹

Nell'intervista con David Frost, la Callas conferma, «We just sort of went into the theatre – I still go into the theatre on tiptoes. It's like going to church really.»⁴⁰ Anche l'atto di amare una persona è per lei una «total devotion».«⁴¹ «Maria» e «Callas» si consacrano entrambe all'arte e all'amore. Per Maria/Callas/Medea, il dovere (religioso, artistico o affettivo che sia) è sacro, sciamanico. Ecco perché «Maria» e «Callas» sono entrambe condizionate dalla fatale figura di Medea, il mito e l'icona che segnerà tanto la persona quanto la diva. Zeffirelli dice della Callas, «io l'ho sentita spesso parlare, quando preparava Medea, della Colchide e delle tradizioni magiche di quell'antico Paese. Dava un certo disagio, sembrava fosse veramente in comunicazione con forze familiari soltanto a lei, e che noi, comuni mortali, potevamo appena percepire.»⁴²

In un'intervista del 1969 per *Vogue Italia*, alla domanda di Dacia Maraini – «Pensi che per un cantante sia importante identificarsi con il personaggio che interpreta?» – la Callas risponde, «Molto importante. Quando faccio Violetta, sono Violetta. Io, Maria Callas, non esisto più; vivo e muoio col mio personaggio.»⁴³

38 Giovanna Lomazzi: «Parla la migliore amica della Callas», intervista condotta da Laura Squillaci all'interno di un servizio televisivo. Roma: *RaiNews*, 15 settembre 2017, <https://www.rainews.it/archivio-rainews/media/Parla-la-migliore-amica-della-Callas-Con-me-era-solo-Maria-all-Scala-diventava-la-Divina-3454914a-5024-4929-8705-e20a0b15e943.html>.

39 Huffington: *Maria Callas, the Woman Behind the Legend*. New York: Cooper Square Press, 2002, p. 170.

40 Callas: «The David Frost Show» (cond. Frost).

41 Ibidem.

42 Zeffirelli: «Callas, il mito compie un secolo», <https://www.ilgiorno.it/cultura/callas-franco-zeffirelli-uo4g5sn1>.

43 Callas: «In dialogo con Dacia Maraini», <https://www.vogue.it/article/60-anni-di-vogue-italia-con-la-grande-letteratura-dacia-maraini-alberto-moravia-fernanda-pivano-alberto-arbasino-camilla-cederna>.



Fig. 17: Callas e il mantello “sipario” di Medea, in scena alla Scala (ca. 10 dicembre 1953). Fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico del Teatro alla Scala.

Questa autoanalisi rimanda al concetto lacaniano del soggetto “barrato”, diviso non solo tra l’inconscio e la parte razionale, ma anche nelle sfaccettature del soggetto etico (da cui provengono il «dovere», la «responsabilità», gli «standards» e la «devozione totale» di cui la Callas parla spesso). Secondo questo pensiero, l’io ideale che emerge nello stadio dello specchio non è un’entità solo scissa dalla propria soggettività, ma scissa persino dall’Ideale stesso. Quindi, le sue esigenze refrattarie possono assalire il soggetto da più parti, e i tentativi di soddisfarle, cancellando i tratti manchevoli della propria identità, può portare all’autoestinzione. Slavoj Žižek, nella sua lettura di Lacan, identifica addirittura tre manifestazioni del soggetto etico:

Lacan introduces a precise distinction between these three terms: the “ideal ego” [l’io ideale – *n.d.r.*] stands for the idealized self-image of the subject (the way I

would like to be, I would like others to see me); the Ego-Ideal [l’Ideale dell’io – *n.d.r.*] is the agency whose gaze I try to impress with my ego image, the big Other who watches over me and propels me to give my best, the ideal I try to follow and actualize; and the superego [il super-io – *n.d.r.*] is this same agency in its revengeful, sadistic, punishing, aspect. The underlying structuring principle of these three terms is clearly Lacan’s triad Imaginary-Symbolic-Real: ideal ego is imaginary, what Lacan calls the “small other,” the idealized double-image of my ego; Ego-Ideal is symbolic, the point of my symbolic identification, the point in the big Other from which I observe (and judge) myself; superego is real, the cruel and insatiable agency which bombards me with impossible demands and which mocks my failed attempts to meet them, the agency in the eyes of which I am all the more guilty, the more I try to suppress my “sinful” strivings and meet its demands.⁴⁴

Applicando questa triade alla Callas, l’Ideale dell’io della dimensione simbolica – «il grande Altro che veglia su di me e mi spinge a dare il meglio di me»⁴⁵ – è “Callas”, la celebrity carica delle aspettative altrui (e proprie). L’io ideale – il «piccolo altro» – è l’agenzialità immaginativa che costruisce la diva nella vita quotidiana di “Maria”, «come vorrei che gli altri mi vedessero [...].» Pertanto, oltre a costruire “Callas” come celebrity, doveva pure costruire una “Maria” che fosse all’altezza della celebrity – quando segue una dieta, quando gira per la città in abiti civili estremamente fotogenici, quando va a teatro come spettatrice e “ruba la scena” ai performers sul palco, ecc. Non può appunto apparire al mondo come la donna “normale” qual è. “L’io ideale” della Callas si percepì attraverso «l’immagine doppia idealizzata del mio io» e lavorò su due binari per costruire il mito bipolare di “Maria” (modellata sulla silfidica Hepburn) e di “Callas” (invasata dalla *légende* terrificante di Medea). Tuttavia, quando Frost chiede alla Callas chi ha la meglio sull’altra, “Maria” o “Callas”, lei risponde:

I like to think that they both go together, because “Callas” has been “Maria”. In my singing and in my work, my own self has been there every second. I’ve done nothing falsely. I’ve worked with all honesty, so... if someone really tries to listen to me, seriously, one will find all of myself in there, so probably you can’t detach them. Only that “Callas” is, sort of, a celebrity.

In questo gioco delle parti tra l’essere “Maria” e l’essere “Callas”, la “loro” capacità quasi alchemica di trasfigurarsi non si limita soltanto alle diete della prima e alla recitazione della seconda, ma avviene sistematicamente sotto il segno di Medea. Nella visione tridimensionale dell’io lacaniano, la figura «reale», il super-io che fa da ponte con l’inconscio, è Medea: «la stessa agenzia nel suo aspetto vendicativo,

44 Slavoj Žižek: *How to Read Lacan*. New York: Norton, 2007, p. 80.

45 I prossimi due paragrafi contengono traduzioni in italiano del testo di Žižek provenienti da questa forum online su Lacan (traduttore ignoto): https://www.reddit.com/r/lacan/comments/qjbcgt/ego_and_ideal_i/?tl=it.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*



Fig. 18: Grace Kelly sulla copertina di Life Magazine, 26 aprile 1954.

sadico e punitivo, [...] l'agenzia crudele e insaziabile che mi bombarda con richieste impossibili e che deride i miei tentativi falliti di soddisfarle». Pertanto, l'interpretazione (e vestizione) di Medea si evolve in parallelo con quelle della coppia “Maria”/“Callas”, in uno scambio continuo di collaborazione, complicità e fatalità.

Se analizziamo le foto che ritraggono la Callas fuori dalla scena dal dicembre 1953 al gennaio 1955 (gli anni dei due allestimenti di *Medea* con i costumi di Fiume, prima a Milano, e poi con replica al Teatro dell'Opera di Roma), notiamo come lei inizia a vestire abiti dal punto vita segnato, che diventa sempre più sottile, esaltato dai corpetti più asciutti e dalla forma, dal volume e dalla lunghezza delle gonne. È evidente che la perdita di peso catalizza una trasformazione radicale, sia fisica che mentale, della percezione del sé. Se inizialmente il dimagrimento e il cambiamento fisico della Callas erano funzionali all'interpretazione del personaggio, da questo momento inizia la fase di costruzione e consacrazione della Diva, in cui “Maria” sarà protagonista anche sulla “scena della vita”.

La Callas in questo periodo era alla ricerca di riferimenti visivi per costruire la parte quotidiana di “Maria” per la quale aveva già individuato nella Hepburn il modello generale. Hollywood e il cinema americano in quel periodo le offrirono un'ampia scelta di modelli estetici a cui lei si sarebbe potuta ispirare. La fabbrica



Fig. 19: Da sinistra a destra: Giuseppe di Stefano e Maria Callas durante la registrazione dei *Pagliacci* alla Scala di Milano (ca. 12–17 giugno 1954). Fotografo: Erio Piccagliani; EMI/Warner Classics & Erato.

delle “dive” era una risorsa in costante aggiornamento di modelli di bellezza, femminilità e stile, con abiti, accessori, acconciature, trucco e gioielli ispirati dalla Couture francese, ma filtrati e semplificati dal gusto americano orientato ad un pubblico internazionale.

Il 26 aprile del 1954, la rivista *Life Magazine* dedica alla bionda Grace Kelly l’intera copertina con una foto che la ritrae di profilo, accompagnata dalla didascalia: “Grace Kelly Hollywood’s Brightest and Busiest New Star” (fig. 18). In lei, probabilmente, la Callas vede alcuni nuovi elementi da integrare al modello Hepburn. Kelly le dà i riferimenti per trasformare una studiosa perbene in una donna *glamour*. Non sembra dunque casuale che le prime foto che mostrano Callas con i capelli tinti di biondo (scattate alle sessioni di registrazione dei *Pagliacci* alla Scala di Milano) risalgano a metà giugno 1954, quando Kelly fu ormai la “it girl” di Hollywood (fig. 19).



Fig. 20: Da sinistra a destra: Un bozzetto di Edith Head per il film *La finestra sul cortile*; Grace Kelly in un’immagine promozionale per il film (ca. 1954), Paramount Pictures.

Con *Dial M for Murder* e *Rear Window*, entrambi diretti da Alfred Hitchcock, e che uscirono rispettivamente nel maggio e nell’agosto del 1954, Grace Kelly si consacrò a nuova stella del cinema. *Rear Window* verrà presentato in Italia il 22 agosto del 1954 alla serata inaugurale della Mostra del cinema di Venezia con il titolo *La finestra sul cortile*. Nel corso del film, la Kelly indossa cinque diversi costumi, tutti disegnati dalla Head, che diventeranno iconici. L’outfit più famoso (fig. 20) è un abito couture dalla linea pulita, composto da corpetto nero a maniche corte con profondo scollo a “V” sia sul decolleté che sulla schiena, con gonna a corolla lunga fino a metà polpaccio rifinita da un sottile cinturino di pelle nera sulla vita. Completano la mise gioielli sulla pelle nuda, una stola di chiffon per coprire le spalle, dei guanti lunghi sino al gomito di seta bianca – insomma, un concetto di lusso disinvolto, raffinato e misterioso. I vestiti progettati dalla Head per Hepburn e Kelly, creando una fusione tra il New Look di Dior e il glamour hollywoodiano di Orry-Kelly e di Adrian, furono utili alla Callas per colmare il vuoto tra la “Maria” borghese e la “Callas” diva.

In questo periodo, gli abiti civili della Callas, come i costumi di scena, non sono più corazze severe che chiudono, coprono e nascondono il corpo, ma lo disegnano esaltandone le forme e la femminilità. Secondo il codice Dior, sono «robes

“construites”, mouleées sur les courbes du corps féminin dont elles styliseraient le galbe»,⁴⁶ di un'eleganza sofisticata, che scivolano sulla silhouette fasciandola e allungandola. La gonna di lunghezza midi è spesso diritta e si stringe sul fondo per esaltarne la linea a “matita”. Per la prima volta la Callas porta scollature eleganti che mettono in evidenza la linea piccola, scesa e arrotondata delle spalle. Le scollature rotonde si abbassano per mostrare il décolleté, oppure si alzano per fasciare il collo ed esaltare la linea del viso. I revers sono grandi e aperti a corolla oppure piccoli, chiusi e castigati. Spesso scopre le braccia, e le maniche si fermano sovente sotto il gomito rinfinate da un risvolto o completate da guanti lunghi. Talvolta gli abiti, nonostante la pulizia della linea, sono romantici: il corpo diventa bustier, scoprendo le braccia e le spalle, le maniche si accorciano o scompaiono del tutto, e le gonne dalla forma a campana (di lunghezze sono midi, alla caviglia o lunga) fluttuano leggere attorno alla figura sottile, accentuandone il punto vita. Dettagli come fiocchi, nastri e piccoli fiori di seta rifiiniscono le scollature, il punto vita o i piccoli cappelli. Gli accessori (gioielli, stole di pelliccia e di seta, ecc.) completano ed esaltano gli outfits.

Nel periodo della *Medea* del Maggio Fiorentino, tanto i costumi quanto gli abiti facevano da sfondo a gioielli che dovevano distogliere l'attenzione dalla corporeità. Siccome la *Medea* della Scala segna il passaggio del corpo da statico a dinamico, il riflesso della luce catalizza l'attenzione dello spettatore secondo un nuovo criterio, che vale tanto per i costumi di Salvatore Fiume, quanto per gli abiti che la Callas veste fuori dalla scena. In questa fase, i gioielli sono indossati sulla pelle, quindi non più oggetti che distraggono dal corpo, ma punti luce che ne esaltano la bellezza. Ora il corpo è energia dinamica, che si esprime attraverso la luminosità, i colori, i tessuti, le fantasie dei disegni, la linea degli abiti, e gli accessori.

Il 27 dicembre del 1954, la Callas appare bionda, quasi diafana, per il concerto radiofonico Martini e Rossi di Sanremo (fig. 21), e indossa un abito lungo da sera di damasco jacquard lurex a motivo floreale. L'abito è composto da un bustino con scollatura a cuore, e da una gonna che dal punto vita scende svasata fino a coprirle le scarpe. La vita sottile, il taglio del punto vita leggermente alto, e la svasatura della gonna allungano e slanciano la figura. Una stola dello stesso tessuto le passa alla base del collo, e appoggiandosi sul décolleté le copre la tratta delle spalle per poi scenderle sul dietro quasi fino a terra. La parte della stola che poggia sul décolleté veste la base del collo in modo perfetto, attraverso tre pieghe tagliate in forma che dal centro si aprono a ventaglio verso la spalla. Dal centro della stola, una broche di brillanti scende verso la parte centrale della scollatura del bustino sfiorandolo e collegandolo visivamente all'abito. Due fascette di brillanti le scendono dai lobi e un bracciale le fascia il polso. Si tratta di un abito lineare, sofisticato e luminoso: i fiori cesellati sul damasco, i gioielli di brillanti, i riflessi dorati dei capelli, il viso reso diafano dal trucco, tutto sembra fatto di luce. Non sono più i lucenti accessori che blindano lo sguardo, fissandolo ai dettagli ornamenti per cancellare la sagoma, ma è la struttura del vestito stesso che emana luce e mette in risalto la silhouette.

46 Christian Dior: *Christian Dior et moi*. Parigi: Amiot-Dumont, 1956, p. 35.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*



Fig. 21: Callas al Concerto Martini & Rossi, Sanremo (27 dicembre 1954). Fondo Martini & Rossi, Sistema Archivistico Nazionale.



Fig. 22: Callas durante la registrazione e la promozione delle incisioni EMI/Angel con la Scala di Milano (ca. agosto-settembre 1954). Fotografo: Erio Piccagliani; EMI/Warner. In basso a sinistra, Grace Kelly (ca. 1954), servizio fotografico per *Life Magazine*, fotografo: Loomis Dean.

Un ulteriore esempio è il tailleur a righe che la Callas indossa nella tarda-estate del 1954 mentre lavorava ad alcune registrazioni discografiche con l'Orchestra della Scala (fig. 22). La giacca avvitata a tre bottoni ha una manica a tre quarti con fondo rimesso, e un "collo montante a scialle" chiuso da un Ascot con nodo London. Sempre dello stesso tessuto è la gonna di lunghezza midi con spacco sul centro dietro. La riga disposta in verticale e la struttura rigida del tessuto rendono cinetica la silhouette, anche quando è a riposo, slanciandola verticalmente e frazionandola orizzontalmente, oppure, quando è in movimento, esaltando l'orientamento

scomposto delle sue parti. L'effetto è quello ipnotico di un vortice che catalizza l'attenzione sempre sul corpo.

Al tema del dinamismo delle linee (presente anche nel costume di Fiume), si affianca il tema della fertilità femminile espressa dai fiori, che si trova non solo nei gigli rossi dipinti da Fiume sul costume di Medea, ma anche nello jacquard del tessuto dell'abito da sera per il Concerto Martini Rossi, e di nuovo nelle due rose di seta puntate sulla giacca del tailleur a righe.

La Callas rimase bionda fino al 16 gennaio 1955, data di chiusura delle recite che l'hanno vista nei panni di Maddalena in *Andrea Chénier* alla Scala di Milano. Dopo soli sei giorni, la Callas riapparirà con i capelli scuri, di nuovo come la protagonista di *Medea*, che va in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 22 gennaio 1955 (fig. 23). È interessante come il “periodo biondo/luminoso” si inserisca quasi clandestinamente tra la *Medea* di Venezia del marzo 1954, che ripropone i costumi di Coutard, e la *Medea* di Roma del gennaio 1955, che ripropone i costumi di Fiume. In entrambi i casi, i costumi non le stanno più, e non solo per una questione di taglia (orma troppo larga per la sua figura sempre più esile). Era sicuramente in atto un'ulteriore fase di sintesi, di stilizzazione e sublimazione del linguaggio espressivo ed estetico della Callas, di cui il ripristino dei cappelli neri per la *Medea* di Roma ne era il primo indizio.

Elio Luxardo, considerato il fotografo delle dive, nel 1955 ritrae la Callas in una maglia con manica a tre quarti e scollatura stondata, sopra una gonna rifinita in vita da un cinturino annodato e una collana di perle a sette fili (fig. 24). L'abito nel suo complesso non è rilevante né per la forma né per la linea, né per i dettagli: è una silhouette scura e densa che assorbe la luce, che a tratti si sfuma nelle ombre del fondo, dalla quale emergono il volto, separato dal collo da una leggera ombreggiatura, gli avanbracci e le mani. È un abito che disegna il corpo stilizzandolo, riducendolo ad ombra, sagoma, sfondo. Il corpo che, fino alla *Medea* di Roma, era sinonimo di fertilità ed energia, ora si purifica, si sublima per celebrare l'intensità della forza emotiva attraverso il volto e lo sguardo. È l'inizio di una nuova fase, che nasce anche questa volta sotto il segno di Medea, in cui l'espressività del corpo si sintetizza attraverso il movimento e il gesto delle mani, lasciando più spazio al volto, che diventerà sempre più predominante, espressivo, intenso e idealizzato.

A partire dalla *Medea* di Roma del 1955, sono molte le foto che documentano questo nuovo processo di trasformazione. La Callas indossa spesso abiti che le fasciano l'esile corpo rendendolo sempre più lungo, sottile ed elegante. La sua figura è oramai un giunco nero, flessibile e sinuoso, dal quale si stagliano mani grandi bianche e affusolate e un volto di porcellana caratterizzato da un trucco che lo rende iconico. Nel 1957, il fotografo Federico Patellani la ritrae all'interno della sua abitazione di Milano in diverse pose in cui è evidente la volontà della Callas di progettare la quotidianità della Diva (fig. 25). Addirittura, si fa fotografare nell'atto di celebrarsi come icona seduta di fianco ad un'immagine sacra della Madonna. Gli outfit sono curatissimi e sofisticati in tutti i loro dettagli, la linea è pulita e precisa, quasi architettonica, e il taglio sartoriale impeccabile. Sono abiti di un'eleganza senza tempo, quasi minimalisti, che a volte sfiorano l'esistenzialismo.



Fig. 23: Maria Callas in *Medea* al Teatro dell'Opera di Roma (ca. 22 gennaio 1955). Fotografo ignoto. Immagine pubblicata da Maria Lepestova su <https://ru.pinterest.com/pin/434456695302340073>.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*

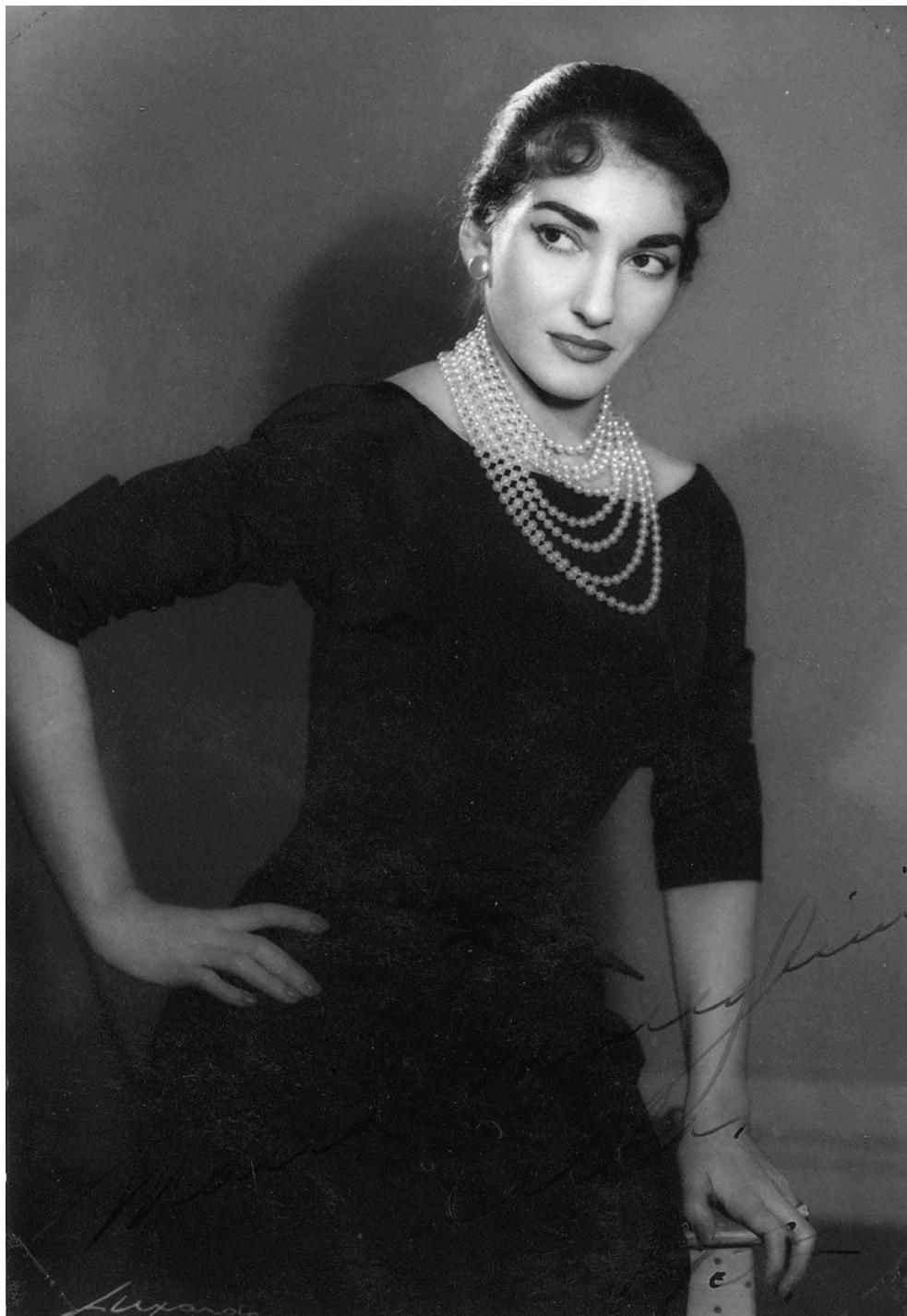


Fig. 24: Callas (ca. 1955). Fotografo: Elio Luxardo.



Fig. 25: Callas nella sua abitazione di Milano, al civico 38 di Via Buonarroti (ca. 1957). Fotografo: Federico Patellani, Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, fondo Federico Patellani.



Fig. 26: Callas alle prove della la *Norma scaligera*, assieme a Mario Del Monaco e Giulietta Simionato (circa dicembre 1955). Fotografo: Erio Piccagliani, archivio storico del Teatro alla Scala.



Fig. 27: Callas alla Scala di Milano durante le sessioni di registrazioni della *Gioconda* (autunno, 1959).
Fotografo: Erio Piccagliani, EMI/Warner Classics & Erato.

Affiancando le foto della Callas “in scena” pure in contesti domestici con quattro servizi fotografici che la documentano in situazioni lavorative, si capisce quanto la vita privata e gli impegni professionali della Callas siano oramai allineati e complici nel processo di costruzione della Diva.

(1) In alcuni scatti di Erio Piccagliani del 7 dicembre del 1955 (fig. 26), la Callas, impegnata nelle prove di *Norma* al Teatro alla Scala, sembra vestita per un servizio fotografico di *Vogue* o *Bazaar*. Il completo è in stile Dior: una gonna larga a pieghe sostenuta da crinoline, una maglia aderente a mezza manica e un cappellino a tesa dritta di pelliccia. Gli elementi frivoli dell’outfit – la forma della gonna e del cappello – sono attenuati dalla severità del tessuto maschile della gonna e dalla scollatura a



Fig. 28: Callas alla conferenza stampa a Roma dopo il cosiddetto “scandalo di Roma”. Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo.

“V” della maglia di gusto minimalista (che ricorda quella iconica di Grace Kelly nella *Finestra sul cortile*). Anche in questo caso gli elementi corporei che emergono di più sono le mani, il collo ed il volto.

(2) Altrettanto significativa è la foto di Erio Piccagliani che nel 1959 ritrae la Callas durante la registrazione della *Gioconda* per la EMI (fig. 27). Nella foto – costruita sui contrasti dell’intensità dei neri e sul taglio della luce – l’acconciatura, i fili di perle e il colore scuro della giacca inquadrano un viso così luminoso che il suo bagliore crea un alone che contorna tutta la figura, staccandola dal fondo, come un’icona bizantina. Lo sfondo sfocato del Teatro alla Scala è sospeso, lontano, misterioso, onirico, dove la dimensione dello “spazio e del tempo reale” contrastano con la figura iconica della Callas. La forma piramidale della giacca è regale; il grande collo a scialle ricorda i preziosi Pallium che coprono le spalle degli imperatori e delle imperatrici bizantini nei mosaici di Ravenna. La costruzione della figura, la sua compostezza e la simbologia dei gioielli, sono gli stilemi razionalizzati di un nuovo linguaggio estetico e semiotico che la rendono iconica.

(3) Il 7 gennaio del 1958, dopo il cosiddetto “scandalo” scoppiato all’Opera di Roma dal ritiro della Callas durante una recita della *Norma*, la diva si presenta ad una conferenza stampa all’Hotel Quirinale con un tailleur di lana nero, smilzo ed essenziale che esalta l’eleganza della silhouette (fig. 28). Il risultato della regia è sorprendente: riceve in udienza giornalisti e fotografi seduta come una Regina sul



Fig. 29: Da sinistra a destra, Callas durante l'incisione discografica della *Medea* di Cherubini (ca. settembre, 1957). Fotografo: Carlo Cisventi, Archivio Storico Ricordi; Meneghini, Onassis e Elsa Maxwell con Callas nel periodo delle sessioni di registrazione, collezione Gamma-Keystone, Getty Images.

trono, bellissima, ieratica e altera. È strategico il modo in cui utilizza gli accessori: lunghi guanti bianchi esaltano i gesti regali e teatrali delle mani, collegandole all'altro elemento luminoso della figura: il volto incipriato, avvolto da una raffinata veletta di tulle e perle, creando un alone di mistero, fascino e seduzione, insomma, un gioco di astuzia che, dopo le polemiche e gli attacchi subiti dalla stampa, la mette in una posizione di distacco e superiorità. Un coprispallo di persiano sembra il plinto nero di un mezzobusto di marmo bianco.

(4) L'autunno precedente, nel settembre 1957 (lo stesso mese in cui conosce Aristotele Onassis), la Callas incide la sua mitica *Medea* per Mercury Records in collaborazione con Ricordi. Nelle foto delle sessioni di registrazione (fig. 29), veste un tailleur classico di grisaglia, quasi “da ufficio”, con un colletto di velluto nero che, in contrasto con la *texture* dinamica del tessuto del vestito (un retaggio del periodo “Kelly” della Callas), le incornicia il collo e il viso. Anche i capelli ben raccolti e scuri, in dialogo con il nero del colletto e in contrasto con due grandi orecchini di perla, incorniciano e ammorbidiscono l’ovale del viso dagli zigomi e pronunciati, sul quale spiccano occhi grandi ed espressivi, che, esaltati dal trucco e dalle ciglia ben disegnate, diventano magnetici. L’abito non è più l’elemento di maggiore interesse del suo look. La Callas porta lo stesso abito e lo stesso trucco in una foto che la immortalà in compagnia di Meneghini e Onassis, probabilmente scattata subito dopo la medesima sessione di registrazione (fig. 29).

Il fatto che Onassis appare per la prima volta nella vita di “Maria” esattamente quando *Medea* riappare nel calendario di “Callas” sembra una predestinazione adatta a una donna fatalista. *Medea*, una presenza costante nella sua vita, è colei che porta e segna il cambiamento, la svolta, “la nascita”; è colei che torna per garantire l’ordine

prestabilito delle cose, il corso imposto agli eventi dal destino, quel destino a cui la Callas spesso fa riferimento e che confessa di subire. Nei suoi ricordi dettati nel 1977 a Stelios Galatopoulos, Maria dice: «It was destiny that started my friendship with Ari».⁴⁷ Negli stessi termini, la Callas parla di Medea nella sua intervista con Desgraupes: «Le destin m'a portée dans ce personnage avec l'opéra – Médée, évidemment».⁴⁸ A Maraini parla del destino come un'imposizione che “Maria” – scissa da se stessa e dagli accadimenti della sua vita – subisce con rassegnazione, «Sono una creatura del destino io. Il destino mi ha scelta, mi ha voluta così.» A David Frost, la Callas decreta, «One does not have any choice. I'm a fatalist. I'm always ready for chance, I work hard. But destiny is destiny, and there's no way out.»

Infatti, la vita professionale di “Callas” quanto la vita privata di “Maria” sono segnate da una serie di episodi che (forse non casualmente) ruotano intorno alla sua interpretazione del personaggio di Medea. Poiché “Maria” cercava non solo di innalzarsi a “Callas” ma di trovare, ad ogni sua interpretazione di Medea, i punti di contatto tra la *femme simple* e la maga, la tragedia di Medea, quasi per osmosi, finì col diventare anche sua. Medea segna, sistematicamente, le tappe di ogni trasformazione della figura professionale – e fisica – della Callas. È *Medea* che apre e chiude il periodo d'oro in cui la Callas era la prima donna indiscussa della Scala. Durante le recite della *Medea* a Dallas, lei chiude con il Metropolitan e, al contempo, si apre il periodo in cui le sue apparizioni sceniche diventeranno sempre più rare. Come Medea, “Maria” si innamora di un uomo greco che poi sceglierà di sposare un'altra donna. Come Medea, la Callas progettò vestiti che poi distrusse. Come Medea, lei possedeva forze arcane (vocali e interpretative, nel caso della Callas) che sono state accantonate quando si innamorò, per poi rivendicarle quando si sentì disprezzata. (A Maraini dice, «se mi attaccano, mi arrabbio perché quello che faccio lo faccio con molta serietà e vorrei che se ne tenesse conto»).⁴⁹ Come Medea, ha sacrificato i suoi istinti materni. A Maraini confessa, «Come donna mi considero sfortunata perché non ho l'affetto di un uomo e non ho l'amore dei figli».⁵⁰ Ribadisce il concetto con Frost:

I would have preferred to have a happy family and have children. I think that is the main vocation of a woman. But destiny brought me into this career. [...] I doubt whether being a good mother at home can make you also a wonderful career woman. Not my job. It doesn't work. It's a full-time job, my career. [...] You don't do justice to the one or to the other. I've tried it and it really doesn't work.^{⁵¹}

47 Stelios Galatopoulos: *Maria Callas: Sacred Monster*. New York: Simon & Schuster, 1998, p. 406.

48 Callas, Siciliani e Visconti: “L'invité du dimanche” (cond. Desgraupes).

49 Callas: “In dialogo con Dacia Maraini”, <https://www.vogue.it/article/60-anni-di-vogue-italia-con-la-grande-letteratura-dacia-maraini-alberto-moravia-fernanda-pivano-alberto-arbasino-camilla-cederna>.

50 Ibidem.

51 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

Questo lapsus («I've tried it») sembra confermare che la Callas sia rimasta incinta. Non è chiaro se l'aborto sia stato spontaneo o voluto da Onassis, o se addirittura abbia partorito un bambino che non sopravvisse.⁵² Al di là che si tratti dell'aborto, della morte o del mancato concepimento di un figlio, l'assassinio, non tanto dei figli quanto del proprio lato materno, è un accidente (*νέμεσις*) in qualche modo determinato dalle forze della necessità (*ἀνάγκη*), insensibili alle aspirazioni (*ὑπότικη*) di Maria/Callas/Medea. Nell'intervista con Frost, la Callas si impunta: «I'm the kind of person that goes all the way, or nothing».⁵³ Ecco perché Visconti afferma, «elle a dans le sang la tragédie».⁵⁴ A Mike Wallace la Callas dice: «If they happen, I don't cry on the tragedies. I cope with them».⁵⁵

Un ulteriore presunto legame tra la Callas e Medea – le origini ancestrali greche – in realtà non sussiste. Nella sua intervista con David Prouse nel 1961, la Callas precisa, «*Medea* is not Greek – let us get that clear. Many people, even critics, made the mistake of saying that my *Medea* has nothing whatsoever Greek in her. (Though my blood, may I say, is pure Greek.) *Medea* is the one non-Greek personage of the opera. She is a barbarian Colchan princess.» Nell'intervista con Maraini, la Callas puntualizza che, nonostante il *sangue* greco, «sono nata a New York e ancora adesso conservo il passaporto americano». Infatti calpestò il suolo greco per la prima volta solo all'età di 13 anni, e al completamento dei suoi studi, scelse l'Italia e poi la Francia come paesi di adozione. Sono le *alienazioni*, non le origini, che accumunano la Callas e Medea. Ciascuna è «una donna ormai straniera alla terra d'origine, e divenuta straniera anche alla terra d'appoggio».⁵⁶

Dopo la rappresentazione della *Medea* scaligera del 1961, un cronista che stava aspettando dietro le quinte fermò la Callas dopo gli inchini e le chiese, «Maria Callas ha paura qualche volta?» Lei risponde: «Più Maria Callas diventa quella povera Callas, più paura ha.» Il cronista prosegue, «E *Medea*?» E Callas risponde, «Beh, quello è un discorso un po' ambiguo. La *Medea* non deve aver paura, ma la Maria, sì che ce l'ha. Sì, caro, la responsabilità della Callas è molto grande, ma la responsabilità di *Medea* è ancora più grande».⁵⁷

Se è vero che l'io ideale di “Maria” doveva avvicinarsi a “Callas” e ai personaggi come Medea, per un senso di responsabilità verso la loro grandezza, è altrettanto

52 Le persone a lei vicine dicono cose diverse in merito. Vedi ad esempio: Huffington: *Maria Callas, the Woman Behind the Legend*, pp. 293 e 370; Stefano Pancini: “Ferruccio Mezzadri, il maggiordomo piacentino di Maria Callas”, in: *Corriere di Bologna*, 9 settembre 2024, <https://t.co/8kCW2LpiOh> e Lyndsy Spence: “The Final Days of Maria Callas”, in: *Volta Magazine*, 1 maggio 2024, <https://voltamagazine.com/the-final-days-of-maria-callas/?lang=en>.

53 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

54 Callas, Siciliani e Visconti: “L'invité du dimanche” (cond. Desgraupes).

55 Maria Callas: “60 Minutes”, intervista condotta da Mike Wallace. New York: CBS, 3 febbraio 1974.

56 Franco Ruffini: “*Medea*, da Cherubini a Pasolini”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 279.

57 Maria Callas et al.: “Callas Day”, intervista condotta il 11 dicembre 1961 da Emilio Pozzi e trasmessa all'interno di un servizio di RAI-2 per il 20° anniversario dalla morte. Roma: *RAI*, 16 settembre 1997.

vero che il soprano cercò, con ogni sua interpretazione di Medea, di trasformare la maga sempre più in “Maria”, progressivamente enfatizzando i lati umani del mito. La Callas spiega in un’intervista che rilascia assieme a Luchino Visconti, poco prima di girare il film di Pasolini: «J’ai toujours volu lui donnéé ce coté umain. Au moin j’ai essayé. Ça c’est notre devoir».⁵⁸

Sempre nel 1969, durante le riprese del film, la Callas dichiara ad un giornalista di vedere anche Medea come personaggio doppio:

What we are trying, I may say, is to find the human part of Medea, [...] of this woman that has come from another world. She is a semigoddess and has put all her beliefs in a man, came down from her altar, and goes through all these experiences between goddess and woman [...] She is a woman, with all the experiences of a woman, even more so, everything’s bigger – bigger sacrifices.⁵⁹

Si può dunque ipotizzare che la sua premura di enfatizzare il lato umano di Medea fosse motivata, almeno in parte, dalla paura, dalla crescente insicurezza di non essere all’altezza né di “Callas”, né di Medea. Come la Callas confessa a Maraini, «Io ho molti dubbi su me stessa. Non mi sento una gran cosa».⁶⁰ Anche il tenore Jon Vickers, che affiancò Callas per le sue ultime rappresentazioni liriche di *Medea*, la chiamò “Little Maria” – «but she wouldn’t let Little Maria show through».⁶¹ Si tratta di una controcrescita, un crescente rifiuto nei confronti della diva “Callas” e della «semi-goddess» Medea. In questo senso, è rivelatore il seguente estratto dalla sua intervista del 1964 con Bernard Gavoty:

BG: Vous dites que vous êtes une femme très simple, que vous êtes une femme vraie.

MC: Oui.

BG: Alors pourquoi est-ce que vous n’acceptez pas, très simplement, d’être une idole, tout simplement parce que nous avons--

MC: J’ai peur--

BG: Contrairement à ce que vous pensez, nous avons besoin d’idoles.

MC: Vous avez besoin, vous les détruisez, les idoles, très facilement. Alors comme vous faites vos idoles, le moment que ce pauvre idole traverse un moment difficile dans sa vie, et elle a besoin d’être aidée, c’est le moment où elle est ruinée. Voilà.

BG: Mai il y a aussi voyez-vous une certaine manière, qui ne s’exprime pas toujours avec des mots mais avec des gestes et avec des actes, qui est de rendre hommage aux idoles.

58 Callas, Siciliani e Visconti: “L’invité du dimanche” (cond. Desgraupes).

59 Maria Callas: “BBC World Service”, intervista condotta all’interno di un servizio sulla realizzazione del film di *Medea*. London: BBC, 28 giugno 1969.

60 Callas: “In dialogo con Dacia Maraini”, <https://www.vogue.it/article/60-anni-di-vogue-italia-con-la-grande-letteratura-dacia-maraini-alberto-moravia-fernanda-pivano-alberto-arbasino-camilla-cederna>.

61 La citazione proviene dall’intervista di Vickers condotta da Arianna Huffington per: Huffington: *Maria Callas, the Woman Behind the Legend*, pp. 128, 368.

MC: “De rendre hommage aux idoles”. Oui, mais je ne suis pas une idole. Je suis humaine. C'est pour ça que je ne suis pas toujours parfaite. C'est pour ça que des fois je chante bien, des fois je chante moins bien. Avec les sportifs vous dites, “Ils sont en forme, il ne sont pas en forme”. Avec moi, on dit, “euh, elle a pas de savoir, oh là!” Vous comprenez? Nous ne sommes pas des idoles. Nous faisons de la musique.⁶²

La Callas sintetizza il concetto nell'intervista con Frost, «Glory terrifies me, because it feels quite uncomfortable up there».⁶³

Nel pensiero di Giorgio Agamben, l'ontologia della soggettività si radica sempre nella vergogna (*l'αἰδώς* di Aristotele).⁶⁴ A Gavoty, confessa, «je dis franchement, j'ai honte enfin quand on m'arrête dan les rues, on me fait des compliments, je ne sais pas par quel côté me tourner, parce que, évidemment ça, j'en ai peur, enfin on a honte, voilà.»⁶⁵ La sua autotrasformazione in icona di stile dentro e fuori dalla scena è riuscita a tal punto che, togliendosi il peso dei chili in eccesso, è riuscita solo a sostituirli con il peso della celebrità. Scambiò l'*αἰδώς* di non avere il *physique du rôle* con la l'*αἰδώς* di non essere all'altezza delle aspettative dei suoi giudici (lei stessa in primis). Per non esserne schiacciata, le è stato necessario umanizzare la «semigoddess» di Medea.

Ne segue la ricerca di arrivare non alla grandezza monumentale di Medea come “semi-divina” – un peso ormai troppo grosso per l'esile “Maria” – ma all'essenza (distillata) di Medea come donna. In un'intervista con Lord Harewood nel 1968, la Callas spiega come l'evoluzione della sua Medea a livello concettuale-interpretativo si rispecchiò anche nella trasformazione dei costumi del personaggio, che evidentemente la Callas stessa contribuì a curare:

Eventually, with the years, you even can change hairdos, you can change costumes. My *Traviata* has changed frequently. My *Norma*, more or less not much. It has, but not that much, because *Norma* doesn't stand that much. Medea has changed, definitely, a lot, because I'd seen her a very static figure, a very barbaric creature that knows what she wants from the beginning, and as I grew I learned to know that Medea, though she was a very nasty character, after all though, Giasone was even worse than she was. And she was right, I mean, in her *motives*. So I thought, later on, that if I created a softer hairdo and a softer appearance, that I might really create her as more of a woman, a living woman.⁶⁶

La diva deve togliere il superfluo, smontando progressivamente l'impalcatura di Medea, per arrivare alla *propria* essenza. Per compiere questo processo, la Callas scelse un'équipe tutta greca per il terzo e ultimo dei tre allestimenti teatrali centrati

62 Callas: “Une heure avec Maria Callas” (cond. Gavoty).

63 Callas: “The David Frost Show” (cond. Frost).

64 Vedi almeno Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

65 Callas: “Une heure avec Maria Callas” (cond. Gavoty).

66 Maria Callas: “The Callas Conversations”, intervista condotta da Lord Harewood. London: BBC, 15 dicembre 1968.



Fig. 30: Callas nei costumi progettati da Yannis Tsarouchis per *Medea*, a sinistra ad Epidauro (ca. agosto 1961), a destra a Milano (ca. 11 dicembre 1961). Fotografo: Erio Piccagliani, Archivio Storico della Scala



Fig. 31: Callas nei costumi progettati da Yannis Tsarouchis per *Medea*, al Covent Garden di Londra (ca. giugno 1959); a sinistra, Ullstein Bild, Getty Images; a destra, fotografo: John Franks, Associated Press.

sulla sua interpretazione di Medea. Questa nuova messinscena debuttò a Dallas nel 1958 con la regia di Minotis, proveniente dal teatro di prosa e specializzato nella tragedia greca, e il design delle scene e dei costumi del pittore Yannis Tsarouchis. Quest'ultimo ebbe uno stile sensuale ma volutamente crudo, radicato nel suo studio delle tecniche delle icone bizantine, ma applicate spesso a soggetti plebei – insomma un'artista perfetto per trasformare Medea da un'icona in una donna.

I costumi che Tsarouchis disegna per la Callas sono una reinterpretazione del peplo e del chitone della tradizione greca, che per via dei loro volumi ampi e fluidi, fermati in vita o sotto il seno da una cintura, hanno quel “softer appearance” da lei

voluti (fig. 30). Sono costumi dalle geometrie lineari, rese fluide dai tessuti leggeri, probabilmente delle garze di lana, minimalisti anche per l’uso monocromo dei colori, e per l’assenza di ornamenti. A differenza dei costumi di Coutard e di Fiume, sembrano vestire corpi dematerializzati, fantasmi che come scie fumose si muovono sulla scena definendosi solo nel gesto. Sono panneggi che esaltano l’espressività del volto e l’intensità dello sguardo.

Il mantello (l’unico elemento che rimane sempre presente nei costumi che la Callas indossa per *Medea*) è leggero e avvolgente, e assieme alla scollatura squadrata o stondata degli abiti, viene impiegato spesso per incorniciare gli occhi disegnati con linee nere pesanti sul fondo bianco del viso incipriato, tale da renderlo una maschera e mettere in risalto ogni gesto e ogni espressione facciale, perfino quelli più sottili (fig. 31). La vera funzione di questi costumi è quella di scomparire, di assorbire la luce e svanire, per sublimare il corpo e lasciar spazio agli elementi più lucenti che catalizzano l’attenzione – che non sono più gli elementi decorativi e vistosi piazzati sul costume da Coutard, né i colori chiari e forti di Fiume, ma le parti più espressive della fisicità della Callas (cioè le linee e gli spigoli della sua fisiognomia e delle sue mani lunghe; vedi per esempio fig. 32). Intorno ad esse, gli abiti fluttuano come fumo nero che si dissolve (fig. 33), contrariamente alla massiccia Medea di Firenze. È un’operazione che va verso i primi piani della Callas nella *Medea* di Pasolini, dove, come spiega Stefania Parigi, «per sovraccarico di espressività, la Callas assume la natura immateriale di un’idea che non trova sempre una vitalità e una compensazione fisica.»⁶⁷ Si tratta di una progressiva astrazione del corpo attraverso i costumi. La sostanza materica che nel maggio 1953 fu un’impalcatura bardata da vistose borchie, si trasforma nel dicembre 1953 in una concentrazione di energia fulminea, per poi purificarsi nel novembre 1958 e diventare un fantasma quasi incorporeo che contorna gli occhi di una maschera nuda, come gli spiriti che fluttuano intorno ai mortali che li evocano.

Questo “softer appearance” andò di pari passo con l’interpretazione vocale. Nella registrazione dal vivo da Dallas ’58, sentiamo una Medea più vulnerabile rispetto a quella velenosa della Scala ’53 e quella monumentale del Maggio Musicale ’53. È con il gemito di un animale ferito che la Medea del 1958 chiama Giasone “cruel”, mentre nella recita scaligera del ’53 lo dice *per* ferire; a Firenze, invece, l’esclamazione è una sentenza. I costumi rispecchiano quindi la voce della Callas, o meglio la maniera in cui impiega la voce in funzione della sua concezione del personaggio. Il costume e la voce di Medea a Firenze sono carri armati che possono navigare qualsiasi terreno corporeo o vocale; alla Scala sono nuclei energetici incandescenti, lame affilate e metalliche; e a Dallas sono più sabbiosi, più spenti, meno potenti in sé, ma ricalibrati per essere al totale servizio dell’espressività.

Si chiude così il cerchio della ricerca originaria della Callas: a Firenze si rese conto che per potenziare l’espressività di Medea, «the thin face» le avrebbe assicurato «the possibility of facial expressions» con cui avrebbe potuto caratterizzare al meglio

67 Stefania Parigi: “La cantatrice muta di Pasolini”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 287.

il personaggio. Negli allestimenti di *Medea* a Milano e a Roma, non ebbe più la «static figure» che aveva a Firenze, ma il fascino della sua nuova corporeità rubò la scena alle sue parti più espressive – le mani e il volto, che per la Callas sono l'anima del personaggio, come lo era la maschera per il teatro greco. A Dallas, decise di valorizzare nuovamente il volto e le mani, con vestiti che li misero in primo piano rispetto al corpo, esaltando la straordinaria intensità delle sue espressioni facciali e dei suoi gesti, come le evidenze fotografiche confermano.

Anche il suo interesse per l'espressività del volto parte dal suo progetto di arricchire l'arte lirica con spunti provenienti da altre discipline, in questo caso il cinema. Nell'intervista in cui, accanto a Visconti, racconta i preparativi per le riprese del film di Pasolini, la Callas dice:

Et ça m'intrigue beaucoup, parce que ce que nous n'avons pu faire dans le théâtre sont les images de près, les grands plans [i primi piani – n.d.r.]. Alors j'ai essayé de mon mieux en effet [...] Les grands plans, c'est à dire, faire très peu et le maximum d'expression avec un petit geste et, justement, le mouvement.⁶⁸

In teatro, la distanza dello spettatore è una sfida, una difficoltà da superare in parte dominando la figura corporea. Secondo Serpa, le fatiche della Callas in questa direzione hanno ottenuto l'effetto desiderato: «Nella *Medea* come in nessun'altra delle sue opere, neppure nella *Norma*, i silenzi della Callas in scena potevano essere anche più eloquenti del canto, e gli sguardi, le occhiate fulminee raggiungevano il loggione».⁶⁹

Visto quanto le espressioni facciali di Medea erano importanti per la Callas, non c'è da stupirsi che l'unico lungometraggio in cui prese parte fu proprio una versione cinematografica di *Medea*, dove i primi piani, non casualmente, sono di rilievo. Come spiega Parigi, «Pasolini abbandona la misura ritrattistica tradizionale per avvicinarsi al volto della Callas come non aveva mai fatto prima con i suoi interpreti».⁷⁰ La differenza primaria tra la sua *Medea* teatrale e quella cinematografica è che in quest'ultima il primo piano rende superfluo sia il corpo che il canto. Parigi continua, «Il primo piano della Callas, sottratto al fluire della narrazione, porta al massimo grado questa tensione verso l'idolatria che, a tratti, si trasforma in feticismo. Lo sguardo sostituisce il canto; è la musica inesprimibile degli occhi, che si alzano per fissarsi nella visione».⁷¹ Non era più la *Medea* di Cherubini ma un omaggio alla Callas da parte di Pasolini, come ha sempre asserito il regista stesso:

Ho pensato subito a *Medea* sapendo che il personaggio sarebbe stato lei. Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata lei, e quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione della Callas. Quindi ha contato molto nella creazione del personaggio ... Cioè questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che vien fuori nei suoi occhi, nei suoi

68 Callas, Siciliani e Visconti: «L'invité du dimanche» (cond. Desgraupes).

69 Serpa: «*Medea* riconosciuta», p. 261.

70 Parigi: «La cantatrice muta di Pasolini», p. 281.

71 Ibidem, p. 286.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*



Fig. 32: Callas nei costumi progettati da Yannis Tsarouchis per *Medea*, Dallas Civic Opera (ca. novembre 1958).



Fig. 33: Callas in *Medea* (ca. novembre 1958), Dallas Civic Opera.

lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto, sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa.⁷²

In maniera più sintetica, Callas, in un'intervista condotta per la NBC accanto a Pasolini, riassume così la visione del regista: «Mr. Pasolini says that to do a film is like a dream. [...] He has picked up this dream from my face and from my personality, which is like an Etruscan vase, he says. So he was inspired firstly by this. This is the beginning of the dream of Medea».⁷³

È interessante quanto gli abiti realizzati da Piero Tosi per il film rispecchiano le tre tappe diverse della Medea della Callas in teatro. All'inizio del film, Medea, in pieno possesso dei suoi poteri arcani, indossa un grembiule visivamente pesante, ricoperto di ornamenti vistosi e lucenti, che nasconde le dimensioni corporee della Callas (fig. 34). Anche se l'ispirazione diretta per questi abiti era il tradizionale *traje de vistas* castigliano leonese, il parallelo con il costume della *Medea* del Maggio Musicale, dove la Callas era in pieno possesso dei suoi poteri vocali, è palese.

Quando nel film Medea decide di diventare compagna di Giasone, viene spogliata dei suoi poteri magici e della sua divisa da sacerdotessa, e poi rivestita con un abito quasi trasparente a fondo bianco, con righe di colore rosso e giallo, una paletta assimilabile a quella di Fiume (fig. 35). Anche qui c'è un parallelo con la vocalità della Callas, giacché nella *Medea* scaligera del 1953, l'acquisto di una sensualità maggiore comporta un'incipiente riduzione della tempra vocale. Anche se il volume del vestito disegnato da Tosi è più largo di quello di Fiume, e le sue righe colorate sono orizzontali anziché verticali, l'associazione del vestito con la corporeità di Medea è resa esplicita quando lei, dopo aver fatto l'amore con Giasone, usa il tessuto trasparente per coprire le parti nude della sua figura a clessidra (le stesse parti messe in risalto dai vestiti di Fiume).

La seconda metà del film riprende la trama laddove la tragedia di Euripide e l'opera di Cherubini iniziano, quando Giasone si è ormai fidanzato con la figlia di Creonte e respinge le suppliche della tradita Medea di tornare da lei. Medea si vendica assassinando tutte le persone a lui più care: la sua rivale e infine i propri figli. Per questi episodi, i vestiti di Medea progettati da Tosi hanno molti punti in comune con quelli di Tsarouchis. Di conseguenza, il colore, la scollatura, e l'utilizzo dei veli hanno sempre la funzione di incorniciare e mettere in risalto la carnagione chiara e l'espressività del volto della Callas (fig. 36). Sono di aspetto dimesso, con toni più spenti rispetto a quelli indossati da Medea nel suo percorso precedente. Si tratta sempre di garze, ma ancora più leggere di quelle di Tsarouchis.

72 Violette Pisanelli Stabile: "Intervista con Pasolini", in: *La rassegna. Rivista mensile di politica, economia industria, tecnica, arte, cultura, turismo e spettacolo* I/IV (gennaio 1970), p. 61.

73 Maria Callas: "NBC News", intervista condotta all'interno di un servizio sulla realizzazione del film di *Medea*. New York: NBC, 5 agosto 1969.

“Maria” e “Callas” sotto il segno di *Medea*



Fig. 34: Costume disegnato da Piero Tosi per la *Medea* di Pasolini, esibito dal 30 settembre 2014 al 25 gennaio 2015 a Palazzo Pitti per la mostra “Omaggio al Maestro Piero Tosi. L’arte dei costumi di scena dalla Donazione Tirelli”.



Fig. 35: Costume per Maria Callas (*Medea* 1969) realizzato da Piero Tosi, in mostra attualmente a Cinecittà, dall'Archivio Tirelli Trappetti.

Pasolini, parlando della presenza scenica della Callas, la definisce «una straordinaria apparizione fisica, con quei grandi occhi in un volto dagli zigomi alti, dai lineamenti e dall'espressione che rientrano perfettamente nella mia mitologia fisionomica».⁷⁴ Basandosi sul contrasto tra la diva con potenze arcane e la donna umana e “normale” domesticata dai valori borghesi, il film gioca sullo sdoppiamento, in chiave mitica, di “Maria”/“Callas”. Nella chiosa di Parigi, «Il motivo del doppio fornisce, oltre alle modalità di costruzione dei personaggi, il principio strutturale del film, dominando il suo intreccio tematico e la sua configurazione formale.»

74 Alberto Ceretto: “Il primo film di Maria Callas”, in: *Il Corriere della Sera*, 24 aprile 1969, p. 3.



Fig. 36: *A sinistra*, fermo immagine di un primo piano della Callas, tratto dalla *Medea* di Pasolini, Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini; *a destra*, costume per Maria Callas (*Medea* 1969) realizzato da Piero Tosi, Archivio Tirelli Trappetti.

In sintesi, la funzione dei vestiti di Medea è quella di cancellarsi, progressivamente sublimando la diva a “Maria”. Come icona di stile e di tragicità, “Callas” si crea attraverso la sua autodistruzione.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Aversano, Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2023².
- Blignaut, Hélène: *La scala di vetro. Il romanzo della vita di Biki*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi, 1995.
- Callas, Maria: “Maria Callas Speaks,” intervista condotta da Derek Prouse, in: *London Sunday Times*, 19 marzo 1961, pp. 25–26.
- Callas, Maria: “Une heure avec Maria Callas”, intervista condotta da Bernard Gavoty. Parigi: ORTV, 20 novembre 1964.
- Callas, Maria: “Saturday Matinée Broadcasts: First Intermission”, intervista condotta da Edward Downes. New York: *Metropolitan Opera*, 30 dicembre 1967.
- Callas, Maria: “The Callas Conversations”, intervista condotta da Lord Harewood. London: BBC, 15 dicembre 1968.
- Callas, Maria: “In dialogo con Dacia Maraini”, in: *Vogue Italia*, dicembre 1969, pp. 169–176.
- Callas, Maria: “The David Frost Show”, intervista condotta da David Frost. New York: CBS, 10 dicembre 1970.
- Callas, Maria: “60 Minutes”, intervista condotta da Mike Wallace. New York: CBS, 3 febbraio 1974.

- Capanni, Cosimo: “Maria e Biki (prima parte)”, in: *GBOPERA*, 7 agosto 2009.
- Ceretto, Alberto: “Il primo film di Maria Callas”, in: *Il Corriere della Sera*, 24 aprile 1969.
- Del Monaco, Mario: “L’ultimo spettacolo”, intervista condotta da Enzo Biagi, in: *L’Unità*, 4 dicembre 1982, p. 11.
- Dior, Christian: *Christian Dior et moi*. Parigi: Amiot-Dumont, 1956.
- Galatopoulos, Stelios: *Maria Callas: Sacred Monasteri*. New York: Simon & Schuster, 1998.
- Huffington, Arianna: *Maria Callas, the Woman Behind the Legend*. New York: Cooper Square Press, 2002.
- Lomazzi, Giovanna: “Parla la migliore amica della Callas”, intervista condotta da Laura Squillaci. Roma: *RaiNews*, 15 settembre 2017.
- Montale, Eugenio: *Prime alla Scala*. Milano: Mondadori, 1995 (1981).
- Pancini, Stefano: “Ferruccio Mezzadri, il maggiordomo piacentino di Maria Callas”, in: *Corriere di Bologna*, 9 settembre 2024.
- Pisanelli Stabile, Violette: “Intervista con Pasolini”, in: *La rassegna. Rivista mensile di politica, economia industria, tecnica, arte, cultura, turismo e spettacolo* 1/4 (gennaio 1970), pp. 59–61.
- Rizzo, Maria Antonietta (a cura di): *Annuario della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, vol. 66–67. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1993.
- Sili, Gioia: “Oltre lo specchio: Lacan e Merleau-Ponty”, in: *b@belonine: Rivista online di filosofia*, nuova serie, n. 6 (novembre 2020), pp. 223–230.
- Spence, Lyndsy: “The Final Days of Maria Callas”, in: *Volta Magazine*, 1 maggio 2024.
- Thomson de Grummond, Nancy: *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2006.
- Verdino, Stefano: “Voci Montaliane”, in: *Lettere Italiane* 62/2 (2010), pp. 229–256.
- Zeffirelli, Franco: *Autobiografia*. Milano: Mondadori, 2006.
- Zeffirelli, Franco: “Callas, il mito compie un secolo”, in: *Il Giorno*, 9 novembre 2023.
- Žižek, Slavoj: *How to Read Lacan*. New York: Norton, 2007.

Maria Callas e la costruzione della sua immagine

UTA FELTEN – GIULIO BREVETTI

1. Costruzione e autocostruzione della diva*

«Casta diva» canta la diva Maria Callas nella sua illustre interpretazione della *Norma* durante la preghiera alla luna.

Prima di analizzare i processi di costruzione del mito della diva Maria Callas vorrei ricorrere un attimo alle teorie semiotiche del discorso amoroso di Roland Barthes per sottolineare la dimensione storica della cultura degli affetti e il ruolo della voce di Callas come *figura chiave* nella enciclopedia della cultura degli affetti del nostro tempo.

«Piangerò la mia sorte», canta la Callas.

L'aria dell'opera cantata dalla Callas è diventata, come ha sottolineato Roland Barthes nel suo bestseller *Frammenti di un discorso amoroso*,¹ una *figura, frammento chiave* del discorso amoroso che costituisce il *thesaurus* dell'amore come passione dell'amante-*bricoleur* nel ventesimo secolo:

L'amant est – selon Barthes – en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. [...] S'il y a une figure “Angoisse”, c'est parce que le sujet s'écrie parfois [...] : “Je suis angoissé !” “Angoscia !”, chante quelque part la Callas. La figure est en quelque sorte un air d'opéra de même que cet air est identifié, remémoré et manié à travers son incipit [...] de même la figure part d'un pli de langage (sorte de verset, de refrain, de cantillation) qui l'articule dans l'ombre.²

Non è per caso che Roland Barthes si riferisca esplicitamente alla sua teoria sul discorso amoroso parlando della Callas: vuol dire cioè che l'aria cantata con la sua voce – secondo l'autore – fa parte del nostro immaginario collettivo, della nostra enciclopedia della cultura degli affetti e configura il *thesaurus* del discorso amoroso della passione. Per dirlo con le parole di Roland Barthes, questo significa che ogni amante che vuole esprimere un frammento di un discorso dell'amore come passione ricorre automaticamente al tesoro dell'amore come passione costituito dalla Callas. Secondo le conosciute teorie sociologiche di Niklas Luhmann,³ la cultura amorosa

* Il primo paragrafo è di Uta Felten, il secondo di Giulio Brevetti.

1 Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

2 Ibidem, pp. 8–9.

3 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag AG, 1994.

occidentale è determinata dalla costruzione binaria del discorso dell'amore inteso come passione, predominante nell'Ottocento, e come seduzione, libertinaggio, *amour galant*, predominante nel Settecento:

Vergleicht man Romane aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts mit denen aus dem 19. Jahrhundert, so tritt der Dialog der Liebenden zurück; er wird ergänzt oder nahezu ersetzt durch die Verzauberung der Objekte, an denen in bezug auf den anderen die Liebenden ihre Liebe erfahren.⁴

Il ventesimo secolo – e questa tesi è anche valida per il nostro tempo – è invece, sempre secondo le teorie di Luhmann e Barthes, determinato dalla completa frammentarietà e dalla coesistenza di discorsi amorosi distinti:

Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur). À chacun de ces incidents (ce qui lui « tombe » dessus) l'amoureux puise dans la réserve (le trésor ?) des figures, selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire. [...] Chaque figure éclate, libre seule comme un son coupé de toute mélodie – ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. [...] Le dis-cursus amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective.⁵

La frammentarietà e la coesistenza dei discorsi amorosi permettono all'amante di vivere l'amore come un *bricoleur* che produce il suo discorso amoroso secondo il proprio bisogno. Chi vuole concepire un discorso sull'amore come libertinaggio ricorre ai discorsi del Settecento, chi vuole vivere l'amore come passione deve ricorrere al *thesaurus operistico* dell'Ottocento realizzato da Maria Callas. Vuol dire che la fascinazione, la passione per Maria Callas implica sempre e automaticamente un ricorso nostalgico a una cultura degli affetti dell'Ottocento che concepisce l'amore come passione, sofferenza. Norma, Violetta, Lucia di Lammermoor, Tosca e Medea sono, come è noto, le grandi figure dell'amore inteso come passione, dolore, sofferenza, sentimenti che devono culminare nella morte del soggetto amante.

«Over her dead body», sopra il cadavere di una bella donna si restaurano le norme del patriarcato, come ha sottolineato Elisabeth Bronfen nel suo famoso studio *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*: «There is, of course, nothing empirically feminine about the corpse, nor anything objectively feminine about the image. Yet the opposite position, namely that of survivor and of the viewer, is culturally constructed as a masculine one».⁶

I nuovi studi queer e neo-femministi vedono il ruolo della donna nell'opera dell'Ottocento in un modo diverso. Barbara Vinken sottolinea che l'opera moderna non restaura il patriarcato, al contrario: la grande diva dell'opera mette in questione

4 Ibidem, p. 168.

5 Barthes: *Fragment d'un discours amoureux*, p. 10.

6 Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 121.

la mascolinità tossica e si burla del patriarcato.⁷ Questa prospettiva teorica è anche quella che vogliamo adattare per il nostro studio del divismo della Callas. Ma cosa è la diva? E perché possiamo considerare la Callas come la grande diva del ventesimo secolo?

Ricorriamo di nuovo un attimo alle teorie di Bronfen e Straumann sul mito della diva. Nel loro studio *Die Diva. Geschichte einer Bewunderung*,⁸ le autrici definiscono la diva come un «accidente nel sistema semiotico del culto della star»⁹ e sottolineano la relazione importante fra la nascita della diva e la nascita del nuovo sistema dei *mass media* che si sviluppa all'inizio dell'Ottocento con la fotografia e che trova il suo culmine nel ventesimo secolo con la nascita del cinema.

Ma perché si può definire la diva come un «accidente nel sistema semiotico del culto della star»? E qual è, secondo Bronfen e Straumann, la differenza fra la star normale e la diva?

La differenza si trova – a loro avviso – nell'aura specifica della diva. Costei incorpora una qualità paradossale perché ha allo stesso tempo qualcosa di divino e di fragile.¹⁰

Nel suo essere specifico, si relaziona il miracolo con la piaga. La diva, dunque, incorpora una combinazione fra la eroina classica, che vuole ascendere ma cade molto in basso, e il martire cristiano, che cerca la redenzione di sé stesso e del suo pubblico, come si può vedere dall'esempio di Marilyn Monroe:

So ist ihr Starkörper wie kaum ein anderer zum Ort widersprüchlicher Projektionen geworden. [...] In unserem kulturellen Gedächtnis verewigt sich das Image der Monroe auf der Grenze zwischen einer himmlischen Lebensenergie, die ihr einen übermenschlichen Zauber verlieh, und den höllischen Ängsten, den Depressionen und der Schlaflosigkeit, die sie nur mit Tabletten bekämpfen konnte. Gerade darin zeigt sich aber auch der Kern ihres Diva-Daseins [...].¹¹

Due altre caratteristiche chiavi della diva sono, sempre secondo Straumann e Bronfen, la solitudine e la completa dissoluzione del limite fra vita intima e vita pubblica. Esattamente come in Maria Callas.

2. La diva delle arti

Dicembre 1956. All'apice del suo successo, con il maniacale perfezionismo che la contraddistingue, Maria Callas rifinisce con le proprie dita il trucco del manichino, che la ritrae fedelmente, esposto nella vetrina del Liberty Music Shops della Angel

7 Barbara Vinken: *Diva. Die etwas andere Opernverführerin*. Frankfurt: Klett-Cotta, 2023.

8 Elisabeth Bronfen e Barbara Straumann: *Die Diva. Geschichte einer Bewunderung*. München: Schirmer Mosel, 2002.

9 Ibidem, p. 7.

10 Ibidem, pp. 86–87.

11 Ibidem, p. 63.



Fig. 1: Maria Callas nel Liberty Music Shops della Angel Records a New York, 1956. Tratta da *Maria Callas. The Exhibition*, a cura di Massimiliano Capella. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2016, pp. 126–127.

Records di Angelo Soria a New York (fig. 1). Pigmaliona di se stessa, dinanzi alla sua immagine, quasi come se la stesse plasmando, la diva replica davanti all'obiettivo fotografico quel che ha fatto in pratica sempre, sin da quando era giovanissima: costruire la propria immagine. Passando con la forza della volontà e l'ambizione da ragazzotta grassoccia figlia di immigrati greci nella Grande Mela a icona di stile internazionale capace di oscurare con la sua presenza star del cinema e dello spettacolo ben più avvenenti e sensuali, imponendo senza alcuno sforzo il proprio magnetico fascino e adoperando sapientemente le arti visive che aveva a disposizione. Come e quanto esse hanno contribuito alla creazione del mito della Callas e alla sua fama di diva? Attraverso quali mezzi espressivi la sua fisionomia è arrivata fino a noi, quali sono stati i più efficaci e quali quelli da lei preferiti? E, soprattutto, come e quanto ciascuno di essi ha influito sulla diffusione della sua immagine? E dunque, pittura, scultura, grafica, fotografia e cinema hanno seguito dei percorsi paralleli, talvolta incrociandosi e dando vita a connessioni sorprendenti e di notevole interesse. A unire queste discipline, sempre lei, Maria, la cui iconicità è ancora ben solida tutt'oggi.¹²

a) La Callas e la fotografia

È innegabile che il mezzo artistico privilegiato nella storia visiva di Maria Callas, maggiormente utilizzato e di gran lunga più efficace, sia stato quello fotografico. Tale *medium* ha praticamente sempre accompagnato la vita e la carriera della Divina dagli esordi sino alla morte, contribuendo alla sua affermazione nel campo della lirica e sui rotocalchi, complici senza alcun dubbio le scelte di fotografi, di pose e di ambienti che in maniera sapiente e scaltra la stessa artista gestiva spesso in prima persona. Nei circa trent'anni della sua luminosa carriera, la Callas con la sua presenza non ha segnato infatti soltanto la storia della musica e dello spettacolo, ma anche quella della fotografia, con scatti divenuti leggENDari, figurando come uno dei volti più iconici di tutto il XX secolo al pari di altre celebri donne del Novecento come la regina Elisabetta II o star del cinema come Greta Garbo, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Audrey Hepburn.

Tralasciando le immagini catturate da fotoreporter, paparazzi e quelle di ambito privato, sono essenzialmente due le tipologie fotografiche che concorrono alla mitologia visiva della cantante.

La prima fra queste raggruppa le foto di scena, vale a dire le immagini realizzate per pubblicizzare uno spettacolo o in occasione dell'uscita di edizioni discografiche, tese perciò a evocare lo spirito di una precisa rappresentazione. Si tratta cioè di immagini nelle quali la Callas posa dinanzi all'obiettivo nei panni dell'eroina di turno, mostrando le proprie non comuni doti interpretative. In termini di restituzione dell'esperienza teatrale e ancor più di uno spettacolo con la Divina, si ha la fortuna di essere in possesso di decine di registrazioni, e in alcuni casi anche

12 Alcuni volumi di riferimento: Attila Csampai: *Callas*. Milano: Rizzoli, 1994; *Maria Callas. Le immagini di una vita*, a cura di Yann-Brice Dherbier. Cisano Bergamasco: Mondadori, 2009; *Maria Callas. The Exhibition*, a cura di Massimiliano Capella. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2016.

audiovisive, seppur rappresentino certamente un surrogato dell'esperienza reale. Un'edizione discografica realizzata appositamente per il mercato, rispetto a una semplice registrazione di uno spettacolo, non prevede l'utilizzo dell'aspetto visivo: senza il movimento e dunque senza la possibilità di esprimersi col corpo, qualsiasi cantante si trova costretto a utilizzare un unico strumento, quello della voce, cercando di trasmettere soltanto con essa, forse ancor più che in scena o dinanzi a una cinepresa, l'anima di un personaggio. Ma la voce costituisce lo strumento più importante per un cantante lirico. In maniera analoga, seppur speculare, questo discorso vale anche per la fotografia. Privato in questo caso non soltanto del movimento ma anche della voce, il cantante lirico si trova nella condizione di esprimere un carattere soltanto con le qualità interpretative. La fotografia dovrebbe quindi costituire il mezzo espressivo più difficile da gestire per un artista del genere, quello che richiederebbe maggiori sforzi, proprio perché privato della possibilità di esprimersi con il movimento e soprattutto con la voce. Eppure la Callas eccelleva anche in questo tipo di rappresentazione, possedendo la straordinaria capacità di sintetizzare un'emozione o un sentimento, e ancor più un personaggio, con un'intensità non comune da ritrovare in altre colleghi.

Ordinando cronologicamente tutte le immagini di questo tipo, ci si ritrova pertanto dinanzi a una storia illustrata delle più celebri interpretazioni della Callas, a cominciare dal 1947, vale a dire dal primissimo periodo in Italia e dal debutto del 2 agosto all'Arena di Verona con *La Gioconda* diretta da Tullio Serafin: a realizzare questi scatti furono Filippo (1910–1985) e Fausto Tommasoli (1912–1971), fotografi scaligeri che ebbero la fortuna e il merito di immortalare Maria al suo esordio italiano; dello stesso anno è poi lo scatto del fotografo trentino Enrico Pedrotti (1905–1965), di cui è noto un esemplare che reca una dedica a Giovanni Battista Meneghini (fig. 2). A legare queste immagini sono le virginali pose da fanciulla assorta nei suoi pensieri, con lo sguardo basso e le mani vicino al volto a comunicare un animo mite e sottomesso. Non mostrano il fuoco che arde negli occhi di Maria, la sua ambizione e la forza del suo carattere. Evidentemente è ancora presto per rivelare all'obiettivo la propria vera natura. Un passo in avanti si registra negli scatti realizzati nei debuti successivi, come a Catania nel 1950 nei panni di *Norma*, e soprattutto quelli di Città del Messico a opera dello studio fotografico SEMO che mostrano tra il 1951 e il 1952 Maria in abiti di scena durante le prove di *Traviata* e dei *Puritani*: è ancora la Maria dall'aspetto 'pesante' ma inizia qui a trasparire tutta la sua intensità come interprete.

A realizzare questo tipo di immagini sono in gran parte fotografi che lavorano in teatro e che riprendono gli artisti nel loro habitat naturale, la scena. In Italia vale la pena ricordare senz'altro Erio Piccagliani (1917–2002), per anni fotografo ufficiale alla Scala, del quale basti citare su tutti almeno i bellissimi scatti per la leggendaria messa in scena dell'*Anna Bolena* del 1957 diretta da Gianandrea Gavazzeni con la regia teatrale di Luchino Visconti (fig. 3). Il corrispettivo di Piccagliani per la scena londinese era l'ex musicista Houston Rogers (1902–1970), autore della fortunata serie de *La Traviata* al Covent Garden del 1958 (fig. 4) e di quella relativa alla *Tosca* della Royal Opera



Fig. 2: Enrico Pedrotti, *Ritratto di Maria Meneghini Callas*, 1947. Tratta da *Maria Callas. The Exhibition*, a cura di Massimiliano Capella. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2016, p. 74.



Fig. 3: Erio Piccagliani, *Ritratto di Maria Meneghini Callas nei panni di Anna Bolena*, 1957. Tratta da Operabilia © – Fonds musical Claude-P. Perna, Bruxelles, <https://www.flickr.com/photos/135304665@N07/35767404852/>.

House nel 1964. Ancora, quelle celeberrime che vedono Maria avvolta nel kimono e inginocchiata per l'edizione discografica della *Madama Butterfly* diretta da Karajan nel 1955, e le fantastiche istantanee a colori all'interno della Scala realizzate nel 1957 da Gianni Greguoli (1926–2020) per la copertina dei dischi contenenti la *Medea* diretta da Cherubini. A questo tipo di immagini vanno aggiunte quelle realizzate dai maggiori fotografi italiani di quel tempo nella casa della diva durante le prove costumi, come Elio Luxardo (1908–1969), che la riprende nei panni di Cio Cio-san e di Violetta, o come Federico Patellani (1911–1977), che la ritrae nel 1957 mentre prova



Fig. 4: Houston Rogers, *Ritratto di Maria Meneghini Callas nei panni della Traviata*, 1958. Tratta da https://www.flickr.com/photos/archive_diary/23295026799.

quelli della *Turandot*, realizzando, tra le diverse immagini della seduta, uno scatto di grande efficacia, a metà strada tra una normale verifica abiti con sguardo in camera e un ritratto pittoricistico, complice il trucco e l'impalcatura del copricapo (fig. 5). Oltre a costituire, come si diceva, una galleria visiva delle più celebri interpretazioni della Callas, molte di queste immagini sono divenute paradigmatiche per l'intensità espressiva che rimandano, punti di riferimento ineludibili per una ipotetica fortuna visiva delle più celebri eroine della lirica, e in certi casi addirittura archetipiche.

Oltre ad alimentare lo status di grande interprete, la fotografia ha contribuito alla mitologia visiva della diva, e in maniera incalcolabile. Sono senza alcun dubbio i tanti scatti realizzati in occasione di servizi giornalistici o per pubblicizzare la propria figura a costituire il patrimonio visivo più interessante e significativo attraverso il quale la Callas ha costruito la propria immagine, raccontando qualcosa di sé, consapevole di essere divenuta un modello di femminilità e di eleganza, senza indossare i pretenziosi e ingombranti abiti di scena, ma capi di abbigliamento di stilisti alla moda e raffinati vestiti da sera. I primi servizi degni di nota vanno rintracciati subito dopo la celebre metamorfosi fisica, quando Maria, tra il 1953 e l'anno successivo, perse peso affinando la propria figura, decisa a imporsi con un aspetto moderno e più curato: quello dell'inglese John Deakin (1912–1972), vicino a Francis Bacon e fotografo ufficiale di *Vogue*, e quello del gallese Angus McBean (1904–1990), di formazione surrealista, che la ritrasse bionda.

Man mano che la fama della cantante aumentava cresceva anche l'interesse per il suo privato: iniziarono a comparire servizi che tendevano a rappresentarne lo stile di vita e i rapporti personali, in molti casi all'interno della propria abitazione. Nel 1956, poco prima di morire tragicamente in Egitto, il polacco David Seymour (1911–1956), tra i fondatori dell'Agenzia Magnum, la ritrasse durante esercitazioni al pianoforte. Tuttavia, nella maggior parte delle più importanti e celebri sessioni fotografiche, la Callas venne ritratta lontana dalle scene, senza esplicativi riferimenti alla sua professione, divenendo un volto e un corpo celeberrimi e richiestissimi, al pari di una affascinante diva hollywoodiana: Franco Gremignani e ancora Federico Patellani la immortalarono come una signora borghese ed elegante nella sua casa milanese; nel 1958 Milton H. Greene (1922–1985), socio di Marilyn Monroe e fotografo di *Life*, la colse mentre si truccava allo specchio, come se la stesse spiando di nascosto, alimentando di fatto la curiosità dello spettatore per il privato della diva, o ancora all'aria aperta mentre giocava civettuola con l'obiettivo; nel 1960 Ken Veeder (1919–1992) la fotografò in una sala museale soltanto con alcuni dipinti alla parete, sullo sfondo. E poi un autore *glamour* come Horst P. Horst (1906–1999) osò più di ogni altro cingendola in abiti scuri come una *mannequin* per esibire le forme di quel corpo costruito meticolosamente, trasformato, stravolto, grazie alla propria volontà e al sacrificio, da goffo e pachidermico a longilineo e raffinato, divenendo nel corso degli anni Cinquanta un'icona di stile (fig. 6).

L'allure di grande diva venne però sancita dall'incontro con uno dei fotografi più importanti di quel tempo, il grande Cecil Beaton (1904–1980), ritrattista ufficiale, tra gli altri, della casa reale inglese, che realizzò due serie strepitose. Nella prima,



Fig. 5: Federico Patellani, *Ritratto di Maria Meneghini Callas nei panni di Turandot*, 1957. Tratta da A. Csampai: *Callas*. Milano: Rizzoli, 1994, p. 99.



Fig. 6: Horst P. Horst, *Ritratto di Maria Meneghini Callas a New York*, 1958. Tratta da <https://insideart.eu/2013/12/02/maria-callas-la-divina/>.

Maria indossa un abito da sera e tante perle, impegnata a sedurre l'obiettivo con lo sguardo e con le mani; ma è senza dubbio il suo volto così marcatamente greco a essere protagonista assoluto di quegli scatti, tra i quali quello con la tenda alle sue spalle che ricorda un sipario teatrale appare come l'immagine più felice. La seconda serie eseguita da Beaton vede Maria indossare un abito completamente nero e stretto, uno di quelli alla moda esistenzialista, e posarsi su uno sgabello di vimini. L'autore si avvicina maggiormente a quel volto misterioso ed enigmatico spogliando la scena e giocando sui contrasti tra il bianco e il nero. Ancora una volta, Maria recita con le mani dando vita a una serie infinita di varianti. Ma come ogni serie che si rispetti, anche per questa uno scatto ha finito col prevalere sugli altri: con quello (fig. 7) in cui



Fig. 7: Cecil Beaton, *Ritratto di Maria Meneghini Callas*, 1956. Tratta da A. Csampai: *Callas*. Milano: Rizzoli, 1994, p. 105.

Maria guarda enigmatica come la Sfinge l'osservatore tenendosi la testa tra le mani, Beaton realizza uno dei suoi capolavori e uno dei ritratti femminili più celebri di tutto il XX secolo, assicurando al suo soggetto fama visiva imperitura, celebrato anche da Warhol qualche anno dopo. Un lavoro analogo, compiuto esclusivamente sul volto particolare e ormai iconico della diva, fu poi quello compiuto per la Emi da Jerry Tiffany (1925–2018), che ne sottolineò la felina forma degli occhi e della bocca.



Fig. 8: Christian Steiner, *Ritratto di Maria Callas*, inizi anni Settanta. Tratta da A. Csampai: *Callas*. Milano: Rizzoli, 1994, p. 223.

Il più, tutto sommato, agli inizi degli anni Sessanta fu ormai fatto. Per ritrovare delle immagini davvero significative bisogna attendere la fine di quel decennio, quando iniziarono a comparire ritratti piuttosto cupi, in cui l'obiettivo catturava un viso che andava sfiorando: su tutti, quelli di Christian Steiner (1937), giovane fotografo berlinese avviato a una brillante carriera di ritrattista di volti della musica classica e lirica (fig. 8), e quelli di Richard Avedon (1923–2004).

b) La Callas e le altre arti

Al di là delle celebri serie realizzate da grandi autori, la fotografia funse tanto da termine di paragone con le altre discipline visive quanto da fonte di ispirazione e da punto di partenza per nuove figurazioni. A cominciare da quelle grafiche. Nei primi anni Cinquanta, la Callas divenne una presenza abituale sui giornali e sui rotocalchi di tutto il mondo anche attraverso disegni e illustrazioni che ne reinterpretavano la figura. Come, ad esempio, sulla popolarissima *Domenica del Corriere* del dicembre '54 in cui, in copertina, Walter Molino (1915–1997) la ritrasse in tutta la sua forza espressiva, sottolineandone quindi le doti recitative, in occasione della prima alla Scala de *La Vestale* di Gaspare Spontini diretta dal maestro Votto in compagnia di Ebe Stignani (fig. 9). O ancora, l'anno successivo, sempre sullo stesso giornale, raffigurata questa volta dietro le quinte mentre aggredisce verbalmente, vestita da Madama Butterfly, gli ufficiali giudiziari giunti a notificarle una citazione da parte del vecchio impresario Eddie Bagarozy al termine dell'ultima recita la sera del 17 novembre del 1955; l'episodio di Chicago, ripreso sui giornali di tutto il mondo, mostrò la vera Callas, o una parte consistente del suo carattere. Ma l'aspetto da sottolineare è che attraverso questa popolare e accattivante forma di figurazione la Callas non veniva più ritratta solo come cantante o artista, ma come donna e diva i cui gesti, le cui azioni, le cui prese di posizione divennero d'interesse collettivo al pari di una star di Hollywood o di una principessa. Ancora, la sua figura divenne una silhouette da studiare e a cui ispirarsi sul settimanale più noto degli Stati Uniti, *Time*, che riprendeva la sua posa da una splendida fotografia di Mario Dondero (1928–2015) dell'anno precedente in cui appare seduta a colloquio con Luchino Visconti e Leonard Bernstein durante la preparazione de *La Sonnambula* (fig. 10).

La copertina di quello stesso numero della rivista celebrava la Callas in occasione dell'esordio della *Norma* di Bellini al Metropolitan di New York il 29 ottobre 1956. Come ormai da tempo, il celebre rotocalco aveva scelto di dedicare la copertina a influenti personaggi del periodo ritratti dal pittore di origine austriaca Henry Koerner (1915–1991), il quale evitava di ispirarsi alla fotografia sottoponendo i propri soggetti a lunghe sessioni di posa. La Maria di Koerner è un'esplosione in rosso, evidente riferimento alla passionale voce e al fuoco del talento della cantante, che riprende le tipiche tonalità del bordo della copertina della rivista. Il successo viene così sancito tanto dalla gratificazione di aver guadagnato la copertina del più influente rotocalco statunitense quanto dal fatto che si passi attraverso l'ormai riconoscibile e autorevole pennello di Koerner.



Fig. 9: Walter Molino, copertina de *La Domenica del Corriere*, 12 dicembre 1954. Collezione privata.

Maria Callas e la costruzione della sua immagine



Fig. 10: Charley Harper, copertina di *Time. The Weekly Magazine*, 29 ottobre 1956. Collezione privata.

Tuttavia, non si può certamente affermare che la pittura sia stata determinante per la costruzione dell'immagine della Callas, così come non si può attribuire al soprano il medesimo peso per la pittura che invece ha avuto per la storia della fotografia novecentesca, e ciò per molteplici ragioni: almeno una tra queste è di non aver mai posato per un pittore che potesse in qualche modo rappresentare un omologo dei tanti grandi fotografi che l'hanno immortalata. E il rapporto dialettico conflittuale tra questi due mezzi espressivi è ben colto in tutta la sua evidenza nella circostanza della realizzazione del ritratto, in cui il soprano indossa un abito di Biki con papaveri rossi, commissionato dal marito Meneghini nel 1957 al pittore fiorentino Silvano Caselli – già autore nel 1951 di quello del maestro Arturo Toscanini. In quell'occasione, così come in questa, a testimoniare la realizzazione è il mezzo fotografico. Nel caso della Callas, numerosi scatti furono pubblicati sul rotocalco tedesco *Neue Illustrierte* nei quali Maria posa non solo per il pittore ma anche per il fotografo che ha di fronte (fig. 11). Se, dunque, la gloria privata della Callas, nel sontuoso appartamento milanese dei Meneghini, veniva affidata alla pittura, mezzo espressivo avvertito ancora come il più appropriato per celebrare tanto la donna amata quanto la grande artista, la fama universale era invece consegnata alla fotografia, mezzo attraverso il quale raggiungere il grande pubblico e permettergli di favoleggiare dinanzi alla circostanza della realizzazione del ritratto dipinto. Le sedute di posa divengono così avvenimenti da documentare per mostrare come la diva appaia nel dietro le quinte, modella di un artista che sta realizzando il suo ritratto. Ma la vicenda di questo dipinto non si esaurì qui. Venduto da Meneghini dopo la fine del matrimonio, venne in seguito donato al teatro La Fenice, andando distrutto nel rogo del 1996. Caselli fu chiamato a creare una serigrafia ricostituendo l'immagine del dipinto ma aggiungendo sullo sfondo La Fenice in fiamme. Il ritratto “che visse due volte” nella versione recente appare così come una sorta di aggiornamento della precedente, in cui iconograficamente viene inserito il riferimento all'episodio che ha distrutto materialmente il primo quadro ma sancendo di fatto la rinascita quarant'anni dopo, come un'araba fenice, della sua immagine, ricostruita proprio grazie alle documentazioni fotografiche.

Il primo ritratto, nato nel 1957 come segno d'amore, fu dunque venduto da Meneghini subito dopo il naufragio del matrimonio a causa della relazione della Callas con Onassis. Il quale a sua volta, per sancire il rapporto amoroso con il soprano, commissionò nel 1961 un nuovo ritratto di Maria. Indicativa la scelta tanto dell'artista quanto dell'iconografia. Se Meneghini aveva chiamato un pittore italiano e legato al mondo della musica, il magnate greco si rivolse ad Alejo Vidal-Quadras (1919–1994), lanciatissimo nel mondo del jet-set di quel periodo, autore in quello stesso anno del ritratto della principessa Grace e in seguito di quelli dei futuri sovrani di Spagna, Don Juan Carlos e Sofia di Grecia. La Maria proposta dal pittore catalano è antitetica a quella restituita dal collega fiorentino: lì, una composta signora borghese, emblema dell'alta società milanese di metà anni Cinquanta; qui, una sensuale femmina libera, personificazione di un nuovo decennio aperto alla modernità. Anche nell'utilizzo del colore rosso i due dipinti

Maria Callas e la costruzione della sua immagine

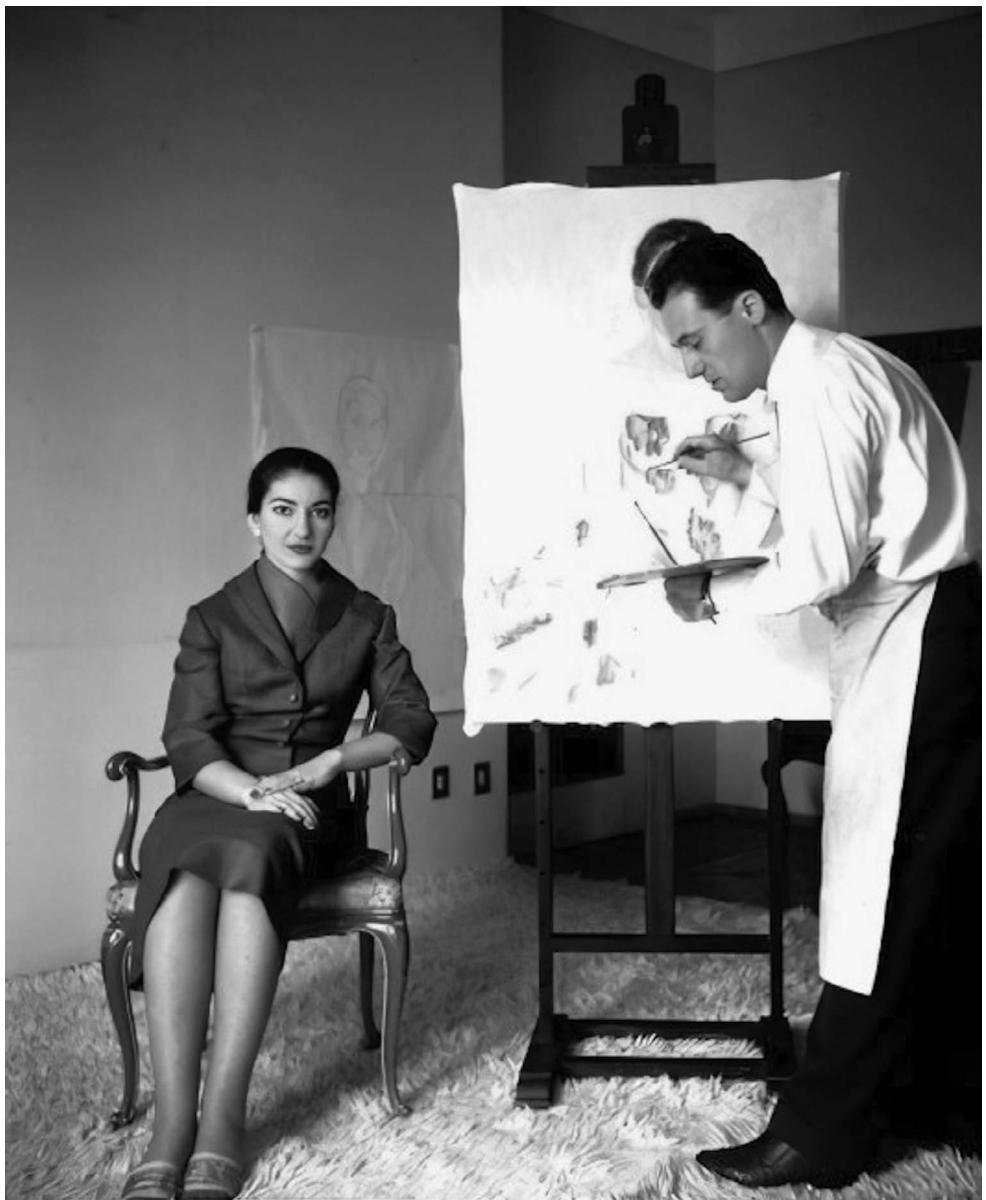


Fig. 11: Maria Meneghini Callas in posa per il pittore Silvano Caselli a Milano, 1957. Tratta da https://www.robertodelpiano.com/php/callas-storia-di-un-ritratto_ita.php.

differiscono simbolicamente: se in quello di Caselli ha una funzione decorativa, legata ai papaveri del vestito, in quello di Vidal-Quadras avvolge la figura di Maria, quasi volendone esprimere il proprio incontenibile desiderio di amare e di essere amata, riallacciandosi al trattamento adottato nel suo ritratto da Koerner nel 1956.

Durante la sua carriera, la Callas venne raffigurata anche nelle arti plastiche, sebbene non resti traccia di opere particolarmente significative. Emblematico è il caso del ritratto realizzato nel 1959 dal tedesco Fritz Behn (1878–1970), ormai anziano scultore formatosi all’ombra di von Hildebrand, celebre per i busti e le figure di animali, nonché per essere stato uno dei nomi di punta della scena artistica dell’era nazionalsocialista.¹³ Piuttosto che l’opera in sé, un busto in cera segnato dai tratti marcati del volto della cantante, ad apparire davvero interessanti sono le fotografie di Michael Friedel (1935) che riprendono il dialettico scambio di vedute tra lo scultore e la sua modella: Maria riflette con Behn sulle sue sembianze, addirittura suggerendogli di modificare o accentuare particolari del suo sguardo (fig. 12). Come per il ritratto di Caselli, anche in questo caso la fotografia riveste il ruolo di testimone della nascita di un ritratto eseguito con le tecniche classiche, pittura e scultura per l’appunto, limitandosi a documentare piuttosto che a fornire un’interpretazione del soggetto e assurgere così a opera d’arte. E seppur traspaia una certa capacità di Friedel nel cogliere i caratteri dei personaggi raffigurati, è innegabile che siamo dalle parti del fotogiornalismo. E come, nella fotografia citata all’inizio, anche qui la Callas è considerabile come artefice totale del suo aspetto, intervenendo nelle scelte operate dagli artisti.

Infine, il cinema. Quella con la settima arte è una storia nata tardi e durata poco. Eppure, anche lì la Callas ha lasciato un segno. Quando vi approdò, nel 1969, il suo astro era ormai da tempo in fase calante. Diradava sempre più la presenza in palcoscenico e anche le sue raffigurazioni conobbero un rallentamento rispetto agli anni precedenti. Per ritrovarla in tutto il suo splendore si sarebbe dovuto attendere Pier Paolo Pasolini (1922–1975) e la sua trasposizione cinematografica della *Medea* di Euripide, ruolo che il soprano aveva portato più volte sul palcoscenico ma che adesso si presentava come una sfida inedita: affrontare quel personaggio che rimandava alla sua Grecia e alla sua cultura d’origine da una prospettiva nuova, senza cantare, facendo affidamento solo sulle sue qualità interpretative; recitare soltanto con il corpo e con la voce ma senza cantare, e proprio negli anni in cui la Divina aveva diminuito la sua presenza sulle scene. E fu certamente paradossale la scelta di Pasolini, per la versione italiana della pellicola, di far doppiare la Callas perché non persuaso dalla sua performance. Quel che colpisce di questa complessa operazione dal punto di vista visivo è il contrasto tra la Callas Medea e la Maria attrice per Pasolini: tanto cupa e sofferta la prima, quanto leggera e sorridente la seconda negli scatti di Mario Tursi (1929–2008) che catturò il fortissimo feeling tra il regista e la diva, mai raffigurata in precedenza così rapita e affascinata da chi la dirigeva (fig. 13). Ecco dunque il corto circuito tra il personaggio

13 Sullo scultore, Joachim Zeller: *Wilde Moderne. Der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970)*. Berlin: Nicolai, 2016.

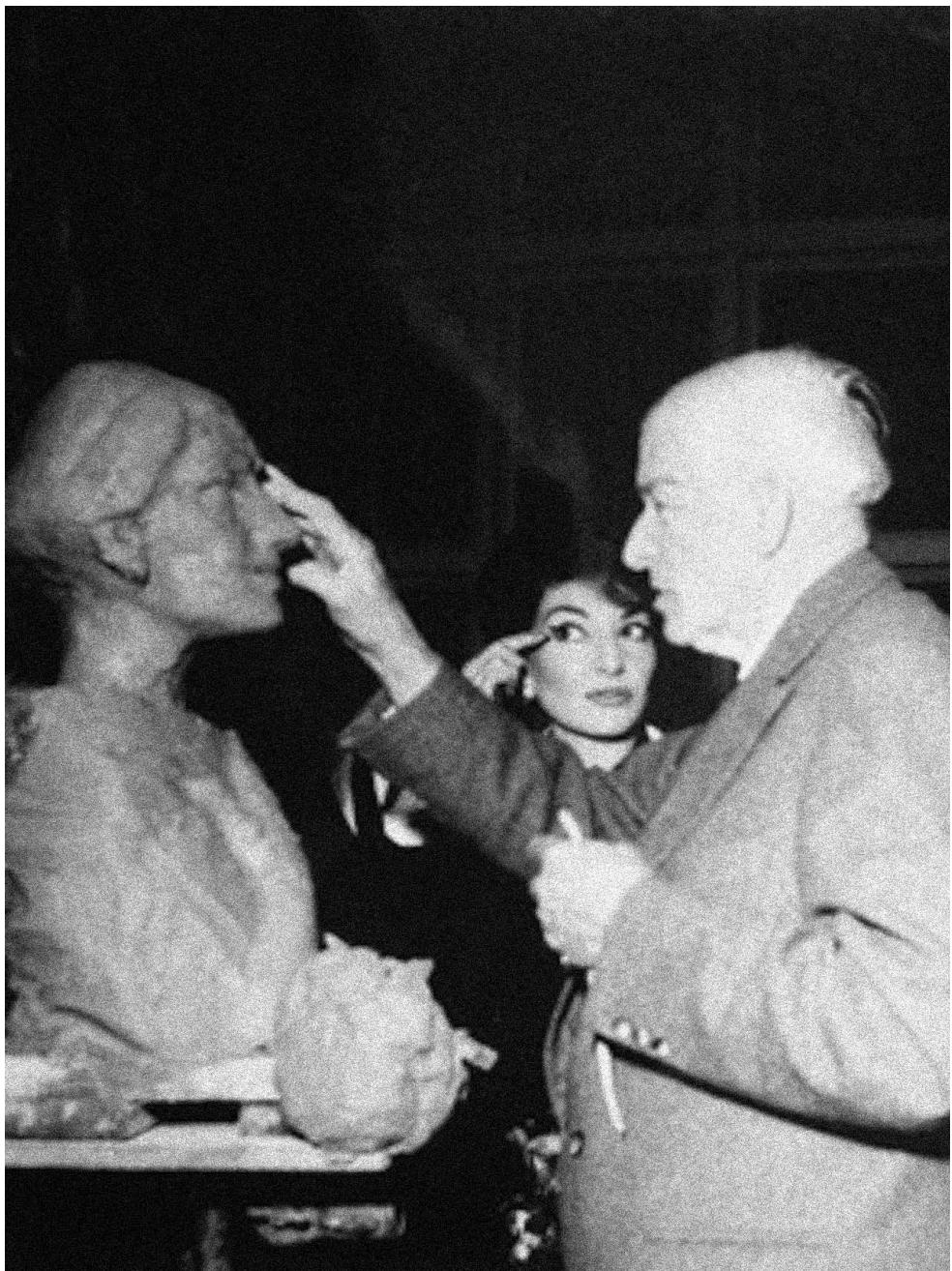


Fig. 12: Michael Friedel, *Maria Meneghini Callas in compagnia dello scultore Fritz Behn*, 1959. Tratto da *Maria Callas. The Exhibition*, a cura di Massimiliano Capella. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2016, p. 210.



Fig. 13: Mario Tursi, *Maria Callas durante le riprese di Medea*, 1969. Foto tratta da <https://cinecittanews.it/maria-callas-la-divina-ovvero-la-persistenza-del-mito/>.

e l'attrice, due versioni di Maria e di Medea, il film e le fotografie. La storia di una donna che uccide i propri figli per vendetta nei confronti del proprio uomo è un'attrice senza figli innamorata del suo regista.

c) La Callas dopo la Callas

Dopo la morte, l'immagine di Maria subisce un processo di sublimazione, come spesso accade ed è accaduto in passato per personaggi della sua caratura. Se la fotografia, il mezzo che maggiormente ha contribuito a scolpire l'immagine della Callas, dopo la sua morte non ha più avuto il ruolo che le è stato proprio, quello cioè di catturare la vita nel suo svolgersi, ecco che le arti cosiddette maggiori, la pittura e la scultura, sono tornate a essere centrali. Come testimonia, per cominciare, un ritratto dall'aria vagamente neorinascimentale di una Maria seduta di tre quarti con gli occhioni rivolti all'osservatore e una rosa ormai appassita poggiata sullo spartito arrotolato della *Medea* di Cherubini; eseguito dal piacentino Ulisse Sartini (1943), il dipinto entrò nelle collezioni della Scala nel 1980, a ricordo di una figura leggendaria che aveva avuto non pochi problemi in quel teatro. Più interessanti sono le interpretazioni date dal Nobel Dario Fo (1926–2016), che ha tentato di leggere

la Divina attraverso suoi originali dipinti.¹⁴ Non va meglio in campo plastico, se pensiamo alla statua di Aphrodite Liti (1953) ad Atene che ha suscitato più di un commento malevolo, soprattutto per la posa innaturale per qualsiasi cantante d'opera; per non parlare di quella di Albano Poli (1935–2024) con la fusione a cera persa inaugurata a San Giovanni Lupatoto nel 2022.

Il cinema, pur riservando attenzione alla vita tormentata della Divina, non le ha reso di certo un grande omaggio. A partire da *Callas Forever*, diretto nel 2002 da un suo amico e regista come Franco Zeffirelli (1923–2019) che affidò a Fanny Ardant il difficile ruolo. Peggio ancora andò pochi anni dopo con un prodotto televisivo in cui Maria è stata interpretata da un'acerba e fin troppo prosperosa Luisa Ranieri. Sul travagliato rapporto tra lato pubblico e quello privato è giocato, poi, il recente film di Pablo Larraín (1976) con Angelina Jolie dedicato all'ultimo periodo di vita del soprano. Persino al teatro si è vista Maria Callas in tutte le salse. Recentemente Monica Bellucci ha letto alcune sue lettere e per la locandina si è evocato il celebre ritratto di Beaton, oramai abusatissimo come dimostrano le copertine di biografie e libri di vario genere dedicati a Maria che nella maggior parte dei casi recano quell'immagine iconica.

Tra le interpretazioni più originali e significative del periodo *post mortem* vi sono quelle offerte recentemente da alcune artiste nella città di Napoli. Roxy in the Box ha realizzato in vico San Domenico Soriano un'opera di street art raffigurando la diva con un cuore dei sette dolori, come una Madonna moderna, un'anima sofferente per il troppo amore, al pari di Anna Magnani, accostata al suo fianco. E sempre a Napoli, al teatro San Carlo, Marina Abramović (1946) ha tentato di fare i conti con la sua ossessione nei riguardi della grande diva, già imitata in passato ricalcando il celebre ritratto di Beaton, con il suo *7 Deaths of Maria Callas* in cui ha interpretato da par suo le morti di sette eroine prima di rappresentare la sua di morte, avvenuta nell'appartamento parigino di Avenue Mandel 36 il 16 settembre 1977.

Non è dunque un caso che siano artiste donne a riflettere sul personaggio della Callas, tentando di spingersi oltre la maschera della diva, alla ricerca di una rappresentazione del suo animo e della sua condizione esistenziale. Tentando di scardinare quell'immagine che lei stessa aveva così pervicacemente costruito nel corso degli anni, scegliendo con attenzione gli artisti che la ritrassero e contribuendo al loro processo creativo, non limitandosi a posare passivamente. Come una moderna regina, ha cercato di sfruttare i diversi mezzi espressivi riuscendo a imporre la propria immagine finché ha potuto, divenendo una delle icone più note e riconoscibili del Novecento e continuando ad alimentare l'immaginario del XXI secolo.

14 Dario Fo dipinge Maria Callas. Milano: Skira, 2015.

Bibliografia

- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- Bronfen, Elisabeth: *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Bronfen Elisabeth e Barbara Straumann: *Die Diva. Geschichte einer Bewunderung*. München: Schirmer Mosel, 2002.
- Capella, Massimiliano: *Maria Callas. The Exhibition*, a cura di Massimiliano Capella. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2016.
- Csampai, Attila: *Callas*. Milano: Rizzoli, 1994.
- Dherbier, Yann-Brice (a cura di): *Maria Callas. Le immagini di una vita*. Cisano Bergamasco: Mondadori, 2009.
- Fo, Dario: *Dario Fo dipinge Maria Callas*. Milano: Skira, 2015.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag AG, 1994.
- Vinken, Barbara: *Diva. Die etwas andere Opernverführerin*. Frankfurt a. M.: Klett-Cotta, 2023.
- Zeller, Joachim: *Wilde Moderne. Der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970)*. Berlin: Nicolai, 2016.

Un’«emozione culturale» discorsivamente diffusa

NICOLA DE ROSA

Nella prosa informativa, ma evocativa quanto le sue scritture finzionali, di Alberto Arbasino si ritrova una suggestiva intuizione in merito a Maria Callas – in modo sorprendente, eppure non troppo – che fa risuonare un interrogativo già posto dalla critica musicale di professione:

la grande cantante faceva irrompere – come Leopardi, del resto – un atroce “altro volto” di notte, bosco, mistero, iniquità celeste, disperazione infernale, lacerazione perfettamente cantabile, tra i bassorilievi apparentemente partenonici, canoviani, del nostro marmoreo e languido Romanticismo, così neoclassico. E ne sembrava risvegliare tutte le ambiguità, tutte le attitudini.

Le sue *Norme*, le sue *Medee* indimenticabili, parevano uscire fiammegianti e dannate e altere da testi tedeschi terribili, che indubbiamente lei non aveva mai letto.¹

Com’è noto, in uno scritto degli anni Cinquanta, Teodoro Celli si era confrontato con la difficoltà di posizionare la vocalità di Maria Callas. Nella sua argomentazione si rendeva necessaria una forzatura interpretativa: la voce di Callas si spiegava come voce di «un altro secolo»,² in particolare, come voce evocatrice di un *belcanto* protoromantico. In Arbasino l’intuizione era assunta però con un ulteriore scatto dialettico: la *Romantik* di cui Callas sarebbe evocatrice, quasi esoterica, non è quella italiana; la voce di Callas non sarebbe ascrivibile a un Romanticismo, secondo Arbasino, del Belpaese, in quanto Romanticismo neoclassico, winkelmanniano, bensì a un Romanticismo mitteleuropeo, di fatto, tedesco. Lasciando la verifica di questa ipotesi al giudizio degli esperti della vocalità e dell’interpretazione drammaturgica, la cosa che interessa, in questa sede, occupandoci soprattutto della testualità arbasiniana, è che l’autore restituisse implicitamente l’assunto con la sua scrittura densa di una tensione aggettivale e attraverso l’ausilio di referenti intuitivamente connotativi, prestati dalle altre arti: arti visuali (Canova) e verbali (Leopardi). In Arbasino, come anche in Celli, seppur con forme discorsive di statuto molto diverso, emergeva la difficoltà di incasellare la vocalità di Callas in una serie di definizioni, ma allo stesso tempo lo sforzo di ricercare degli strumenti euristici per descriverla.

È probabilmente la *Medea* del 1953 diretta da Bernstein a suscitare un interesse tale da animare il dibattito critico oltrepassando i confini della critica musicale “arrebolata” nelle redazioni dei quotidiani. È la *Medea* che darà addirittura il *la*, anche in questo caso, all’incipit epistolare dell’*Anonimo lombardo*, in cui il protagonista,

1 Alberto Arbasino: “Mille e una Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 352.

2 Teodoro Celli: “Una voce venuta da un altro secolo”, in: *Oggi*, 27 marzo 1958, pp. 23–25. Cfr. inoltre Marco Beghelli: “La Callas”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 44; Luca Aversano: “Norma sacerdotessa infedele”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 137–138.

in una scena sensibile all’evocazione visuale, filmica, tra una citazione pariniana e un’altra, apre la sua avventura proprio nello scenario scaligero animato da Maria Callas:

Tu vuoi sapere giustamente del cartellone, e vorresti perfino delle Indiscrezioni, se «tra le veglie e le canore scene / e il patetico gioco oltre più assai / Producessi la Notte» (almo garzone!) ... Ma sono troppo impaziente, e ti scriverò magari domani una terza lettera, dove troverai spero anche un Dettagliato Resoconto a proposito della *Medea*. E tutto l’allestimento. Certo, fin dalle sette, «stupefatta la Notte intorno vedesi / riverberar più che dinanzi al sole / omeri e braccia e pupillette mobili» in un’aspettativa piena di curiosità per l’opera (riesumata), per la Callas (dimagrata), per questo maestro Bernstein debuttante, e le orripilanti gradinate per il coro: tutte a fosse del Naviglio e a tombini!³

Il ricordo di Maria Callas, com’è noto, è persistente nelle prose di Arbasino, anche nel cerebrale *grand tour* neo picresco che è *Fratelli d’Italia*: «Sono sicuro che anche questa estate finirà improvvisata e insensata, come al solito. Sempre saltano fuori all’ultimo momento degli imprevisti suoi. L’anno scorso doveva essere una cosa di Tangeri e Marocco, proprio fino a pochi giorni prima, e siamo finiti in Grecia per la Callas [...].⁴ Sin dalle primissime pagine, la diva ricorre costantemente nello scenario di un modo odeporical che connota lo spazio romanzesco come correlativo dello sfondo del boom economico. Come aggredire il problema, dunque, di Maria Callas come vigoroso, pervasivo fenomeno culturale o, addirittura, come «emozione culturale»⁵ che permea più pratiche discorsive e generi testuali, per non parlare della sua portata intermediale, della sua capacità di collocazione e modificazione, sin dagli anni Sessanta, all’interno dei nuovi media. È un’emozione, quella per la diva, che si manifesta in un bacino eterogeneo di testi. Possiamo restituire alcuni accenni, certamente non esaustivi, della ricezione del fenomeno Callas in autori di spicco del panorama letterario italiano del secondo Novecento, oltre ad Arbasino, in particolare, Montale e Pasolini, che approcciavano al fatto musicale da un punto di vista laterale e in alcuni casi, come vedremo, trasversale. Necessariamente allora, anche il nostro punto di vista sarà laterale, sbilenco, e affronterà l’oggetto di ricerca in un certo senso per vie oblique, ed è possibile che si corrobori, arricchendone la prospettiva, una direzione interpretativa già autorevolmente argomentata.

Sarebbe forse interessante – lasciamo la suggestione in forma di semplice ipotesi – confrontare la ricezione delle serate scaligere da parte di Celli e da parte di

3 Arbasino: “L’Anonimo lombardo”, in: *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura di Raffaele Manica. Milano: Mondadori, 2009, p. 386; ma anche ibidem, pp. 388–389: «Mi accorgevo appena che la Callas ormai entrata spiegava ancora stridente e cool, upupa leggendaria, “ vergine furibonda e scapigliata”, “ sediziosa voce! ”, quel suo stregonesco canto che non riuscivo a cogliere se non nei soliti impazienti gettoni-talismani di “ sortilegio ” e “ incanto ”, magari anche “ arcano ” ».

4 Id.: “Fratelli d’Italia”, in: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 579.

5 Cfr. Jurij M. Lotman: “La dinamica dei sistemi culturali”, in: *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1985, pp. 131–145.

Montale, due voci di ambito intellettuale e finalità critiche diverse, in particolare dal punto di vista della postura con cui si guardava al fatto musicale. Montale, che, com'è noto, da giovane si cimentava in lezioni di canto come baritono, ha lasciato un relativamente cospicuo gruppo di scritti sulle esperienze sceniche di Maria Callas.⁶ In quel periodo, sulle pagine del *Corriere della sera* gli eventi scaligeri erano solitamente assegnati a Franco Abbiati, mentre nella testata parallela, pomeridiana, il *Corriere d'informazione*, a recensire gli eventi era Montale. Ci dice qualcosa anche di quella tempesta storica, una fase in cui lo spazio per la critica della cultura nelle redazioni, se paragonato alla desertificazione che poi si è realizzata già a partire dagli anni Novanta, fa riflettere. All'epoca la Scala vide in scena personaggi di spicco. Montale ebbe modo di seguire tutto il percorso scaligero di Callas. La prima opera recensita è successiva all'evento di *Medea*, è la *Vestale* di Spontini diretta da Franco Corelli nel 1954, con la regia illustre di Luchino Visconti:

Maria Meneghini Callas sempre impareggiabile nelle parti che si vorrebbero chiamare eroiche. Non ha alterato con forzature lo stile ancora settecentesco del personaggio di Giulia e ha sostenuto il peso dell'intero secondo atto con una varietà di effetti da grande artista. Le sue arie sono state un discorso e quand'era necessario anche un grido, ma non sono mai uscite dal quadro dell'opera e lo stile spontiniano in questo è stato servito alla perfezione.⁷

Montale, nelle numerose pagine dedicate alla musica, dà conto degli spettacoli col piglio da cronista che sviluppa i pensieri quasi in presa diretta, che restituisce fruizione e riflessione simultanea sullo spettacolo, e con un lessico pseudotecnico inscritto in una modalità del dilettantismo d'élite che pochi potevano permettersi. Montale appariva fra l'altro metodico nella scrittura delle sue recensioni musicali. Al giudizio vero e proprio sulla performance, faceva precedere spesso un inquadramento storico del brano in questione. Quando al brano fa da sfondo un ipotesto letterario, si lasciava andare a più ampie divagazioni da uomo di lettere quale era. Qui, il poeta dimostra una notevole sensibilità nel leggere la fenomenologia vocale di Callas sul piano di una sorta di *intentio filologico-interpretativa*. Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che, «come anche dimostrano le pagine sulla Callas, nell'ottica di Montale qualsiasi valutazione vocale è immediatamente in funzione [...] di un problema di stile interpretativo».⁸ In questo caso, lo spettro dell'eroico, in Spontini, non può essere che settecentesco, plastico, apollineo; l'aria, come forma per antonomasia in cui si attiva l'istanza lirica dell'espressione soggettiva, non può che essere aria in forma di discorso, dialettica. Vedremo come quest'idea ritorni nelle prose di Montale.

6 Agli scritti musicali di Montale ha dedicato un lavoro monografico Maria Silvia Assante: *L'analfabeto musicale. Eugenio Montale da «Accordi» a «Prime alla Scala»*. Napoli: Liguori, 2019.

7 Eugenio Montale: «La Vestale di Spontini», in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996, p. 536.

8 Pier Vincenzo Mengaldo: «Montale critico musicale», in: *Studi novecenteschi* 28 (1984), p. 213.

Con *La sonnambula* di Bellini diretta da Bernstein nel 1955, Montale si lascia andare alla smania di definizione della vocalità di Callas, con una formula sincretica che riecheggia per certi versi quella che poi diviene di uso comune: *soprano drammatico d'agilità*; oltre a utilizzare specifiche soluzioni connotative per restituire l'eccezionalità dell'interpretazione del sonno animato di Amina:

Con lui [Bernstein], e più di tutti, ha trionfato Maria Meneghini Callas, questo fenomenale *soprano leggero tragico*, di sapore espressionistico: un miscuglio di cui non avevamo precedenti. Sacerdotessa e Pizia invasata, quando non canterà più lascerà dietro di sé una leggenda; e anche allora avrà i suoi fanatici e i suoi avversari. Forse non è la candida Amina la sua: è una statua di Saxe [porcellana] (i costumi aiutando) che contiene un *carillon* stregato. Tutta la parte sonnambolica dell'opera è una sua creazione, tale da cancellare ogni ricordo di altre interpreti.⁹

Se la Callas spontiniana, almeno nella percezione di Montale, era una Callas apollinea, qui emerge per la prima volta il motivo, poi persistente nel mito Callas, di un afflato dionisiaco o, meglio, demonico, restituito attraverso un'immagine effettivamente accattivante, cioè quella che figura l'azione della sonnambula come azione di un congegno meccanico, indugiando sul carattere perturbante, *unheimlich*, di un corpo inanimato ma oggetto di una cinési. È uno dei casi in cui una evenemenziale recensione può forse illuminare una spia interpretativa più profonda.

Nella recensione dedicata alla *Norma*, poi, ritorna la definizione di Callas come «espressionistica». Inoltre, si ripropone la polarità fra lo spettro della normatività razionale, illuministica, del *melos*, e la tensione opposta: la Callas è definita «sacerdotale e viperina», ma poi si aggiunge che «la sua Norma d'oggi è risentita dopo le esperienze della *Medea* e della *Vestale*, riportata verso il Settecento, il secolo che ragionava anche cantando».¹⁰ Allo stesso modo, nella *Traviata*, la Violetta callasiana è «mezzo strega mezzo figura preraffaellita».¹¹ Come interpretiamo quest'insistenza su una qualità che si definirebbe nei termini di una *coincidentia oppositorum*? È come se – mi si passi il riferimento teorico storico-artistico – Montale riscontrasse nella vocalità e nella gestualità della Callas quelle che Aby Warburg cercò di definire come *Pathosformeln*. Per Warburg, il recupero dei tratti dell'antico, nel primo Rinascimento italiano, conservava non tanto le tracce di una quieta armonia, bensì quelle di una superlativa gestualità emozionale, caratterizzata intrinsecamente come una testa di Giano per la sua doppiezza: gesti dell'antico vennero ripresi nel Rinascimento attraverso un'«inversione energetica»,¹² gli estremi di tensioni opposte

9 Montale: «*La sonnambula* di Bellini», in: *Il secondo mestiere*, p. 550, corsivo mio.

10 Id.: «*Norma* di Bellini», in: *Il secondo mestiere*, p. 561. Sia la definizione di «espressionistica» che di «sacerdotale» ritornano per la *Medea* del 1961. Cfr. id.: «*Medea* di Cherubini», in: *Il secondo mestiere*, p. 780.

11 Id.: «*La traviata* di Verdi», in: *Il secondo mestiere*, p. 848.

12 Così come espressa, ad esempio, in alcuni appunti appartenenti al progetto *Mnemosyne*: Aby Warburg: «Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura», trad. it. di Gianni Carchia, in

erano mimati a specchio, con le stesse forme, erano conservati in una stessa *morphé*. Vedremo che un'idea simile, anche se con connotazioni più specifiche, emerge anche nella ricezione pasoliniana del fenomeno Callas.

Montale fu anche testimone dell'episodio romano del 1958 in cui, durante una *Norma*, Callas decise di abbandonare la recita per una *défaillance* vocale, recita a cui era presente anche il Presidente della Repubblica Gronchi, che lasciò a sua volta il teatro.¹³ Era già il periodo del pettegolezzo mediatico che caratterizza, come più volte allo stesso Montale piace ribadire, la fenomenologia intrinseca del divismo. Si chiudeva la parabola scaligera, almeno fino alla decisione del ritorno, il *nostos*, altro motivo particolarmente adatto alla narrazione della diva. L'ulteriore recita fu infatti nelle vesti di Paolina nel *Poliuto* di Donizetti del 1960. Montale ricorda l'evento col rilievo dato dalla sua eccezionalità in quanto evento definitivo, percepito come conclusivo di una stagione irripetibile.¹⁴ Tra le intuizioni di Montale, confermate dalla critica di professione, ci fu ad esempio quella riguardante la capacità di Callas di trasformare le asprezze vocali in potenziale espressionistico, con qualità persino stregonesche e demoniche: «raggiunge il titolo di diva la cantante che sa trasformare in pregi i suoi difetti»,¹⁵ scriveva ad esempio. È relativamente frequente in questi scritti una struttura dialettica specifica, per la quale la funzione descrittiva, ecfrastica, della performance di Maria Callas fa posto poi a una funzione riflessiva sullo statuto del fenomeno del divismo. Recensendo, ad esempio, *L'élite senza potere* di Francesco Alberoni, un'interpretazione sociologica del fenomeno del divismo in cui emergeva, sin dal titolo, un'idea che in quel periodo era nell'aria e che poi avrebbe sviluppato la sociologia di Pierre Bourdieu, cioè la possibilità di costruzione di modelli attrattivi sul piano sociale attraverso una forma di capitale che non è economica ma è simbolica,¹⁶ Montale scriveva:

Il divo è la sola deità di un tempo che ha distrutto gli dei: è l'uomo o la donna in cui le masse vedono appagati i loro desideri, con un rapido transfert psicologico. Detto questo, è chiaro che il divo non appartiene più all'arte ma al mondo dei fenomeni degni di attenzione sociologica.¹⁷

Il divo, scrive Montale, non appartiene più all'arte. Sarebbe interessante discuterne la tesi e in parte ci torneremo in conclusione. Ma ora, c'è un autore dello scenario letterario, e non solo, con cui Maria Callas ebbe un rapporto artistico e umano indubbiamente d'eccezione, ed è, chiaramente, Pasolini. Partiamo da una

Aut aut 199–200 (1984), pp. 40–45. Su Warburg è capitale Georges Didi-Huberman: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), trad. it. di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

13 Cfr. Montale: "Dal teatro alla vita", in: *Il secondo mestiere*, p. 429.

14 Cfr. id.: "Poliuto di Donizetti", in: *Il secondo mestiere*, pp. 740–741.

15 Id.: "Dal teatro alla vita", in: *Il secondo mestiere*, p. 427.

16 Cfr. Francesco Alberoni: *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*. Milano: Bompiani, 1973; Pierre Bourdieu: *Forme di capitale*, a cura di Marco Santoro. Roma: Armando, 2015.

17 Montale: "Divismo e carità", in: *Il secondo mestiere*, p. 325.

considerazione: si è riflettuto sovente su Pasolini come personalità che intratteneva rapporti personali con gli artisti con cui collaborava; cosa che è forse da circoscrivere, ad esempio, al rapporto con Ninetto Davoli, ma di certo Maria Callas ne è un’ulteriore eccezione. A differenza del rapporto con Ninetto, quello con la soprano è, oltre che materia sensibile al pettegolezzo e al romanzesco, prima di tutto un rapporto testuale, nel senso che ci è restituito dai testi e, anzi, è fattore di produzione discorsiva, di un discorso fatto di lettere, appunti di sceneggiatura, di poesie, che senza dubbio possono essere analizzate. Pasolini e Callas si frequentano, come noto, durante la lavorazione di *Medea*. La storia sia biografica che, ripeto, discorsiva, testuale, di questo rapporto non può essere slegata da una geografia simbolica: la Siria, la Turchia, la Grecia. È una fase caratterizzata certamente da una precoce tensione spettacolarizzante del rapporto umano tra i due, ma anche da una congerie di idee e stimoli artistici che ne animano la vivacità. È fuor di dubbio che anche una certa direzione nella produzione poetica pasoliniana sia influenzata da Maria Callas. In *Trasumanar e organizzar*, ben una decina di componimenti evocano Callas come referente simbolico nei confronti del quale l’io poetico fa reagire l’istanza espressiva e riflessiva. L’esperienza di *Medea*, inoltre, com’è stato spesso detto, rimane centrale non solo per comprendere la coeva riflessione estetica pasoliniana, ma anche per comprendere, questo ci interessa primariamente, l’immagine che Pasolini restituiva della Callas stessa. *Medea*, in una certa misura, si può intendere come un discorso costituito in funzione di Maria Callas e non viceversa. Sembra che l’intento pasoliniano non sia tanto quello di vedere Medea (*Le visioni di Medea* era il titolo provvisorio del film), ma di vedere Maria Callas attraverso la ripetizione, la messa in forma del mitologema a cui Euripide aveva dato struttura tragica. Questa pretesa simbolica ha un suo correlativo formale nei primissimi piani sul volto dell’attrice,¹⁸ assunto a fetuccio totemico staccato dal corpo. Callas non è, dunque, l’interprete di un testo da mettere in scena, ma è il corpo a partire dal quale quel testo assume una funzione, quasi una funzione di commento, di critica d’autore al corpo della diva.

È interessante notare che questa prospettiva estetica è assunta, in Pasolini, anche attraverso un altro medium. L’impatto di Maria Callas sull’immaginario pasoliniano è un impatto intermediale, più di quanto sia immediatamente percepibile. Infatti, tra il 1969 e il 1970 Pasolini compone una serie di bozzetti dedicati a Callas. Per la precisione quindici. Sono bozzetti di cui purtroppo non abbiamo riproduzioni eccellenti in formato *open access*. Sono realizzati durante la lavorazione di *Medea* e sono conservati al Gabinetto Viesseux¹⁹ assieme ad altre carte pasoliniane. Anche qui, il volto della Callas è isolato in una cornice visuale. Ma, in più, diventa un motivo seriale ripetuto, che ricorda – per paradosso, sia

18 Cfr. Magali Vigin: “La mise en abyme du mythe: *Médée* de Pier Paolo Pasolini”, in: *Cahiers d’études romanes* 20 (2009), pp. 209–225.

19 Su Paolini pittore si veda almeno Alessandro Zaccuri: “Il demone del non finito. Pasolini e la pratica della pittura”, in: *Engramma* 181 (2021), https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4177, consultato il 22.02.2024. È in una certa misura sintomatico che a ospitare uno dei pochi contributi sul tema ci sia la bella esperienza della rivista warburghiana *Engramma*.

ben chiaro –, alcune soluzioni della pop art. Come interpretare questa strategia della ripetizione? È riproducibilità mercificata del feticcio, oppure è ripetizione rituale? Oppure, ancora, le due prospettive non si escludono? L'idea di *Medea* come meta commento al corpo scenico di Maria Callas è esplicita: «ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stato lei [...]. Lei viene fuori dal mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese».²⁰ Maria è, infatti, «regale sottoproletaria»,²¹ come scrive Pasolini, restituendo il concetto con la strategia retorica dell'osimoro. Ritorniamo a un'altra modulazione della *coincidentia oppositorum*, che avevamo riscontrato in Montale. La contraddizione è acuita dal fatto che, com'è stato detto, quel corpo scisso fra due capitali simbolici è un corpo conosciuto per la sua voce, ma la sua voce è in una certa misura oggetto di censura nel film, attraverso la scelta del doppiaggio. Le motivazioni chiamate in causa da Pasolini, a posteriori, riguardano una questione della lingua, o più precisamente una questione sociolinguistica: «ha recitato straordinariamente, però con degli accenti tra veneti e balcanici».²² L'istituzione di una polarità fra l'alto e il basso («mondo contadino/«civiltà borghese»; «regale»/«sottoproletaria»; «ha recitato straordinariamente»/«però con accenti veneti e balcanici»), polarità connotata soprattutto a partire dalla lingua di Maria Callas, emergeva anche in Montale in modo del tutto simile: «la dizione era chiara e scandita anche se il suo italiano quasi veneto le rendeva ostico il raddoppio delle consonanti».²³ E in Arbasino con una prosa più baroccheggiante e, se mi è consentito, anche spiritosa:

Apollo la saettava ogni volta che metteva piede in scena; e gli occhi vertiginosi a loro volta saettavano per intravvedere il gesto del direttore d'orchestra oltre la nebbia della miopia. Alla fine dell'ultimo applauso il dio ritraeva la saetta, e fuori scena la voce tornava lamentosa e pastosa e veneta, come quella d'una signora di Sirmione mai contenta del tempo e della verdura.²⁴

Insomma, siamo di fronte a un discorso che spesso chiama in causa il piano sociologico, in cui convergono aspettative sociali. Il mito della diva arriva fino alle scritture biofinzionali, su cui non ci soffermeremo. Ci è utile però ricordare che, in alcuni di questi testi, gli episodi della parabola di vita di Callas sono assunti a funzioni narrative che strutturano l'epopea di un soggetto esemplare inscritto nelle dinamiche della società di massa e dell'industria culturale. È un immaginario particolarmente adatto a narrativizzarsi in strutture che sono tipiche del racconto dell'artista: l'esilio natale, l'infanzia difficile, il dono dell'arte, il ritorno alla *Heimat*, una finestra sulla Storia, gli intrighi amorosi, i conflitti con le rivali in

20 Violette Pisanelli Stabile: “Intervista con Pasolini”, in: *La rassegna* 4 (1970), p. 61.

21 Pier Paolo Pasolini: “Trasumanar e organizzar”, in: *Tutte le poesie*, vol. 2, a cura di Walter Siti et al. Milano: Mondadori, 2003, p. 278.

22 Id.: “Sul doppiaggio”, in: *Per il cinema*, vol. 2, a cura di Walter Siti et al. Milano: Mondadori, 2001, p. 2785.

23 Montale: “Dal teatro alla vita”, in: *Il secondo mestiere*, p. 430.

24 Arbasino: “Mille e una Callas”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, p. 352.

arte.²⁵ Il discorso che la critica d'autore produce sulla Callas è certo diverso ma non del tutto: se dovessimo isolare una costante, una invariante semantica nel percorso che abbiamo provato a delineare, indubbiamente sarebbe quella che legge in Callas un fenomeno di coincidenza dei contrari che assolve a un'aspettativa sociale, non solo dal punto di vista della vocalità, ma anche del modello esemplare proposto dall'attante. In Pasolini, la funzione simbolica del corpo scenico di Maria è intesa come funzione di compromesso fra il mondo arcaico-naturale e quello moderno-civilizzato. Di certo in Montale e in Arbasino il feticcio-Callas non raggiunge questi livelli di teoresi, ma in fondo il concetto rimane: nell'Italia del boom economico, la funzione della diva, esibita attraverso il repertorio della tradizione per eccellenza, il melodramma, è quella di sanare sul piano immaginario un conflitto reale: quello fra ciò che è “alto” e ciò che è “basso”, tra ciò che è “centrale” e ciò che è “periferico”, tra ciò che è ortodosso e ciò che è eterodosso; funzione che fa di Maria Callas un mito *camp*, distinto dal *kitsch* proprio perché l'ibridazione fra i livelli di consumo culturale appare tutto sommato pacificata e anzi nobilitata. E forse proprio a questa pacificazione fra l'alto e il basso si deve il culto che anche alcuni esponenti dell'élite intellettuale, spesso letterariocentrica, hanno votato a Maria Callas.

Bibliografia

- Alberoni, Francesco: *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*. Milano: Bompiani, 1973.
- Arbasino, Alberto: “Fratelli d'Italia”, in: *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura di Raffaele Manica. Milano: Mondadori, 2009.
- Arbasino, Alberto: “L'Anonimo lombardo”, in: *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura di Raffaele Manica. Milano: Mondadori, 2009.
- Arbasino, Alberto: “Mille e una Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017.
- Assante, Maria Silvia: *L'analfabeta musicale. Eugenio Montale da «Accordi» a «Prime alla Scala»*. Napoli: Liguori, 2019.
- Aversano, Luca: “Norma sacerdotessa infedele”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 137–153.
- Beghelli, Marco: “La Callas”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 37–52.
- Bono, Paola: “Una vita romanzesca”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017, pp. 407–422.
- Bourdieu, Pierre: *Forme di capitale*, a cura di Marco Santoro. Roma: Armando, 2015.
- Celli, Teodoro: “Una voce venuta da un altro secolo”, in: *Oggi*, 27 marzo 1958.
- Didi-Huberman, Georges: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), trad. it. di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

25 Sul mito romanzesco di Maria Callas cfr. Paola Bono: “Una vita romanzesca”, in: Aversano e Pellegrini: *Mille e una Callas*, pp. 407–422.

- Lotman, Jurij M.: “La dinamica dei sistemi culturali”, in: *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1985.
- Mengaldo, Pier Vincenzo: “Montale critico musicale”, in: *Studi novecenteschi* 28 (1984).
- Montale, Eugenio: “*La sonnambula* di Bellini”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “*La traviata* di Verdi”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “*La Vestale* di Spontini”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “*Medea* di Cherubini”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “*Norma* di Bellini”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “*Poliuto* di Donizetti”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “Dal teatro alla vita”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Montale, Eugenio: “Divismo e carità”, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1996.
- Pasolini, Pier Paolo: “Sul doppiaggio”, in: *Per il cinema*, vol. 2, a cura di Walter Siti et al. Milano: Mondadori, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo: “Trasumanar e organizzar”, in: *Tutte le poesie*, vol. 2, a cura di Walter Siti et al. Milano: Mondadori, 2003.
- Pisanelli Stabile, Violette: “Intervista con Pasolini”, in: *La rassegna* 4 (1970).
- Vogin, Magali: “La mise en abyme du mythe: *Médée* de Pier Paolo Pasolini”, in: *Cahiers d’études romanes* 20 (2009).
- Warburg, Aby: “Il *Déjeuner sur l’herbe* di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l’evoluzione del sentimento moderno della natura”, trad. it. di Gianni Carchia, in: *Aut aut* 199–200 (1984).
- Zaccuri, Alessandro: “Il demone del non finito. Pasolini e la pratica della pittura”, in: *Engramma* 181 (2021), https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4177.

Callas Forever. Zeffirelli e la funzione Callas¹

FRANCESCO COTTICELLI

I send “Maria, not Callas” with a bit of trepidation, knowing you to be no fan of “Master Class”. Still, I thought that some of the comments on truth and fiction might interest you, as well as the observations on Fanny Ardant’s performance in the play. But most especially I’d be curious to know if you think “Forget the Callas Legend” is on the mark. I only ever saw her once, on the final concert tour (in Boston), so my impressions are almost purely from recordings (& very secondarily, film).²

È un breve passaggio della lettera con cui il giornalista di «The Atlantic online» Matthew Gurewitsch accompagna due suoi articoli, *Forget the Callas Legend* e *Maria, not Callas*,³ trasmessi a Franco Zeffirelli, mesi dopo l’uscita di *Callas forever*,⁴ il film che il celebre regista realizzò intorno alla figura della divina. Che si tratti di rileggerne la carriera, le scelte artistiche e l’impressionante talento canoro senza il gravame della leggenda o di affrontare con prudenza le ricreazioni fantastiche, strumentali allo spettacolo contemporaneo ma affatto insensibili al *certum* della storia, il problema resta quello del delicato equilibrio fra verità e finzione se solo ci si accosta a un mito assoluto e inquietante. Il grande successo internazionale di *Master Class*, il lavoro teatrale di Terrence McNally formidabile banco di prova per primatrici di vivissimo temperamento,⁵ conferma la suggestione del personaggio ma può destare perplessità proprio per quel gioco «fast and loose with historical

1 Desidero ringraziare la direttrice del Museo della Fondazione Zeffirelli di Firenze, dott.ssa Caterina d’Amico, e il personale tutto dell’Archivio per l’accoglienza e la disponibilità con cui hanno agevolato la mia ricerca. Un grazie di cuore alle amiche Marzia Pieri e Laura Sabatino per tutto il sostegno offertomi, materiale e morale.

2 È l’estratto di una lettera del 17 ottobre 2002, in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 1. Nella cartella 2 v’è una traduzione inglese dello *script* di Maggio 2000 realizzata da Leslie Wearne; nella 3 lo *script* di Aprile 2000; nella 4 il trattamento del 1994; nella 5 il trattamento datato «Saturday 18th December 1999». Cfr. anche <https://archiviofondazionefrancozeffirelli.com/vinematv/>.

3 Ibidem. “Forget the Callas Legend” è in: *The Atlantic online*, April 1999, Digital Edition; “Maria, not Callas”, in: *The Atlantic online*, October 1997, Digital Edition.

4 *Callas Forever* (2002), regia di Franco Zeffirelli, sceneggiatura di Franco Zeffirelli e Martin Sherman, Italia-Francia-Spagna-UK-Romania.

5 *Master Class* è tra i lavori più noti del drammaturgo statunitense Terrence McNally (1939–2010), incentrato su una immaginaria *master class* della Callas che alterna alle lezioni ricordi della sua vita e del suo rapporto con l’arte. Debuttò nel 1995 con Zoe Caldwell nella parte della protagonista, interpretata poi anche da Patti LuPone e Faye Dunaway. In Italia fu portato al successo nel 1996 da Rossella Falk, che ne curò anche la traduzione, ed è stato ripreso nel 2023, in occasione del centenario della nascita della cantante, da Mascia Musy, per la regia di Stefania Bonfadelli.

fact in search of artistic truth»,⁶ sempre ammesso che possa definirsi un'univoca «artistic truth» nel caso di una cantante attrice così rivoluzionaria nel panorama del suo tempo. Ma s'intende anche la trepidazione: in fondo quel tema che aleggia prepotente è al centro anche della pellicola di Zeffirelli, e le soluzioni sono tutt'altro che facili a leggersi.

L'invio dei testi implica una consuetudine fra i due corrispondenti, e fa riferimento con ogni probabilità al lungo e controverso lavoro che per circa un decennio occupò il regista e il suo staff per la realizzazione del film. Gurewitsch conosce, o intuisce, il disagio di una creazione segnata sin dal principio dall'impossibile conciliazione di istanze assai diverse tra loro. Partiamo dalla constatazione di una frequentazione diretta e intensa con il personaggio/mito, esperienze e memorie che possono tramutarsi in scrittura, ma dall'origine tutt'altro che libresca e per così dire «scientifica».⁷ Questo non esclude che il progetto si fondi su un processo di accurata documentazione, nella consapevolezza che l'amica era stata oggetto di una trasfigurazione mitica. In altri termini, l'opera che si vuole realizzare deve mantenersi equidistante fra i due estremi del *biopic* romanzesco (quello che getta un'ombra di stucchevole sulle citazioni – come ne *Il magnate greco* di John Lee Thomson del 1978⁸ – o sul manieristico *Maria* di Pablo Larraín del 2024)⁹ e del documentario, laddove l'arte della divina ha tuttora bisogno di reagenti critici di dubbia resa emotiva capaci di trapassare una lucidissima e sapiente costruzione di immagine.¹⁰

Si tratta di districarsi, e di far dialogare tra loro, le categorie della *History*, del *Method*, della *Tigress*, della *Personality*, quelle con cui sono rubricati i ritagli

6 “Maria, not Callas”, cit.

7 A prescindere dalle informazioni in Franco Zeffirelli: *Autobiografia*. Milano: Mondadori, 2006, per una verifica puntuale di un sodalizio umano e professionale rinviamo almeno a Arnold Jacobshagen: *Maria Callas. Kunst und Mythos*. Ditzingen: Reclam, 2023²; Helge Klausener: *Maria Callas. Tag für Tag – Jahr für Jahr*, mit einem Geleitwort von Jürgen Kesting. Wien: Hollitzer Verlag, 2023. Cfr. anche Alberto Bentoglio: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023, pp. 103–108. Si vedano anche Franco Zeffirelli. *L'opera completa. Teatro. Opera. Cinema*, prefazione di Franco Zeffirelli, a cura di Caterina Napoleone. Novara: De Agostini, 2010; Zeffirelli. *L'arte dello spettacolo*, a cura di Caterina d'Amico. Roma: De Luca, 2015 e la voce dedicata all'artista nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100 (2020), a firma di Paolo Puppa.

8 *Il magnate greco* (1978), regia di John Lee Thompson, sceneggiatura di Nico Mastorakis, Win Wells, Morton S. Fine, USA, con Anthony Quinn e Jacqueline Bisset.

9 *Maria* (2024), regia di Pablo Larraín, sceneggiatura di Steven Knight, USA, con Angelina Jolie.

10 Ferme restando le considerazioni basilari di Renata Scognamiglio: «Del resto, cosa vuol dire per il cinema – ma anche per la televisione – ritrarre un musicista? Vuol dire raccontarne la storia personale e la crescita professionale, magari mostrandolo all'opera per cercare di penetrare il senso profondo del suo lavoro? Oppure abbandonare del tutto la narratività biografica, intraprendendo un percorso sperimentale? Il problema si complica ulteriormente nel caso di un soggetto proteiforme come Maria Callas, che assomma in sé l'interprete rivoluzionaria, un'affascinante psicologia e una potente icona globale». Renata Scognamiglio: “Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017², pp. 479–519: 479–480.

di materiali a stampa che costituiscono insieme lo sfondo oggettivo e l'orizzonte fantastico su cui procedere nel racconto dell'artista.¹¹

Nell'archivio Zeffirelli un primo trattamento, in inglese, è del 1994;¹² un secondo, con l'evidente trasformazione di alcune sezioni, è datato «Saturday 18th December 1999».¹³ Ma è probabilmente la terza stesura («original treatment by Franco Zeffirelli story consultant: Glenn Berenbeim» con una nota 1994 a matita e un post it che recita «è la battuta pulita delle correzioni senza più data»)¹⁴ quella in cui prende consistenza un'idea base: l'ipotesi di una cantante «tired of living the absurd life of a golden idol. From now on, she wants to be a part of the real world».¹⁵ L'amico della diva e influente impresario Larry propone a investitori giapponesi il progetto di combinare immagini del presente con la voce del passato: «Maria Callas will make a series of historic video recordings on the stage of the Paris Opera. "The magic of Callas" will comprise three thirty minute excerpts from her most famous roles: La Traviata, Tosca [cancellato a matita "and" e aggiunto "Carmen"] Norma».¹⁶ Il punto è chiaro ed è sostenuto da Larry:

What would we know of Caruso today without his records? His voice would be gone and forgotten. The great sopranos of the 19th century – Patty Malibran – where are they now? Condemned to silence. What technology can offer you is the possibility to become immortal. Your perfect performances can now last forever ...¹⁷

In un confronto con generi e artisti diversi (Mick Jagger e un duetto sulle note di *Maria di West Side Story*),¹⁸ la vicenda si snoda fra l'ambizione all'immortalità di un canto leggendario e il ritorno a una vita personale e artistica insieme. Ma quello che appare come un piano perfetto si rivela subito arduo, contraddittorio, in bilico fra la voglia di rinascita e il ritorno di fantasmi imprescindibili per capire la statura e la profondità dell'arte. È la sequenza della prova della scena *clou* di *Tosca* a mostrare le prime incrinature:

Maria grabs up the blade and begins to stab Scarpia: «Muori, dannato! Muori, muori, muori!» («Die, damned one! Die, die, die!»).

Rolf signals the director. She's out of sync. The director stops the cameras, apparently for technical reasons, and asks Madame Callas to please try it again.

11 Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 6, che contiene ritagli di materiali a stampa organizzati per *History* (i primi due), *Method* (il terzo e il quarto), *Tigress* (il quinto e il sesto), *Personality* (il settimo e l'ottavo). In parte i materiali si ripetono.

12 Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 4.

13 Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 5.

14 Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 7.

15 *Maria Callas original treatment by Franco Zeffirelli story consultant: Glenn Berenbeim*, Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 7, p. 11.

16 Ibidem, p. 16.

17 Ibidem, p. 22.

18 Ibidem, pp. 32–33.

It's a difficult moment to recreate, so full of passion and intensity. Maria tries the scene a second time. She works herself into another sublime state and stabs Scarpia anew: «Muori, dannato!»

«Sorry,» says Rolf, shaking his head implacably. He demonstrates the sync problem using his special invention, a lens that magnifies the lips. Maria stares at his tight, Austrian lips turning the passion of Tosca into a phonetic exercise: Muo-ri dan-na-to muo-ri.

Maria tries again. This time her lips, gigantic through Rolf's magnifying lens, are moving perfectly. But all life and power have gone out of her performance. Concentrating on the playback, she becomes frozen, mechanical.

Rolf explains that all singers have problems when they perform to playback. Nothing to worry about. It's a matter of technique, of trying to match it with her original impulses.

«Precisely!» Maria explodes. «You can't kill someone the same way twice!» What she was feeling back in 1952 or '56 or '65 is no longer what she's feeling now. How can I sing «Muori, dannato! To something that no longer exists? To somebody I once hated and have now forgiven?» [...]

L. A SUBLIMINAL FLASH OF ONASSIS. His smiling, black and white newspaper photo is stabbed over and over.¹⁹

Qui affiora un tema che, tra i numerosi ripensamenti cui soggetto e sceneggiatura furono sottoposti nell'arco di una decina di anni, rimane tuttavia essenziale e irrinunciabile per il regista: il motivo dell'autenticità di un'attrice sulla scena, della gestione complessiva di una comunicazione razionale ed emotiva che viene minacciata, non garantita, dalla giustapposizione dei codici. Il paradosso è che l'accostamento di due testimonianze "autentiche", la voce delle stagioni d'oro e la presenza scenica immutata nella sua forza travolgente, non potenzia la qualità artistica, ma la congela in un intento documentario che attinge a un diverso tipo di immortalità. Non il mito, ma la tracciabilità di una storia eccezionale. La scoperta di un'eterogenesi dei fini si tinge anche di una concessione al vissuto, con Callas/Tosca che dà un senso all'omicidio di Scarpia per un odio che ha davvero nutrito, e da cui si è liberata, e che mai potrebbe restituire al gesto della finzione teatrale il *pathos* di un sentimento trascorso, svanito. Si aggiunga che anche l'esempio tecnologico desunto dal rock e dal *playback* sconta nell'esperimento che si sta tentando un divario cronologico che accosta una donna, e un'artista, in due fasi esistenziali assai distanti, e diverse:

50. BACK TO PRESENT. Maria claims she cannot perform for a camera, in a vacuum. She needs to do it for real. It's impossible to give a performance without an audience. She needs an audience! «An enemy you must destroy, before he can kill you!»

Leo watches. This is the Maria Callas he remembers. [...]

19 Ibidem, p. 34.

But Maria's question for Jagger is direct and blunt: «When you perform to playback, when did you record it?» He shrugs, «This morning, last week, last month».

Maria nods – does he realize they're asking her to mime a voice recorded almost thirty years ago? Could he do it? Recapture an emotion, a dramatic moment which was true thirty years ago and might no (sic) be so today?

Jagger tries to joke his way out of it, then pulls Larry aside. «She's right,» Jagger warns. «You have a big problem here. You better (sic) be careful».²⁰

Un ulteriore elemento è nel virtuosismo dell'artificio, che tende a costruire una *performance* impeccabile laddove la fascinazione del canto e dell'interpretazione della Callas è sempre stata nella sua umanissima perfettibilità:

60. In the glass control booth, Larry, Rolf, Jacques and technicians observe Maria's performance of «Vissi d'arte». She sings passionately, sometimes in sync, sometimes not. Rolf watches her through his lens, perturbed. Larry tells him not to worry: «We'll fix it later». Jacques and the other technicians push buttons and adjust dials as bits of her best performances – this phrase from Turin '49, that note from Mexico '52 – emerge from different speakers, forming a seamless new blend.

61. Later, Maria watches the edited version in the booth. Her voice of the past is now equal to her powerful performance of today. She stares at her image, once again amazed. Larry says she's never been so perfect. Maria reminds him she was never perfect.²¹

E alla Callas, indignata dal principio che dovrebbe affidarsi al *playback* per un'opera intera («the entire role»)²² tocca il compito di ribadire non solo l'inautenticità della perfezione, ma il diritto all'integrità, alla consapevolezza di sé come artista, quasi a ribadire come sia la responsabilità il fondamento della fama, verso il pubblico, certo, ma anche verso il proprio talento e la propria dignità:

«They've labelled me a temperamental, capricious diva. But there was always a reason. They never understood what it costs to defend your dignity – your integrity as an artist». «And now what they're offering is to throw away my honesty, my responsibility toward my public – the public of my past, present and future. To go down in history as someone who renounces all her principles and accepts living a lie, a shameful lie. A great artist who became a great fraud. All through a technological trick, pretending to have a voice I no longer have».

Leo tries to answer her doubts. «But no one will know, Maria». She fiercely retorts: «I will know. It's as sad as a woman trying to look younger with plastic surgery. She will never fool anyone except herself».²³

Già trovarsi di fronte alla scelta di dover «go down in history» come «great artist» o «great fraud» è il compito ingrato di chi sa di essersi già allontanata dalla soglia della

20 Ibidem.

21 Ibidem, pp. 38–39.

22 Ibidem, p. 40.

23 Ibidem, pp. 40–41.

«real life» in cui ha pensato di tornare o è stata risospinta. Questo primo trattamento presenta già tutte le grandi *quaestiones* che agitano Zeffirelli nel confronto con il mito Callas: si chiude evocando un'immagine di grande potenza («The music continues as Maria descends into the shadows of the auditorium, again empty, desolate. Without turning to look back, she discreetly vanishes up the long center aisle, enveloped by darkness. The unique sound of her voice resounds, undefeated, as her image vanishes»),²⁴ con la voce che sopravvive all'immagine che si dissolve, ma risente ancora di quella sottile capacità di indulgere alle interferenze fra la donna e il personaggio che offusca la grandezza dell'arte nei meccanismi del divismo e della celebrità del secolo. La suggestione è che il dramma dell'impossibile ritorno, della perfetta reviviscenza tecnologica come perfetta impostura abbia bisogno di una figura distante dal reale, cosciente di una sua proiezione nell'immaginario e dell'importanza dell'evocazione, non della ricostruzione.

Il trattamento del 1999 si pone sulla scia di queste tensioni; i fantasmi riguardano non solo il vissuto affettivo, ma l'esperienza drammatica del tramonto a Tokyo e a Osaka. «The Eternal Callas» – come dovrebbe chiamarsi il progetto (ma il nome non a caso non piace alla diva) desta immediatamente apprensioni non appena Larry prova a definirlo più dettagliatamente: «It's not another Osaka, is it?».²⁵ Il tratteggio non lesina suggerimenti recitativi che sconfinano in un richiamo quasi scontato, quando «The Rolling Stones perform at full pitch [...] doing her best Norma Desmond's act, Maria is watching»²⁶ e si ribadisce quel *cliché* di sofferenza umana trasfigurato nell'ostensione divistica. La perenne tentazione di raccontare Maria, o quel che si vorrebbe pensare dei suoi ultimi giorni (l'ascolto maniacale delle sue glorie canore o il rifiuto senza appello del passato artistico), invece di raccontare la Callas.

Fra lo *script* di Aprile 2000 e lo *screenplay* di Luglio 2001 il contrasto prende forma attraverso una serie di espedienti: il primo, il ruolo cruciale che assume *Carmen*, opera a lungo affrontata, incisa ma mai rappresentata sulla scena. Si tratterebbe così di colmare una lacuna, offrire *in extremis* un esperimento che non si sovrapporrebbe

24 Ibidem, pp. 48. Chiudono il faldone le cartelle 8 e 9 con le prime stesure del trattamento datata 18 dicembre 1994 («da correggere») e una ripresa dell'Act 2. Il faldone B2 marca l'inizio della collaborazione di Martin Sherman e contiene, nella cartella 1, *Callas forever screenplay* by Martin Sherman and Franco Zeffirelli story by Franco Zeffirelli (non datato), nella cartella 2, «*Callas forever Screenplay* by Martin Sherman and Franco Zeffirelli Original story by Franco Zeffirelli, 6th July 2001 2nd Version, All Rights Reserved United States Copyright Office, nella cartella 3, «*Callas forever Screenplay* by Martin Sherman and Franco Zeffirelli Story by Franco Zeffirelli January 2001 All Rights Reserved», nella cartella 4, «*Callas forever Screenplay* by Martin Sherman and Franco Zeffirelli Original Story by Franco Zeffirelli March 2001 All Rights Reserved United States Copyright Office», nella 5 «Correzioni di Martin Sherman».

25 *Maria Callas. A Franco Zeffirelli Film. Treatment Saturday 18th December 1999*, in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B1, cartella 5, punto 20.

26 Ibidem, punto 23. Sull'accostamento a *Viale del tramonto*, il film del 1950 diretto da Billy Wilder, con Gloria Swanson, William Holden ed Eric von Stroheim, cfr. Laura, Luisa e Monaldo Morandini: *Dizionario dei film 2005*. Bologna: Zanichelli, 2004, p. 211 e R. Scognamiglio: «Maria nelle immagini», p. 480.

al lascito di una carriera esemplare ma rimetterebbe in gioco il talento della diva tramite i nuovi strumenti della tecnologia. L'entusiasmo è fugace, ma il discorso della correttezza e dell'autenticità è appena aggirato dall'eccezionalità del caso. Ai Rolling Stones dei primi trattamenti subentra la banda dei Bad Dreams, oggetto delle attenzioni dell'impresario Larry in un mercato musicale profondamente mutato: ovviamente, la loro minore capacità evocativa – anche rispetto all'icona Jagger – è funzionale non solo a ridimensionare, se non ad annullare, il raffronto tra la mitopoiesi della musica contemporanea e quella della lirica e a rendere pertanto assoluto il dilemma etico e artistico della cantante, ma trasforma il gesto di Larry di riconquistare la Callas alle scene in uno slancio venato non solo di spirito di avventura, ma di affetto quasi ostinato e persino di nostalgia, come se l'iniziativa commerciale si tingesse della “necessità” (un termine evocativo nella storia teatrale, e in particolare della storia novecentesca) di non spegnere una voce. Meno eloquente, forse, è il diverso trattamento riservato a una *story line* decisamente minore, la relazione di Larry con George, fervente ma lontano ammiratore della cantante: un controcanto all'orgoglio e alle resistenze dell'impresario a riprendere i contatti con l'amica diva, ma anche segno tangibile, in una casa piena di cimeli che la ricordano, della sua “persistenza”: verrà dissolta nella versione definitiva in un incontro occasionale ma foriero di sviluppi con Michel (cui dà volto l'attore Jay Rodan), ulteriore nota passionale e *larmoyante* sul destino che deve compiersi, senza che gli si possa opporre resistenza (su un fronte più prosaico, siamo forse di fronte alla spia di un condizionamento drammaturgico legato alla difficoltà di reperire un interprete per una parte così delicata e incisiva). Al polo opposto si impone la presenza dell'amica e giornalista Sarah Keller, lucida complice di un'operazione che sin dalle prime battute definisce faustiana, con uno slittamento verso un mito teatrale per eccellenza che non è soltanto ricerca di eterna gioventù, ma di eterna esplorazione della vita (e, altrettanto prosaicamente, immagine di sintesi di reporter e cronisti che tanto peso ebbero, e hanno, nel tratteggio di un'icona assoluta).

Si susseguono rimaneggiamenti e correzioni, tagli e ripensamenti, in un vortice operativo in cui interferiscono questioni di drammaturgia materiale e di produzione. In un'intervista a Leonetta Bentivoglio di domenica 3 dicembre 2000 si parla del soprano Teresa Stratas come dell'interprete della Callas nel film,²⁷ ma è probabile che l'idea di avere una cantante di altra generazione nella parte della divina sia apparsa tempestivamente come un rischio: se da un lato è inconcepibile l'uso di una voce *altra* rispetto a quella della Callas a supporto dell'intera narrazione (per non parlare dell'oggettivo disagio cui si esporrebbe), dall'altro la scelta dell'interprete dovrebbe puntare, più che sulle affinità tecniche, sul temperamento e sulla profondità espressiva con cui si è rivoluzionato il canto. Nel luglio del 2001, «per raccontare quella creatura fragile e tormentata [...] il volto adatto per incarnarla» è già «quello intenso e bellissimo di Fanny Ardant».²⁸ Larry Kelly è un magnetico, malinconico,

27 Leonetta Bentivoglio: “La mia Maria una casta diva vissuta in trincea”, in: *La Repubblica*, 3 dicembre 2000, in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B4, cartella 1.

28 Giuseppina Manin, “Darò alla Callas il volto della Ardant”, in: *Corriere della Sera*, 5 aprile 2001,

magnifico Jeremy Irons, mentre alla stella Joan Plowright, grande amica del regista, è affidato il cammeo di Sarah Keller. Zeffirelli non manca di sottolineare a più riprese quanto sia stata complicata l'intera avventura e come sia stato necessario vincere resistenze interiori di fronte alle insistenze delle grandi case produttrici:

Dovevo forse dire, con superflua ritrosia, *Domine non sum dignus* dinanzi a un simile progetto? Perché mai? Sono stato amico fraterno per trent'anni della Callas, dal '47 alla sua scomparsa nel '77. Ho visto crescere, consolidarsi prodigiosamente la sua carriera, il suo mito. E ho visto anche i contraccolpi rovinosi che hanno segnato la sua vita, le sue sfortunate vicende sentimentali. Ho visto, quindi, Maria Callas nel fulgore del successo strepitoso e, insieme, la donna sola tormentata da tutti, nevrosi ricorrenti, inguaribili. Mio proposito è restituire appunto la figura della Callas nella sua interezza e verità umane. In ispecie, riguardo a quella sua fisionomia intima, oltretutto bersagliata impietosamente da malevoli pettegolezzi che commentavano ogni suo gesto, anche nei cimenti esistenziali più impervi [...].²⁹

In un'altra occasione dichiara come «ogni copione mi suonava falso, ridicolo. E poi c'era il grande problema: chi poteva sostenere sulla scena quel confronto? Chi poteva evocare in modo credibile la Divina della lirica?».³⁰ Ma non c'era alternativa: ha vinto il «pensiero, per me doveroso, di rendere un omaggio a un personaggio così grande e sfortunato»,³¹ cercando un equilibrio fra il racconto della donna («spero che trasuda tutto il mio affetto umano»)³² e della cantante («un'icona, una voce, un messaggio extraterrestre»).³³

In questo cimento poetico che si inscrive perfettamente nel mondo delle cose che potrebbero accadere, secondo la formula aristotelica, con uno sguardo romantico ai recessi delle motivazioni più sottili dietro alle azioni e alle decisioni di figure esemplari, il lavoro di scrittura si assesta e si proietta nelle fasi di realizzazione del film. Il cantiere aperto nel 1994 si chiude su una versione che, al netto delle modifiche resesi necessarie durante le riprese, opera una selezione fra le molteplici suggestioni messe in campo in poco meno di un decennio. Qualcosa però colpisce già dalle prime sequenze:

2. LARRY moves away. The REPORTERS follow him, scribbling in their pads, flashbulbs popping.

REPORTER

We assumed you were on the same flight

in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B4, cartella 1.

29 Intervista a Sauro Borelli, *Il Giornale*, 3 dicembre 2000, in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B4, cartella 1.

30 G. Manin: «Darò alla Callas il volto della Ardent».

31 Intervista a Paolo Pedullà, *Il secolo XIX*, 12 novembre 2001, in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B4, cartella 1.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

LARRY

My people said I was arriving alone

REPORTER

We thought that meant you weren't

LARRY

You mean you thought they were *lying*? Shame on you

REPORTER

Why are you bringing this group to Paris, Mr. Clark?

LARRY

Because they're great entertainers and Paris adores great entertainers, Piaf,

Chevalier, Mistinguette

REPORTER

Piaf didn't urinate on her audience

LARRY

That's not what I heard

REPORTER

Chevalier didn't drop his trousers and flash his ass

LARRY

(crosses himself)

Thank God

REPORTER

Aren't Bad Dreams a comedown for you?

LARRY

How do you mean?

REPORTER (2)

You've presented Nureyev and Fonteyn, Menuhin, Callas...

LARRY

And the Rolling Stones. And Bob Dylan. It's all showbiz. Come on, it's 1977.

Don't be such a snob. Bad Dreams are what the kids want today.

REPORTER

Will you be seeing Madame Callas in Paris?

LARRY

Maybe.

REPORTER

You produced her last tour, the one in Japan, didn't you, and it was a disaster...

LARRY

The Titanic was a disaster.

You might do with some perspective. Look, we're here for Bad Dreams, not Maria Callas. I'll see you at their concert Wednesday night. Or maybe even tomorrow at the Gare du Nord.³⁴

34 *Callas Forever* Screenplay by Martin Sherman and Franco Zeffirelli Original Story by Franco Zeffirelli 6th July 2001 2nd Version All Rights Reserved United States Copyright Office (in rilegatura con il nome di Franco Zeffirelli in copertina, è una copia che ha segni di pennarello a scandire le sequenze

L'intervista rubata a Larry ha un livello di contestualizzazione marcato, che lascia affiorare con chiarezza sensazioni sfumate o risvolti inespressi. *In primis*, l'immediata e precisa collocazione degli eventi narrati nei primissimi mesi del 1977,³⁵ prima dell'improvvisa morte della Callas (16 settembre 1977), con un riferimento anche poco elegante alla “disastrosa” *tournée* in Estremo Oriente fra 1973 e 1974 accanto a Giuseppe Di Stefano. Incalzato dalle domande, l'impresario in realtà sembra anch'egli un professionista in difficoltà, lanciatosi in una riconversione dei suoi interessi artistici che agli occhi del suo interlocutore appaiono un evidente *comedown*. Poche battute, e anche il profilo di Larry acquisisce nettamente i contorni di un viale del tramonto, che lo rende speculare all'amica cantante e da subito attraversato da un vibratile disorientamento nei confronti del progetto che le sottopone. Come se, in fondo, si trattasse di una comune esigenza di rinascita, o di una comune lotta contro il tempo e l'oblio (senza ovviamente la prospettiva mitica che illumina la diva). E come se il rapporto fra i due si facesse dolentemente paritario.

Il clima è segnato: il racconto è la cronaca di un crepuscolo annunciato, la resa dei conti con il genio che ha i suoi tempi, e le sue regole. L'intreccio e l'accumulo di varianti fra trattamenti e sceneggiature si distendono nel ritmo di euforie, amarezze, disinganni che scandiscono la parabola di un'impossibile *nostos*, alla vita, e all'arte, nella percezione che il mito fosse già in quell'*oltre* protetto dalle cortine di un appartamento di Avenue Georges Mandel. Bellissimo è il commiato finale di Maria da Larry nel Bois de Boulogne, quando lo prega di prendere atto dell'impossibilità di essere ancora la Callas e di distruggere anche il film su *Carmen* che pure era nato in una fugace accensione di entusiasmi. *You go down in history*, ma non puoi ritornare dalla storia, ancor meno dal mito.

Certo, non è un *biopic* – nel senso classico del termine: è un'invenzione che vuole illuminare il momento più silenzioso ed enigmatico di un'esistenza straordinaria, immaginando con piglio intrigante le ragioni di un inabissarsi lento, senza soluzioni corrieva o stucchevoli speculazioni. Ma la sensazione è che il risultato finale abbia perso per strada l'intuizione più felice entro una magnifica ossessione, proprio

e diverse correzioni), in Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B3, cartella 8. In questo faldone, nella cartella 1, *Franco Zeffirelli's Callas Forever demo tape of musical selections for Ms. Fanny Ardant*. First version of 30.5.01 by E. Kohn for CATTLEYA PRODUCTIONS (Track 1 Puccini, *Gianni Schicchi* (Callas, Serafin) “O mio babbino caro”; Puccini, *Madama Butterfly* (Callas, Serafin) “Un bel di vedremo”; Bizet, *Carmen* (Callas, Prêtre) “L'amour est un oiseau rebelle” (“Habanera”); Bizet, *Carmen* (Gedda, Prêtre) “La fleur que tu m'avais jetée”; Bizet, *Carmen* (Callas, Prêtre); “C'est toi! C'est moi!” (Final Duet); Track 2 Puccini, *Tosca* (Callas, De Sabata) “Vissi d'arte”; Puccini, *Tosca* (Callas, Gobbi, De Sabata) “E qual via scegliete” (Act II finale)), nella cartella 2, *Film Production Guide Get Your Movie Going Brochure* del server di produzione in Romania, dove il film è stato largamente girato, nella cartella 3, lo schizzo del costume di Tosca, nella cartella 4, il bozzetto delle scene di Carmen, nella cartella 5, gli schizzi per i quadri di scena, nella cartella 6, materiali per le musiche, con partiture di *O mio babbino caro*, *Un bel di vedremo*, *Habanera*, *La fleur*, *La mort de Carmen*, *Vissi d'arte*, *La mort de Scarpia*, nella cartella 7, *Foto quadri Zeffirelli*.

35 L'indicazione compare già in *Callas forever* screenplay by Martin Sherman and Franco Zeffirelli story by Franco Zeffirelli (non datato), Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*, faldone B2, cartella 1.

quella di considerare la diva un personaggio-funzione per interrogarla, e per interrogarsi, su questioni fondamentali dell'arte, del teatro e dell'opera. Utilizzare uno spunto fittizio per chiedersi, all'inizio di un nuovo millennio e al cospetto delle rivoluzioni tecnologiche e digitali che stanno cambiando definitivamente il sistema dello spettacolo, e stanno ridisegnando i confini dello spettacolo dal vivo, il senso dell'*hic et nunc* di fronte a una riproducibilità tecnica potenzialmente irriverente agli spazi, ai contesti, ai momenti, e capace di disperdere eventi irripetibili in una fruizione reiterata e confusa. Ragionare del paradosso – inquietante anche nella prospettiva della storia del teatro – per cui l'accostamento di segmenti “autentici”, se non opportunamente contestualizzati, genera prospettive illusorie di conoscenza e approfondimento e allontana dall'oggetto evanescente. Insistere sul nesso che lega profilo estetico e senso etico di un interprete (a fondamento dell'onestà della scena che è altro parametro della qualità della scena). In una fase in cui persino la fisicità del corpo dell'attore è messa in discussione, paventare simulacri perfetti dell'umano (ma Maria «was never perfect»).

Zeffirelli è presago. Ma forse ha paura. Della deriva saggistica che può prendere uno spunto critico, sia pure interessante, o di trasformare in discorso metateatrale e metacinematografico un tributo che ha radici personali di lunga data e che si vuole carico di affettività, di partecipazione. A giudicare dal rovello di anni documentato dalle carte il film non sembra «tanto carico di buoni propositi quanto di ambizioni eccessive»,³⁶ ma l'esito di ambizioni irrisolte, di fronte a un monumento, per sé ancor prima che per gli altri. Imbrigliato nella contraddizione e nel dissidio: *Maria, not Callas, o Callas, not Maria?*

Fonti

Archivio Fondazione Zeffirelli, Materiali *Callas Forever*.

Bibliografia

- Aversano Luca e Jacopo Pellegrini (a cura di): *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 2017².
- Bentivoglio, Leonetta: “La mia Maria una casta diva vissuta in trincea”, in: *La Repubblica*, 3 dicembre 2000.
- Bentoglio, Alberto: *Maria Callas*. Roma: Carocci, 2023.
- Borelli, Sauro: “Intervista”, in: *Il Giornale*, 3 dicembre 2000.
- D'Amico, Caterina (a cura di): *Zeffirelli. L'arte dello spettacolo*. Roma: De Luca, 2015.
- Klausener, Helge: *Maria Callas. Tag für Tag – Jahr für Jahr*, mit einem Geleitwort von Jürgen Kesting. Wien: Hollitzer Verlag, 2023.
- Gurewitsch, Matthew: “Maria, not Callas”, in: *The Atlantic online*, October 1997, Digital Edition.

³⁶ Scognamiglio: “Maria nelle immagini”, p. 480.

- Gurewitsch, Matthew: “Forget the Callas Legend”, in: *The Atlantic online*, April 1999, Digital Edition.
- Jacobshagen, Arnold: *Maria Callas. Kunst und Mythos*. Ditzingen: Reclam, 2023².
- Manin, Giuseppina: “Darò alla Callas il volto della Ardent”, in: *Corriere della Sera*, 5 aprile 2001.
- Morandini, Morando, Luisa e Laura (a cura di): *Il Morandini. Dizionario dei film 2005*. Bologna: Zanichelli, 2004.
- Napoleone, Caterina (a cura di): *Franco Zeffirelli. L'opera completa. Teatro. Opera. Cinema*, prefazione di franco Zeffirelli. Novara: De Agostini, 2010.
- Pedullà, Paolo: “Intervista”, in *Il secolo XIX*, 12 novembre 2001.
- Puppa, Paolo: voce “Zeffirelli”, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100 (2020).
- Scognamiglio, Renata: “Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema”, in: *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Aversano Luca e Jacopo Pellegrini. Macerata: Quodlibet, 2017², pp. 479–519.
- Zeffirelli, Franco: *Autobiografia*. Milano: Mondadori, 2006.

Media e divi, come rinasce un divo. Studio e analisi su Maria Callas

JACOPO BASSETTA

Conoscenza e produzione di conoscenza attraverso la rete: una introduzione

A partire dagli anni Novanta attraverso un rapido sviluppo delle telecomunicazioni e della tecnologia, le dinamiche del dibattito pubblico, ma anche della comunicazione in generale e dell'industria culturale¹ globale, hanno subito una profonda ri-mediazione.² I sociologi J. Bolter e R. Grusin hanno osservato che i nuovi media hanno generato un fenomeno rivoluzionario intrinseco al sistema: «frutto dell'assimilazione e della ri-mediazione di quasi tutti i precedenti media visivi e testuali, compresi la televisione, il cinema, la radio e la stampa».³ Questo processo di ri-mediazione implica una ristrutturazione fondamentale delle modalità di produzione, distribuzione e consumo dei contenuti culturali. L'integrazione dei media tradizionali con le piattaforme digitali ha condotto a una convergenza mediatica che ha ridisegnato i confini tra diverse forme di espressione oltre che di produzione culturale. Tale convergenza si manifesta attraverso la digitalizzazione dei contenuti, l'interattività degli utenti e l'emergere di nuovi processi di distribuzione. La fusione dei media preesistenti con le tecnologie dell'informazione e della comunicazione ha dato origine a una nuova ecologia dei media, caratterizzata da una fluidità dei formati e una sinergia tra i vari canali di comunicazione. Questo fenomeno comporta significative implicazioni per la teoria dei media, la semiotica e l'economia politica della comunicazione. La trasformazione digitale, dunque, non rappresenta solo un'evoluzione tecnologica, ma un vero e proprio cambiamento di paradigma dell'interazione sociale con i contenuti culturali e informativi.

-
- 1 Il concetto di “industria culturale” è stato introdotto da Theodor W. Adorno e Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002. In questo testo, i filosofi della Scuola di Francoforte analizzano come la cultura venga prodotta e distribuita in una società capitalista avanzata attraverso mezzi industriali e commerciali, similmente a qualsiasi altra merce. La discussione sull’industria culturale si trova nel capitolo “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” (pp. 94–136), da deriva dagli studi e dalle riflessioni condotti da Theodor W. Adorno e Max Horkheimer durante il loro esilio negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale. La prima edizione fu pubblicata in lingua tedesca nel 1944 con il titolo *Dialektik der Aufklärung*. La loro analisi si concentra sulle trasformazioni della società moderna e sui meccanismi di controllo sociale e ideologico che emergono attraverso la cultura e i media.
 - 2 Neologismo coniato da J. D. Bolter e R. Grusin per indicare un processo attraverso il quale un medium possiede caratteristiche o peculiarità di un altro medium.
 - 3 Jay D. Bolter e Richard Grusin: *Remediation, Competizione e integrazione tra i media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati, 2002, p. 40.

Analizzare questo fenomeno può rivelarsi indispensabile per comprendere meglio come la percezione del mondo e le nostre pratiche quotidiane siano influenzate continuando a evolversi nel contesto della società dell'informazione.

Il contesto mediale contemporaneo è definito “convergente” da H. Jenkins, il quale ha teorizzato un punto di collisione e di non ritorno tra vecchi e nuovi media. Secondo Jenkins, questa convergenza rappresenta un modello culturale in cui i media tradizionali e quelli digitali non solo coesistono, ma si integrano e si influenzano reciprocamente, creando un nuovo ecosistema mediale. Questo fenomeno implica una riconfigurazione delle pratiche di produzione, distribuzione e consumo dei contenuti, in cui i consumatori non sono più semplici destinatari passivi ma partecipano attivamente alla creazione e alla diffusione di informazione attraverso l’interazione. La convergenza mediale comporta inoltre una ridefinizione dei confini tra diverse forme di espressione culturale e una sinergia tra vari canali di comunicazione che si traduce in un aumento della complessità e della fluidità dei flussi informativi:

La convergenza richiede ai media di ripensare i vecchi concetti di consumo che hanno plasmato i processi decisionali di programmazione e di marketing. Se i vecchi consumatori erano considerati soggetti passivi, i nuovi invece sono attivi. Se i vecchi erano prevalentemente stanziali, i nuovi sono nomadi e sempre meno inclini alla fedeltà verso i network. Se i vecchi consumatori erano individui isolati, i nuovi sono più connessi socialmente. Se il lavoro dei vecchi consumatori era silenzioso e invisibile, quello dei nuovi è rumoroso e pubblico.⁴

Se da un lato assistiamo a una convergenza dei media come teorizzato Jenkins, con l’integrazione e l’interazione tra media tradizionali e digitali, analogamente riscontriamo un fenomeno simile da parte degli attori della comunicazione. Nell’opera *The Third Wave*,⁵ Alvin Toffler cerca il superamento del concetto tradizionale di consumo culturale introducendo il termine di “prosumer”, una crasi ottenuta da “production” e “consumption”. Questo neologismo descrive un consumatore attivo che partecipa direttamente al processo di produzione dei beni e dei servizi che consuma. La figura del “prosumer” rappresenta un punto di svolta nelle dinamiche di mercato mediatico, dove i consumatori non solo utilizzano i prodotti, ma contribuiscono alla loro creazione, influenzando in modo significativo le strategie di mercato e dei processi produttivi del messaggio mediatico.

Il concetto di “prosumption” è riemerso nella teoria dei media con l’età digitale. L’esempio più evidente di questa tendenza è cresciuto a partire dai primi forum digitali interni alla rete internet, fino ai blog e ai Social Network. Si è osservato che con l’avvento dei social network, dove ogni utente, dopo aver creato il proprio profilo, diventa creatore di contenuti personali e, allo stesso tempo, consumatore dei contenuti altrui, la prosumption è diventata contestuale a molti media in cui si richiede una interazione partecipativa non solo tra utente e altri utenti ma anche tra media e altri media.

4 Henry Jenkins: *Cultura convergente. Dove collidono i vecchi e i nuovi media*. Milano: Apogeo, 2007, p. XVII.

5 Alvin Toffler: *The Third Wave*. New York: Morrow, 1980.

Anche se Castells rifiuta il termine “società dell’informazione”⁶ coniato da Lèvy perché il concetto di informazione è da ritenersi troppo ampio,⁷ Castells introduce la nozione di “informazionalismo” per descrivere l’attuale dimensione socioeconomica, e di “nuova società informazionale” per rappresentare un contesto dominato da dinamiche e strutture le cui organizzazioni sociali convergono attorno alle reti. Con questi presupposti concettuali, Castells riconosce che la nuova dimensione sociale non si manifesta più in forme separate e autosufficienti come nel passato, ma assume una connotazione globale, strutturandosi intorno alla diffusione delle reti e contestualmente al mutamento tecnologico. Se da un lato le principali trasformazioni sono legate alle tecnologie dell’informazione, dall’altro queste tecnologie presentano un’estensione e una flessibilità tali da convergere verso un’architettura di rete. Castells definisce così la dimensione odierna come una vera “società in rete”, in cui si organizzano i vari processi non solo politici ed economici, ma anche culturali.

Castells pone in stretta relazione le diverse situazioni originate dalle nuove tecnologie, sottolineando che:

le funzioni e i processi dominanti nell’Età dell’Informazione sono sempre più organizzati intorno alle reti. Le reti costituiscono la nuova morfologia sociale delle nostre società, e la diffusione della logica di rete modifica sostanzialmente le operazioni e i risultati dei processi di produzione, esperienza, potere e cultura. Benché la forma di organizzazione sociale a rete sia esistita in altri spazi e tempi, il nuovo paradigma della tecnologia dell’informazione fornisce la base materiale per la sua espansione pervasiva attraverso l’intera struttura sociale.⁸

La costruzione di una società in rete ha portato fino ad oggi il dibattito contemporaneo a una ulteriore evoluzione, sicuramente più ecologica e sistemica, che non si limita a prefigurare un movimento verso la rete, piuttosto a farne parte integrante. Si arriva così al termine di “infosfera”, coniato da Luciano Floridi nell’opera *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*.⁹ L’infosfera, secondo Floridi, rappresenta l’ambiente globale dell’informazione, comprendente tutte le entità informazionali, i loro processi, interazioni e relazioni. Questo concetto estende l’idea di biosfera al dominio digitale, enfatizzando come

6 Pierre Lévy utilizza il concetto di “società dell’informazione”. Lévy, filosofo francese noto per il suo lavoro sul cyberspazio e l’intelligenza collettiva nel saggio *L’intelligenza collettiva. Per un’antropologia del cyberspazio* (Milano: Bompiani, 1985), ha esplorato come le nuove tecnologie dell’informazione e della comunicazione stiano trasformando la società. Il termine “società dell’informazione” è coerente con il suo approccio, che enfatizza l’importanza dell’informazione e della conoscenza nella struttura socio-economica contemporanea. Lévy ha contribuito significativamente al dibattito su come la comunicazione online e le tecnologie digitali influenzino la democrazia e le dinamiche sociali, sottolineando il potenziale trasformativo della connettività e della partecipazione collettiva.

7 Manuel Castells: *La nascita della società in rete*. Milano: Università Bocconi Editore, 2002, p. 21.

8 Ibidem, p. 535.

9 Luciano Floridi: *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. New York: Oxford University Press, 2014.

le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT) trasformino la realtà in un ecosistema informazionale interconnesso. Nell'infosfera l'informazione diventa una risorsa vitale che modella la percezione del mondo, le interazioni sociali e le dinamiche economiche. Floridi sottolinea l'importanza di un approccio etico e sostenibile alla gestione dell'informazione, riconoscendo che la qualità, l'accessibilità e la protezione dei dati sono fondamentali per garantire un ecosistema digitale equilibrato e inclusivo.

A circa tre decenni dall'avvento di Internet, la conoscenza e la condivisione della conoscenza hanno richiesto il presupposto fondamentale della partecipazione essendo il web uno strumento orizzontale tra utenti della rete. Ogni giorno miliardi di utenti generano contenuti, ricercano notizie, partecipano al dibattito pubblico e molto spesso in maniera del tutto inconsapevole si adattano alle mutazioni simultanee che avvengono tra media e tecnologie:

I media non si limitano a trasmettere in una direzione univoca i loro messaggi, ma fungono invece da habitat in cui l'osmosi semantica può aver luogo, in cui ci si confronta rispetto ai reciproci orizzonti d'intesa, in cui si configge palesando le proprie differenze. La costruzione dei contenuti mediatici, perciò, è frutto di una responsabilità collettivamente condivisa su un piano molto ampio, e in quanto tale riflette le correnti carsiche della significazione sociale. La produzione del senso [...] non si colloca nella figura dell'autore o in quelle del testo, bensì in una territorialità comunicazionale che costituisce il vero spazio di elaborazione del mondo.¹⁰

L'avvento del digitale ha profondamente trasformato la società in pochi decenni rivoluzionando le modalità di comunicazione, informazione e interazione. Le tecnologie digitali hanno ampliato l'accesso alla conoscenza, rendendo disponibili informazioni in tempo reale e favorendo la condivisione globale delle idee. Tuttavia è fondamentale riconoscere che questi strumenti, oltre a essere mezzi di conoscenza, sono veri e propri strumenti di comprensione del mondo ma non sono inermi alle dinamiche e alle strutture per cui sono stati pensati e progettati. Bisognerebbe pensare a chi o cosa resti inevitabilmente fuori da questi mezzi e per farlo è necessario accrescere l'accessibilità e la comprensibilità dei media. La trasparenza è un presupposto fondamentale, poiché consente a tutti di comprendere i meccanismi che governano o influenzano la partecipazione attiva alla società dell'informazione. La trasparenza dunque è un presupposto inscindibile per comprendere questa osmosi informazionale, in cui la relazione umana e la collaborazione uomo-macchina si pongono alla base del progresso di tutti gli strumenti che veicolano e generano conoscenza.

10 Sergio Brancato: *Fantasmi della modernità. Oggetti e figure dell'industria culturale*. Santa Maria Capua Vetere: Ipermedium libri, 2014, p. 120.

Il consumo culturale e i suoi fattori mediagenici

Nel contesto del marketing digitale, solitamente si pone una distinzione netta tra strumenti di “domanda latente” e strumenti di “domanda consapevole”. I media di domanda latente, come i social network, si caratterizzano per la diffusione di contenuti mediata da algoritmi. Questi algoritmi selezionano e presentano contenuti agli utenti basandosi su una varietà di criteri complessi, inclusi interessi passati, comportamenti di navigazione e interazioni precedenti. Tali criteri permettono di creare opportunità per la scoperta di prodotti o servizi non necessariamente ricercati in modo attivo, ma che possono comunque suscitare interesse e generare domanda appunto un bisogno latente.

Al contrario, i motori di ricerca rappresentano strumenti di domanda consapevole, in cui l’utente avvia volontariamente una ricerca specifica e diretta. In questo scenario, il motore di ricerca restituisce una serie di risultati basati sulla pertinenza delle parole chiave e sull’indicizzazione del contenuto. La pertinenza e la qualità dei risultati restituiti dipendono in larga misura dalla precisione degli algoritmi di indicizzazione e dalla qualità degli standard del motore di ricerca applicato ai contenuti. Questi parametri standardizzati convergono attorno al concetto di SEO (Search Engine Optimization). In un motore di ricerca, esattamente come in un Social Network, non tutti i contenuti rispondono in maniera diretta a una domanda di ricerca o all’attenzione del pubblico pertanto molti di essi non vengono indicizzati nella stessa maniera, molto dipende dalla discrezionalità degli algoritmi ma anche da come questi reputano e valutano il contenuto. Per un motore di ricerca ad esempio, il testo per essere indicizzato e comparire nei primi risultati di ricerca deve essere ottimizzato sul piano della forma. Il SEO infatti è un insieme di tecniche e strategie utilizzate per migliorare la visibilità di un sito web nei risultati organici dei motori di ricerca come Google. Il SEO si basa su algoritmi complessi che valutano vari fattori, tra cui la qualità e la rilevanza del contenuto, l’uso delle parole chiave, la struttura del sito che ospita il testo, il ranking del sito, l’utilizzo di backlink ma anche aspetti che riguardano la forma testuale come la leggibilità, la coesione interna al testo. Per i Social Network il consumo avviene in maniera diversa. La piattaforma profila gli utenti definendo i suoi interessi e ne struttura un cosiddetto “feed”. L’utente scorrerà e interagirà con il suo feed e con i contenuti che gli algoritmi avranno reputato idonei a mostrargli in base allo studio del suo comportamento di consumo all’interno della rete. La visibilità di un contenuto all’interno di un social network è generalmente temporanea; pertanto, i contenuti di natura informativa spesso assumono anche una dimensione di intrattenimento generando “infotainment”. L’infotainment è un neologismo nato dalla fusione delle parole inglesi “information” (informazione) e “entertainment” (intrattenimento), utilizzato per descrivere contenuti multimediali che combinano informazione con tecniche di intrattenimento. Questo termine, emerso a partire dagli anni Ottanta, indicava un tipo di programmazione televisiva o di contenuti digitali che mira a educare e informare il pubblico in modo accattivante e coinvolgente.

L'infotainment è particolarmente diffuso nei social network e nei moderni sistemi di intrattenimento. L'intrattenimento infatti suscita una reazione da parte del pubblico innesca un processo di propagazione e viralizzazione dei contenuti in quanto elemento per la macchina da etichettare come contenuto "interessante". Nelle dinamiche interne a un Social Network per quanto riguarda la produzione di contenuti è da ritenersi usuale che questi siano orientati anche all'intrattenimento.

Definite le branche dei media di rete possiamo comprendere come analizzare effettivamente il consumo culturale di un particolare argomento. Prima però è necessario definire quei fattori che costruiscono un elemento culturale del nostro immaginario attraverso i media, questi fattori potremmo definirli "mediagenici". I "fattori mediagenici" sono elementi o caratteristiche che rendono un evento, una persona o un argomento particolarmente adatto a essere trattato e veicolato dai media. Essi possono influenzare notevolmente la copertura mediatica e il modo in cui le notizie vengono percepite dal pubblico contribuendo a costruire o alterare la presenza e la permanenza nei media di un elemento in un dato periodo. Come sappiamo i media svolgono un ruolo cruciale nella costruzione e nel rinnovamento dell'immaginario culturale pertanto, l'analisi dei media diviene essenziale per comprendere i tempi e le modalità con cui un elemento si muove all'interno dell'ecosistema mediatico, nonché gli interessi sottostanti che ne guidano la diffusione e la ricezione.

Maria Callas Mediagenica: alcuni dati di una prima analisi mediatica

Nel contesto della musica lirica, Maria Callas rappresenta un'espressione paradigmatica attorno alla quale potremmo parlare di "divismo assoluto". Fenomeno questo che si somma alle mere abilità tecniche e vocali di un'artista quale Maria Callas, inglobando aspetti legati alla personalità, alla presenza scenica e alla capacità di suscitare emozioni. Ancora oggi, Maria Callas mantiene una presenza significativa nell'immaginario culturale globale. La sua influenza si estende ben oltre i confini della musica lirica, permeando vari ambiti della cultura popolare e accademica. Questo fenomeno può essere attribuito a diversi fattori. In primo luogo la presenza scenica e interpretativa che l'hanno resa iconica e capace di ispirare e affascinare nuove generazioni. In secondo luogo, la sua vita personale, caratterizzata da vicende tempestose, che hanno inevitabilmente alimentato un mito che va al di là delle sue performance artistiche, e rendendo il soprano una figura di continua e costante rilevanza mediatica. Infine, il suo impatto sulla tecnica vocale e sull'interpretazione operistica ha lasciato un'impronta indelebile, influenzando profondamente il modo in cui l'opera è concepita e realizzata ancora oggi. La persistenza di Maria Callas nell'immaginario collettivo si manifesta attraverso numerosi omaggi e celebrazioni culturali, che spaziano da pubblicazioni accademiche a produzioni teatrali, cinematografiche e televisive. La sua figura viene costantemente riscoperta e reinterpretata, divenuta un ideale di eccellenza artistica.

La domanda di fondo della ricerca dunque è cercare di comprendere quanto e se ancora Maria Callas possa essere mediagenica all'interno dei media digitali. Aiutando così a tracciare e decifrare il rapporto che coesiste Maria Callas, pubblico e immaginario collettivo nei nuovi media.

Nel paragrafo precedente abbiamo parlato di media a “domanda consapevole” e media a “domanda latente”. Per ciò che concerne i primi abbiamo preso in considerazione l'analisi del trend in Google Trend e l'analisi statistica della voce “Maria Callas” in Wikipedia. Per quanto riguarda i secondi, ovvero i social network la comparazione dei dati è resa difficile senza strumenti avanzati, tuttavia abbiamo preso in considerazione l'utilizzo di hashtag come metrica di base. Un hashtag nei social network è generalmente una parola preceduta dal simbolo “#” (cancelletto) che viene utilizzata per indicare un argomento o una categoria specifica coerentemente al contenuto pubblicato. Gli hashtag aiutano a organizzare e classificare i contenuti nei social media, facilitando gli utenti a trovare post correlati a un determinato tema. Quando gli utenti, cliccano su un hashtag, vengono condotti a una pagina che raccoglie tutti i post pubblici contenenti lo stesso hashtag permettendo così di vedere tutti i contenuti pertinenti. Ogni social network indica e classifica i propri hashtag, per cui l'utente sarà in grado di scegliere l'hashtag più utilizzato all'interno della rete.

Comparazione dati di analisi

Google Trends è uno strumento di Google e disponibile online che consente di analizzare la popolarità delle ricerche sul web. Mostra l'interesse di ricerca per parole chiave specifiche considerando l'area geografica e l'arco temporale. Questo strumento ci consente di confrontare termini, identificare tendenze e analizzare i dati per regione del globo e periodo. In sintesi Google Trend aggrega i dati di ricerca di Google in grafici che mostrano come varia l'interesse per un termine nel tempo. Google Trend si rivela uno strumento sicuramente utile per un'analisi preliminare per i ricercatori e chiunque desideri comprendere meglio le tendenze di ricerca attuali e nel corso degli anni.

La scala utilizzata per la misurazione del trend nel tempo va da 0 a 100. Dall'analisi del trend sulla voce Maria Callas (Maria Callas categoria soprano) dal 2004 al 2024 abbiamo rilevato un picco massimo e anomalo con valore “100” nel dicembre 2013, pertanto per leggere l'andamento in maniera corretta è necessario escludere questo picco e valutare l'andamento del trend dall'anno 2004 a novembre 2013 e riprendere la lettura da gennaio 2014 fino a giugno 2024.

Se consideriamo l'andamento del trend in tutto il mondo sulla voce di ricerca “Maria Callas” nell'arco temporale degli ultimi 20 anni è evidente che il trend si mostra leggermente in calo partendo da un valore di 50/100esimi circa a un valore sottostante a 25/100esimi. Se invece consideriamo l'arco temporale come da immagine N° 2 ovvero dal 2014 al 30 giugno 2024 possiamo dire che il trend si

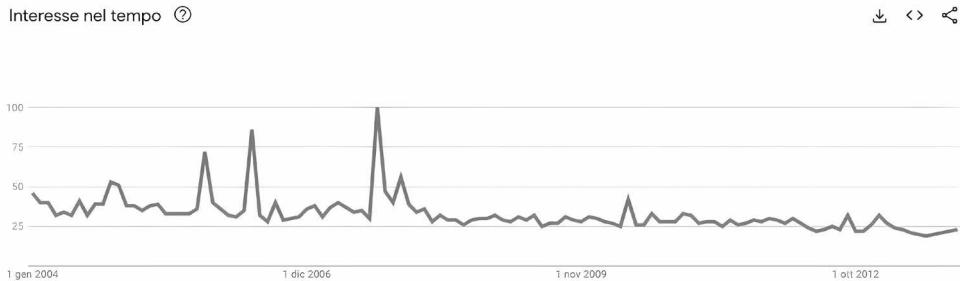


Immagine 1: Google Trend – Voce “Maria Callas” (categoria soprano) dal 1 gennaio 2004 al 30 novembre 2013, fonte di ricerche – Google.

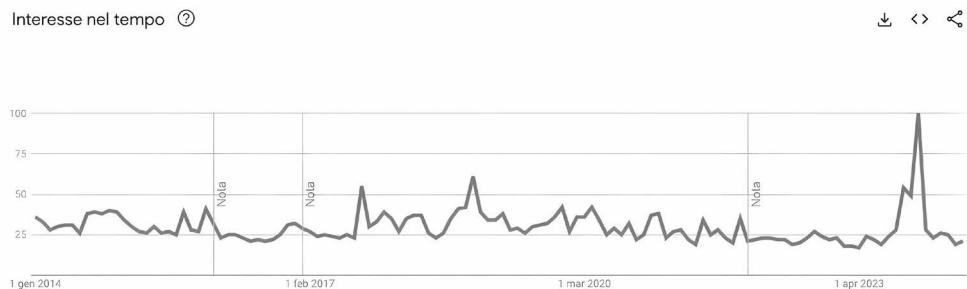


Immagine 2: Google Trend – Voce “Maria Callas” (categoria soprano) dal 1 gennaio 2014 al 30 giugno 2024, fonte di ricerche – Google.

mostra stabile e leggermente discendente a partire dal 2020 con un picco derivante dall’attenzione mediatica dovuta a docu-film e uscite cinematografiche inerenti la celebre soprano. Le immagini 1 e 2 dunque mostrano l’andamento del trend di ricerca su Google negli ultimi 20 anni. Un confronto con l’andamento del trend di YouTube conferma che il trend è in calo soprattutto per i contenuti audio-visivi inerenti la soprano. Dal 2006 la piattaforma di streaming YouTube è stata acquisita da Google e dal 2008 infatti è possibile misurare i trend nella piattaforma Google Trend selezionando You Tube come fonte di ricerca. Il trend appare in calo a seguito anche di alcuni aggiornamenti che la piattaforma notifica nell’arco degli anni.

Per quanto riguarda i social Network, nei social network maggiormente utilizzati come Facebook, Instagram e Tiktok gli hashtag rappresentano parametri puramente indicativi e quantitativi senza essere qualitativi. Pertanto non è possibile confrontare i valori tra essi perché non tutte le piattaforme utilizzano gli hashtag nello stesso modo. Sappiamo ad esempio che l’hashtag è molto utilizzato dalle community di Instagram e poco utilizzato da quelle di Facebook. Tuttavia i valori rappresentano numeri davvero esigui se confrontati con altre categorie di interessi. Come è possibile notare in Tabella 1, l’hashtag #mariacallas raggiunge 140 mila menzioni in Instagram e l’hashtag #callas tocca le 120 mila menzioni nello stesso

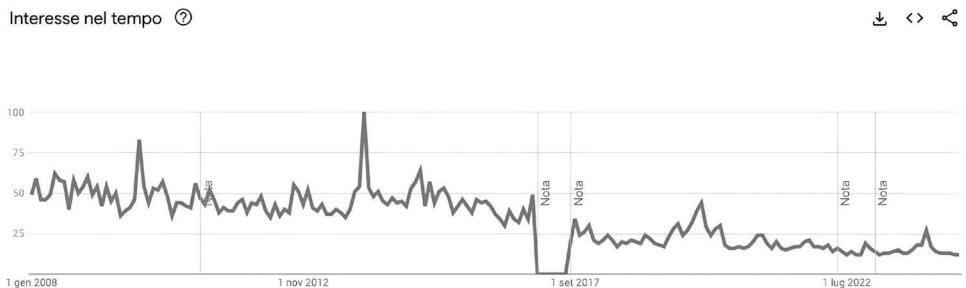


Immagine 3: Google Trend – Voce “Maria Callas” (categoria soprano) dal 1 gennaio 2008 al 30 giugno 2024, fonte di ricerche – Youtube.

social network. Su Facebook le menzioni si attestano attorno alle 40 mila menzioni mentre sul nuovo social network TikTok gli hashtag di interesse non superano quota 4 mila.

Tabella 1: Comparazione hashtag social network

Hashtag	Facebook	Instagram	TikTok
#mariacallas	46.439	141.000	3498
#callas	41.472	120.000	2794

La valenza di Wikipedia come strumento di analisi mediatica

I dati riportati precedentemente riportati rappresentano una realtà del tutto indicativa e se vogliamo introduttiva a quella che è lo stato di attenzione attorno a Maria Callas nei media digitali negli ultimi 20 anni. In un primo momento, la rete Internet, prima dell'avvento dei social network, ha visto una significativa partecipazione degli utenti nella costruzione della conoscenza attraverso piattaforme quali forum e blog. Questi strumenti di comunicazione hanno facilitato la condivisione e l'indicizzazione dei contenuti in modalità collaborativa. I forum, caratterizzati da discussioni tematiche organizzate per argomenti, permettevano agli utenti di interagire, scambiando informazioni e opinioni in modo strutturato e accessibile. I blog, d'altra parte, offrivano spazi personali o di gruppo per la pubblicazione di articoli, opinioni e ricerche, contribuendo alla diffusione di conoscenze specialistiche e al dibattito pubblico. Tale ecosistema digitale ha generato una prima indicizzazione dei contenuti, creando basi di dati consultabili che hanno influenzato le successive evoluzioni comunicative del web. Questi primi contributi degli utenti hanno posto le fondamenta per l'ulteriore sviluppo delle dinamiche partecipative e della gestione collettiva dell'informazione nel Web 2.0. Il Web 2.0 è un termine utilizzato per descrivere l'evoluzione del World Wide Web da un semplice

repository di informazioni statiche a una piattaforma interattiva e dinamica, in cui gli utenti non sono più meri consumatori di contenuti ma partecipano attivamente alla loro creazione, condivisione e modifica. Caratterizzato dall'uso di tecnologie avanzate come AJAX, RSS, e API, il Web 2.0 ha facilitato lo sviluppo di social media, blog, wiki e altre forme di media partecipativi, promuovendo una maggiore collaborazione e connettività tra gli utenti. Questa trasformazione ha portato alla nascita di comunità online, contenuti generati dagli utenti (anche definiti U.G.C.) e servizi web innovativi che hanno rivoluzionato il modo in cui le informazioni vengono prodotte, distribuite e consumate. Il Web 2.0 rappresenta la seconda fase evolutiva di Internet, caratterizzata dall'emergere di piattaforme interattive che permettono agli utenti di partecipare attivamente alla creazione e condivisione di contenuti. A differenza del Web 1.0, che era prevalentemente statico e incentrato sulla semplice consultazione di informazioni, il Web 2.0 introduce concetti come il social networking, i blog, i wiki e le applicazioni web dinamiche.

Nell'introduzione abbiamo descritto il concetto di *prosumption*, ovvero la pratica degli utenti di essere simultaneamente produttori e consumatori di contenuti. Questo fenomeno ha trovato una sua prima espressione significativa nella fase iniziale del web attraverso forum e blog, dove gli utenti hanno iniziato a vivere la rete in maniera collaborativa e partecipativa. Un esempio emblematico di questa collaborazione virtuosa tra utenti, mirata a fini benefici e antecedente all'avvento dei social network, è Wikipedia. Lanciata nel 2001, Wikipedia rappresenta una piattaforma online in cui volontari di tutto il mondo contribuiscono a creare e mantenere un'enciclopedia libera, multilingue e accessibile a tutti. Questo progetto si basa su principi di condivisione della conoscenza e partecipazione collettiva, incarnando perfettamente l'essenza del web collaborativo facendo di wikipedia una delle risorse di informazione più consultate al mondo e mantenendo lo status di enciclopedia libera e gratuita e accessibile. Nei paragrafi precedenti ho volutamente sottolineato l'importanza dell'accessibilità ma non solo per quanto riguarda la fruibilità di un dato strumento ma anche per la trasparenza di dati a cui è possibile accedere. Wikipedia ad esempio utilizza un ambiente di calcolo chiamato Toolforge. Toolforge è una piattaforma di cloud computing che prende parte dell'infrastruttura Wikimedia Cloud Services (WMCS). Essa viene utilizzata principalmente dai membri della comunità Wikimedia per creare e mantenere strumenti tecnici e bot che aiutano a migliorare e mantenere i progetti Wikimedia, tra cui Wikipedia. Toolforge fornisce un ambiente di sviluppo preconfigurato con accesso a database di Wikimedia, consentendo agli sviluppatori di creare, testare e distribuire strumenti in modo rapido ed efficiente. Toolforge è quindi un componente cruciale per la comunità tecnica di Wikimedia, supportando lo sviluppo di strumenti che migliorano l'efficienza e la qualità dei contenuti sui progetti Wikimedia. Essendo un'enciclopedia libera e accessibile, tutti i dati sono pubblici, sia quelli riguardanti le statistiche sia le effettive modifiche delle voci encyclopediche. Spesso ci si trova di fronte a discussioni accese tra gli editor sulla forma più appropriata da mantenere e l'informazione più corretta da valutare. Questa dinamica assomiglia a una sorta di filologia digitale, dove il continuo confronto mira a perfezionare il

contenuto delle voci enciclopediche. I dati estratti dalle interfacce di cloud computing di wikipedia ci restituiscono un quadro più completo dello stazionamento ma anche della performance dell'argomento “Maria Callas” nei media digitali. Un ulteriore strumento di ricerca è Edit Counter. L>Edit Counter di Wikipedia è uno strumento che permette di visualizzare le analytics delle modifiche apportate da un utente sulla piattaforma. Fornisce statistiche dettagliate non dal lato-utente bensì lato-editor, come il numero totale di modifiche, la loro distribuzione in diversi spazi di nome (articoli, discussioni, ecc.), e la frequenza temporale delle modifiche. Questo strumento è utile per valutare l'attività e l'impatto degli utenti su Wikipedia. È utilizzato sia dagli amministratori che dagli utenti per monitorare e migliorare i contributi al sito.

Dati di analisi Toolforge: ed Edit Counter in Wikimedia

Le interfacce di analisi in Wikipedia sono ospitate su wmcloud.org in particolare al link pageviews.wmcloud.org e rilasciano dati in un arco temporale che va dal 2015 ad oggi.

La voce di Wikipedia riferibile a “Maria Callas” è stata tradotta in 74 lingue con 22 titoli univoci. La classifica mondiale delle voci vede la voce in lingua inglese la più visitata con 5 milioni e 649 mila visualizzazioni. A seguire le voci in lingua italiana; spagnola; tedesca; francese; russa e giapponese. Sono inserite in tabella solo le prime sette posizioni ovvero quelle più rilevanti.

Tabella 2: Classifica voci “Maria Callas” più visitate in Wikipedia in base alla lingua

Wikipedia	Lingua	Titolo	Visualizzazioni Pagina	Media giornaliera	Incidenza %
Classifica	Tot 74 lingue	22 titoli univoci	19.080.741	5.803	
1°	ENG	Maria Callas	5.649.088	1.718	29,60 %
2°	IT	Maria Callas	2.055.638	625	10,77%
3°	ES	Maria Callas	1.986.896	604	10,41%
4°	DE	Maria Callas	1.921.031	584	10,97%
5°	FR	Maria Callas	1.827.773	556	9,58%
6°	RU	Мария Каллас	1.118.407	340	5,86%
7°	JAP	マリア・カラス”	644.521	196	3,38%

La voce “Maria Callas” ha totalizzato oltre 19 milioni di singole visualizzazioni dal 2015 ad oggi, dato numerico che somma le visite provenienti da tutte le voci enciclopediche in diverse lingue. La media giornaliera totale si attesta al dato 5.803, media calcolata dal 2015 al 2024. Una nota da tenere presente riguarda il confronto



Immagine 4: Istogramma visualizzazioni voce enciclopedica “Maria Callas” lingua inglese – Wikipedia.

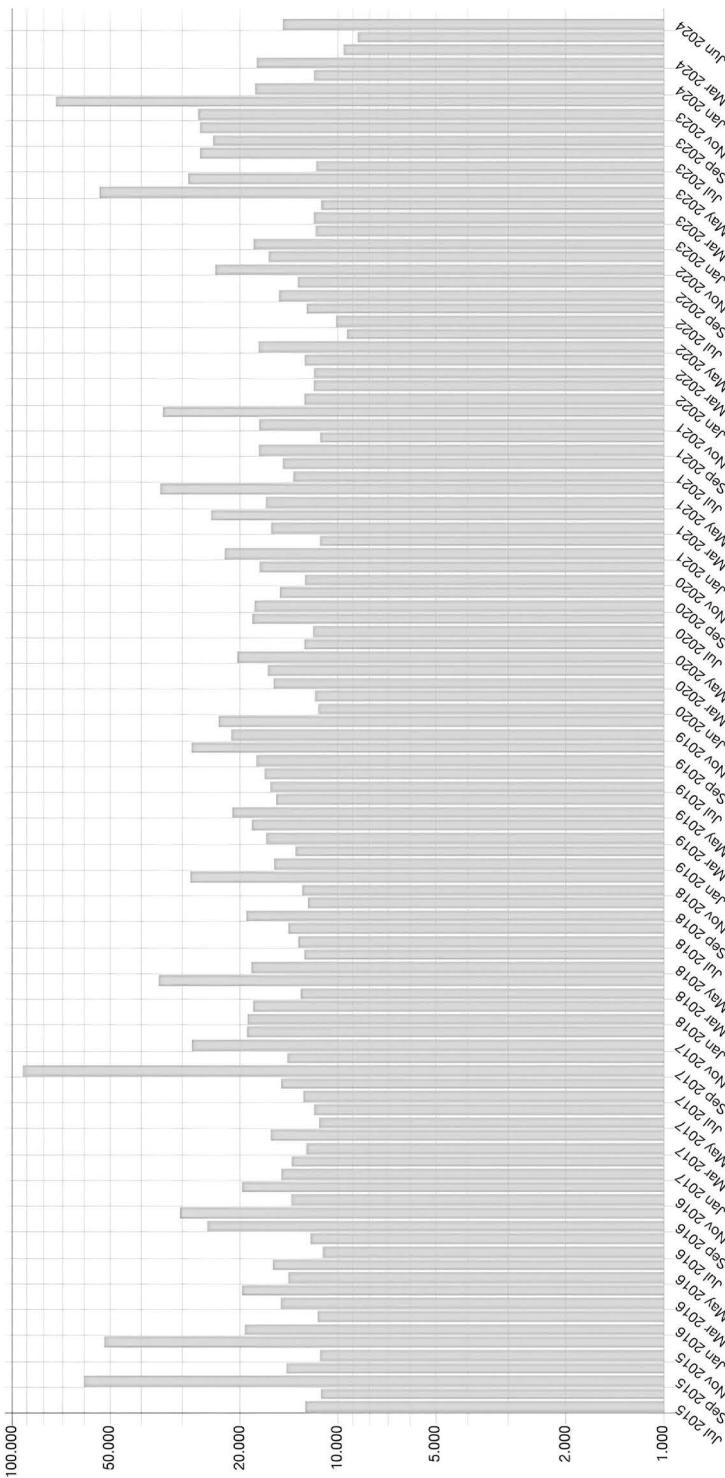


Immagine 5: Istogramma visualizzazione voce enciclopedia "Maria Callas" lingua Italiana – Wikipedia.

tra la voce inglese rispetto alle visualizzazioni totali delle voci europee che sommate ottengono un’incidenza del 41,73 % rispetto al 29,60 % di tutti i paesi anglofoni. Questo dato ci suggerisce che Maria Callas è più ricercata tra i paesi europei rispetto ai paesi di area anglofona.

Da come possiamo vedere, la voce inglese gode di un lieve aumento delle visite negli ultimi anni. Vediamo nel dettaglio tramite l’accesso a un altro strumento che prende il nome di Edit Counter¹¹ il quale, come abbiamo già detto, fornisce informazioni editoriali sulla pagina inerente Maria Callas. La pagina encyclopedica è stata creata nel 2002 subendo nel tempo diversi editing e aggiunte di testo. L’aggiunta più corposa di testo viene segnalata nel 2006. Ad oggi la voce ha subito 3,529 interventi editoriali contando ben 1,237 editor totali. Nel 2024 la pagina conta 320 utenti osservatori che hanno inserito nella propria watchlist la pagina e ne monitorano le modifiche e gli interventi.

L’andamento delle visite alla voce “Maria Callas” in lingua italiana invece mostra una tendenza costante negli anni. Tuttavia si osserva una leggera diminuzione dei volumi di ricerca a partire dal 2020, con l’eccezione di alcuni mesi del 2023. Dall’interfaccia editoriale Edit Counter,¹² la pagina risulta essere stata creata nel 2003. L’aggiunta di testo più corposa di testo è avvenuta nel 2008. Ad oggi la voce ha subito 1,952 interventi editoriali contando 774 editor totali e 40 utenti monitoratori totali.

Conclusione

L’evoluzione del web, in particolare con l’avvento del Web 2.0, ha radicalmente trasformato il modo in cui gli utenti della rete partecipano alla produzione e condivisione della conoscenza. Inizialmente, questa co-partecipazione avveniva attraverso forum e progetti collaborativi come Wikipedia, per poi estendersi ai social network, che hanno ulteriormente democratizzato, semplificato e allargato l’accesso e la diffusione delle informazioni.

Analizzando i dati di Wikipedia, emerge che, nonostante l’aumento della connettività globale e del numero di utenti internet, le voci encyclopediche da fonti non accademiche ma autorevoli di ricerca mantengono una certa stabilità nel volume di visite. Al contrario, i trend di ricerca su piattaforme come Google e YouTube mostrano una tendenza alla diminuzione. Questo potrebbe indicare una maturità raggiunta dalle voci encyclopediche online, che vengono consultate in modo costante e affidabile nel tempo.

I dati editoriali forniti dall’interfaccia Edit Counter rivelano come la “prosumption” (produzione e consumo di contenuti da parte degli utenti) sia mutata negli anni. Se da

11 Tutti i dati editoriali della voce in lingua Inglese sono visionabili a questo link: https://xtools.wmcloud.org/articleinfo/en.wikipedia.org/Maria_Callas, 01.07.2024.

12 Tutti i dati editoriali della voce in lingua italiana sono visionabili a questo link: https://xtools.wmcloud.org/articleinfo/it.wikipedia.org/Maria_Callas?uselang=it, 01.07.2024.

una parte i fruitori della voce enciclopedica analizzata restano costanti, non possiamo dire lo stesso per gli editor, o addetti ai lavori, che si mostrano in forte calo. Infatti il periodo 2005–2009, rappresenta uno scorcio temporale di significativi rifacimenti editoriali delle voci encyclopediche. Oggi, invece, prevalgono piccoli interventi di testo, suggerendo che la fase intensiva di compilazione delle voci su Wikipedia potrebbe essere giunta al termine. Questo fenomeno indica una transizione verso una generazione di editori più orientati alla correzione e al miglioramento qualitativo dei contenuti esistenti, piuttosto che a una più corposo intervento di testo.

Infine, è probabile che le voci encyclopediche di lunga data possano beneficiare di una fase di intervento correttivo maggiormente qualitativo piuttosto che quantitativo. Tale tendenza riflette non solo un cambiamento culturale tra gli editori, ma anche una maturazione del progetto Wikipedia stesso, che si adatta alle nuove esigenze e dinamiche della conoscenza condivisa.

Anche se i dati di questa ricerca sono solo preliminari e andrebbero estesi ulteriormente, la ricerca intende lanciare una considerazione; la costruzione di un immaginario di conoscenza non dominato dai social network ma integrato con essi. L'uso prevalentemente generazionale dei social network, come strumento di distribuzione di informazione e intrattenimento, rischia di favorire una fruizione passiva della conoscenza, portando a un progressivo abbandono degli strumenti attivi di ricerca. Sebbene i social network siano potenti strumenti di connessione e diffusione immediata, favoriscono intrinsecamente la distribuzione dei contenuti verso utenti che hanno dimostrato un interesse specifico per un dato argomento. Di conseguenza, una parte significativa della popolazione rischia di rimanere esclusa dai circuiti di conoscenza attivati dai social network se essa non entra in contatto con tali argomenti.

Questa ricerca sottolinea l'importanza di una riflessione più ampia e integrata sull'ecosistema della comunicazione. Per generare conoscenza stabile in rete, è fondamentale che gli attori della comunicazione e gli utenti adottino una logica di sistema che integri i social network con altri strumenti digitali, come archivi digitalizzati, encyclopedie online e forum di dibattito. Questo approccio valorizza le diverse caratteristiche di ciascun canale, facilitando una circolazione più robusta dell'informazione. Inoltre, le dinamiche crossmediali possono influenzare positivamente la produzione di nuovi contenuti, aumentando la disponibilità di fonti diverse e favorendo un dibattito pluralistico. Ricerche future dovrebbero estendere queste intuizioni per sviluppare strategie che garantiscano un'interoperabilità paritaria tra media e utenti.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
Bolter, Jay D. e Richard Grusin: *Remediation: Competizione e integrazione tra i media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati, 2002.

- Brancato, Sergio: *Fantasmi della modernità: Oggetti e figure dell'industria culturale*. Santa Maria Capua Vetere: Ipermedium libri, 2014.
- Castells, Manuel: *La nascita della società in rete*. Milano: Università Bocconi Editore, 2002.
- Floridi, Luciano: *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Jenkins, Henry: *Cultura convergente: Dove collidono i vecchi e i nuovi media*. Milano: Apogeo, 2007.
- Lévy, Pierre: *L'intelligenza collettiva: Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Bompiani, 1985.
- Toffler, Alvin: *The Third Wave*. New York: Morrow, 1980.

Sitografia e strumenti di analisi

- <https://trends.google.it/trends/> (Interfaccia analisi di trend di ricerca in Google).
- <https://xtools.wmcloud.org/> (Interfaccia statistica analisi editoriale delle voci di Wikipedia).
- <https://pageviews.wmcloud.org/> (Interfaccia per le analytics di visualizzazione delle pagine di Wikipedia).

Indice dei Nomi

- Abbagnato, Eleonora | 134, 136
Abbiati, Franco | 2, 6, 227
Abramovič, Marina | 74, 76, 223
Adorno, Theodor W. | 67, 247, 261
Adrian (Adrian Adolph Greenberg) | 177
Agamben, Giorgio | 191, 199
Agnini, Armando | 87
Agosti, Giacomo | 93, 102
Agosti, Giovanni | 107, 114, 116
Albani, Emma | 43, 52
Alberici da Barbiano, Mario | 54
Alberoni, Francesco | 229, 232
Alboni, Marianna | 49
Alfieri, Vittorio | 115
Alicata, Mario | 97, 102
Allegrì, Renzo | 53, 54, 61, 91, 103
Andreotti, Giulio | 90
Antonio, José | 131, 132
Appiani, Andrea | 114
Arbasino, Alberto | 225, 226, 231, 232
Ardant, Fanny | 223, 235, 241
Ardoin, John | 23, 26–28, 30, 33, 35, 36, 38, 99,
102, 107, 113, 116
Aristotele | 74, 191
Arpino, Giovanni | 141, 146
Aspinall, Michael | 27, 38
Assante, Maria Silvia | 227, 232
Aumer, Jean-Pierre | 121
Avedon, Richard | 146, 215
Aversano, Luca | 1, 2, 6, 23, 26, 27, 34, 38, 64, 68,
76–78, 99, 102, 116, 121, 122, 133, 136, 149, 154,
161, 164, 189, 193, 199, 225, 231, 232, 236, 245,
246
Bach, Johann Sebastian | 54
Bachmann, Ingeborg | 63, 64, 77, 89, 101
Bacon, Francis | 210
Bagarotti, Eleonora | 142, 143, 146
Bagarozy, Eddy | 215
Baldeschi, Irene | 92
Baldini, Adalberto | 171
Barbirolli, John | 87
Barlow, Alan | 87
Baroni, Mario | 27, 38
Barrault, Jean-Louis | 85
Barrientos, María | 16
Barsacq, André | 85, 86, 161
Barthes, Roland | 45, 60, 61, 201, 202, 224
Basile, Arturo | 20
Bassi, Ugo | 88
Bastianini, Ettore | 89
Battista, Anna | 162
Battistini, Aristarco | 143
Bauzano, Gianluca | 146
Beaton, Cecil | 95, 101, 210, 212, 213, 223
Beethoven van, Ludwig | 36, 73
Beghelli, Marco | 9, 12, 13, 23, 25, 32, 38, 52,
59–61, 64, 77, 105, 225, 232
Behn, Fritz | 220, 221
Béjart, Maurice | 134, 135
Bellengardi, Luigi | 8, 14
Bellini, Vincenzo | 8, 10, 16–18, 23, 25, 33, 36, 50,
65, 66, 79, 80, 87, 89, 106, 121, 122, 130, 131,
228
Bellucci, Monica | 223
Benedetti Michelangeli, Arturo | 66
Benois, Alessandro | 80
Benois, Nicola | 80–82, 88, 89
Benthall, Michael Pickersgill | 87
Bentivoglio, Leonetta | 241, 245
Bentoglio, Alberto | 23, 79, 88, 91, 95, 102, 105–
107, 110, 114, 116, 121, 125, 126, 136, 236, 245
Berberian, Cathy | 11
Berenbeim, Glenn | 237
Berlioz, Hector | 32, 37
Bernacchi, Antonio | 17
Bernhardt, Sarah | 94
Bernstein, Leonard | 89, 121, 149, 160, 215, 225,
226, 228
Bézard, Audric | 134
Biagi, Enzo | 146, 149, 200
Biki (Elvira Leonardi Bouyeure) | 3, 4, 19, 67, 95,
143, 145, 146, 151, 153, 154, 156, 159, 160, 218
Bisset, Jacqueline | 236
Bizet, Georges | 10, 34, 37, 45, 50, 131
Blignaut, Hélène | 154, 199
Boella, Laura | 101, 102

Indice dei nomi

- Boito, Arrigo | 32, 37, 82
Boito, Camillo | 93
Bolognino, Adriano | 136
Bolter, Jay D. | 247, 261
Bombana, Davide | 134, 136
Bonaparte, Napoleone | 114
Bonfadelli, Stefania | 235
Bono, Paola | 232
Borboni, Paola | 19
Bordalba, Concetta (*Concepción*) | 43, 52
Borelli, Sauro | 242, 245
Borgia, Luca | 114, 116
Bori, Lucrezia | 16, 43, 48, 49
Borsani, Gian Battista | 93
Bottero, Irene | 23, 25, 35, 38
Bourdieu, Pierre | 229, 232
Bouy, Luc | 132, 135
Brahms, Johannes | 54
Brancato, Sergio | 250, 262
Brando, Marlon | 71
Brevetti, Giulio | 201
Brissoni, Alessandro | 84
Brooks, Louise | 86
Bodanya, Natalie | 45
Bronfen, Elisabeth | 202, 203, 224
Brunetti, Simona | 105, 107, 109, 116–118
Bucchi, Gabriele | 47, 61
Budor, Dominique | 115, 117
Bulnes, Esmée | 130
Bumbry, Grace | 24
Butler, Judith | 73, 74, 77
Čajkovskij, Pëtr Il'ič | 130
Caballé, Montserrat | 141
Caldwell, Zoe | 235
Calembour, Abur | 169
Calendoli, Giovanni | 101
Callas, Jackie | 61
Callegari, Giuliana | 91, 103
Calvé, Emma | 43, 46, 47
Cammarano, Salvadore | 13
Canessa, Francesco | 141
Canestro, Alberto | 135
Canova, Antonio | 114, 118, 225
Capanni, Cosimo | 154, 200
Capella, Massimiliano | 67, 77, 142, 147, 204, 205, 207, 221, 224
Cappelli, Vittoria | 131
Caraci Vela, Maria | 73, 77
Carchia, Gianni | 228, 233
Cardi, Augusto | 79, 80
Cardinale, Claudia | 99
Carlson, Carolyn | 133, 135
Carreras, José | 5
Carturan, Gabriella | 121
Caruso, Enrico | 44, 45, 237
Casadei, Monica | 136
Casarini, Pino | 81
Caselli, Silvano | 218–220
Caselotti, Louise | 56
Casorati, Felice | 81
Castagna, Bruna | 46
Castells, Manuel | 249, 262
Cavarero, Adriana | 46, 61
Cecchi d'Amico, Suso | 8, 14
Cechov, Anton | 91, 97
Cederna, Camilla | 142, 143, 145–147
Celletti, Rodolfo | 8, 13, 14, 17, 44, 46–48, 50, 51, 58, 61, 96, 110, 116, 117
Celli, Teodoro | 26, 38, 89, 103, 115, 225, 226, 232
Ceretto, Alberto | 198, 200
Chalmer, Paul | 131, 132
Chalon, Alfred-Eduard | 124
Chapler, Henri | 90
Chasles, Philarète | 136
Chegai, Andrea | 111, 117
Cherubini, Luigi | 11, 36, 85, 86, 108, 149, 187, 196, 208, 222
Chiari, Mario | 92
Chopin, Fryderyk | 17
Cigna, Gina | 43, 46, 47, 49, 143
Cilea, Francesco | 34, 38
Cimarosa, Domenico | 9, 91
Cipriani, Daniele | 134, 136
Cisventi, Carlo | 187
Clasenti, Esperanza | 16
Clayton, Martin | 73, 77
Clément, Anne-Fleur
Clément, Catherine | 68, 69, 77
Cleva, Fausto | 140
Clift, Montgomery | 71
Cocino, Claudio | 134
Cocteau, Jean | 98
Colbran Rossini, Ysabel (*Isabella*) | 9, 11, 42, 43, 49, 60, 64

- Colette | 95
 Coltellacci, Giulio | 81
 Concone, Giuseppe | 28, 29, 53
 Cook, Nicholas | 72, 73, 77
 Copeau, Jacques | 81, 85
 Corelli, Franco | 4, 113, 160, 227
 Corradi, Laura | 135, 136
 Corri, Domenico | 28
 Cossotto, Fiorenza | 16
 Cotticelli, Francesco | 77
 Coutard, Lucien | 85, 151, 152, 161, 164, 165, 167, 181, 193
 Cova, Fiorella | 130
 Crea, Alba | 73, 77
 Crespi Morbio, Vittoria | 92, 103, 106, 107, 110, 114, 115, 117, 121, 122, 125, 136
 Crippa, Valeria | 134, 136
 Csampai, Attila | 63, 77, 205, 211, 213, 214, 224
 Czerny, Carl | 28, 29
 D'Amico de Carvalho, Caterina | 8, 14, 89–91, 103, 106, 118, 121, 122, 136, 137, 235, 236, 245
 D'Amico, Fedele | 3, 6, 8, 14, 25, 38, 89–91, 96, 110, 112, 117, 121, 128, 136
 D'Arcais, Francesco | 102
 Dal Carobbo, Fabio | 42, 61
 Dalida (Iolanda Cristina Gigliotti) | 5
 dal Monte, Toti | 27, 55
 Dalmonte, Rossana | 27, 38
 Darclée, Hariclea | 43, 47
 David, Jacques-Louis | 114
 Davoli, Ninetto | 230
 Deakin, John | 210
 Dean, James | 71
 Dean, Loomis | 180
 De Beauvoir, Simone | 73
 De Chirico, Giorgio | 81, 84
 De Gasperi, Alcide | 5
 de Hidalgo, Elvira | 15, 16, 19, 24, 25, 28, 43, 48, 50–54, 57–59, 82, 107, 126
 Del Monaco, Mario | 4, 65, 149, 184, 200
 De Lucia, Fernando | 18
 De Lullo, Giorgio | 97
 De Nobili, Lila | 3, 89, 91–95
 de Reszke, Eduard | 19
 de Reszke, Jean | 19
 De Portu, Enrico | 77, 78
 De Portu, Igea | 77, 78
 de Sabata, Victor | 81, 82, 145, 244
 De Santis, Giuseppe | 97, 102
 De Sica, Vittorio | 83
 Defrère, Désiré | 87
 De Grassi, Massimo | 109, 110, 117, 118
 de Jouy, Victor-Joseph-Étienne | 111, 114, 117
 Deleuze, Gilles | 60–62
 Delibes, Léo | 8, 20, 60
 Demichelis, Oddone | 23, 25, 35, 38
 Desgraupes, Pierre | 96, 149, 188
 Destinn, Emmy | 43, 44
 Dherbier, Yann-Brice | 205, 224
 Dietrich, Marlene | 205
 Di Stefano, Giuseppe | 4, 24, 53, 62, 70, 89, 144, 176, 244
 Di Stefano, Maria | 139, 144
 Diaghilev, Sergej | 81, 88
 Dickens, Charles | 97
 Didi-Huberman, Georges | 229, 232
 Dior, Christian | 3, 160, 177, 178, 185, 200
 Domingo, Placido | 5, 24
 Dondero, Mario | 215
 Donizetti, Gaetano | 8, 9, 16, 17, 31, 37, 59, 80, 82, 89, 106, 229
 Downes, Edward | 150, 155, 199
 Dragoni, Maria | 132
 von Dreger, Maria | 43
 Duhan, Hans | 85
 Dullin, Charles | 85
 Dumas Alexandre, figlio | 97, 98, 101
 Dunaway, Faye | 235
 Duparc, Henri | 56
 Duplessis, Marie | 98
 Durbin, Deanna | 49
 Durst, Ludwig | 131, 132
 Duse, Eleonora | 1, 2, 63, 92, 94, 101, 102, 107
 Eagling, Wayne | 131
 Ebert, Carl | 82, 83
 Eco, Umberto | 45, 60, 62
 Elisabetta II, regina | 205
 Emanuele, Marco | 2, 6, 68, 78
 Enriquez, Franco | 87
 Erede, Alberto | 87
 Erhardt, Otto | 87
 Euripide | 116, 134, 196, 230
 Facci, Serena | 12, 13
 Falk, Rossella | 235

Indice dei nomi

- Fallaci, Oriana | 146
Favino, Alessandra | 91, 103
Felten, Uta | 201
Ferrar, Geraldine | 44
Ferro, Marise | 140
Filippini, Vittorio | 80
Fine, Morton S. | 236
Fini, Leonor | 82
Fischer-Lichte, Erika | 74, 78
Fitzgerald, Gerald | 107, 113, 116, 145
Fiume, Salvatore | 65, 161–165, 167, 168, 175, 178, 181, 193, 196
Fo, Dario | 222, 224
Flaubert, Gustave | 97
Flavin, Máire | 101, 102
Floridi, Luciano | 249, 250, 262
Fokine, Michel (nato Michail Michajlovic Fokin) | 130
Fonssangrives, Lisa | 145
Forzano, Giovacchino | 87
Foucault, Michel | 51, 62
Fracci, Carla | 128, 130–133, 135, 136
Franciolini, Gianni | 143
Frangini, Gualtiero | 2
Franks, John | 192
Franzutti, Fredy | 133, 135
Friedel, Michael | 220, 221
Frigerio, Enrico | 87, 88
Frigerio, Mario | 80
Frost, David | 151, 152, 154, 155, 159, 160, 168, 172, 174, 188, 189, 191, 199
Fussi, Franco | 9, 12–14, 59, 61
Gai, Loris | 131, 132
Galatopoulos, Stelios | 98, 100, 130, 136, 188, 200
Galdieri, Michele | 97
Galli-Curci, Amelita | 55
Gallotti, Ada | 143
Galuppi, Baldassarre | 9
Gara, Eugenio | 10, 12, 14, 45, 54, 58, 62, 96, 110, 117
Garbo, Greta | 86, 95, 205
García jr., Manuel jr. | 10, 13, 17, 28, 47, 60
García Malibrán, María *vedi* Malibrán, Maria
Garda, Michela | 12, 13
Gasdia, Cecilia | 132
Gastel Chiarelli, Cristina | 90, 96, 103, 110, 111, 115, 117
Gatti, Guido Maggiorino | 10, 14
Gautier, Théophile | 10, 13, 14, 125, 136
Gavazzeni, Gianandrea | 83, 89, 96, 110, 117, 206
Gavoty, Bernard | 159, 167, 190, 191, 199
Gedda, Nicolai | 244
Gellner, Julius | 87
Ghone, Franco | 80
Ghiringhelli, Antonio | 81, 90
Giacosa, Giuseppe | 92, 94
Giancolombo (Gian Battista Colombo) | 146
Giannelli, Luca | 171
Giannini, Ettore | 82
Gigli, Beniamino | 44
Gillot, Marie-Agnès | 133, 135
Giordano, Umberto | 31, 34, 38, 80
Giulini, Carlo Maria | 2, 6, 87, 89
de Givenchy, Hubert | 162
Gluck, Christoph Willibald | 34, 55, 89, 106
Gobbi, Cecilia | 23, 38, 64, 78
Gobbi, Tito | 24, 244
Goldoni, Carlo | 91
Gounod, Charles | 37, 47, 50
Graf, Herbert | 81, 82
Granados, Enrique | 56
Green, Milton H. | 210
Greguoli, Gianni | 208
Gremignani, Franco | 210
Grimaccia, Emanuela | 68, 73
Grisi, Giulia | 27
Gronchi, Giovanni | 229
Grusin, Richard | 247, 261
Gualerzi, Giorgio | 96, 110, 117
Guandalini, Gina | 1, 6, 7, 14, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 66, 78
Guasco, Maurizio | 135
Guattari, Félix | 60–62
Guccini, Gerardo | 95, 98, 100, 103, 105, 107, 117, 121, 125, 126, 136
Guerrieri, Gerardo | 83, 94
Gui, Vittorio | 84, 86, 87
Guida, Giampaolo | 141, 147
Gurewitsch, Matthew | 235, 236, 245, 246
Halévy, Ludovic | 101
Hall, Nicholas | 119
Harewood, George Lascelles VII conte di | 52, 191, 199
Harper, Charley | 217

- Hastings, Stephen | 41, 44, 48–50, 53–55, 59, 62
 Hauert, Roger | 10, 12, 14, 45, 62
 Haydée, Marcia | 133, 135
 Haydn, Franz Joseph | 81
 Head, Edith | 161, 162, 177
 Henze, Hans Werner | 90
 Hepburn, Audrey | 3, 72, 95, 142, 156, 161, 162,
 167, 174–177, 205
 Herbert, Trevor | 73, 77
 Hicks, Alan E. | 109, 117
 von Hildebrand, Adolf | 220
 Hitchcock, Alfred | 177
 Hoffman, Reinhild | 133, 135
 Holden, William | 240
 Horkheimer, Max | 247, 261
 Horst, Horst P. | 210, 212
 Huehn, Julius | 45
 Huffington, Arianna | 155, 156, 172, 189, 190, 200
 Ibsen, Henrik | 97
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique | 114
 Irons, Jeremy | 242
 Isotta, Paolo | 16
 Ivo, Ismael | 133, 135
 Jacobshagen, Arnold | 236, 246
 Jacobson, Robert | 23, 39
 Jagger, Mick | 237, 241
 Jancu, Gheorghe | 131
 Janin, Jules | 125, 136
 Jelinek, George | 48, 62
 Jenkins, Henry | 248, 262
 Johnson, Edward | 56
 Jolie, Angelina | 223, 236
 Jordan, Julia | 28, 39
 Juan Carlos, re di Spagna | 218
 Kalomiris, Manolis | 50
 Kaloyeropoulou, Evangelia | 144
 Kaloyeropoulou, Litsa | 15
 Kaloyeropoulou, Jackie | 15
 von Karajan, Herbert | 4, 107, 110, 208
 Karakandas, Yorgos | 50
 Karyotakis, Kostas | 56
 Kaulbach, Eduard | 101
 Kelly, Grace | 175–177, 180, 186, 187, 205, 218
 Kennedy, Jacqueline | 146
 Kennedy, John F. | 143
 Kesting, Jürgen | 236, 245
 Klausener, Helge | 236, 245
 Kleiber, Erich | 81
 Knight, Steven | 236
 Koerner, Henry | 215, 220
 Koestenbaum, Wayne | 68, 69, 78
 Koscina, Sylva | 143
 Kraus, Alfredo | 16
 Lablache, Luigi | 17
 Lacan, Jacques | 173, 174
 Lachner, Franz | 149
 Lagerfeld, Karl | 145
 Laila, Charles | 87
 Lalaouni, Alexandra | 1
 Lamperti, Francesco | 43, 52
 Lamperti, Giovanni Battista | 16, 28, 43, 52
 Lane, Richard James | 124
 Larraín, Pablo | 223, 236
 Latini, Carlo | 141
 Latinucci, Pierluigi | 121
 Lattanzi, Caterina | 10, 14
 Lauri Volpi, Giacomo | 11, 45, 46, 48, 58, 62, 67
 Lehmann, Lilli | 55
 Leopardi, Giacomo | 225
 Leoncavallo, Ruggero | 37
 Lepestova, Maria | 182
 Lepore, Paolo | 132
 Lévy, Pierre | 249, 262
 Liti, Aphrodite | 223
 Llopert, Mercedes | 16
 Lo Iacono, Concetta | 3, 6, 133, 134, 164
 Lodato, Nuccio | 91, 103
 Lolli, Franco | 86
 Lomazzi, Giovanna | 141, 147, 172, 200
 Loos, Anita | 95
 Lotman, Jurij M. | 226, 233
 Luhmann, Niklas | 201, 202, 224
 LuPone, Patti | 235
 Luxardo, Elio | 181, 183, 208
 Luzzatto, Livio | 88
 Maccari, Mino | 83
 Magnani, Anna | 90, 97, 223
 Magnani, Silvia | 12, 14
 Maine, Federica | 134
 Maionica, Silvio | 100
 Malibrani, Maria | 9–11, 27, 33, 34, 42, 43, 49, 59,
 60, 64, 237
 Mancini, Gian Giuseppe | 85
 Mancini, Giovanni Battista | 28, 52

- Mangione, Costanza | 93, 102
 Manica, Raffaele | 226, 232
 Manin, Giuseppina | 241, 242, 246
 Mann, Thomas | 90
 Mannino, Franco | 90, 94, 96
 Manurita (Manuritta), Giovanni | 11
 Maraini, Dacia | 146, 167, 172, 188, 189
 Marcelli, Marta | 143
 Marchand, Miguel Patrón (Polyvios Marsán) | 41
 Marchesi, Blanche | 15
 Marchesi, Mathilde | 47
 Marchioro, Edoardo | 80
 Marchioro, Giuseppe | 88
 Marchisio, Barbara | 43
 Marchisio, Carlotta | 43
 Marion, Sylvie | 91
 Marsán, Polyvios (alias) | 41
 Martinelli, Giovanni | 46
 Mascagni, Pietro | 38, 53
 Massari, Carlo | 136
 Massenet, Jules | 37, 47
 Massine, Léonide | 84
 Mastorakis, Nico | 236
 Mastroianni, Marcello | 143
 Mattioli, Alberto | 145, 147
 Maupassant, Guy de | 97
 Maxwell, Elsa | 187
 Mazzocchi, Federica | 102, 103, 106, 110, 115, 117, 122, 136, 137
 Mc Bean, Angus | 210
 Mc Nally, Terrence | 235
 Meilac, Henri | 101
 Melba, Nellie | 15
 Meldolesi, Claudio | 110, 117
 Melli, Gianna | 130
 Menegatti, Beppe | 131
 Meneghini, Giovan Battista | 91, 103, 106, 118, 144, 153, 154, 156, 158, 161, 187, 206, 218
 Meneghini, Pia | 142
 Mengaldo, Pier Vincenzo | 227, 233
 Menduni, Enrico | 5, 6
 Mennin, Peter | 24
 Merleau-Ponty, Maurice | 46, 62
 Micciché, Lino | 97–99, 103
 Middleton, Richard | 73, 77
 Mila, Massimo | 9, 65, 66, 78
 Milloss, Aurel | 81, 82
 Mina (Anna Maria Mazzini) | 90
 Minotis, Alexis | 108, 161, 172, 192
 Mioli, Piero | 59, 61, 62
 Mitropoulos, Dimitri | 90
 Modugno, Maurizio 11
 Mola, Norberto | 65
 Molinari, Cesare | 92, 102, 103
 Molino, Walter | 215, 216
 Molnár, Ferenc | 97
 Monroe, Marilyn | 71, 143, 203, 205, 210
 Montale, Eugenio | 112, 149, 200, 226–229, 231–233
 Morandi, Giorgio | 122
 Morandini, Laura | 240, 246
 Morandini, Luisa | 240, 246
 Morandini, Monaldo | 240, 246
 Mordo, Renato | 107, 108, 113, 126
 Morelli, Carlo | 46
 Morelli, Rina | 97
 Moresco, Riccardo | 87
 Morgan, Michèle | 143
 Moscona, Nicola | 51
 Mossa, Carlo Matteo | 13, 14
 Mozart, Wolfgang Amadeus | 9, 30, 34, 36, 54, 82, 91
 Munar, Alberto | 135
 Musy, Mascia | 235
 Muti, Riccardo | 9
 Muzio, Bianca | 130
 Muzio, Claudia | 55
 Naldini, Vasco | 160
 Napoleone, Caterina | 236, 246
 Negri Pasta, Giuditta *vedi* Pasta, Giuditta
 Nordica, Lillian | 19
 Nicolini, Giuseppe | 10
 Novaro, Luciana | 89
 Offenbach, Jacques | 7
 Oldani, Luigi | 130
 Onassis, Aristotele | 70, 133, 141, 142, 144, 146, 161, 187, 189, 218, 238
 Orry-Kelly (Orry George Kelly) | 177
 Osiris, Wanda | 90, 97
 Ostwald, David | 109, 118
 Ottolenghi, Vittoria | 131
 Ovidio, Publio Ovidio Nasone | 1
 Pabst, Georg Wilhelm | 86
 Paganini, Niccolò | 18

- Pagnani, Andreina | 98
 Palli, Margherita | 115, 118
 Palma, Daniele | 42, 62
 Pana, Hevi | 50
 Pancini, Stefano | 189, 200
 Panofka, Heinrich | 28, 29, 53, 58, 62
 Pantaleoni, Romilda | 58
 Papi, Gennaro | 45
 Pareto, Graziella | 16
 Parigi, Stefania | 193
 Pasolini, Pier Paolo | 24, 116, 140, 141, 146, 151, 161, 190, 193, 194, 196–199, 220, 226, 229–233
 Pasqualicchio, Nicola | 105, 109, 117, 118
 Pasta, Giuditta | 9, 11, 27, 33, 34, 42, 43, 49, 60, 64, 107
 Patané, Francesca | 132
 Patellani, Federico | 181, 184, 208, 210, 211
 Patrón Marchand, Miguel | 41
 Patroni Griffi, Giuseppe | 98, 103
 Patti, Adelina | 29, 237
 Pavarotti, Luciano | 5
 Pavis, Patrice | 103
 Pavlova, Tatiana | 107, 110
 Pech, Benjamin | 134
 Pedrotti, Enrico | 206, 207
 Pedullà, Paolo | 242, 246
 Pellegrini, Jacopo | 1, 2, 6, 23, 26, 27, 38, 64, 68, 76–78, 99, 102, 116, 121, 122, 133, 136, 149, 154, 161, 164, 189, 193, 199, 225, 231, 232, 236, 245, 246
 Pergolesi, Giovanni Battista | 54
 Perlea, Jonel | 82
 Persiani, Giuseppe | 60
 Pestalozza, Luigi | 112, 118
 Petrini, Armando | 107, 116
 Petsális-Diomídís, Nikólaos | 21, 41, 50, 62
 Piave, Francesco Maria | 97
 Picasso, Pablo | 145
 Piccagliani, Erio | 100, 101, 123, 126, 160, 163, 168, 171, 173, 176, 180, 184–186, 192, 206, 208
 Piccinato, Carlo | 87
 Pieri, Marzia | 235
 Pierin, Marco | 131
 Pinza, Ezio | 46
 Pirandello, Luigi | 81
 Pisanelli Stabile, Violette | 196, 200, 231, 233
 Pisaroni, Rosmunda | 10
- Pistoni, Mario | 130
 Pizzetti, Ildebrando | 55, 90
 Plançon, Pol | 19
 Plebs, Carlotta | 135
 Plowright, Joan | 242
 Poli, Albano | 223
 Ponchielli, Amilcare | 10, 37, 55, 79
 Poniridis, Georges | 56
 Pons, Lily | 43, 44, 48, 49
 Ponselle, Rosa | 30, 43, 44, 46, 47, 49, 54, 55, 57
 Pozzi, Emilio | 189
 Prêtre, Georges | 244
 Prouse, Derek | 34, 50, 51, 53, 54, 57, 60, 149–151, 189, 199
 Psaróudas, Ioánnis | 7, 14
 Puccini, Giacomo | 34, 38, 50, 58, 79, 81, 87, 92, 131
 Pugliese, Giuseppe | 26, 38
 Purcell, Henry | 54
 Puppa, Paolo | 1, 2, 4, 6, 76, 78, 236, 246
 Quaranta, Bruno | 146
 Quazzolo, Paolo | 109, 118
 Quiller Orchardson, William | 92
 Quinn, Anthony | 236
 Railey, Thomas T. | 49
 Raimondi, Gianni | 89
 Raisa, Rosa | 43, 57
 Randi, Elena | 107, 116, 125, 137
 Ranieri, Luisa | 223
 Ratti, Eugenia | 121
 Ratto, Gianni | 82
 Ravani, Angela | 130
 Ravazzin, Renato | 143
 Rayner, Sydney | 45
 Reinhardt, Max | 81
 Renzi, Renzo | 89, 103, 106, 118, 122, 137
 Rescigno, Nicola | 143
 Reynaud, Jacques | 144, 145
 Ricciarelli, Katia | 132
 Ricordi, Giulio | 17
 Rigacci, Bruno | 2
 Rilke, Rainer Maria | 63, 77, 78
 Rizzo, Maria Antonietta | 200
 Robyn, Alfred | 49
 Roche, André de la | 134, 135
 Rodan, Jay | 241
 Rogers, Houston | 206, 209
 Rodriguez, Alfredo | 106

- Roques-Tesson, Jeanne
 Rosselli, John | 66, 78
 Rossi Lemeni, Nicola | 113, 114
 Rossini, Gioachino | 8, 9, 13, 16, 17, 28, 29, 36,
 54, 55, 83, 84, 131
 Rota, Nino | 90
 Rotelli, Enrico | 130, 136
 Rouleau, Raymond | 92, 93, 95
 Roxy in the Box (Rosaria Bosso) | 223
 Rubini, Giovanni Battista | 18
 Ruffini, Franco | 189
 Rumyantsev, Pavel Ivanovich | 110, 118
 Sabatino, Laura | 235
 Saint Laurent, Yves | 3, 146, 151, 160
 Sala, Emilio | 27, 39
 Šaljapin, Fëdor | 44
 Salvestroni, Simonetta | 226, 233
 Salvini, Guido | 80, 81
 Sanine, Alessandro | 88
 Santoro, Marco | 232
 Sanzogno, Nino | 89
 Sartini, Ulisse | 222
 Sartori, Claudio | 127, 128, 130
 Savinio, Alberto | 84
 Savoldi, Angelo | 93
 Sbardella, Enrica | 130
 Sbriglia, Giovanni | 19
 Scafà, Ciro | 88
 Scaioli, Alberto | 80
 Schino, Mirella | 101–103
 Schipa, Tito | 11, 48
 Schippers, Thomas | 24
 Schmidt, Giovanni | 111
 Schneider, Rebecca | 47, 62
 Schubert, Franz | 54
 Schumann, Robert | 54
 Schwarzkopf, Elizabeth | 24
 Scognamiglio, Renata | 236, 240, 245, 246
 Scott, Michael | 20, 21, 23, 39
 Scotto, Renata | 16
 Scribe, Eugène | 121
 Seletsky, Robert E. | 34, 39
 Sembrich, Marcella | 43, 52
 Segre Reinach, Simona | 3, 6, 153, 154, 156, 159
 Sena, Alessandro | 134, 135
 Serafin, Tullio | 4, 17, 24–26, 39, 43, 56, 57, 79,
 84–88, 94, 95, 98, 100, 107, 126, 206, 244
 Serpa, Franco | 149, 194
 Serra, Alessandro | 229, 232
 Servadio, Gaia | 101, 103
 Seymour, David | 210
 Shakespeare, William | 91
 Sherman, Martin | 235, 240, 244
 Sibilla, Gianni | 67, 78
 Siciliani, Francesco | 57, 149, 188–190, 194
 Sierra-Oliva, Jesús | 77
 Sili, Gioia | 164, 200
 Silvi, Mauro | 23, 25, 35, 38
 Simionato, Giulietta | 65, 141, 184
 Sironi, Mario | 81
 Siti, Walter | 231, 233
 Sofia di Grecia, regina di Spagna | 218
 Sofocle | 116
 Sordi, Alberto | 143
 Soria, Dorle | 140
 Soria, Angelo | 205
 Sormani, Ercole | 84
 Soveral, Madalena | 73, 77
 Spence, Lindsy | 189, 200
 Spontini, Gaspare | 31, 36, 45, 89, 106, 111, 113,
 215, 227
 Squillaci, Laura | 172, 200
 Stancioff, Nadia | 3, 6
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič | 88, 110, 118
 Steiner, Christian | 214, 215
 Stendhal (Henri Beyle) | 90
 Stignani, Ebe | 114, 215
 Stokowski, Leopold | 49
 Stolz, Teresa | 43, 52
 Stoppa, Paolo | 98
 Storchio, Rosina | 16, 43, 47
 Stratas, Teresa | 241
 Straumann, Barbara | 203, 224
 von Stroheim, Eric | 240
 Suliotis, Elena | 16
 Swanson, Gloria | 240
 Szabelewski, Jurek | 81
 Tadolini, Eugenia | 13
 Taglioni, Maria | 3, 89, 122, 125, 128
 Talmelli, Raffaele | 59–61, 64, 77
 Taylor, Diana | 47, 62
 Taylor, Elizabeth | 205
 Tchaikovsky *vedi* Čajkovskij, Pëtr Il'ič
 Tebaldi, Renata | 4, 66, 71, 90, 96, 141–143

- Tedesco, Roberto | 136
 Testori, Giovanni | 106, 107
 Thalberg, Sigismund | 16
 Thill, Georges | 18
 Thomas, Ambroise | 10
 Thomson, John Lee | 236
 Thomson De Grummon, Nancy | 153, 200
 Thorner, William | 43
 Tibón, Carletto | 87
 Tiffany, Jerry | 213
 Tiepolo, Gianbattista 89
 Tintori, Giampiero | 121, 130, 137
 Toffler, Arvin | 248, 262
 Tommasi, Annachiara | 161, 163
 Tommasoli, Fausto | 206
 Tommasoli, Filippo | 206
 Toni, Alceo | 24, 39, 112
 Toscanini, Arturo | 4, 27, 143, 218
 Toscanini, Wally | 67
 Tosi, Bruno | 54, 62
 Tosi, Pierfrancesco | 52
 Tosi, Pierfrancesco | 54, 62
 Totò (Antonio De Curtis) | 97
 Trivella, Maria | 15, 19, 43, 50, 51, 53
 Trovajoli, Armando | 90
 Tsarouchis, Yannis | 161, 192, 195, 196, 198
 Tursi, Mario | 222
 Vaccai, Nicola | 28, 29
 Vagnetti, Gianni | 81, 88
 Valeri, Franca (Alma Francesca Maria Norsa) | 171
 Valero, Fernando | 16
 Valletti, Cesare | 121
 van Hoecke, Micha | 134, 135
 Veeder, Ken | 210
 Vellani Marchi, Mario | 87
 Venuso, Maria | 121, 122, 126, 127, 137
 Verdi, Giuseppe | 7, 8, 13, 17, 18, 30, 31, 37, 53, 58,
 60, 79–81, 87, 90, 91, 98, 106
 Verdino, Stefano | 149, 150, 200
 Verga, Giovanni | 97
 Viardot, Pauline | 49
 Vicentini, Claudio | 101, 103
 Vickers, John | 190
 Vidal, Melchiorre | 16, 43, 48, 52
 Vidal-Quadras, Alejo | 218, 220
 Villalba, Juan Sebastián | 51, 59, 62
 Vinco, Ivo | 16
 Vinken, Barbara | 202, 224
 Viñas, Francisco | 16
 Visconti di Modrone Erba, Carla | 101
 Visconti di Modrone, Luchino | 3, 80, 83, 88–101,
 103, 106–118, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 130,
 137, 141, 149, 188–190, 194, 206, 215, 227
 Vlachopoulou, Zoe | 19
 Vigin, Magali | 230, 233
 Volf, Tom | 94, 103, 109, 117, 126, 136, 140, 146
 Votto, Antonino | 65, 80, 81, 82, 89, 106, 215
 Wagner, | Richard | 34, 56, 79, 80, 85, 95
 Wallace, Mike | 189, 200
 Wallmann, Margherita | 65, 80, 86, 88, 107, 114,
 160
 Warburg, Aby | 228, 229, 233
 Warhol, Andy | 210
 Watanabe, Midori | 135
 Wearne, Leslie | 235
 Weaver, William | 99
 von Weber, Carl Maria | 7, 50, 53
 Weinstock, Herbert | 144
 Wells, Win | 236
 Wilder, Billy | 240
 Williams, Ralph Vaughan | 56
 Williams, Tennessee | 92
 Winckelmann, Johann Joachim | 111
 Wisneski, Henry | 24, 39
 Wyler, William | 95
 Yradier, Sebastián | 49, 50
 Zaccaria, Nicola | 65, 121
 Zaccuri, Alessandro | 230, 233
 Zampa, Giorgio | 112, 118, 227, 233
 Zanicchi, Iva | 90
 Zapparrata, Carmelo Antonio | 134
 Zeffirelli, Franco | 3, 23, 24, 66, 83, 88, 92, 95,
 115, 118, 143, 151, 162, 171, 172, 200, 223, 235–
 237, 240, 242, 244–246
 Zeller, Joachim | 220, 224
 Zenatello, Giovanni | 48, 56
 Zicari, Massimo | 42, 62
 Žižek, Slavoj | 173, 174, 200
 Zolla, Anselmo | 135
 Zoras, Leonidas | 50
 Zuffi, Piero | 89, 106, 114, 115
 Zurletti, Sara | 73, 77

HOLLITZER

H

www.hollitzer.at

Cantante rivoluzionaria, attrice eccezionale, figura di straordinaria eleganza, protagonista della scena e delle cronache mondane: Maria Callas è un mito del XX secolo che non smette di esercitare il suo fascino. Un'icona assoluta. I saggi contenuti in questo volume esplorano un fenomeno dai mille aspetti: la formazione musicale, il successo e i grandi incontri artistici, le luci e le ombre di un divismo senza precedenti, il crepuscolo e la nascita di una leggenda destinata a durare nel tempo. Emerge il ritratto di un personaggio in cui si riflettono – potenziate – le inquietudini del mondo contemporaneo, nella difficoltà di raccontare insieme l'artista e la donna.

ISBN 978-3-99094-216-1

HOLLITZER
— H —

