



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Università degli Studi di Padova**

**Università Ca' Foscari Venezia**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in  
Musica e Arti Performative

Classe LM-45

Tesi di Laurea

*«Ebben? Ne andrò lontana»*

La voce, la scena, il repertorio:  
l'eredità di Maria Callas tra passato e futuro

*«Well... I will go far away»*

The Voice, the Performing Art, the Repertoire:  
Maria Callas' Legacy between Past and Future

Relatore  
Chiar.mo Prof. Sergio Durante

Correlatore  
Chiar.ma Prof.ssa Adriana Guarnieri

Laureando  
Fabio Dal Corobbo  
n° matr.1104613 / LMMAP

Anno Accademico 2018 / 2019

# Indice

<b>Indice</b> .....	3
<b>Introduzione</b> .....	5
<b>1. Alle origini del Mito</b> .....	15
1.1. I natali senza data, il mistero del nome, il fenomeno vocale e i primi modelli .....	18
1.2. Nella patria dei miti.....	27
1.3. Un'allieva «musicale e musicista».....	34
1.4. L'eredità greca e la seconda delusione americana .....	50
1.5. La voce complessa di Maria Callas.....	61
1.5.1. Osservazioni di carattere generale .....	62
1.5.2. L'estensione vocale.....	63
1.5.3. La grana della voce .....	68
1.5.4. <i>Sicut in cute et intus</i> : le ragioni del precoce declino.....	73
<b>2. Nel Paese del melodramma: tra le guerre, prima e dopo</b> .....	77
2.1. Compositori e titoli: la cosiddetta crisi dell'opera del primo Novecento .....	84
2.1.1. Venezia e il Gran Teatro La Fenice .....	91
2.1.2. Milano e il Teatro alla Scala .....	102
2.1.3. Torino e il Teatro Regio.....	108
2.1.4. Da Firenze a Napoli, via Roma: stagioni e festival.....	115
2.2. Teorie e dibattiti intorno all'opera in Italia nel primo Novecento .....	124
2.3. La nascita della regia nel teatro musicale .....	131
2.3.1. L'opera in scena prima dell'avvento del regista .....	135
2.3.2. Direttori d'orchestra e direttori di scena .....	138
2.3.3. I registi all'opera .....	140
2.4. Il debutto italiano di Maria Callas all'Arena di Verona.....	145
<b>3. La voce che equal non ha e il suo repertorio</b> .....	155
3.1. Il prediletto Bellini .....	160
3.2. Un tritico per Donizetti e uno per Rossini .....	180
3.3. La Callas in coturni: Cherubini, Spontini, Gluck e Haydn .....	207
3.4. Maria Callas e il Cigno di Busseto: dal <i>Nabucco</i> all' <i>Aida</i> .....	237
3.4.1. Da Abigail a Lady Macbeth .....	249
3.4.2. Due vittime dell'amore .....	264
3.4.3. Violetta per sempre .....	274
3.4.4. Elena di Sicilia .....	291
3.4.5. Il Verdi della Stolz: dal <i>Ballo in maschera</i> all' <i>Aida</i> .....	297
3.5. Nel segno di Puccini .....	319
3.6. Wagner in italiano (e tutto il resto) .....	357
3.6.1. Il tritico wagneriano di Maria Callas .....	358

3.6.2. Maria Callas e Arrigo Boito: dall'ugola di Gioconda al delirio di Margherita.....	367
3.6.3. Poco Mozart, ma quasi Verdi.....	379
3.6.4. Il Verismo prudente di Maria Callas.....	382
3.6.5. La sibilla di Gallia e quella di Spagna .....	389
<b>4. Con scenica scienza...</b> .....	395
4.1. Maria Callas e i suoi cinquantadue direttori d'orchestra .....	403
4.1.1. Callas-Serafin: sodalizio intermittente.....	405
4.1.2. I direttori "amici": Bernstein, Rescigno e Prêtre .....	410
4.1.3. Osservazioni conclusive.....	414
4.2. Il realismo astratto dell'arte scenica di Maria Callas .....	417
4.2.1. La Diva, la Divina, il Mito .....	424
4.2.2. Maria Callas musa di Visconti.....	431
4.2.3. Sacerdotesse, maghe e regine: il realismo astratto di Maria Callas .....	449
<b>5. Come l'araba fenice</b> .....	463
5.1. Tra Pisa, Grado, Aleppo e la Cappadocia per il film di Pasolini (1969) .....	470
5.2. Le lezioni alla Juilliard School di New York.....	483
5.3. Una imbarazzante ricomparsa? .....	511
5.4. Il dopo Callas .....	519
5.4.1. Documentari, film e avventure televisive .....	525
5.4.2. La Callas di carta e le carte di Maria Callas .....	532
5.4.3. «Ebben? Ne andrò lontana»: un tema con sette variazioni... per non concludere .....	554
<b>Appendice discografica</b> .....	563
1. Registrazioni in studio di opere complete.....	563
2. Registrazioni in studio di singole arie.....	566
3. Registrazioni dal vivo di opere complete o di concerti (Warner Classics).....	569
4. Elenco delle rappresentazioni e dei concerti di cui rimangono registrazioni dal vivo .....	571
<b>Riferimenti bibliografici</b> .....	581
1. Dizionari, enciclopedie, storie della musica e del teatro, guide discografiche, cronologie teatrali .....	581
2. Monografie specifiche.....	582
3. Altri volumi.....	587
4. Saggi in rivista, capitoli in volume, articoli e testimonianze .....	592
5. Libri fotografici.....	599
6. Cataloghi di mostre e aste .....	600
7. Sitografia.....	601

## Introduzione

Dove cessa la lingua comincia la Musica,  
ha detto il fantastico Hoffman.  
E sicuramente la musica è una cosa troppo grande  
per poterne parlare.  
Ma si può servirla sempre, invece,  
e sempre rispettarla con umiltà.  
Cantare, per me, non è un atto d'orgoglio,  
ma solo un tentativo d'elevazione  
verso quei cieli dove tutto è armonia.<sup>1</sup>

In «Morte e resurrezione del belcanto», capitolo conclusivo di un saggio che, pubblicato per la prima volta all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, è ancora oggi uno strumento fondamentale per la conoscenza e la comprensione della storia della vocalità, Rodolfo Celletti scrive:

Buon canto per quanto riguarda i compositori romantici e belcanto per quanto riguarda i preromantici rinacquero, è noto, non per azione di musicologi, storici dell'opera, critici o direttori d'orchestra, ma per l'avvento di una cantante: Maria Callas. Il sovvertimento di valutazioni storiche, di repertorio, di tecnica, di gusto interpretativo messo in moto dalla Callas è tuttora in atto. Fu una rivoluzione musicologica ancor più che vocale.<sup>2</sup>

Leonardo Bragaglia, alle pagine 22 e 28 del saggio pubblicato «nel trigesimo della scomparsa della più grande cantante-attrice del secolo ventesimo»,<sup>3</sup> cita – nel tentativo di riassumere in una formula le caratteristiche dell'arte di Maria Callas – l'espressione ossimorica «soprano drammatico d'agilità»:

Il 1953 è l'anno dei miracoli. Due interpretazioni che hanno fatto epoca e diametralmente opposte: *Lucia di Lammermoor* (febbraio) e *Medea* (maggio). Il culmine del vocalismo virtuosistico applicato alla tragedia della “Sposa di Lammermoor”, e, d'altra parte, l'autentica

---

<sup>1</sup> Trascrizione dal fac-simile del manoscritto originale contenuto nel cofanetto prodotto in soli 1.500 esemplari in occasione della mostra parigina *Maria Callas. Una femme, una voix, un mythe*, 27 marzo – 28 giugno 1998, Salle Saint-Jean – Hôtel de Ville de Paris, Paris, Association pour le Promotion des Arts, 1998.

<sup>2</sup> RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 225 (nuova edizione ampliata: la prima edizione è del 1983).

<sup>3</sup> LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. «Omaggio a Maria Callas»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 17. La nuova edizione del saggio citato (Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2006) contiene alle pp. 11-13 le *Riflessioni postume* firmate da Bragaglia nel novembre 2005, nelle quali si biasima che la memoria di un'artista suprema venga «offesa e vilipesa da ciarlatani dei rotocalchi e pennivendoli» (p. 13). Nell'edizione 2006 i due passi relativi alla reinvenzione del «soprano drammatico d'agilità» da parte di Maria Callas si trovano rispettivamente alle pp. 19 e 23.

tragedia greca, quella che aveva indicato ai fiorentini la strada per riproporre il “recitar cantando” della tragedia greca, in *Medea*.

Su questo doppio binario – leggero e tragico, più che drammatico – ella continuerà vittoriosamente fino a fondere mirabilmente tutte le esperienze in quella restaurazione per la quale sarà paragonata solo a Maria Felicità Malibran e a Giuditta Pasta: alla reinvenzione del «soprano drammatico d’agilità».

Ma *Medea* è veramente una storica tappa e non soltanto nella carriera della cantante: è un punto fermo, il massimo grado di quanto possa l’interpretazione. Alla umana Norma, alla sinistra Lady Macbeth (perversa ma sempre di una umanissima perversione) fa riscontro la disumana Medea. «La sua capacità di trasfigurarsi in Medea – scrisse Confalonieri – sembra quasi un fatto ipnotico, una specie di sortilegio». «Essa è penetrata nel più chiuso recesso del canto di Medea». Confalonieri cita, e non a caso, il nome della Schroeder Devrient, grandissima Medea, ammirata da Wagner.<sup>4</sup>

Parlare di «sovvertimento» e «rivoluzione musicologica» (Celletti) o alludere a un «anno dei miracoli» (Bragaglia), che peraltro non fu né il primo né l’unico<sup>5</sup> nella breve carriera<sup>6</sup> del soprano greco-americano, lascia intuire la statura mitica dell’interprete.<sup>7</sup> Scrive infatti Jean-Jacques Hanine-

---

<sup>4</sup> LEONARDO BRAGAGLIA, *L’arte dello stupore...*, cit., pp. 27-28.

<sup>5</sup> Si veda, per esempio, MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1993*, Venezia, Albrizzi di Marsilio, 1992, pp. 56 e 58. Nella stagione 1948-49, in gennaio, Maria Callas, con la direzione musicale del proprio mentore Tullio Serafin e la regia di Augusto Cardì, interpreta alla Fenice sia *La Valkiria* di Wagner che *I puritani* di Bellini, opere che, secondo le tradizioni da lei sovvertite, non si adattano alla vocalità di un’unica interprete. La dichiarazione rilasciata da Maria Callas al «New York Post» il 26 luglio 1957 è riportata in CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 33: «Nel 1948 aprii la stagione di Firenze con *Norma*, fui operata all’appendice, dovevo cantare il ruolo di Brunilde nella *Valchiria* e non mi ero ancora rimessa in salute. Lessi a vista *I Puritani* e imparai il ruolo in pochi giorni».

<sup>6</sup> Tra le varie esistenti, particolarmente accurata è la *Cronologia delle interpretazioni* contenuta alle pp. 245-257 del volume di ATTILA CSAMPAI, *Callas*, Milano, Rizzoli, 1994 (ed. originale: Munich, 1993). Per quanto i saggi in Conservatorio e le prime recite ateniesi risalgano alla fine degli anni Trenta (il 2 aprile 1939 Maria Callas è Santuzza nella *Cavalleria rusticana* allestita nel Teatro Olimpia di Atene), la carriera vera e propria ha inizio con *La Gioconda* del 2 agosto 1947 all’Arena di Verona e si conclude con la *Tosca* del 5 luglio 1974, di cui esistono documentazioni audio e video, non si possono ascrivere *pleno iure* alla carriera artistica di Maria Callas, perché la voce è ormai stanca e spezzata, malferma nell’intonazione e poco espressiva. Scrive un anonimo recensore del «Corriere d’informazione» del 26 ottobre 1973, a proposito di un concerto tenuto ad Amburgo: «La Callas dopo otto anni di silenzio appariva incerta e come intimorita [...]. In effetti la Callas, che indossava un lungo abito verde con perle al collo e alle orecchie, ha avuto qua e là qualche esitazione. Alla fine Liz Taylor che si era fatta riservare sette posti in terza fila si è alzata in piedi e si è diretta applaudendo verso la diva» (CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 212). Se si considera che dal novembre 1959 le apparizioni del soprano cominciano a diradarsi (8 recite soltanto nel 1960, 6 nel 1961, 8 nel 1962, 5 nel 1963, 15 nel 1964 e 18 nel 1965: cfr. ATTILA CSAMPAI, *Callas*, cit., pp. 254-255) e che anche l’avvio della carriera italiana non è dei più facili (9 recite soltanto nel 1947: cfr. *ivi*, p. 246), il percorso artistico davvero significativo di Maria Callas si svolge in meno di tredici anni, manifestandosi i primi segnali di declino già nel 1955 (o addirittura nel 1954). Scrive infatti Rodolfo Celletti (*Il Teatro d’opera in disco 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988<sup>3</sup>, p. 995), a proposito del *Rigoletto* discografico del ’55, dopo aver precisato che la parte di Gilda necessita di un timbro dolce e pastoso e di abbandoni estatico-elegiaci: «La Callas, accostandosi a un personaggio del genere con una voce e un temperamento grifagni, riuscì a tratti a trovare l’espressione giusta. Ma non era più la Callas della Cetra 1952» (l’incisione Cetra è una ripresa dal vivo, molto fortunosa, di una recita di *Rigoletto* diretta da Umberto Mugnai a Città del Messico). Sulle «amare gocce dei ricordi» delle sempre più rare apparizioni in pubblico degli anni Sessanta interviene anche ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti sull’opera*, Vicenza, Ronzani, 2017, p. 48.

<sup>7</sup> Al riguardo sono significativi i titoli di alcune pubblicazioni: gli autori francesi amano anteporre al cognome l’articolo determinativo (*La Callas*), come nel caso dei volumi curati da Claude Dufresne per l’editore Perrin (s.l., 1990) e da André Tubeuf per le Éditions Assouline (Paris, 1998); Bruno Tosi, citando una delle cavatine più celebri del repertorio operistico, titola il catalogo di una mostra da lui curata *Casta diva. L’incomparabile Callas* (Roma, Tipolitografica Gallia, 1993). Esplicito il frontespizio di uno dei saggi di Gina Guandalini: *Maria Callas. La Divina* (Roma, Armando Curcio, s.d.). Ma per la nostra indagine risulta ancora più interessante il saggio pubblicato, sempre da

Roussel a pagina 19 del saggio introduttivo del suo volume fotografico plurilingue di ampio formato:

Callas, un mito, no... Callas, il mito! Adulata o detestata, Maria Callas non ha mai lasciato chiunque indifferente. Aveva tutto da imparare, l'ha fatto ed è in questo che risiede il suo genio. Maria Callas voleva essere la prima e ha saputo diventarla, dando all'arte lirica una nuova dimensione. Dopo di lei, nessuno sopporterebbe di vedere una prosperosa matrona impersonare Norma, Medea o Violetta, irrigidita in mezzo al palcoscenico, con gesti stereotipati e pose ampollose, anche se avesse la migliore voce del mondo!<sup>8</sup>

Significativo, nel tentativo di spiegare le ragioni del “mito Callas”, il riferimento alle qualità di attrice prima che di vocalista. E se Giulio Confalonieri rimanda a Wihelmine Schröder-Devrient (1804-1860), lo fa in quanto il soprano di Amburgo fu attrice, figlia d'arte,<sup>9</sup> prima che cantante, essendo sua madre la celebre Sophie Schröder (1781-1868), ossia «la più grande attrice tragica del suo tempo».<sup>10</sup> Da parte nostra osserveremo che è fin troppo facile collegare la celebrata Violetta Valéry della Callas alla Marguerite Gautier che segnò uno dei culmini nelle interpretazioni di Sarah Bernhardt (1844-1923), la quale aveva «la padronanza delle tecniche della recitazione»<sup>11</sup> così come la Callas possedeva perfettamente le tecniche del canto.<sup>12</sup> Con la Callas trasfigurata della metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, dimagrita<sup>13</sup> ed educata alla scuola di Luchino Visconti,<sup>14</sup> la più

---

Guandalini, a dieci anni dalla scomparsa del soprano: *Callas. L'ultima diva. Analisi di un fenomeno*, con prefazione di Giorgio Gualerzi (Torino, Edizioni Eda, 1987). Il volume di Nadia Stancioff, sia nell'originale inglese che nella traduzione italiana curata da Ilaria Arcà, usa – assolutizzandolo – il nome di battesimo perché un personaggio mitico non ha bisogno, per essere identificato, del cognome, che verrà pertanto confinato nel sottotitolo: *Maria. Ritratto della Callas*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2007. Maria Callas, tuttavia, pur essendosi tanto adoperata per la costruzione del proprio personaggio, avvertì, fin dalla metà degli anni Cinquanta, il peso della fama e la responsabilità che ne derivava. A carriera pressoché conclusa, il 31 ottobre 1971, la Divina rilasciò a un giornalista del «The New York Times», John Gruen, la dichiarazione riportata come epigrafe iniziale nel volume biografico di Nadia Stancioff: «Non mi piace essere chiamata 'La Divina'... Io sono Maria Callas. Semplicemente una donna» (p. 7). Infine, la traduzione greca del libro di Nadia Stancioff, pubblicata ad Atene nel 2008 dall'editore Zacharopoulos, riprende il titolo del film *Callas forever* di Franco Zeffirelli (2002): *ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΛΑΣ για πάντα (Maria Callas per sempre)*, definitiva conferma che di un mito si tratta.

<sup>8</sup> JEAN-JACQUES HANINE-ROUSSEL, *Callas unica*, New York, Carnot, 2002, p. 19.

<sup>9</sup> Cfr. AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie*, Torino, UTET, 1985-1988 (rist. 1994), vol. VII, p. 58 col. 2.

<sup>10</sup> OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 2014<sup>13</sup>, p. 403.

<sup>11</sup> Ivi, p. 451.

<sup>12</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, cit., p. 19. Non solo Sarah Bernhardt, ma anche Eleonora Duse, un'altra Divina (cfr. ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita: Gemma Bellincioni ed Eleonora Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 481-494: 483), ebbe uno strepitoso successo nella *Signora dalle Camelie* al Karltheater, come ricordato da LUIGI RASI, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986, p. 59.

<sup>13</sup> Per gli aneddoti e lo sfruttamento pubblicitario del dimagrimento della Divina da parte di un marchio di pasta italiano, con le conseguenti vicende giudiziarie, cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas. Vissi d'arte, vissi d'amore*, trad. dal francese di Sabrina Favaro, Torino, Lindau 2009, p. 145 (ed. orig. *Maria Callas*, Paris, Payot e Rivages, 1997), oppure G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, p. 206.

<sup>14</sup> Tra Maria Callas e Luchino Visconti intercorse un rapporto professionale oltre che di stima e di affetto, come ben chiarito in GIANDONATO CRICO, *Maria Callas*, Roma, Gremese, 2000, pp. 27-36. Scrive HENRY BACON, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 63: «Callas and Visconti shared not only a deep love for opera but also an artistic passion and integrity that could not tolerate any obstacles. For Visconti she was “a marvelous instrument which I could play according to my will and who reacted with inspiration”».

famosa diva francese del tardo Ottocento condivideva la «figura sottile», «gli occhi neri», «la sottigliezza dei ritratti psicologici», ma soprattutto «la personalità magnetica».<sup>15</sup> Le qualità ricordate resero la Bernhardt «l'immagine immortale della grande attrice»; le stesse qualità, congiunte a una vocalità molto particolare,<sup>16</sup> resero Maria Callas l'icona della suprema cantante-attrice.

Nella nostra ricerca cercheremo di collocare nella corretta prospettiva storico-critica un itinerario artistico sicuramente eccezionale ma che, per essere valutato nelle proprie specificità più innovative, domanda una ricognizione relativa ai repertori e alle convenzioni esecutive italiane nella prima metà del Ventesimo secolo: in quell'orizzonte di attesa, all'indomani della seconda guerra mondiale, Maria Callas rivelò l'originalità del proprio talento. Tale studio sarà tuttavia rimandato al secondo capitolo del nostro lavoro.

Nel primo capitolo saranno invece indagati gli anni della prima formazione: ricostruire le relazioni della giovane Callas con ambienti sociali piuttosto degradati – il quartiere newyorkese di Astoria o le vie ateniesi nei pressi della malfamata piazza Omónia – aiuterà a valutare quanto il genio di Maria Callas debba alla personale tenacia e quanto alla formazione accademica, nel periodo ateniese. Si cercherà poi, nel terzo capitolo, di individuare le ragioni che condussero l'esordiente soprano a scelte di repertorio particolarmente interessanti e connotate anche nella riscoperta dell'antico (Gluck) o del desueto (Spontini, Cherubini, il Rossini serio di *Armida* e quello buffo del *Turco in Italia*, il Donizetti di *Anna Bolena e Poliuto*, il Bellini del *Pirata*). Talvolta lo studio comparato di esecuzioni dello stesso ruolo concertate e dirette da maestri differenti aiuterà non solo a distinguere l'apporto specifico dell'interprete rispetto alla ricezione di suggestioni

---

Sul tema si possono consultare le dichiarazioni di Visconti stesso riportate alle pp. 47-48 della rivista «Musicalia», a. I (1992), n. 4 e i capitoli XIV e XV di GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 170-195, mentre il cap. XVI (pp. 196-205) del medesimo volume biografico tratta del primo incontro tra Maria Callas e Franco Zeffirelli. Tuttavia le memorie di Giovanni Battista Meneghini, pubblicate a cura di Renzo Allegri, risultano fonte non del tutto esatta. Lo stesso Allegri, successivamente, nel volume intitolato *La vera storia di Maria Callas* (Milano, Mondadori, 1991), ripercorre la vicenda biografica del celebre soprano rivelando gli aspetti meno nobili della personalità di Meneghini. Le sezioni più interessanti dei due libri citati sono quelle che contengono la trascrizione delle lettere e dei biglietti inviati dalla cantante al marito: Maria Callas parla talvolta della propria e dell'altrui arte, formulando giudizi non di rado sagaci. Renzo Allegri intuisce l'importanza degli scritti del soprano (si vedano, per esempio, le lettere riportate alle pp. 64-65 o 76-77, oppure il biglietto di p. 81, che contiene inconscie reminiscenze librettistiche, e la lettera spedita da Udine di p. 89, ritratto di un'antidiva attenta ai dettagli più minuti, che riferisce il *menù* e commenta il conto pagato al ristorante) e raccoglie tutti i materiali in proprio possesso in un ulteriore volume mondadoriano (*Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, 2008), la lettura del quale richiama alla memoria, ma senza poterla equiparare, la scrittura emotiva e teatrale delle missive che Eleonora Duse indirizzava alla propria figlia. Se la relazione di Eleonora con Henriette «risulta complessa, stravagante, eccentrica», cosicché «i ruoli tendono inevitabilmente a scambiarsi» (MARIA IDA BIGGI, a cura di, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia Enrichetta Bullough*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 303), lo stesso accade anche nel rapporto di Maria con Giovanni Battista, più padre che compagno e, in seguito, più *manager* che marito. Gli scritti, le interviste e i pensieri della Callas sono stati pubblicati anche a Roma dall'Editoriale Pantheon, nel 2008.

<sup>15</sup> Per tutte e cinque le citazioni: OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., p. 451.

<sup>16</sup> Scrive Rodolfo Celletti, recensendo *La traviata* incisa dalla Callas per la Cetra italiana nel 1952: «La sublime mistificazione che rende commovente un timbro sgradevole è opera per metà della vocalista, per metà della fantasia dell'interprete. Nelle inflessioni eteree e laceranti dell'*Alfredo, Alfredo* – e veramente in questo concertato la voce della Callas ha le ali, rispetto alle altre – o nella purezza di certi acuti dell'*Addio del passato*, l'intenzione espressiva vale quanto la tecnica» (*Il Teatro d'opera in disco*, cit., p. 1031).

proposte da altri, ma anche lo svecchiamento – per il repertorio classico e protoromantico – rispetto alla prassi esecutiva impropriamente veristica in voga fino a quegli anni. Nel quarto capitolo, dopo un approfondimento sui cinquantadue “maestri” della Callas, l’analisi della “scenica scienza” porterà a confrontare realizzazioni registiche firmate da alcuni dei grandi maestri, dalla *Traviata* di Luchino Visconti a quella retrospettiva di Franco Zeffirelli. L’operazione sarà rischiosa, perché, come giustamente osserva Annamaria Cecconi, «il contatto tra teatrologia e musicologia dell’opera lirica non è certo tra i più assidui nelle discipline a carattere storico»<sup>17</sup> e pertanto, essendo gli studi di drammaturgia comparata (tra teatro recitato e teatro cantato) poco frequenti, occorrerà chiarire che tipo di intertestualità i due codici spettacolari possano condividere e quali comparazioni risultino veramente significative trattando dei diversi ambiti delle arti performative. In altre parole si tratterà di capire se è davvero possibile «dare sostanza sul piano storico e critico a quella definizione, vaga e abusata, di cantante-attore che gli storici del teatro musicale e i critici musicali hanno impiegato in passato e impiegano ancora oggi assai spesso, quando si trovano davanti all’inspiegabile travolgente successo di pubblico di un’artista ritenuta priva di eccelse doti vocali».<sup>18</sup> Se non che, pur non presentando i caratteri “edonistici” delle voci liriche comunemente considerate eccelse,<sup>19</sup> l’organizzazione vocale di Maria Callas risulta, almeno fino al 1955, eccezionale per vari aspetti (estensione, volume, intonazione, agilità, correttezza del legato, caratteristiche timbriche e perfetta dizione) e pertanto, nel suo caso, il carisma e la credibilità dell’attrice non sostituiscono ma piuttosto integrano le qualità più specificamente musicali: anche di questi aspetti si darà conto, a tempo debito, mentre un apposito paragrafo (il quinto del primo capitolo) si concentrerà sulle caratteristiche dello strumento vocale del soprano greco-americano anche dal punto di vista tecnico, mettendo a profitto le moderne metodiche di indagine.

Il bilancio consuntivo sarà proposto nel quinto capitolo, al quale assegneremo un titolo («Come l’araba fenice») che invita a legare il nome della cantante greca a un’espressione coniata da Luciano di Samosata in riferimento al valore dell’opera storiografica del greco Tucidide, presentata come κτήμα ἐς αἰεί, ossia «un guadagno destinato a durare per sempre». Una così solenne espressione è stata ripresa – con lieve variazione – e posta quale titolo sia della traduzione in neogreco del libro di Nadia Stancioff pubblicata ad Atene nel 2008 (*ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΛΑΣ για πάντα*), sia

---

<sup>17</sup> ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita...*, cit., p. 481 e *passim* (per le successive osservazioni).

<sup>18</sup> Ivi, pp. 483-484.

<sup>19</sup> Cfr. DUILIO COURIR, *Oltre la leggenda*, in «Amadeus DVD», a. I (2006), n. 3, p. 8: tra le supreme cantanti del secolo scorso vanno annoverate la Flagstad e la Schwarzkopf; Rodolfo Celletti (*Storia del belcanto*, cit., p. 227) menziona invece Renata Tebaldi per le doti vocali sorrette da una validissima tecnica e da grandi qualità interpretative, e Montserrat Caballé, soprano “angelicato” dalle eccezionali qualità naturali, tecniche ed espressive (p. 229). Non vantano una vocalità di tipo “edonistico”, ma si segnalano per caratteristiche strettamente individuali Beverly Sills, con il suo «stile pirotecnico», Leyla Gencer, per la «spiccatissima personalità sia interpretativa che vocale» e Leontyne Price, nel repertorio del tardo Verdi (*ibidem*, per tutte le citazioni).



del film *Callas forever* con il quale, nel 2002, Franco Zeffirelli volle offrire un tardivo omaggio di pura invenzione all'amica di un tempo. Prima della conclusione, tuttavia, metteremo a frutto le suggestioni e la metodologia di indagine di una disciplina di recente formazione, ossia la Critica musicoletteraria. Si tratterà di svolgere un'indagine *inter artes*, analizzando le caratteristiche di dipinti e testi letterari (romanzi, racconti e poesie) e teatrali più o meno liberamente ricavati – tanto gli uni quanto gli altri – dalla biografia, oppure ispirati dai tratti più affascinanti e misteriosi della personalità e delle interpretazioni della grande artista grecoamericana. L'interesse di tale indagine è stato intuito, in prossimità del quarantennale della morte, da Paolo Puppa, autore di un breve saggio contenuto nel volume miscelaneo *Mille e una Callas* curato da Luca Aversano e Jacopo Pellegrini,<sup>20</sup> ma in larga misura la ricerca è ancora da svolgere. Senza la pretesa di esaurirla, nella seconda parte del quinto capitolo cercheremo di abbozzarla nelle sue coordinate fondamentali.

Tornando al secondo capitolo del nostro studio, anticipiamo che, per rendere perspicuo il quadro su repertorio, convenzioni, riscoperte e novità nel teatro operistico italiano del primo Novecento, all'interno del quale avviene la «rivoluzione musicologica»<sup>21</sup> di Maria Callas, converrà anche recuperare, in rapida sintesi, almeno le coordinate generali relative al sistema produttivo, alla diffusione e all'organizzazione delle stagioni d'opera in Italia, paese nel quale il soprano greco-americano giunse alla fama, scegliendo come repertorio di elezione proprio il nostro melodramma: le escursioni in ambito francese riguardarono singole arie<sup>22</sup> e un solo ruolo completo, mai eseguito a teatro;<sup>23</sup> Wagner – cantato tra l'altro in traduzione ritmica italiana<sup>24</sup> – venne subito abbandonato;

---

<sup>20</sup> Cfr. PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 423-439.

<sup>21</sup> Per l'espressione di Rodolfo Celletti cfr. ID., *Storia del belcanto*, cit., p. 225.

<sup>22</sup> Si veda, per esempio, nell'*Appendice discografica*, il contenuto dei *recital* EMI del 1961 e del 1963.

<sup>23</sup> Secondo ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico...*, cit., p. 47, Maria Callas consegnò soltanto al disco il ruolo di Carmen «che in teatro non volle mai cantare anche avendone una gran voglia, per non dover mostrare le caviglione, l'unica parte del corpo che non riuscì mai ad assottigliare». Commenta sempre Duranti, a p. 49: «Quanto a *Carmen*, volle inciderla completa nel 1964, con personalità sempre fosforica: la sua Carmen era una seduttrice tutta di testa, fredda e perversa, il sesso nudo e crudo (quello animalesco, niccianamente africano, di Leontyne Price insomma) non c'entrava niente, era tutta una questione di psiche. Una vendetta contro troppi che l'avevano sedotta e abbandonata? Nessun'altra cantante, magari tanto più fastosa vocalmente, è forse stata una Carmen tanto 'personaggio': magari distorto, magari sbagliato (una Carmen frigida, si scrisse, ovvero un controsenso), ma dalla coerenza spietata e dalla parola che incide a fuoco da parte di una diva al tramonto della voce, ma non certo del suo genio drammatico».

<sup>24</sup> Rimandando al terzo capitolo l'analisi approfondita dei ruoli wagneriani interpretati in Italia nei primi anni di carriera, basti qui riportare l'acuta osservazione di Duranti (ivi, pp. 21-22), secondo il quale nel '49 oltre a *Casta diva* Maria Callas incise la morte di Isotta «a testimonianza di un bivio di fronte al quale evidentemente sostava perplessa [...]. Avrebbe potuto essere anche Maria Kallas, ovvero la più grande di tutte nel repertorio tedesco invece che in quello romantico italiano. Per qualche anno fu infatti ancora Brunilde ed Elvira, Isotta e Norma, Kundry e Medea. Se poi si risale indietro, agli anni dell'apprendistato ateniese, la via tedesca sembrava la sua più naturale: nel suo paese d'origine la signorina Kalos [...] aveva cantato *Fidelio* e *Tiefland*, oltre a *Suppé* e *Millöcker (Bettelstudent)*». Sul Wagner di Maria Callas interviene anche RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 150, il quale anticipa le intuizioni di Duranti e commenta: «Wagner passava per uno spaccavoci e i divi di solito l'evitavano [...]. Wagner fu però l'ospitale porto di soprani, tenori e baritoni italiani le cui voci non emergevano qualitativamente nel nostro repertorio più divulgato».

Weber,<sup>25</sup> Mozart<sup>26</sup> e Beethoven<sup>27</sup> furono raramente assaggiati, preferibilmente in sala di incisione. Inoltre, come acutamente osserva Alessandro Duranti, Maria Callas ci risparmiò «perfino quando le sue forze cominciarono a declinare<sup>28</sup> [...] la tristezza di sentirla cantare *Mamma* o, alla Scala, la

---

<sup>25</sup> Commenta Duranti, a proposito del concerto londinese del 27 febbraio 1962: «Colpisce l'aria di Rezia dall'*Oberon*, uno dei sestimi gradi più impervi che un soprano possa scalare. Con questa stessa aria la giovane Callas si era presentata tanti (magari non tantissimi) anni prima alla maestra Elvira De Hidalgo, come per farle capire di che pasta era fatta... La canta in inglese (cioè in lingua originale), con veemenza e superba sicurezza» (*Il melomane domestico...*, cit., p. 49). L'aria fu anche incisa per la EMI, nel corso delle sedute di registrazione che si succedettero a Londra tra il luglio 1960 e l'aprile 1962: la Philharmonia Orchestra era diretta da Antonino Tonini. Il periodo era critico: Maria Callas non era soddisfatta né della tenuta né dell'omogeneità del suono, per cui solo nel dicembre 1963 si giunse, passando la bacchetta a Nicola Rescigno, all'incisione ufficiale approvata dalla cantante (tuttavia, un paio di note rimangono «sour», acide, come dice John Ardoin). Rispetto ai tentativi dei primi anni sessanta, nel '63 Maria Callas caratterizzò al meglio lo stile declamatorio di questa impegnativa pagina scritta da Weber in inglese, originariamente, e formata da una serie di ariosi collegati da recitativi che vengono da lei affrontati in modo eroico, quasi wagneriano (cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*, Portland/Oregon, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup>, pp. 164-167 e, per l'analisi dell'incisione del 1963, p. 176).

<sup>26</sup> L'unico ruolo mozartiano integralmente interpretato alla Scala è quello di Costanza nel *Ratto dal serraglio* (aprile 1952). Del *Don Giovanni* vengono consegnate al disco tre arie: «Mi tradi», «Non mi dir», «Or sai che l'onore» (EMI 1963). Di «Non mi dir» esiste anche una duplice prova di registrazione che risale al 1953: non fu all'epoca pubblicata e rimase nei nastri con la voce dell'ingegnere del suono che dà, in apertura, le indicazioni tecniche. Nel 1953 la cantante disponeva della totalità dei propri mezzi espressivi: le due versioni del medesimo pezzo sono utili per comprendere come in pochi minuti, nel corso di un'unica seduta di registrazione, la cantante fosse in grado di mettere a segno raffinati dettagli interpretativi. Questi preziosi documenti sono stati pubblicati nella raccolta del cofanetto *Complete Studio Recordings 1949-69* della EMI (69 CD, più un CD-rom contenente tutti i libretti). Delle *Nozze di Figaro* rimane solo «Porgi amor» nella registrazione EMI 1963 che, giustamente, John Ardoin considera soltanto un abbozzo (l'aggettivo «sketchy» indica infatti qualcosa di sommario, vago o impreciso: cfr. *The Callas Legacy...*, cit., p. 176), ma non tanto per ragioni di declino vocale, quanto piuttosto perché la cantante era poco propensa a identificarsi con coloro che riflettono sulle offese subite, anziché dare libero sfogo al proprio furore. Inoltre «Callas sensed the contradiction here between the gentle nature of the music and the Countess' loss» (*ibidem*), ragione per la quale, contrariamente al solito, interpreta senza convinzione e in modo piuttosto inerte un'aria che sembra non appartenere.

<sup>27</sup> «È in commercio una registrazione amatoriale di una prova, una seduta di allenamento vocale [...] effettuata al teatro degli Champs-Élysées il 3 marzo 1976, quando anche il triste capitolo della *rentrée* con Di Stefano si era consumato, ma non la patetica speranza in un *incipit vita nova*. La Callas, accompagnata dal piano di Jeffrey Tate, prova il beethoveniano 'Ah! perfido', ma la registrazione si interrompe su una frase agghiacciante e ormai profetica a tempi ravvicinati: "Io d'affanno morirò"» (ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico...*, cit., pp. 51-52). L'incisione EMI del 1963 conferma l'indole filologica di Maria Callas, che segue accuratamente le sette indicazioni di agogica previste da Beethoven per la prima parte del recitativo. Molto belli i suoni della cantilena «Per pietà, non dirmi addio»: i fiati sono ben controllati, fluide le duine ascendenti sulle quali vengono intonate le parole «d'affanno morirò». Notevole e solo apparentemente scontata l'idea di accentuare la prima sillaba di «morirò»: il successivo diminuendo è la perfetta traduzione fonosimbolica del senso del testo. In quest'aria, che è quasi il riverbero musicale dell'*odi et amo* di catulliana memoria, Maria Callas, anche negli anni dell'irreversibile declino, esprime pienamente i due sentimenti contrastanti e, successivamente, comunica alla perfezione l'idea del venir meno di un cuore stanco (John Ardoin a p. 176 di *The Callas Legacy*, cit., parla di «a sense of ebbing life, of a fainting heart» e commenta: «It was always there, implanted by Beethoven; Callas uncovered it»). Ciò che rende preziose le interpretazioni di Maria Callas è probabilmente, come sottolinea Ardoin (il suo più devoto, ammirato ma anche severo esegeta) la capacità di illuminare dettagli da sempre contenuti nella partitura, ma mai evidenziati da altri, prima che la sua istintiva musicalità li facesse apparire ovvi e naturali.

<sup>28</sup> Maria Callas nasce nel 1923; se i primi segnali di cedimento della voce si ravvisano a partire dal 1954-1955 (cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco*, cit., p. 997) saremmo tentati di parlare di declino precoce. In realtà spesso le voci complesse sono anche fragili. Giuseppina Strepponi, seconda moglie di Giuseppe Verdi, concluse la propria carriera a trentun anni di età (nel 1846), ma gravi segnali di declino vennero rilevati già a partire dal 1844 (cfr. GAIA SERVADIO, *Traviata. Vita di Giuseppina Strepponi*, Milano, Rizzoli, 1994, *passim*). Dell'ormai avanzato e precoce logoramento vocale di Isabella Colbran, moglie oltre che prima interprete di dieci sue opere, Gioachino Rossini dovette tener conto quando compose, per esempio, l'ultima partitura napoletana, *Zelmira* (1822): Isabella aveva trentotto anni soltanto (le diverse tappe della carriera, le caratteristiche della sua vocalità e la posizione da lei occupata nella storia del melodramma italiano sono accuratamente illustrate da SERGIO RAGNI, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, Varese, Zecchini, 2012, 2 voll., *passim*).

‘bela madunina’[...] e basterebbe questo ad avviare una pratica di beatificazione».<sup>29</sup> A proposito di un concerto a Dallas, a fine novembre 1957, sempre Duranti scrive: «Il programma era il più oneroso che potesse concepire una diva che nei suoi recital non inflisse mai agli ascoltatori una patacca di Parisotti o, peggio, un canto delle terre natali (quelli greci devono essere anche più terrificanti delle canzoni maori della Te Kanawa): grande scena di Violetta dal primo atto, pazzia di Elvira, finale di *Anna Bolena*, aria di sortita di Lady Macbeth, di nuovo le torture di Costanza [...]. Tutto prodigioso».<sup>30</sup>

Concludendo l'introduzione, osserveremo che, per Massimo Mila, a «fare gli Italiani»<sup>31</sup> avevano cominciato Rossini, Bellini e Donizetti ma, a fronte del giocoso cinismo rossiniano o dell'appassionato eroismo belliniano e donizettiano, l'apporto decisivo per l'edificazione dell'Italiano moderno venne da Giuseppe Verdi. Nel giubileo del 1913, a cento anni dalla nascita del Bussetano, furono dunque inaugurate con l'*Aida* diretta da Tullio Serafin le stagioni liriche nell'anfiteatro veronese dove, trentaquattro anni più tardi, sarebbe avvenuto, sempre sotto la direzione del maestro di Rottanova di Cavarzere, il debutto italiano di Maria Callas,<sup>32</sup> destinata a diventare dal 1951 al 1958 la regina della Scala, della quale il suo nome era profeticamente l'anagramma.<sup>33</sup>

Il teatro milanese più di ogni altro è legato alla fortuna del musicista-vate dell'Unità d'Italia. Non un compositore, ma la voce di un soprano grecoamericano naturalizzato italiano accompagnerà la ricostruzione dell'Italia postbellica in cerca di sollievo e alimenterà rigurgiti risorgimentali, rivalità, tifoserie e confronti paragonabili a quelli che, nel ciclismo di quegli stessi anni, suscitarono Gino Bartali e Fausto Coppi. L'opera era da tempo l'unico genere teatrale amato in Italia: Maria Callas divenne, negli anni Cinquanta, il simbolo dell'opera italiana.

---

<sup>29</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico...*, cit., p. 45.

<sup>30</sup> Ivi, p. 43. In realtà, l'entusiastica affermazione di Duranti va temperata perché, come chiariremo nel primo capitolo, almeno in una occasione (proprio durante il concerto d'esordio ad Atene di lunedì 4 luglio 1938, allorché erano in corso le celebrazioni per l'*American Independence Day*) Maria Callas eseguì, così recita la versione inglese del programma, «Greek and American songs» (cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2001, p. 131, dove è riportata copia fotografica della locandina del concerto).

<sup>31</sup> Com'è noto, la celebre frase «L'Italia è fatta; adesso bisogna fare gli Italiani» fu pronunciata da Massimo d'Azeglio come monito affinché non ci si illudesse troppo sulla portata concreta del provvedimento legislativo che dichiarava la nuova nazione ufficialmente costituita e riconosciuta nel novero degli Stati europei. La realtà nazionale infatti si doveva edificare non soltanto attraverso i decreti e le leggi, ma principalmente nelle coscienze degli uomini.

<sup>32</sup> Le stagioni operistiche areniane non possono vantare i prestigiosi primati di altri teatri italiani ed esteri, ma per Verona è ancora oggi motivo di orgoglio avere ospitato il debutto italiano di Maria Callas, come rivela la breve cronistoria degli spettacoli lirici nell'anfiteatro pubblicata in occasione del primo centenario: cfr. GIOVANNI VILLANI, *Il potere dell'opera. 1913-2013. Cent'anni di lirica all'Arena di Verona*, Verona, Scripta, 2013, pp. 38-40; in appendice, alle pagine 173-176 viene riportato un documento (del quale torneremo a parlare nel secondo capitolo) contenente circostanziate informazioni sui fatti che portarono al debutto italiano della cantante.

<sup>33</sup> Osserva JACQUES LORCEY, *Maria Callas*, Paris, PAC éditions, 1977, p. 41: «Madame Kalogeropoulos [si tratta di Evangelia, madre di Maria] prétend dans ses souvenirs que c'est à cette époque – déjà – qu'ils demandèrent à changer leur nom, imprononçable en Amérique, pour celui de Callas. Ainsi, l'origine de ce nom, qui restera fameux dans l'Histoire du Théâtre, cet anagramme de "Scala" (avec un "l" en supplément gratuit), n'aurait absolument rien de commun avec l'art lyrique!».

Forse anche il mistero della sua voce e del precoce declino alimentarono il mito, facendo consumare la Callas nel fuoco di Prometeo. Di questo e dei suoi quattro traumi parla Mario Pasi:

Senza saperlo, ella impersonò – in un ordine temporale del tutto sconvolto – il secolo di Prometeo, ovvero il rapporto fra la ribellione e la punizione. Quando restò sola con la sua ombra, si aggiunse alla schiera degli spiriti segnati dalla alienazione. Si rivelò anche nella modesta sostanza di una donna incapace di difendersi: l’attesa della chiamata della pendola d’argento la colse in un museo di ricordi e in una situazione umana che avrebbe potuto “salvare” solo se avesse avuto la forza di tornare fra la gente comune che si nutre del piccolo quotidiano. La Callas, in realtà, non aveva radici, ed era sempre alla ricerca di una appartenenza. Aveva cominciato male la sua vita: greca, americana di nascita, italiana per matrimonio e perché adottata dalla Scala, si era presentata come il brutto anatroccolo di Andersen che poi sarebbe diventato un cigno maestoso. Aveva conosciuto la povertà e le difficoltà della guerra, ne aveva vissuto l’immoralità: eppure era cresciuta come un’artista, benché non possedesse il dono della bellezza. Primo trauma: la paura di essere una cantante pesante, senza grazia...<sup>34</sup>

Per ovviare a questo limite e alimentare la fiaba che la vide protagonista, in pochi anni raggiunse vari traguardi. Divenne bella e magra, indossò abiti alla moda, raggiunse una gloria senza eguali e – lei che inconsciamente stava già emulando le grandi dive del passato teatrale prossimo e remoto – divenne nel teatro d’opera l’*alter ego* dell’attrice cinematografica che, a suo giudizio, impersonava l’eleganza, Audrey Hepburn, la protagonista di *Colazione da Tiffany*. In questo modo, per Mario Pasi, l’inesausta sete di perfezione portò Maria Callas ad avvicinarsi al trono di Giove:

Poiché credeva davvero nell’arte, e nella sua arte, non scese a compromessi con il destino. E tutto parve andar nel verso giusto, nella combinazione fra un canto sempre più difficile e una mondanità trionfante, finché non fu abbandonata da Aristotele Onassis, il *tycoon* [il magnate] per il quale aveva lasciato il marito Pigmaliote, Giovan Battista Meneghini. Secondo trauma: Pier Luigi Pizzi [...] sostiene che la Callas morì quando Onassis, che non era proprio un animo delicato, si sbarazzò di lei per passare a Jackie Kennedy. In quel momento ella fu sola come i vecchi della canzone di Brel, che vanno dal letto alla finestra, dalla finestra alla poltrona, mentre la pendola d’argento ripete il suo terribile tic-tac. [...] Nella Callas si era rotto il meccanismo della vita, e non c’era orologiaio capace di aggiustarlo. Troppo delicati erano gli ingranaggi, troppo forte l’avvoltoio del Dio, troppo insidiose le presenze ombrose che popolavano la sua casa. «La Voce, dov’era la Voce?».

Il terzo trauma è, per Pasi, la sequenza degli amori sbagliati. Ma a questo punto è certo che

[...] la Callas aveva sentito la vertigine di tante altezze raggiunte e aveva creduto nella suprema Trasfigurazione. Si era moltiplicata nei suoi personaggi, e in essi aveva fondato una città immaginaria. Quarto trauma: gli abitanti di quella città erano talmente piccoli da sfuggire ai suoi sguardi. Mentre gli esperti si impegnavano a definire la magica estensione

---

<sup>34</sup> MARIO PASI, *Si consumò nel fuoco di Prometeo*, in «Musica & Arte». Quaderni del Museo Teatrale alla Scala, n. 4 (1996), pp. 12-13: 12. Mario Pasi si riferisce a una delle più sofferte canzoni di Jacques Brel, *chansonnier* di Bruxelles scomparso non ancora cinquantenne nel 1978, un anno dopo Maria Callas. In quel testo c’è un’immagine bellissima e tragica: la pendola d’argento «*qui-dit-oui, qui-dit-non* («che dice sì, che dice no») e poi io ti attendo» (*ibidem*). Per Pasi la canzone di Brel sembra scandire gli ultimi giorni di Maria Callas, tragica vestale del sacro tempio dell’arte che si trova lanciata negli spazi siderali della poesia, ma senza poter più scendere sulla Terra, quando lo strumento del suo volo si frange. Inoltre, per le due citazioni seguenti, rispettivamente, *ivi*, pp. 12-13 e 13.

della sua voce, mentre i critici, nella maggior parte dei casi, si mostravano meno aperti all'emozione di quanto non lo fosse il pubblico, la Callas volava altissima con le sue eroine, con i suoi miti, con le sue disperazioni. Sapeva di musica ed era così artista da potersi permettere, in buona fede, anche le peggiori nequizie. Ma la donna che cenava coi Principi, che possedeva il più grande potere contrattuale possibile, che si riteneva dalla parte del giusto in ogni occasione era spesso una stanca signora con il *mal de vivre*. [...] La Callas era della stirpe dei Senzattera, non aveva madre ed era stata tradita dai suoi Giasoni. I suoi figli erano le grandi protagoniste delle sue opere e lei, morendo o lasciandosi morire, li portò con sé, ultima Medea, non nel luogo difeso da Caronte ma là dove danzano gli spiriti beati. Di qui, l'eternità.<sup>35</sup>

Il mito abita al di fuori del tempo ed è pertanto eterno e forse anche lontano; i suoi personaggi non sono come tutti noi: restano per sempre giovani, non conoscono declino progressivo ma, casomai, soltanto la caduta precipitosa di Icaro.<sup>36</sup> Se la leggenda di Maria Callas viene alimentata sia dagli aspetti noti che dai tratti meno conosciuti della sua vicenda artistica e biografica, dalla nascita alla morte *ante diem*, dagli amori infelici alla maternità negata, dai trionfi al precoce ritiro dalle scene, oggi, a quarant'anni dalla morte, si può valutare la sua arte in maniera più serena e oggettiva, senza negare che pure il mito possiede la propria verità.

All'indomani della sua morte ci si accorge che il bilancio più equilibrato era già stato proposto da Leonardo Bragaglia e oggi non serve modificarlo. Basandosi anche sull'autorevole giudizio di altri<sup>37</sup> e mettendo a frutto la propria capacità esegetica, anziché confondere la figura di Maria Callas tra le nebbie dell'agiografia, Bragaglia la riconsegnava alla storia, scrivendo: «Ora i lanci di fiori, le grida rauche dei suoi fans, i litigi pro e contro sono finiti; finite le code interminabili ai botteghini, finiti i trionfi passeggeri di una sera: la Callas dopo essere entrata nel mito, nella leggenda, è entrata nella storia della Musica».

---

<sup>35</sup> Neppure sulla «magica estensione della sua voce» c'è un accordo perfetto e si continuerà a dibattere, così come si continuerà a discutere sulla data di nascita, sugli eventi relativi all'improvviso decesso a Parigi, sulle cause del repentino dimagrimento, sul fantomatico figlio e sui rapporti con Onassis dopo la presunta separazione a causa delle nozze con la vedova Kennedy. Anche le qualità originarie della voce restano un mistero: è o non è lei la bambina che canta in una incisione radiofonica degli anni Trenta? La voce naturale della Callas, al di là del magistero tecnico, era originariamente ampia e potente in basso (come dichiara la sua maestra) oppure in alto (come vorrebbero alcuni esperti, *in primis* Celletti)? Il mito si alimenta di misteri.

<sup>36</sup> Cfr. NICHOLAS GAGE, *Fuoco greco*, trad. di Gian M. Giughese, Milano, Sperling & Kupfer, 2001, p. 279.

<sup>37</sup> Cfr. LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore...*, cit., p. 55 (anche per il passo riportato in seguito). Vengono citati Harold Rosenthal, per il quale Maria Callas dette all'opera «una nuova intensità drammatica e una espressività impareggiabile»; John Pooley, per il quale «comprese nel modo più profondo il rapporto tra parola e musica, riscoprendo la parola drammatica o tragica attraverso il canto»; Harold Schönberg (1915-2003, critico musicale e giornalista americano da non confondere con l'ancora più celebre Arnold Schönberg), che segnala come una intera generazione di cantanti abbia seguito il cammino tracciato dalla Callas, al punto che Joan Sutherland, Marilyn Horne e Montserrat Caballé possono dirsi sue creature.

# 1. Alle origini del Mito

Nelle nostre storie della musica deve esserci un errore cronologico:  
sicuramente Puccini conosceva Maria Callas quando ha scritto la *Tosca*.  
È lei! Non soltanto Floria Tosca si addice talmente alla sua voce  
che riuscirà a cantarla anche quando non ne avrà più,  
ma il carattere ardente, irrazionale, appassionato e più che femminile dell'una  
si confonde con l'identico carattere dell'altra.<sup>1</sup>

L'indagine sugli anni in cui Maria Callas apprese l'arte del canto aiuta a capire quali elementi, in parte reali e in parte fantastici, alimentino, oggi come ieri, la mitologia che la riguarda.

Tra le biografie del soprano grecoamericano particolarmente analitica, documentata e circoscritta agli anni greci, costruita in maniera scientifica e non puramente divulgativa, è quella firmata da Nikos Petsalis-Diomidis,<sup>2</sup> purtroppo mai tradotta in italiano, ma disponibile nella versione francese curata da Anne-Fleur Clément e da Jeanne Roques-Tesson<sup>3</sup> e nell'edizione inglese, tradotta dall'autore stesso che si firma, in questo caso, per esteso Nicholas Petsalis-Diomidis.<sup>4</sup> L'edizione greca originale è un volume di 994 pagine che, terminata la ricostruzione biografica, in una serie di *Appendici*,<sup>5</sup> dà conto del repertorio e della cronologia delle interpretazioni di Maria Callas negli anni "greci" 1938-1945 e traccia in seguito una rapida ma utile storia delle rappresentazioni operistiche in Grecia dal 1837 al 1939, facendo comprendere in quale contesto culturale si collochi Maria Callas nella propria terra di origine. Lo studio si conclude con un ricco apparato di note che cita tutte le fonti, sia orali che scritte, compulsate dall'autore. Seguono gli indici analitici. Alla scelta metodologica di Petsalis-Diomidis deve molto la stesura del secondo capitolo della nostra ricerca, che si propone di individuare l'esatta posizione di Maria Callas all'interno del panorama musicale italiano all'indomani del secondo conflitto mondiale. L'edizione francese della biografia di riferimento relativa a questa sezione della nostra indagine

---

<sup>1</sup> ERIC-EMMANUEL SCHMITT, *La rivale. Un racconto su Maria Callas*, trad. it. di Alberto Bracci Testasecca, Roma, Edizioni e/o, p. 74.

<sup>2</sup> NIKOS PETSALIS-DIOMIDIS, *H άγνωστη Καλλις* [«Callas sconosciuta»], Atene, Edizioni Kastanioti, 1998.

<sup>3</sup> NICOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *La Callas inconnue*, traduit du grec par Anne-Fleur Clément et Jeanne Roques-Tesson, s.l. [Mesnil-sur-L'Estrée], Plon, 2002.

<sup>4</sup> NICOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2001. Nicholas Petsalis-Diomidis, terminati gli studi di giurisprudenza ad Atene, si è laureato in Storia alla London School of Economics e al Birkbeck College.

<sup>5</sup> NIKOS PETSALIS-DIOMIDIS, *H άγνωστη Καλλις*, cit., pp. 839-847 (per repertorio e cronologia degli anni in Grecia), pp. 848-857 (per le rappresentazioni operistiche dal 1837 al 1839) e pp. 859-865 (per il rimando alle fonti).

elimina l'appendice relativa alla storia del teatro d'opera tra Otto e Novecento in Grecia e anticipa le note al testo rispetto alla cronologia relativa a *Prestations et Répertoire*. Invariato, nella sostanza, l'apparato iconografico. Semplificate sia le appendici che l'iconografia nell'edizione inglese.

La ricostruzione biografica da noi proposta terrà conto, per gli anni greci, sia del saggio citato che del volume di ampio formato curato da Bruno Tosi per l'Associazione Culturale Maria Callas,<sup>6</sup> che ha il pregio di contenere, accanto a varie testimonianze (non prive di inesattezze),<sup>7</sup> l'unica autobiografia del soprano grecoamericano, ossia «il memoriale che illustra la prima parte della vita di Maria Callas e termina, più o meno, alla vigilia della storica crociera della cantante sul panfilo di Onassis».<sup>8</sup> Dettate ad Anita Pensotti e da lei revisionate sotto il profilo linguistico e formale, queste pagine furono pubblicate a puntate nel settimanale di ampia divulgazione «Oggi» nel 1957 e conservano la versione ufficiale di vari capitoli della vita della cantante.<sup>9</sup> Va da sé che queste memorie sono condizionate dall'intento apologetico programmatico<sup>10</sup> e dalle inesattezze tipiche

---

<sup>6</sup> BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, Associazione culturale "Maria Callas", Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997.

<sup>7</sup> Imprecisioni, errori, informazioni contrastanti e omissioni rendono ancora oggi inestricabili le questioni sollevate da vari capitoli della biografia di Maria Callas, dai primi agli ultimi anni della sua vita. Purtroppo la bibliografia disponibile è vasta, ma disomogenea, sia sul piano dell'attendibilità che del rigore scientifico, spesso destinata alla divulgazione e non all'accurato esame critico dei fatti. Il libro di Renzo Allegri, per esempio, enfaticamente intitolato *La vera storia di Maria Callas* (Milano, Mondadori, 1991) non dedica nessuna delle sue 271 pagine alla ricognizione o alla citazione delle fonti disponibili e utilizzate. Spesso l'autore – giornalista e non musicologo di professione, estraneo ai metodi della ricerca scientifica, ancorché pluripremiato – riporta materiali da lui consultati come fonti primarie ma, se si confrontano le trascrizioni da lui curate con le fotografie degli stessi materiali riportate in altre fonti, si nota che Allegri interviene (senza dichiararlo) e corregge, allontanandosi dall'edizione diplomatica del testo. Ancora, l'autore che dedica le pagine da 31 a 42 del libro in esame agli anni dei quali si occupa questa sezione del nostro studio, fa riferimento a una intervista che Elvira De Hidalgo avrebbe rilasciato a lui medesimo: verità (ma allora perché di tale intervista non si forniscono le coordinate cronologiche?) o comodo espediente per poter utilizzare fonti secondarie (l'intervista non aggiunge infatti nulla a ciò che già sappiamo da altre pubblicazioni più accurate sotto il profilo metodologico) interpolandole a piacere? Il libro di Allegri esce nel 1991, Elvira de Hidalgo, morta a Milano il 21 gennaio 1980, può avergli concesso una intervista, anche se, come testimonia chi ebbe modo di conoscerla da vicino, «da quella signora che era, non parlava mai della sua celeberrima allieva» (RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 299). Quando il libro di Allegri fu pubblicato, De Hidalgo non poté confermare né correggere eventuali alterazioni del contenuto originario dell'intervista. Anche Meneghini, il marito veronese della Callas, non poté più contestare quello che l'autore gli attribuisce, cambiando magari versione rispetto a quella contenuta nel volume *Maria Callas mia moglie* edito, a Milano, da Rusconi nel settembre 1981. Di quest'ultimo libro, pubblicato postumo ma firmato da G. B. Meneghini (morto intanto a Desenzano del Garda il 21 gennaio di quello stesso anno), Renzo Allegri si assunse all'epoca la curatela. Qualcosa *non liquet*, ma occorre prudenza. La nostra scelta metodologica sarà la seguente: delle pubblicazioni di Renzo Allegri (alle due già citate se ne aggiungeranno altrettante, in modo da formare una tetralogia: *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008; RENZO e ROBERTO ALLEGRI, *Callas by Callas*, Milano, Mondadori, 1997) e di altre consimili si terrà conto solo per le trascrizioni di documenti non pubblicati altrove ed eventualmente si darà credito solo alle affermazioni suffragate anche da altri, più attendibili studi.

<sup>8</sup> ANITA PENSOTTI, *Maria Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 27-39: 31, col. 1.

<sup>9</sup> Cfr. MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 41-106 (con ampi inserti fotografici).

<sup>10</sup> «Detesto parlare di me stessa [...] lasciando sempre parlare gli altri liberamente sul mio conto, convinta di avere a che fare con gente intelligente, buona e generosa. Purtroppo, però, a furia di lasciar parlare gli altri, mi trovo ad essere al centro di innumerevoli pettegolezzi che stanno facendo il giro del mondo. Ed è proprio per correggere tante inesattezze che mi decido ora, benché con riluttanza, a chiarire i punti più importanti della mia vita privata e della mia carriera di artista. Questo racconto – dunque – non ha alcuna pretesa e tanto meno – Dio me ne guardi – alcuna intenzione polemica. Questo racconto chiede di essere seguito con lo stesso animo con cui l'ho dettato»: MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 41, col. 1.

della tradizione orale, a maggior ragione se la psicologia di chi narra è tendenzialmente manichea<sup>11</sup> e così complessa da avere una «innata e straordinaria capacità di sdoppiarsi senza nemmeno averne coscienza».<sup>12</sup> Per la carriera italiana e internazionale le fonti disponibili sono numerose ma di attendibilità e valore discontinui. Tra quelle che risultano imprescindibili anche per l'indagine relativa agli anni della formazione di Maria Callas dobbiamo citare il *Dizionario critico-biografico dei cantanti*,<sup>13</sup> il documentato saggio di Henry Wisneski, utile ai fini del superamento della visione agiografica,<sup>14</sup> e le monografie di Michael Scott,<sup>15</sup> Leonardo Bragaglia<sup>16</sup> e Gina Guandalini.<sup>17</sup>

A dieci anni dalla morte – stando alle ricerche di quest'ultima – erano già ventinove, in otto lingue, i libri dedicati a Maria Callas, oltre al catalogo di una mostra, a tre numeri speciali di periodici e a centinaia di articoli:

In questo fiume (di inchiostro) molto è il fango e scarse sono le pagliuzze d'oro: la sbavante agiografia, la santificazione acritica, o al contrario il pettegolezzo velenoso, la mitomania di segno opposto ne compongono la maggior parte. Morta la “divina”, si è sentita la necessità di rinnegare il mito dell'arpia egocentrica e bizzosa per dichiarare che in realtà la Callas era un agnello, una donna dolcissima. Non è venuto in mente che la verità sta nel mezzo; proprio come, dopo la fine della Monroe, ci si affannò a proclamare che non di oca si era trattato, ma di un'intellettuale nutrita di Joyce e Tennessee Williams.<sup>18</sup>

A quarant'anni dalla morte, la bibliografia disponibile si è arricchita anche sul piano qualitativo: avremo modo di riferirci, a seconda dei temi trattati, ai contributi di molti; qui basti citare, per ora,

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 45, col. 1: «Perfino da bambina non mi piacevano le vie di mezzo: mia madre voleva che diventassi una cantante e io ero ben felice di assecondarla; ma solo a patto di poter essere un giorno una grande cantante. O tutto o niente: in questo non sono certo cambiata, con il passare degli anni».

<sup>12</sup> ANITA PENSOTTI, *Maria Callas* in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 31, col. 2.

<sup>13</sup> Si tratta del *Dizionario critico-biografico dei cantanti* a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, diretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964: la voce *Callas*, alle colonne 110-115, è firmata da Rodolfo Celletti.

<sup>14</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend. With Performance Annals 1947-1974* by Arthur Germond, London, Robert Hale & Comp., 1975. A tempo debito sarà indicata la bibliografia che integra la fondamentale cronologia della carriera di Maria Callas curata da Arthur Germond per il volume di Wisneski.

<sup>15</sup> MICHAEL SCOTT, *Maria Meneghini Callas*, London, Simon & Schuster, 1991. Per l'autore i tre più grandi cantanti d'opera del Ventesimo secolo – due uomini e una donna: un basso, un tenore e una donna alla quale appartiene tutta la gamma dei suoni concessi alla voce femminile – sono accumulati dalla stessa iniziale del cognome (Caruso, Chaliapin e Callas, p. 1). Dopo un breve capitolo sugli anni della formazione (pp. 5-30), viene adottato il criterio annalistico: a ciascun anno o biennio della carriera di Maria Callas, dal 1947 al 1959, si dedicano uno, due (per gli anni 1951, 1953, 1956, 1957, 1958) o addirittura tre capitoli (1954, l'*akmé*) di un saggio che si segnala tra i tanti anche per l'accurata «Chronology of Performances and Recordings» (pp. 250-279) e per la bibliografia (pp. 297-298).

<sup>16</sup> LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. Omaggio a Maria Callas*, Roma, Bulzoni, 1977. In questa prima edizione, la terza parte della monografia, intitolata *Documentazioni* (pp. 59-81, cui si aggiunge l'appendice iconografica contenente 32 immagini accuratamente selezionate), rinuncia alla pretesa dell'esaustività e si limita alla *Cronologia delle principali esecuzioni callasiane (1938-1974)*.

<sup>17</sup> Il volumetto di GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, pref. di Giorgio Gualerzi, Torino, Edizioni Eda, 1987 è prezioso perché offre un'accurata silloge della critica e riproduce articoli e saggi di giornalisti, musicologi e intellettuali sia italiani che stranieri (Teodoro Celli, Fedele D'Amico, Desmond Shawe-Taylor, Guido Pannain, Mario Praz, Ettore Paratore, Emilio Radius, Harold Rosenthal, Piero Treves, Renè Leibowitz ed altri). Riporta inoltre la preziosa intervista rilasciata da Maria Callas a Derek Prouse e pubblicata nella rivista «The Sunday Times» del 19, 27 marzo e 2 aprile 1961 (pp. 148-159).

<sup>18</sup> Ivi, pp. 12-13.



la preziosa miscellanea a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, che unisce alle testimonianze studi su questioni particolari e di dettaglio firmati da specialisti dei diversi settori e contiene una bibliografia scelta e ragionata oggi imprescindibile.<sup>19</sup>

### 1.1. I natali senza data, il mistero del nome, il fenomeno vocale e i primi modelli

Come ogni mito, in quanto evocazione dell'origine e della struttura primordiale dell'universo, tende a collocarsi al di fuori del tempo, così l'esatta data di nascita di Maria Callas resta avvolta nel mistero e tanti altri aspetti della sua infanzia e formazione sono raccontati in maniere differenti da lei stessa, dalla madre-nemica, dalla sorella e dai vari biografi:<sup>20</sup>

Maria Callas nasce nel dicembre del 1923 al Flower Hospital di New York, ora clinica della Quinta Avenue. Ancora incerto resta il giorno esatto della sua nascita, il registro dell'anagrafe porta come data il 3, il suo passaporto il 2, mentre secondo le notizie rilasciate dalla madre la data esatta sarebbe il 4. Maria preferì scegliere come data ufficiale per il suo compleanno quest'ultima sottolineando scherzosamente che essendo il giorno di Santa Barbara, patrona dell'artiglieria, alla sua protezione faceva risalire il proprio spirito di conquista.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> LUCA AVERSANO – JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016. La ricca bibliografia ragionata è alle pp. 601-615. Al contrario, l'articolo firmato da Daniela De Paolis, *La Callas e i libri*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, p. 75, si limita alla bibliografia in lingua italiana pubblicata entro il 1992 e la esamina con criteri a nostro avviso troppo indulgenti.

<sup>20</sup> Le incertezze e le testimonianze contrastanti riguardano anche gli anni della maturità. Per esempio, la ricostruzione del rapporto Callas-Onassis offerta da Gaetano Afeltra – nell'articolo intitolato *Una vita tra sofferenza e infelicità*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, pp. 41-43 – è in totale contrasto con quanto vari biografi scrivono successivamente e in particolare con la cronologia dei fatti e con la conclusione della vicenda proposte nel volume *Greek Fire* di Nicholas Gage, tradotto in italiano da Gian M. Giughese e pubblicato da Sperling & Kupfer nel 2001. Un altro esempio riguarda la *querelle* sul prodigioso dimagrimento che spinse i coniugi Meneghini a denunciare l'azienda di alimenti Pantanella, che aveva come presidente il nipote di papa Pacelli, Pio XII, perché si avvalse del nome della Callas per farsi pubblicità (cfr. GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981: alle variazioni di peso, alla dieta e alla passione culinaria della "Divina" sono dedicate le pp. 108-110, inoltre l'intero cap. 17, intitolato *Da balena a farfalla*, pp. 206-215; sul caso giudiziario e sull'incontro con Pio XII, che, dopo aver parlato del *Parsifal* wagneriano interpretato in italiano da Maria Callas, avrebbe auspicato la rapida risoluzione del processo «in modo che il Papa sia lasciato in pace» cfr. p. 223). Il mito, avvalorato da Anita Pensotti (in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 29, col. 2), vuole che l'artefice del memorabile prodigio sia stato «un voracissimo verme solitario inghiottito, con ferrea determinazione e ammirevole volontà, da Maria in una coppa di champagne». Per avvalorare la propria testimonianza Anita Pensotti aggiunge: «Maria Callas e il commendator Meneghini non ebbero mai nessuna esitazione nel confessarmi la verità. Nei mesi in cui frequentai a Milano la loro casa, in via Buonarroti, nel quartiere residenziale di San Siro, la Callas, dopo la drastica fase dimagrante, seguiva ancora rigorosamente gli ordini dei medici per ciò che riguardava il "mantenimento"» (*ibidem*). Se non che proprio il marito della cantante smentisce, anzi ribalta la tesi della "tenia": non fu il parassita diffuso tra persone abituate a mangiare carne cruda a procurare il prodigioso dimagrimento, ma l'espulsione dello stesso e la sua definitiva eliminazione garantita dai farmaci prescritti dal dottor Gerardo De Marco. «In un paio di giorni Maria si liberò [...]. Scoprii che qualcosa in lei stava cambiando con una velocità impressionante. [...] In una settimana aveva perduto tre chili di peso. Cos'era accaduto? Con l'aiuto del medico arrivammo alla conclusione che quel cambiamento era dovuto alla scomparsa della tenia. Mentre questo parassita nella maggior parte delle persone provoca dimagrimento, in Maria operava l'effetto contrario. Eliminato il parassita, Maria cominciò a dimagrire» (GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 211-212). Su questo come su tanti altri aspetti della biografia e dell'arte della cantante non si potrà più fare luce in maniera oggettiva. Ciò che interessa oggi lo studioso è il fatto che una primadonna del canto non considerasse più sufficiente costruire il personaggio in virtù delle capacità vocali, ma avvertisse il bisogno di acquisire *le physique du rôle*, dimostrando di intendere il teatro musicale come teatro *tout court*.

<sup>21</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 9. Cfr. pure, per una sintesi, ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, trad. dall'inglese di Riccardo Mainardi, Milano, Vallardi/Garzanti, 1982, p. 19, nota 1. Scrive GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 14, a

Il dubbio sulla data di nascita pare dovuto al fatto che, morto a tre anni il secondogenito Vasily durante un'epidemia di tifo, Evangelia Dimitriadou, che avrebbe preferito un terzo figlio maschio, avendo compreso di aver dato alla luce una bambina, non volle vederla, mentre il marito George Kalogeropoulos non si premurò di registrarla all'anagrafe e, per evitare possibili complicazioni, alterò in seguito la data di nascita (spostandola dal 2 al 4 per giustificare il ritardo).<sup>22</sup>

Il nome d'arte – in realtà scelto dal padre, in una data imprecisabile compresa tra il dicembre 1923 e il luglio 1928, quindi dopo l'arrivo della famiglia negli Stati Uniti, per il fatto che il cognome originario Kalogeropoulos risultava «imprononçable en Amérique»<sup>23</sup> – accorcia anche la lunga serie dei nomi di battesimo: Anna Maria Sofia Cecilia<sup>24</sup> Kalogeropoulou. È quest'ultima (con il cognome al genitivo, perché riferito a una donna) la forma corretta del nome greco originario della Callas.<sup>25</sup> Ma, come tutti i personaggi mitici, la Callas viene identificata da un nome unico che funge da *senhal* e che può essere, a seconda delle circostanze, o il cognome accorciato con l'articolo determinativo (la Callas, appunto)<sup>26</sup> o l'appellativo “La Divina”<sup>27</sup> o, tra i melomani più devoti, “la Maria”,<sup>28</sup> utilizzando in maniera assoluta e quasi religiosa il secondo dei suoi nomi di battesimo.

---

proposito della nascita a New York: «I miti-Callas sono duri a morire. Le guide turistiche greche ancora oggi indicano il villaggio del Peloponneso “in cui è nata la Callas”, mentre il certificato di nascita ha stabilito che è nata il 2 dicembre 1923 a New York». Il villaggio è quello di Meligala dove i Kalogeropoulos abitano dal 1916 (data del matrimonio) al 1923: quando si trasferiscono a New York (sbarcano il 2 agosto 1923), Evangelia è incinta da cinque mesi. Vasily, nato nel '20, è morto da pochi mesi; la primogenita, Jakinthy, è nata nel giugno 1917 (cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., p. 9).

<sup>22</sup> «Cuando ella [cioè Maria] llegó al mundo su familia esperaba con entusiasmo que fuera un varón que pudiera reemplazar de algún modo la trágica pérdida del hijo de tres años que había muerto [...]. Así que cuando le dijeron a su madre que se trataba de una niña, ni siquiera quiso verla»: ANA RIERA, *Maria Callas, la diva que revolucionó el mundo de la ópera*, in EAD., *Mujeres que nacieron diferentes*, Barcelona, Redbook Ediciones, 2015, pp. 13-28: 15. GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, Roma, Curcio Musica, 2007, p. 12, informa che Vasily morì di meningite l'anno precedente (1922) e che lo stato mentale di Elmina Evangelia Dimitriadou peggiorò fino a rendere insopportabile l'esistenza quotidiana al marito e alla figlia maggiore, Jakinthy (1917-2004).

<sup>23</sup> JACQUES LORCEY, *Maria Callas*, Paris, PAC éditions, 1977, pp. 38 e 41. Ana Riera (*Maria Callas, la diva...*, cit., p.16) indica invece in maniera generica il 1929 come anno a partire dal quale la famiglia Kalogeropoulos adotta il nuovo cognome Callas. In realtà gli impronunciabili cognomi degli emigrati europei – osserva GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 13-14 – venivano abitualmente semplificati dagli impiegati dell'anagrafe americana, che registrarono Maria come Kalos, figlia di George e Litza Demes.

<sup>24</sup> Per la successione dei nomi registrati, tre anni dopo la nascita, nell'atto di battesimo, nella chiesa ortodossa di New York, cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., pp. 9-10.

<sup>25</sup> Il cognome viene riportato esattamente dal *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition edited by Stanley Sadie*, executive editor John Tyrrell, vol. IV, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 836 col. 2, mentre tanto Celletti, nel già citato *Dizionario critico-biografico dei cantanti*, quanto il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie*, volumi II, Torino, UTET, 1985-1988 (rist. 1994), p. 72 col. 1, utilizzano la forma Kalogeropoulos, appropriata per i maschi della famiglia. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 14 riporta il cognome originario adottando la grafia fonetica «Kaloieropùlu». Ovviamente sono sempre corrette grafia e forma dei nomi greci nelle tre edizioni (greca, inglese e francese) del ponderoso saggio di Niko Petsalis-Diomidis.

<sup>26</sup> Significativamente il volume biografico di Claude Dufresne edito da Perrin nel 1990 si intitola *La Callas*, come pure si intitola *Die Callas* la traduzione in tedesco del libro di Arianna Stassinopoulos (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1981).

<sup>27</sup> Lo stesso epiteto fu utilizzato per Eleonora Duse (cfr., per tutti, ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita: Gemma Bellincioni ed Eleonora Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 481-

Ad alimentare il mito relativo alle origini si potrebbe citare un episodio capitato nel 1928, quando la famiglia Callas abita a Manhattan, nella 192<sup>a</sup> strada, e la bimba di cinque anni, elusa la sorveglianza della madre, viene «urtata e trascinata per un lungo tratto da un'auto in corsa».<sup>29</sup> Ricoverata all'ospedale St. Elisabeth, rimane in coma per dodici giorni,<sup>30</sup> e ricorda un particolare:

confidò molti anni più avanti al suo amico, il critico Eugenio Gara, che in quel periodo i suoi dormiveglia erano popolati da misteriose musiche. Sua madre attribuì invece a quell'incidente certe tensioni emotive del suo carattere ribelle.<sup>31</sup>

Difficile valutare l'attendibilità di questa rivisitazione a distanza di un momento sicuramente doloroso e buio nella vita della giovane Callas: è invece interessante, in vista dello studio che ci accingiamo a compiere per assegnare la sua voce a un registro piuttosto che a un altro, una dichiarazione relativa ai suoi «primi acerbi saggi come cantante autodidatta»<sup>32</sup> riportata da Cristina Gastel Chiarelli:

Devo molto a Bizet, fu la sua *Carmen* ad affascinarmi per prima. Andavo, ricordo, da una stanza all'altra della casa ripetendo infinite volte l'*Habanera*, e quando i miei erano decisamente stufi, attaccavo l'aria *Io son Titania* della *Mignon*. Questo era un modo di alternare il soprano leggero al contralto e tenersi tutte le porte aperte.

Esula dagli scopi del nostro studio rammentare i dettagli relativi alle traversie patite durante l'infanzia e *in tempore belli*, dopo il ritorno ad Atene (1937-1945),<sup>33</sup> quando Maria viene

---

494: 483), mentre – tornando alle cantanti d'opera – il soprano australiano Joan Sutherland venne soprannominata «La Stupenda», essendo l'epiteto «La Divina» già consacrato a Maria Callas (cfr. *The New Grove*<sup>2</sup>, vol. XXIV, p. 740 col. 1).

<sup>28</sup> Il pubblico del teatro d'opera tende da sempre a mitizzare i grandi interpreti: su usi e costumi del pubblico dell'Italia del melodramma in un'epoca molto particolare e circoscritta, ossia l'età del Risorgimento, interviene per esempio CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 93-102.

<sup>29</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 10.

<sup>30</sup> Nelle memorie dettate ad Anita Pensotti (MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 55 col. 1), l'episodio viene così ricordato: «Vedete voi stessi, seguendo il mio racconto, come la mano di Dio sia sempre stata sopra il mio capo – permettetemi questa espressione – in tutti i momenti più drammatici della mia vita. Ne feci esperienza, per la prima volta, quando avevo sei anni. Passeggiavo con i miei genitori, e a un tratto vidi Giacinta che giocava a palla, al di là della strada con la governante e una cuginetta. A me capita spesso – è un lato caratteristico del mio carattere – di essere presa da impulsi improvvisi di tenerezza, e di vergognarmene subito dopo, non ne so bene il perché, forse per un eccessivo pudore dei miei sentimenti. Anche allora, scorgendo la mia sorellina, corsi da lei per darle un bacio, e poi scappai via, rossa e confusa, attraversando a precipizio la strada proprio nell'attimo in cui a grande velocità sopraggiungeva un'automobile. Venni investita e trascinata fino in fondo alla via. I giornali americani (fu la prima volta che si occuparono di me) mi chiamarono "Maria la fortunata", perché riuscii a cavarmela in modo quasi miracoloso, dopo essere stata per dodici giorni senza conoscenza, e quando tutti, dal primario al portiere dell'ospedale, mi consideravano nel numero dei moribondi».

<sup>31</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 10.

<sup>32</sup> *Ibidem*, anche per la citazione seguente.

<sup>33</sup> Una sintesi è offerta da GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 14-20. Con il padrino di battesimo, Leonidas Lantzounis, Maria conserverà un rapporto affettuoso e un costante dialogo epistolare; la madre vieta tanto a lei che alla sorella contatti sociali ed extrafamiliari (cfr. la testimonianza di Georgette Kokenakis alle pp. 19-20), ma cura la formazione musicale delle figlie. Si comincia con il pianoforte, insegnato da una vicina di casa di origine italiana, di nome Sandrina (e non «Santrina», come si legge a p. 15 della biografia callassiana scritta dal cugino della cantante Steven Linakis). Si passa ben presto al canto lirico, sinonimo, per Evangelia, di lusso e aristocrazia.

considerata il brutto anatroccolo di famiglia<sup>34</sup> pur essendo riconosciute e valorizzate le sue doti musicali, sia di pianista che di cantante; ci interessa invece ricostruire, a partire dagli anni newyorkesi, le tappe fondamentali della sua formazione umana e artistica.

All'inizio degli anni trenta un maestro di canto di origine svedese, vicino di casa dei Kalogeropoulos ormai divenuti Callas, le dà alcune lezioni e lei, in poche settimane, fa «progressi apprezzabili». <sup>35</sup> È tuttavia infelice; nel memoriale del 1957 dichiarerà: «I bambini prodigio non hanno mai un'autentica infanzia. Io non rammento un giocattolo più caro degli altri – una bambola o un gioco preferito – ma le canzoni che dovevo provare e riprovare fino alla noia». <sup>36</sup>

Fin da giovanissima ascolta, prendendoli in prestito nella biblioteca comunale, i dischi di Lily Pons e di Rosa Ponselle. <sup>37</sup> Con la prima, un soprano franco-americano nato a Cannes nel 1904, condivide una formazione musicale di ampio respiro. Anche Lily Pons, infatti, suona bene il pianoforte, al punto da diplomarsi al Conservatorio di Parigi, prima di esordire come soprano di coloratura (con *Lakmé*) a Mulhouse a ventiquattro anni: la stessa età alla quale Maria Callas debutterà all'Arena di Verona. Un ulteriore elemento accomuna queste due acclamate primedonne: entrambe hanno contatti con il tenore veronese Giovanni Zenatello nei panni di *talent scout*. È lui, infatti, a procurare a Lily Pons un'audizione al Metropolitan (teatro nel quale la ventisettenne cantante trionfa nella *Lucia*), così come, una quindicina di anni più tardi, sempre Zenatello

---

Commenta STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1980, p. 15: «It was too much for my uncle when Litza wanted both girls to have voice lesson as well. He absolutely wasn't having any of that». Maria inizia dunque con successo gli studi musicali a otto anni, nel 1931 (cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 10, dov'è riportata la testimonianza della cantante stessa, la quale, dapprima appassionata dalla «roba leggera» di cui si impadronisce con estrema facilità, ha del mondo dell'opera lirica «un'impressione di sgomento e insieme di voluttuosa ubriachezza»). La Grande Crisi del '29 costringe la famiglia a traslocare in appartamenti sempre più modesti, fino alla vendita della farmacia acquistata da George quattro mesi prima del crollo di Wall Street. Evangelia tenta un melodrammatico suicidio, inghiottendo una manciata di medicinali, viene ricoverata in ospedale e si salva; intanto il marito farmacista – che non è uno sprovveduto – reagisce all'emergenza brevettando e commercializzando un prodotto contro la gengivite. La piccola Maria sviluppa le proprie doti musicali e canta, nei saggi scolastici, le operette di Gilbert e Sullivan (*The Mikado*, per esempio, in costume da giapponese; interpreta anche «Play, Gypsies, Dance, Gypsies» dall'operetta *Contessa Màritza*). Non sembra invece sua la voce di Nina Foresti che canta *Un bel dì vedremo* a una trasmissione radiofonica, ma su questa *vexata quaestio* converrà dare qualche chiarimento a tempo debito. Intanto ricordiamo che Maria partecipa, cantando «La paloma», a un programma della radio di Chicago presentato dall'attore comico Jack Benny e vince, come primo premio, un orologio Bulova. Buoni i risultati scolastici, stando alle pagelle ancora oggi consultabili. Frequenta la Public School 189 del quartiere di Washington Heights e i voti sono A oppure B *plus*; a undici anni è alta un metro e sessanta e pesa più di cinquanta chili; miope, deve utilizzare gli occhiali a partire dai dodici anni. Una sua ex insegnante, nel 1960, la definisce «una ragazzina piacevole e bene educata, senza tracce di caratteraccio» (CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 19). Sua madre la descrive come bambina di buona indole e religiosa (cfr. *ivi*, p. 10). Alla cerimonia del diploma (*Graduation Day*: l'equivalente della licenza italiana di scuola Secondaria di Primo grado) il 28 gennaio 1937 canta ancora una volta brani da un'operetta di Gilbert e Sullivan (*H.M.S. Pinafore*) in costume da marinaio e posa per la tradizionale foto di gruppo.

<sup>34</sup> Lei stessa si considera tale e dirà nel 1957, forse indulgendo all'iperbole: «Ingrassavo. Con la scusa che per cantare bene occorre essere solide e rigogliose, venivo imbottita, mattina e sera, di pastasciutte, cioccolata, pane imburrito e zabaglioni. Ero rotonda e rubiconda, con una quantità di brufolletti che mi facevano ammattire» (MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 47 col. 2).

<sup>35</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 18.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Cfr. GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 15.

scritturerà Maria Callas per *La Gioconda* che in Arena avrebbe inaugurato – il 2 agosto 1947 – la seconda stagione postbellica. La voce di Lily è piacevole, la tecnica non superlativa ma al di sopra della media, l'intonazione perfetta.<sup>38</sup> Come Maria Callas, dispone di un'ampia gamma di suoni; diversamente da lei, la voce ha volume limitato ma timbro cristallino e omogeneo. Sono le qualità perfette per «affrontare vittoriosamente il repertorio leggero».<sup>39</sup> È significativo che la giovane Callas ammiri un impianto vocale così difforme dal proprio; ancora più sorprendente il fatto che il repertorio di Lily Pons sia gradualmente destinato a entrare nei programmi della Callas, con tre sole esclusioni, ossia i *Racconti di Hoffmann* di Offenbach,<sup>40</sup> *Linda di Chamounix* di Donizetti e *Il gallo d'oro* di Rimskij Korsakov. Degli altri titoli lirico-leggeri che decretano la fama della propria beniamina Maria Callas interpreta almeno qualche aria. Sul piano fisico Lily è slanciata e graziosa; Maria lo diventerà. Come Pons è la regina del Metropolitan (né De Hidalgo, né Dal Monte, né la “meteora” Talley possono contrastare la sua supremazia), così Callas diventerà la regina della Scala.<sup>41</sup> Entrambe cantano al Covent Garden e al Colón di Buenos Aires, oltre che a Chicago. Entrambe lasciano un significativo patrimonio discografico. Tre dei quattro cavalli di battaglia di Lily (*Lucia*, *Rigoletto* e *Barbiere*) sono integralmente consegnati al disco anche da Maria Callas; del quarto, *Lakmé*, titolo poco frequentato nel secolo XX, restano varie testimonianze relative alla cosiddetta *Aria delle campane* («Dov'è l'Indiana bruna», interpretata in italiano: l'*incipit* dell'originale è «Où va la jeune Indoue»), una delle quali – una registrazione fatta in studio, a

<sup>38</sup> Sulla perfetta intonazione di Lily Pons si espresse l'autorevole W. J. Henderson, il cui giudizio viene riportato da Giorgio Gualerzi, che seguiamo da vicino per ricostruire il profilo biografico e artistico della cantante francoamericana (cfr. *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, direttore Rodolfo Celletti, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, colonne 656-657).

<sup>39</sup> GIORGIO GUALERZI, *Pons, Lily*, in *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico...*, cit., col. 657.

<sup>40</sup> Maria Callas, tuttavia, interpretò, duettando con il mezzosoprano Anita Bourdakou, la famosa barcarola alla Sala Parnaso di Atene durante il saggio scolastico del 22 maggio 1939, quando era allieva di Maria Trivella: cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas. The Greek years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2001, p. 146.

<sup>41</sup> Di Elvira de Hidalgo (1892-1980), maestra di Maria Callas ad Atene, torneremo a parlare. Marlon Talley (1906-1983) fu la più giovane primadonna a debuttare al Metropolitan (aveva solo diciannove anni), ma la sua carriera si concluse in quattro stagioni, per un totale di sette produzioni e ottantacinque recite (nel corso delle quali fu Gilda, Lucia e la Regina della notte). Nel 1929 la sua collaborazione con il Metropolitan era già terminata: i tentativi nel decennio successivo di ravvivare gli iniziali successi furono fuochi di paglia. Anche il debutto di Toti Dal Monte (nome d'arte di Antonietta Meneghelli, 1899-1975) alla Scala fu precoce (aveva diciassette anni e si esibì come Biancofiore nella *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai), ma a differenza di quanto accaduto alla Talley segnò l'inizio di una sfolgorante carriera. Dal Monte, dopo essere stata Lisette nella *Rondine* di Giacomo Puccini sia a Bologna che a Milano e avere interpretato qualche altro ruolo sia lirico che leggero, solo con il *Rigoletto* del 1918, a Torino, chiari a se stessa la propria vocazione di soprano di coloratura. Riconfermata per dieci stagioni alla Scala dove si distinse come Gilda e Lucia, ma anche come interprete della *Lodoletta* di Pietro Mascagni, fu – saltuariamente – al Metropolitan di New York, al Covent Garden di Londra, all'Opera di Berlino e al Casino di Montecarlo. A fine carriera tornò episodicamente al repertorio pucciniano (*Butterfly* e *Bohème*). Dal 1936 fu anche attrice di prosa. Toti Dal Monte, secondo Eugenio Gara, «portava nel canto di coloratura una nota personale di poetica sensibilità. C'era nel puro smalto della sua voce come un velo appena avvertibile di mestizia, un non so che di verginale e insieme di già intimamente sofferto che della sua Gilda, della sua Lucia, della sua Amina faceva creature viventi sotto un cielo di favola» (*Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico...*, cit., col. 193). Anche Maria Callas adottò per i tre ruoli citati una linea interpretativa che ne rendeva percepibile la dolente umanità. È molto probabile – data la qualità e la quantità delle registrazioni – che Maria Callas conoscesse le interpretazioni di Toti Dal Monte: le due cantanti ebbero modo di conoscersi e circola, riprodotta in vari volumi biografici, una bella fotografia che ritrae le due primedonne in un momento di ilare cordialità.

Londra, tra il 15 e il 21 settembre del 1954, con voce ancora integra<sup>42</sup> – consente di apprezzare la capacità della cantante di piegare a finalità espressive il virtuosismo di coloratura, sottraendolo al pericolo di diventare freddo funambolismo.

Sapere quali sono nei primi anni di formazione le voci ammirate da Maria Callas spiega il perché di alcune delle domande da lei rivolte, in seguito, alla propria insegnante di riferimento: «Potrò fare i picchiettati?». <sup>43</sup> Pur essendo la sua, in origine, una voce scura e corposa come avremo modo di spiegare, con lo studio pertinace e per la volontà ferrea di emulare i propri modelli di canto, <sup>44</sup> imparerà ad assottigliarla e a schiarirla, rendendola agile; pur avendo un temperamento drammatico incline ai ruoli tragici, apprenderà anche le *nuances* della seduzione maliziosa e, dando un contributo fondamentale alla rinascita rossiniana, diventerà una Fiorilla affascinante e viperina (*Il turco in Italia* verrà inciso tra il 31 agosto e l'8 settembre 1954) e una Rosina petulante, ironica e divertente (*Il barbiere di Siviglia* verrà consegnato al disco tra il 7 e il 14 febbraio 1957). Maria Callas adeguerà dunque la propria organizzazione vocale a ruoli che le erano in origine estranei, <sup>45</sup> così come assottiglierà il fisico giunonico per eguagliare l'eleganza della sua attrice di riferimento, Audrey Hepburn, che tra il '53 e il '54 sarà un'icona di stile, interpretando due film destinati a fortuna imperitura, *Vacanze romane* e *Sabrina*.

L'altro modello della giovane Callas è Rosa Ponselle, se si esclude quello che, dei tre canarini che accompagneranno Maria ed Evangelia in Grecia, è il prediletto, David, scherzosamente considerato dalla cantante un insegnante più valido di alcuni musicisti incontrati in Conservatorio. <sup>46</sup>

Rosa Ponzillo (in arte Ponselle) «definita “Caruso in gonnella” [...] è stata forse la più ricca e completa voce di soprano drammatico uditasi tra le due guerre mondiali». <sup>47</sup> Le sue note gravi, medie e acute sono, secondo Giacomo Lauri Volpi, granitiche per armonici e sostanziose per vibrazione: la sua voce – in questo molto simile a quella di Maria Callas – assomiglia al timbro di

---

<sup>42</sup> Per un commento critico all'incisione in esame cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs*, Portland, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup> (la prima edizione è del 1977), p. 86.

<sup>43</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 17.

<sup>44</sup> A conferma della dedizione di Maria Callas (ma anche di sua sorella Jackie) allo studio della musica già negli anni newyorkesi, scrive suo cugino: «They would fight to get to the piano first, and there was a constant bickering about whose turn it was to play. Snatches of arias, short pieces, Czerny and Hanon exercises would be heard until eleven at night, and every night» (STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 15). Del mancato appoggio paterno (George era infatti scontento di spendere soldi per l'educazione musicale delle figlie) Linakis parla a p. 14; del fatto che Maria cantasse di continuo, anche mentre ascoltava i dischi di Rosa Ponselle, e che ogni volta si formasse un capannello di pubblico in strada, pronto ad applaudirla al termine dell'informale *performance*, dà riscontro a p. 15.

<sup>45</sup> Intervistato a Rignano Flaminio il 10 agosto 1998, il direttore Nicola Rescigno dichiarò: «Straordinaria sempre. “Madama Butterfly” fu il ruolo meno adatto alla sua voce, che cercò di piegare e rendere simile a quella di una ragazzina per dare maggiore risalto alla tenera età ed innocenza del personaggio, ma la sua voce era “tosta”» (IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, pref. di Giorgio Gualerzi, Parma, Azzali, 2002, p. 51).

<sup>46</sup> Sul numero e i nomi dei canarini (David, Stephanakos ed Elmina), nonché sulle dichiarazioni di stima a loro indirizzate da Maria Callas cfr. STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 17; RENZO ALLEGRI, *La vera storia...*, cit., pp. 33-34 e 38.

<sup>47</sup> LEO RIEMENS, RODOLFO CELLETTI, *Ponselle, Rosa*, in *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico...*, cit., col. 662 (dove si riporta anche il giudizio formulato da Giacomo Lauri-Volpi nel suo volume di memorie intitolato *Voci parallele*, pubblicato a Milano nel 1955).

un violoncello. Nata a Meriden nel Connecticut il 22 gennaio 1897 da genitori italiani provenienti da Caiazzo in provincia di Caserta, da bambina canta nelle chiese e si esibisce con la sorella Carmela, formando un duo di musica leggera: *The Ponzillo-Sisters*. Al Metropolitan debutta il 18 novembre 1918, a fianco di Caruso e De Luca, nella prima newyorkese de *La forza del destino*. Nel massimo teatro d'opera degli Stati Uniti rimane fino alla conclusione della stagione 1936-37, esibendosi sia come soprano "Falcon" nell'*Ebrea* (*grand-opéra* di Halévy), sia come drammatico d'agilità in *Norma* di Bellini e in *Ernani*, *Luisa Miller* e *Il trovatore* di Verdi. Canta anche i ruoli da soprano drammatico in senso specifico (*Gioconda* di Ponchielli e *Don Carlo* di Verdi). Interessante notare – per le affinità con il repertorio che sarà quello tipico di Maria Callas – che il debutto in Europa, nel maggio 1929, avviene al Covent Garden, con *Norma* e con *Gioconda* (due delle opere che, con *Lucia* e *Tosca*, Maria inciderà in studio ben due volte, dopo averle interpretate in diverse produzioni sulla scena), mentre l'unica *performance* italiana di Rosa Ponselle avviene al Maggio Fiorentino del 1933, nel ruolo di Giulia, protagonista della *Vestale* di Gaspare Spontini. Il dolente personaggio della sacerdotessa spergiura sarà gloriosamente ripreso da Maria Callas alla Scala ventun anni più tardi. Altri ruoli condivisi dalle due interpreti sono quello di Violetta e, a fine carriera, quello di Carmen (solo in disco per la Callas). Entrambe si distinguono nella *Norma* perché della sacerdotessa dei druidi hanno anche l'imponente *physique du rôle*: stando alle critiche, Rosa Ponselle è impeccabilmente nitida anche nei passi di agilità e nei trilli, in un'epoca in cui è tutt'altro che abituale esserlo.<sup>48</sup> Circa l'attività fonografica svolta in collaborazione con le due maggiori case americane attive tra le due guerre, ossia la Victor e la Columbia,

le incisioni della Ponselle hanno un'eccezionale importanza. La bellezza del timbro, l'eguaglianza dei registri, la limpidezza dello smalto, l'intensità della "cavata" furono raccolte in sede di incisione con una fedeltà eccezionale, e a ciò contribuirono in modo determinante l'emissione magistrale e la conseguente leggerezza e purezza dei suoni. In alcuni dischi la Ponselle si presenta come una virtuosa mirabile, in cui rivive la più autentica tradizione dei soprani drammatici di agilità del periodo romantico [...] Come soprano verdiano, per altro, la Ponselle può offrire, in sede discografica, il fianco a qualche critica, perché il fraseggio e l'accento – fermi restando lo stile impeccabile e l'espansione dei suoni – mancano a volte di concitazione e mordente. Nel cantabile affettuoso, viceversa, anche l'interprete assurge a vette altissime [...] e le agilità a mezza voce sono affascinanti...<sup>49</sup>

Celletti, in un passo tralasciato della citazione sopra riportata, parla di agilità eseguite «con una scorrevolezza e una nitidezza incantevole» a proposito di due arie (l'«Ernani, Ernani involami», con relativa cabaletta, e il «Bolero» dei *Vespri siciliani*) per le quali si può esprimere il medesimo giudizio anche dopo l'analisi delle incisioni discografiche di Maria Callas.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>49</sup> Ivi, coll. 662 e 663.

<sup>50</sup> Contenute, rispettivamente, nel già citato *recital* EMI del settembre 1954 dedicato alle arie di coloratura e nel *recital* di arie verdiane inciso a Londra tra il 19 e il 24 settembre 1958, quando – benché la voce avesse già dato in precedenti

In conclusione, da tutti i punti di vista Rosa Ponselle si può considerare l'attrice vocale più ammirata ed emulata dalla Callas. Anche il fatto che le interpretazioni verdiane della Ponselle non vadano esenti da qualche difetto, come pure la sua perfezione nelle agilità a mezza voce<sup>51</sup> sono tratti di affinità con la tecnica e con lo stile, con le preferenze di repertorio e con i gusti esecutivi di Maria Callas: entrambe si esprimono al meglio nel repertorio protoromantico e belcantistico, vestendo i panni di eroine dalla vocalità astrattamente sublimata, mentre le umanissime Leonora della *Forza del destino*, Desdemona dell'*Otello* e Aida non sono il loro territorio di elezione. L'ultimo Verdi infatti richiede, accanto alla concitazione e al mordente, ampie arcate di suono perfettamente omogeneo e una sensualità nel timbro e nell'accento<sup>52</sup> che non sono le caratteristiche precipue delle voci adatte a interpretare le grandi figure coturnate e psicologicamente complesse di regine, sacerdotesse e maghe, creature semidivine fundamentalmente lontane dal comune sentire umano: Medea e Armida, Norma e Lady Macbeth, Giulia e Anna Bolena.

---

occasioni qualche segnale di fatica – John Ardoin segnala che «her feeling for the piece is extraordinary» (*The Callas Legacy...*, cit., p. 139), parla di *performance* «graceful, suave» (in italiano diremmo “sciolta ed elegante”) e sottolinea il fascino esercitato dal modo con il quale accarezza il nome di Ernani. «This fleeting moment, filled with quiet ardor, sets the mood for the entire aria. This loving beginning carries over into the cabaletta, which is sung, as Verdi directs, to Elvira herself, expressing inner rather than outer thoughts» (p. 139). Riassumendo: accenti fugaci e appassionati centrano il carattere sia della cavatina che della cabaletta che realizza l'intenzione verdiana di esprimere i pensieri più reconditi di Elvira. Sempre Ardoin (cfr. *ibidem*) ci informa che, stando alle parole del direttore Rescigno, tutto ciò avvenne come per magia, senza prove: lui attaccò la cavatina a un tempo piuttosto mosso, Maria lo guardò sgranando gli occhi, come accadeva quando le si faceva una improvvisata, ma – duttile e preparata come sempre – si adattò al tempo staccato dal maestro. Non fu necessario ripetere: Elvira è infatti una donna giovane e il tempo rapido comunica bene il suo stato di esaltazione emotiva. A differenza di altri cantanti (Rescigno cita *exempli gratia* la Schwarzkopf), disponendo di un'ottima tecnica Maria Callas poteva assecondare la volontà dei suoi direttori, variando agogica e dinamica, senza rischiare di restare senza fiato.

<sup>51</sup> Nelle righe omesse Celletti analizza proprio il duetto «Mira, o Norma» e «Tu che invoco» (dalla *Vestale*), pagine nelle quali anche Maria Callas si distinse per la perfetta «linearità della vocalizzazione» (*Le Grandi Voci*, cit., col. 663).

<sup>52</sup> Cfr. la già citata intervista a Nicola Rescigno riportata in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 48-53 per vari spunti sul temperamento, l'indole e, in generale, la psicologia di Maria Callas, compreso il fatto che, pur essendo una donna vitale, fosse «addirittura frigida» e che riversasse nella propria arte «tutta la sua carica» (p. 49). Rescigno, amico della cantante, ma al tempo stesso testimone che rifugge dalle idealizzazioni sacralizzanti, riferisce anche vari particolari sul rapporto dell'artista con l'anziano marito («era un brav'uomo però pensava soltanto ai soldi; durante i concerti dormiva, la vendeva come se fosse una merce [...] Credo che sessualmente ci sia stato poco tra i due», *ibidem*) e con Onassis («l'ha iniziata ai piaceri della vita e del sesso, rendendola appagata anche sotto questo punto di vista [...] Lei era innamoratissima» ma in più di una occasione lui «la ridusse ad uno straccio»: *ibidem* e inoltre p. 50). Lo stesso volume, che contiene una ricca silloge di testimonianze e interviste, è interessante per la ricostruzione del profilo psicologico di Maria Callas in particolare nella sezione in cui si propone una analisi della scrittura del soprano secondo i criteri della moderna grafologia (si tratta del capitolo V, *Le parole sulla carta*, da p. 89 a p. 114). Il paragrafo relativo all'*Identità di genere* (pp. 103-104) rileva «un insieme di segni maschili e femminili nel cui rapporto paiono prevalenti i segni maschili, il che trova certamente riscontro nel campo artistico e professionale» (p. 104). L'analisi grafologica evidenzia un temperamento poco incline alla soavità e alla tenerezza e «conferma una personalità forte, una notevole capacità creativa, una tendenza all'autonomia, una coerenza di comportamento, tutti elementi che si aggiungono a una forte carica energetica con atteggiamento deciso e dominatore e con capacità di resistere alla tensione nel compito» (*ibidem*). A Roma, il 9 febbraio 1999, venne raccolta pure la testimonianza di Giuseppe Gentile, che interpretò il ruolo di Giasone nel film diretto da Pier Paolo Pasolini nel 1969 (pp. 35-38). Parlando della scena d'amore nella quale «non si vede nulla» (p. 37), Gentile rammenta che Pasolini voleva che i due protagonisti della vicenda si baciassero, mentre loro continuavano a porgersi la guancia, «per cui», conclude l'attore, «la scena nella tenda si ripeté più volte. Si era instaurato un rapporto di rispetto e imbarazzo che sfociava inevitabilmente nel rifiuto (naturale) di baciarsi sulla bocca. L'effetto cinematografico negativo di questo momento che doveva essere trascinate e sensuale è determinato da questi motivi... E rivela quanto questa donna concedesse poco spazio alla vita dei sensi, vivendo rigidamente sia la sfera lavorativa sia quella affettiva» (p. 37).



Tornando agli anni della prima formazione di Maria Callas, si può segnalare che un autografo scherzoso in inglese dedicato a una compagna di classe, datato gennaio 1937 – una di quelle rime facili che le ragazzine consegnano ai propri diari – è vagamente profetico (parla di *fame* e *name*) e segnala che la futura cantante, mentre avverte il fascino della poesia, si colloca in maniera umile di fronte all'arte: «Being no poet, having no fame permit me to sign my name» («Pur non essendo un poeta, pur non avendo fama, lascia che io scriva il mio nome»)<sup>53</sup>.

Sempre nel 1937 i coniugi Callas si separano: Evangelia ritorna con le figlie in Grecia, ad Atene (dove vivono i suoi parenti)<sup>54</sup> e non più a Meligala nel Peloponneso. Jackie parte da sola; Maria e sua madre la raggiungono qualche mese più tardi.<sup>55</sup> Prima di attraversare l'oceano però dobbiamo accennare a un altro dei “misteri Callas”, quello relativo alla precoce interpretazione, conservata in disco, di «Un bel di vedremo»: l'aria con la quale Butterfly prefigura e idealizza il ritorno a Nagasaki di Pinkerton, l'americano che l'ha sedotta, resa madre e abbandonata.

Il mistero è forse destinato a rimanere irrisolto; nel tentativo di ricostruire lo *status quaestionis*,<sup>56</sup> procediamo con ordine: è certo che la giovane promessa del canto lirico si esibisce in una delle prime trasmissioni radiofoniche, avviate nel 1935, intitolate *Major Bowes Amateur Hour*. La partecipazione, che Maria Callas stessa confermerà, deve essere avvenuta prima della partenza per la Grecia (1937).<sup>57</sup> I nastri con le registrazioni effettuate durante l'*Amateur Hour* del biennio 1935-1937 sono stati ascoltati da John Ardoin: nessuna interprete dice di chiamarsi Mary Ann Callas o Maria Anna Kalogeropoulou e già questo complica le cose. Non si può escludere che sia stato usato uno pseudonimo per eludere la sorveglianza di un padre che avversa le ambizioni della moglie nei confronti della figlia minore.<sup>58</sup> Se la Callas è la Nina Foresti che esegue «Un bel di vedremo», bisogna ammettere che il nastro dell'audizione merita sia la votazione *D* che il poco

---

<sup>53</sup> Testo e occasione della dedica scherzosa sono riferiti da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 10.

<sup>54</sup> Nicola Petsalis-Diomidis ci informa che le relazioni di Litza (così viene chiamata Evangelia in famiglia) con la sua numerosa famiglia non rimasero a lungo serene. Dopo aver abitato in un primo tempo nella casa della nonna materna – una casa piena di musica in cui tutti cantavano appellandosi scherzosamente “Dimitriadis Opera Company” – le tre Callas si trasferirono al n. 61 di via Patission. Titina Koukouli è testimone stupita del carattere autoritario della cugina Litsa, che impone di continuo la propria volontà alle figlie, obbligandole a eseguire i loro numeri a comando (cfr. NIKOS PETSALIS-DIOMIDIS, *Η άγνωστη Καλλις*, cit., 1998, p. 124).

<sup>55</sup> Cfr. STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 17.

<sup>56</sup> Le informazioni più utili e circostanziate sono raccolte da JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., pp. 1-2, ma un rapidissimo cenno contenuto in STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 15, obbliga a concludere su posizioni meno decise rispetto a quelle adottate da Bruno Tosi (cfr. *Giovane Callas*, cit., p. 143 col. 1).

<sup>57</sup> Secondo BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, in ID., *Giovane Callas*, cit., pp. 137-211: 139 col. 1, la madre obbligava la minore delle sue figlie a esibirsi nei concorsi a premi promossi dalla radio americana (*L'Ora del dilettante*) con canzonette varie già a partire dagli otto anni di età. L'autore cita una risentita dichiarazione della cantante, per la quale «dovrebbe esistere una legge che vieti tutto ciò a costo di andare contro la volontà di tante famiglie, di tante madri follemente ambiziose, ma nel loro fanatismo, attente anche all'aspetto speculativo. Non è giusto privare un bambino della sua infanzia, per di più di quel particolare affetto incondizionato che è il dono più grande che si possa accordare a una piccola creatura. Un tesoro di preziose reminiscenze, al quale, negli anni adulti, potrà attingere senza fine [...] Mi sentivo condizionata: mi sentivo amata solo quando cantavo e questo è terribile» (*ibidem*).

<sup>58</sup> Lo conferma STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 14: per suo zio George era un'idiozia anche semplicemente investire denaro nella formazione musicale delle due ragazze.

lusinghiero commento della giuria («Faint possibility for the future»:<sup>59</sup> poche speranze!): la voce non assomiglia a quella che conosciamo; è debole e incerta. Maria è troppo giovane? Troppo emozionata? Mal registrata? Nina Foresti si rivolge a Bowes con una lettera firmata Anita Duval, cambiando nome all'ultimo momento: «It was only at the time of the audition that miss Duval became Miss Foresti».<sup>60</sup>

Si potrebbe concludere dicendo che né la Duval, né la Foresti sono Mary Ann Callas, tanto più che il soprano successivamente negherà di avere cantato sotto falso nome. Se non che, in un rapido scambio di battute che precede l'audizione, Nina Foresti rivela una voce parlata che ricorda molto quella, un po' grave e nasale, della Callas che noi conosciamo. Può essere un indizio vago, anche perché nelle registrazioni degli anni trenta del secolo scorso le voci, a vero dire, si assomigliano tutte. Ma c'è di più. Almeno due elementi nella biografia abbozzata dalla Foresti coincidono con particolari della vita di Maria Callas in quegli anni (e altri se ne ritrovano nella lettera di presentazione firmata Anita Duval): il padre farmacista e il fatto che abbia perso il suo negozio (proprio come George Callas, costretto a dichiarare fallimento cinque anni prima). Un terzo indizio viene fornito da Steven Linakis, per il quale Maria e Nina Foresti sono la stessa persona: «I am almost sure it was her own idea to use the ludicrous stage name of “Anita Duval”, which to me sounded more appropriate for burlesque. I believe she did appear under the name of “Nina Foresti” although I know she won the show’s first prize, a Bulova watch»:<sup>61</sup> il *nom de guerre* Anita Duval sarebbe dunque stato una spiritosaggine di Maria e non di sua madre.

La voce di Nina Foresti potrebbe essere quella di Maria Callas, per quanto non sembri la sua e suoni ancora acerba e poco promettente, benché dotata di buona estensione. Questo sarebbe il primo documento sonoro in nostro possesso:<sup>62</sup> poi il silenzio discografico per quasi tre lustri, fino alle fortunate registrazioni dal vivo durante la stagione lirica del 1949 a Buenos Aires.

## 1.2. Nella patria dei miti

Nei quindici anni “muti”, per i quali l'evoluzione della vocalità di Maria Callas non è documentata da registrazioni ma soltanto da testimonianze (cronache e commenti spesso raccolti a distanza di tempo) chi contribuisce a trasformare l'incerta, debole voce della Foresti – ammesso che Maria

---

<sup>59</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 2.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> STEVEN LINAKIS, *Diva: The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 15. Linakis, tuttavia, confonde questa con una precedente esibizione radiofonica dell'emittente Wor. In quella occasione l'undicenne Maria cantò «La Paloma» e «The Heart is Free», vincendo un orologio Bulova (cfr. BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 143 col. 2; nella col. 1 di p. 145 Tosi riporta la dichiarazione rilasciata dalla Callas nel 1968 sul fatto che mai aveva cantato sotto falso nome).

<sup>62</sup> Sia l'intervista che l'aria sono oggi disponibili in rete: cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=TCK29If2pUI>. Nulla si sa dei dischi a 78 giri che la Callas avrebbe registrato per ragioni di studio a New York, prima della partenza per l'Italia, quando era allieva di Louise Caselotti, nel biennio 1946-47: cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 1.

Callas e Nina Foresti siano la medesima persona – in un immenso strumento vocale destinato a scrivere una pagina nuova nella storia del teatro in musica? Quando, dove e come il mortificante verdetto della giuria di Bowes («Faint possibility for the future») può essere ribaltato?

La traversata da New York al Pireo dura dieci giorni e, a bordo del transatlantico italiano Saturnia, la tredicenne Maria si esibisce, durante una festa dedicata ai passeggeri, accompagnata al piano. Dopo «La paloma» canta l'«Ave Maria» di Gounod, prima di concludere la breve *performance* con l'altro suo pezzo forte, l'«Habanera» della *Carmen*.<sup>63</sup> Il temperamento scenico non le manca se, terminata l'aria, ha il coraggio di sfilare un fiore rosso da un vaso per lanciarlo al capitano. I tre pezzi – osserva Cristina Gastel Chiarelli – dichiarano già un programma di vita: «un sogno di fanciullezza, la preghiera come invocazione di protezione e nell'aria di *Carmen* un inno e insieme una sfida all'amore e alla vita».<sup>64</sup> Come già ricordato, il viaggio viene affrontato da Litza e Maria,<sup>65</sup> perché Jackie le ha precedute, lasciando New York qualche mese prima di loro.

Una testimonianza significativa sembra quella di Titina Koukouli, cugina di Evangelia, che così descrive la tredicenne Maria, dopo averla incontrata ad Atene:

Ήταν ένα πολύ καλό κορίτσι, φρόνιμο, γνωστικό, λογικό. Ψηλή για την ηλικία της, παχιά και μάλλον άσχημη, ήταν απλή και δεν έδινε σημασία στο ντύσιμό της. Παρότι μιλούσε ήδη αρκετά καλά ελληνικά, φαινόταν πως ήταν ξένη από την προφορά της και μερικά λάθη.<sup>66</sup>

Traducendo, si tratta dunque di una bella ragazza senza grilli per la testa, coscienziosa e ragionevole: sembra più grande della propria età; è piuttosto corpulenta e semplice; non è troppo raffinata e non si cura del proprio abbigliamento.<sup>67</sup> Parla già bene il greco, ma la pronuncia e qualche errore la fanno sembrare una straniera.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> La notizia è confermata dal cugino della cantante: cfr. STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 17.

<sup>64</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 12.

<sup>65</sup> Cfr. STEVEN LINAKIS, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, cit., p. 17.

<sup>66</sup> NIKOS PETSALIS-DIOMIDIS, *Η άγνωστη Καλλις*, cit., p. 126.

<sup>67</sup> A proposito dell'abbigliamento di quegli anni la cantante stessa – ricordando come Elvira de Hidalgo curasse ogni aspetto della sua formazione – narra un episodio emblematico: «Una volta, dopo avermi raccomandato con insistenza di indossare il mio vestito più chic perché mi doveva presentare a un'altra (*sic*) personalità, mi vide comparire con una gonna color rosso scuro, una camicetta a volantini di un altro rosso chiassoso e stridente e, in testa, sulle trecce arrotolate, un orrendo cappello del tipo “Musetta”. A me sembrava di essere elegantissima e rimasi molto male quando la signora Elvira mi strappò quell'assurdo copricapo gridando che non mi avrebbe più dato lezioni se non mi decidevo a migliorare il mio aspetto. Pensava a scegliere i vestiti mia madre e non mi permetteva di restare davanti allo specchio più di cinque minuti. Dovevo studiare, non potevo “perdere tempo in sciocchezze” e certo devo alla sua severità se adesso, a soli 33 anni, ho una vasta e profonda esperienza artistica. Ma d'altra parte mi sono state tolte interamente le gioie dell'adolescenza e i suoi innocenti piaceri: freschi, candidi, insostituibili» (MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 47 col. 2).

<sup>68</sup> Né il greco né l'inglese di Maria Callas sono dunque esenti da imperfezioni di pronuncia (il greco viene infatti appreso in America e l'inglese è la seconda lingua di una famiglia di Greci emigrati a New York). A proposito dell'inglese cantato da Maria Callas (quello parlato è documentato da varie interviste televisive) scrive John Ardoin:

Tanto il Conservatorio Nazionale di Atene (Ethnikon Odéon), diretto dal compositore Manolis Kalomiris (1883-1962), quanto le scuole private più prestigiose, come l'Odéon Athenon, non ammettono alle classi di canto allievi che non abbiano compiuto i sedici anni.<sup>69</sup> Ma Efthymios Dimitriadis, zio di Maria, in virtù della propria amicizia con il cognato di Maria Trivella<sup>70</sup> e incoraggiato forse dal giovane tenore Yannis Kambanis,<sup>71</sup> procura alla nipote un'audizione per il settembre 1937 che si trasforma in un'autentica festa di famiglia:<sup>72</sup>

Nel suo abito bianco di organza, con i capelli raccolti, Maria era consapevole del fatto che in quel preciso momento sarebbero terminate le incertezze e le pressioni della madre, sia che lei superasse quella prova con successo, sia che dovesse rinunciare a quell'impresa. Stando alla testimonianza di Litsa, Maria cantò per la Trivella «come una stella dell'opera *in nuce*» e Jackie conferma che cantò «meglio di come avesse mai cantato prima». [...] La Trivella fu entusiasta ed esclamò: «Ma questo è talento», e dichiarò di voler avere Maria come sua allieva. Tripudio generale e abbracci davanti a una Maria un po' confusa e a una Litsa esultante che esclamò: «Sapevo di aver ragione e che Maria è destinata a diventare una grande artista».<sup>73</sup>

---

«La dizione inglese della Callas non è particolarmente limpida, e la vocale *a* ha una pronuncia troppo aperta»; tuttavia, quando canta in inglese (si tratta dell'aria di Rezia dall'*Oberon* di Weber), «anche se non tutte le parole sono articolate con chiarezza, il significato è chiarissimo e la dizione non compromette la riuscita dell'interpretazione» (*L'eredità Callas*, trad. it. di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1995<sup>4</sup>, p. 194). L'italiano parlato risente della cadenza veneta, veronese, mentre l'italiano cantato è il migliore che si possa immaginare, anche per la perfezione del fraseggio (cfr. per es. ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 1519 col. 2). Maria Callas ottenne ad Atene anche un diploma di spagnolo, ma non disponiamo di documenti audiovisivi che attestino come lo parlasse. Il francese, appreso dalla prima maestra di canto, verrà normalmente utilizzato, con buona padronanza, negli ultimi vent'anni di vita. Maria Callas non parlava forse tedesco, ma fu in grado di cantare in quella lingua *Fidelio*, al teatro di Erode Attico, nelle undici recite dell'agosto-settembre 1944 (tre recite in aggiunta alle undici furono poi affidate a un secondo cast: cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 587). Se poi riuscisse a pronunciare singole parole o intere frasi anche al di fuori del palcoscenico rivolgendosi ai soldati tedeschi stanziati ad Atene non possiamo dire. Certo è che riusciva a comunicare, discretamente o bene, in almeno cinque (o addirittura sei) lingue: in nessuna, tuttavia, si esprimeva perfettamente. Fondamentalmente apolide, rifiutata nei primi giorni di vita dalla propria madre, non conobbe né parlò mai, per così dire, alcuna lingua materna.

<sup>69</sup> «Allora, fingendomi sedicenne, entrai in un altro Conservatorio [rispetto al Conservatorio di Atene, che era il più prestigioso], il "Nazionale", dove cominciai a studiare con una maestra probabilmente di origine italiana, la signora Maria Trivella» (MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 45 col. 2).

<sup>70</sup> La fonte più ricca di informazioni su Maria Trivella è Nicholas Petsalis-Diomidis (cfr. *The Unknown Callas*, cit., p. 98). Di bassa statura, capelli lisci castani, occhi scuri. Nata a Mitilene, nell'isola di Lesbo, nel 1894, figlia dell'architetto Argirio Adalis e di Penelope Grimani, acquisì il cognome Trivellas sposandosi con Atanasio, ingegnere e ufficiale dell'esercito greco distaccato, in quegli anni, nell'isola. I coniugi furono poi in Francia, dove Maria iniziò, incoraggiata dal marito, gli studi di canto, completati ad Atene, dove conseguì il diploma nella Classe di Cimone Triandafyllos nel 1930 (non più giovanissima dunque, ma vincendo il primo premio). Fece numerosi concerti negli anni tra il 1930 e il 1957, ma interpretò pochi ruoli sulla scena (soprattutto quelli di Margherita e Butterfly). Fin dal 1934 fu assunta come professoressa associata di canto al Conservatorio Nazionale. Insegnava anche nella propria casa, che nel 2001, cioè quando venne pubblicata la versione inglese del libro di Petsalis-Diomidis, si poteva ancora vedere in via Hoffmann, rivolta verso la fine di via Patisson.

<sup>71</sup> Come Petsalis-Diomidis spiega nell'edizione inglese del suo saggio è impossibile conoscere con esattezza i fatti, anche perché «Kambanis, however, had a different recollection of the occasion» (*The Unknown Callas. The Greek Years*, cit., p. 95). Successivamente i rapporti tra Maria e Yannis divennero tesi e tra i due subentrò una certa distanza: il tenore la accusava di non essere una persona piacevole ma competitiva e polemica, gelosa della simpatia che la maestra Trivella dimostrava a lui, considerandolo un cantante particolarmente dotato (cfr. pp. 125-126; a p. 125 è riprodotta una fotografia del giovane, risalente alla fine degli anni trenta).

<sup>72</sup> «No fewer than six people went along with young Mary to Trivella's tiny house at 5 Hoffmann Street: besides Efthymios, there were Frosso, Litsa, Kakia, Pipitsa, and Jackie, all dressed in their best and bejeweled—a real family party»: ivi, pp. 95-96.

<sup>73</sup> La traduzione del testo inglese è nostra: cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 96. Secondo CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 13, per l'audizione viene eseguita l'*Habanera* della *Carmen*.

Con ogni probabilità per la nostra ricostruzione risultano più significative e forse anche più attendibili due testimonianze di Maria Trivella stessa; la prima, assai accurata, raccolta a vent'anni di distanza; molto illuminante anche la seconda, nonostante qualche comprensibile errore:

Mi fu presentata per la prima volta nel 1937 da suo zio, Efthymios Dimitriadis, e da mio cognato, Stavros Trivellas. Mi dissero «Ti affidiamo una voce meravigliosa sulla quale lavorare». La ragazzina paffuta mi guardava in modo strano con una discreta dose di ansia: «Come ti chiami?». «Marianna, Marianna Kaloyeropoulou». «Che tipo di voce hai?». «Mi è stato detto che sono un contralto». «Vuoi studiare canto?». «Sì, è il mio unico sogno». «Sei consapevole, ragazza mia, che la vita di un'artista è molto dura? Per raggiungere il livello al quale tu aspiri, non hai bisogno soltanto di una buona voce, ma di studio costante e di continuo esercizio». «Vedrò! Credo che lei sarà molto soddisfatta di me». «D'accordo, allora. Torna domani e faremo la nostra prima lezione». [...] <sup>74</sup>

Fu nell'estate del 1937 che fui visitata dalla signora Kaloyeropoulou e dalle sue due figlie. Maria, una ragazzina paffutella che indossava spesse lenti per la sua miopia, e Yakinthi, dolce e magra... «Sono venuta a mettere nelle sue mani mia figlia Marianna», disse lei, «perché le insegni la musica e l'opera... La mia Marianna non le darà troppo fastidio, perché è obbediente, tenace e lavora duro... Per quanto riguarda il costo delle sue lezioni, la prego, non sia troppo esigente. Mi spiace, ma il nostro *budget* familiare non può sostenere ulteriori carichi». Risposi: «L'ascolterò per vedere cosa ne penso»... Avevo il presentimento che quella ragazza con i calzini corti e lo sguardo gelido dietro le lenti fosse dotata di un grande talento. La signora Kaloyeropoulou si sedette con la sua figlia più giovane (*sic*) Yakinthi, stando accanto a lei. Io cominciai a suonare un'aria ben conosciuta e Mary Kaloyeropoulou cominciò a cantare. Quanto avevo sospettato si stava realizzando. La sua calda voce vibrante, benché ancora grezza e non ancora lavorata, attestava la grande passione che sgorgava dal suo cuore. Il timbro di quella voce era caldo, lirico, intenso. Turbinava e si allargava come una fiamma, riempiendo l'aria di riverberi melodiosi come quelli di un carillon. Rispetto a ciò che si ascoltava abitualmente, era un meraviglioso fenomeno, o meglio era un grande talento che aveva bisogno di controllo, allenamento tecnico e ferrea disciplina per riflettere in tutta la sua brillantezza. Per tutto il tempo durante il quale Mary Kaloyeropoulou aveva cantato, l'avevo guardata e avevo pensato che lei appariva bella e piacevole. Due o tre volte, durante l'audizione, si tolse gli occhiali con un gesto nervoso e li asciugò con un fazzoletto. Confesso di non sapere se li asciugava dal sudore che le imperlava la fronte per la tensione nervosa o dalle lacrime sprigionate dal suo giovane cuore. Quand'ebbe finito di cantare, mi girai verso sua madre e dissi, con viva emozione, che avrei insegnato la musica e l'opera a sua figlia gratuitamente perché lei era estremamente dotata. «Può venire ogni giorno e le farò lezione». La giovane Callas mi abbracciò al momento della partenza. <sup>75</sup>

Le testimonianze citate sono significative da vari punti di vista: confermano che la voce ha in origine un impasto particolare, di timbro scuro; al talento naturale si aggiungono temperamento, passione e disponibilità a studiare. Ben presto Maria Trivella comprende che la giovane allieva non si dovrà limitare ai ruoli di contralto: è un soprano drammatico che non ha ancora rivelato la

---

<sup>74</sup> Per il testo inglese cfr. *ibidem*.

<sup>75</sup> Per il testo inglese della seconda testimonianza di Maria Trivella, cfr. NICOS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., pp. 96-97. Anche nella versione greca del già citato saggio di Petsalis-Diomidis, *Η άγνωστη Καλλας*, si parla di «φαινόμενο stupefacente», «εκπληκτικόν φαινόμενον» (p. 133).

ricchezza della propria estensione per l'assenza di una scuola appropriata.<sup>76</sup> Per quanto riguarda le imprecisioni della testimonianza, a parte il fatto che Yakinthi<sup>77</sup> non è la più giovane delle figlie di Evangelia, le lezioni della Trivella non sono quotidiane, ma settimanali; vengono pagate con una borsa di studio e si svolgono dal settembre 1937 al giugno 1939, cioè in un'epoca in cui l'ancora quindicenne Maria ha già debuttato nel ruolo di Santuzza, nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni,<sup>78</sup> prima di passare alla scuola di quell'Elvira De Hidalgo che rimarrà nel cuore di Maria come l'unica e fondamentale maestra; a maggior ragione se in pieno declino vocale, nel 1968, dopo tre anni di inattività, prima di affrontare le sedute di registrazione di pagine verdiane all'epoca poco frequentate si rivolgerà a lei per ritrovare la propria identità artistica:<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Cfr. *ivi*, p. 97. Secondo Maria Trivella «irresponsible self-styled singing teacher had almost ruined her voice, thinking she was an alto». In realtà, come avremo modo di precisare, lo strumento vocale callassiano era complesso: non stupisce che al primo ascolto venisse sottovalutata l'estensione in alto di un timbro «dark, almost black» (*ibidem*).

<sup>77</sup> Questa (ma anche Hyacinth o Jackie) è, tra le varie possibili, una delle traslitterazioni del nome scelta da Nicholas Petsalis-Diomidis (*The Unknown Callas*, cit., p. 30).

<sup>78</sup> La ricostruzione offerta da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 13, nomina il debutto nella *Cavalleria rusticana*; ma anche altre apparizioni in pubblico della giovane Kalogeropoulou vanno ricordate. Il 25 giugno 1939, per esempio, è la data del saggio di fine anno scolastico, accompagnato al pianoforte da Elli Nikolaidi e Stefanos Valtetsiotis. Il concerto si tenne al Teatro Olympia, che il 2 aprile era stato la sede dell'allestimento scolastico di *Cavalleria rusticana* nel quale Marianna Kalogeropoulou aveva indossato i panni di Santuzza. Vyron Simiriotis era stato Turiddu, Pepi Efthymiadou aveva cantato nel ruolo di Lola, mentre le parti di mamma Lucia e di compar Alfio erano state interpretate rispettivamente da Afroditi Kopanou e Christoforos Athineos. L'orchestra allestita *ad hoc* – evidentemente con forze locali – era stata diretta da Michalis Vourtsis. Nel saggio del giugno seguente la Callas interpretò quattro pezzi: due arie, un quartetto e un duetto. Dopo il quartetto dei congiurati («Ve' se di notte») con il baritono Christoforos Athineos e i bassi Petros Hoidas e Nikos Aliprandis e l'aria «Morrò, ma prima in grazia» del *Ballo in maschera* verdiano, affrontò ancora due pagine della *Cavalleria rusticana*, opera che ben conosceva per averla cantata nello stesso teatro poco più di due mesi prima: «Voi lo sapete, o mamma» e il duetto «Tu qui, Santuzza» con il tenore Michalis Koronis. Imprescindibile per la ricostruzione cronologica e per i nomi degli interpreti tanto dell'opera quanto del saggio scolastico NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 580. Lo stesso autore, a p. 142, precisa che della *Cavalleria rusticana* allestita dal Conservatorio al Teatro Olympia ci furono due recite: alla *première* del 19 marzo Maria Callas non partecipò (il ruolo di Santuzza, in quella occasione, fu interpretato dal soprano Hilda Woodley), cantando solo nella replica del 2 aprile. Il quotidiano *Proia* si soffermò sull'imponenza dell'orchestra e del coro formato da un centinaio di elementi. Della signorina M. Kalogeropoulou scrisse solo che appariva per la prima volta nel ruolo di Santuzza. Mentre nel quotidiano *Eleftheron Vima* comparve la prima foto mai pubblicata della futura Maria Callas. Purtroppo il suo volto risultava gonfio e deformato per un terribile mal di denti. È probabile che dopo la fortunata *Cavalleria* all'Olympia (con la quale Maria vinse il primo premio), Evangelia avesse chiesto alla maestra della figlia di ammetterla subito al diploma. Maria Trivella avrebbe risposto che il materiale su cui lavorare era eccellente, ma che occorreva ancora tempo. Delle pressioni esercitate dall'ingombrante madre conserva memoria pure Penelope Adali, nipote della Trivella: in sintesi Evangelia pretendeva immediatamente il diploma per far lavorare Maria, avendo bisogno di denaro, ma la coscienziosa insegnante voleva perfezionare la gamma sonora della promettente allieva per garantire la durata della sua voce. È probabile che per l'irritazione la battagliera Litsa abbia deciso di far cambiare insegnante alla figlia, contattando Elvira De Hidalgo. Riportiamo la testimonianza di Penelope Adali ricavandola dall'edizione inglese di NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 146: «The trouble started when Mary took the proficiency test and her mother insisted that my aunt should give her the diploma. She wanted to put her to work on the stage, because they were short of money. My aunt said to her, 'I won't give her the diploma, although she's almost ready, because I want her to have a few extra notes under her belt. If I give it to her now, I'll be pushing her on too fast and ruin her voice.' But instead of doing it my aunt's way, Mary went and had her voice spoiled by de Hidalgo».

<sup>79</sup> Cfr. il già citato JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs*, Portland, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup> (la prima edizione è del 1977) p. 194. La traduzione italiana della quarta (e ultima) edizione americana, a cura di Stephen Hastings, con una presentazione di Terrence McNally e una nota di Elvio Giudici, è stata pubblicata a Milano dal Saggiatore nel 1997, in occasione del ventesimo anniversario della morte della cantante (l'informazione riportata si trova a p. 211).

Quando arrivai ad Atene, avevo compiuto da poco i tredici anni; ma ne dimostravo di più perché ero alta come adesso, robusta e fin troppo seria, nel viso e nei modi, per la mia giovanissima età. Mia madre tentò in un primo tempo di iscrivermi al Conservatorio di Atene, il più importante di tutta la Grecia; ma le risero in faccia. Che se ne facevano – dissero – di una ragazza di tredici anni? Allora, fingendomi sedicenne, entrai in un altro Conservatorio, il “Nazionale”, dove cominciai a studiare con una maestra probabilmente di origine italiana, la signora Maria Trivella. Nemmeno un anno più tardi, però, riuscivo ad ottenere il mio scopo e a passare, dopo un saggio superato brillantemente, al Conservatorio di Atene, dove fui affidata alla bravissima maestra che ha avuto una parte essenziale nella mia formazione artistica: Elvira De Hidalgo. A questa illustre artista spagnola che certamente il pubblico e i vecchi abbonati della Scala ricorderanno quale Rosina indimenticabile e inarrivabile, e preziosa interprete di altri importantissimi ruoli, a questa illustre artista, ripeto, con cuore commosso, devoto e infinitamente grato devo tutta la mia preparazione e la mia formazione artistica, scenica e musicale. Questa eletta creatura che, oltre a donarmi i suoi preziosi insegnamenti, mi dette tutto il suo cuore, fu testimone di tutta la mia vita ad Atene, sia di quella artistica, sia di quella familiare. Essa potrebbe dire di me più di qualsiasi altra persona, perché con lei, più di ogni altra, ebbi contatti e familiarità.<sup>80</sup>

L'insegnamento di Maria Trivella<sup>81</sup> all’Ethnikon Odéon (Conservatorio Nazionale) viene liquidato da Maria Callas, a vent’anni di distanza, con un cenno fugace,<sup>82</sup> mentre è in realtà fondamentale dal punto di vista metodologico, se la giovane allieva impara da lei ad affrontare la pagina di musica eseguendo parole e note «così come sono scritte, né più né meno»<sup>83</sup>. D’ora in poi, infatti, la *voluntas auctoris* sarà puntigliosamente ricercata da Maria Callas e costituirà il presupposto della rivoluzione belcantistica da lei avviata. I primi due anni di studio accademico confermano inoltre l’esistenza di una voce importante, vigorosa ed estesa, e consolidano anche la consapevolezza che ogni conquista – a maggior ragione disponendo di uno strumento fenomenale ma complesso –

---

<sup>80</sup> MARIA CALLAS, *I miei primi trent’anni*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 45 col. 2 e 47 col. 1.

<sup>81</sup> Parlando del rapporto tra le due Marie (Trivella e Callas), Bruno Tosi (*Giovane Callas*, cit., p. 151 col. 2) sostiene che era affettuoso (Maria voleva un gran bene alla sua maestra e «le fece omaggio di una delle prime foto fatte ad Atene, con una dedica piena di riconoscenti parole. Per la verità la Trivella era come una seconda madre: dolce, gentile, paziente»). Inoltre la prima maestra e non la Hidalgo avrebbe insegnato alla Callas il francese e, addirittura, il greco, che Maria, secondo Tosi (il quale forse esagera o semplifica) «parlava malissimo» (*ibidem*).

<sup>82</sup> Secondo NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 126, il rapido cenno riservato a Maria Trivella rivela che per la giovane allieva l’insegnante – per quanto si impegni e abbia a cuore l’avvenire dei propri studenti – è inadeguata al compito. Non sono chiare le ragioni: è probabile che Maria Callas sia influenzata dai giudizi che circolano sulla preparazione della sua prima maestra ufficiale sia come musicista che come insegnante negli ambienti musicali di quegli anni. Maria Trivella stima invece Maria come la sua migliore allieva, al punto da farle sostenere l’esame considerato allora di pre-diploma dopo un solo anno di lezioni. Si tratta di «an intermediate step between the licentiate and diploma examinations» (*ibidem*, p. 130). Il «proficiency test» si tiene nell’Auditorium Parnassos mercoledì 8 giugno 1938: ignoriamo cosa Maria Callas abbia cantato in quell’occasione, come pure quale sia stato il repertorio studiato nei cinque mesi precedenti. In realtà le informazioni di Petsalis-Diomidis andrebbero integrate con quelle offerte da GINA GUANDALINI, *Maria Callas la Divina. Gli anni giovanili*, cit., pp. 24-25, laddove si parla del primo concerto pubblico di Maria Callas, sempre alla Sala Parnassos nel 1938, ma in aprile e non in giugno. In quella occasione avrebbe eseguito due impegnative arie da opere tedesche (informazione confermata dalla fotografia del programma di sala riportata a p. 25) e un fuoriprogramma voluto dal tenore Kabanis: un duetto di *Tosca*, non sappiamo se dal primo o dal terzo atto dell’opera. Sappiamo invece che mercoledì 8 giugno 1938, per il «proficiency test», Maria Callas viene accompagnata al pianoforte da Elli Nikolaidi. I candidati sono quattordici, undici dei quali donne, tra le quali Marika Papadopoulou, destinata a diventare una primadonna del teatro nazionale dell’Opera di Atene. Quest’ultima lascia dell’interpretazione di Maria Callas una testimonianza carica di affettuoso entusiasmo: «Non ricordo cosa cantò, ma che non era una voce: era un’intera orchestra» (NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 126).

<sup>83</sup> La dichiarazione della cantante è riportata in CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 13.

comporterà impegno e fatica, sacrificio e studio. Se vi siano e quali siano i limiti della didattica di Maria Trivella è oggi difficile dire, dato che non ne parlano i giornalisti e critici musicali suoi estimatori come Ioannis Psaroudas, per il quale l'insigne maestra non solo favorisce lo sviluppo delle abilità degli allievi, ma trasfonde in loro «the inspiration, sensitivity, expressiveness, and feeling which she herself has in such abundant supply».<sup>84</sup> Entusiasta è pure Yorgos Vokos, che parla di «a marvelous teacher, one of the élite of the old guard of the teaching profession».<sup>85</sup> Ottimista, nella sostanza, si rivela anche Leonidas Zoras, il quale, evitando le esclamazioni altisonanti e gli encomi dei colleghi, parla più pacatamente di «a modest, conscientious teacher», ammettendo, tuttavia, che non è all'altezza di guidare e sviluppare un fenomeno come quello rappresentato dalla giovane Kalogeropoulou.<sup>86</sup>

In conclusione, a Maria Trivella la Callas deve la conferma del proprio talento, alcune importanti intuizioni sul possibile repertorio futuro, qualche suggerimento tecnico e metodologico e, soprattutto (lasciando da parte altre brevi esibizioni) il proprio debutto ufficiale di lunedì 4 luglio 1938. Non sappiamo chi per primo abbia pensato a lei per il concerto inserito nelle celebrazioni dell'*American Independence Day*. Certo è che la maestra non si oppone all'evento. Il programma viene stampato sia in greco<sup>87</sup> che in un inglese piuttosto approssimativo;<sup>88</sup> la *performance* di Maria Callas è l'ottavo numero (il terz'ultimo del programma) e il pieghevole recita: «Mis (*sic*) Mariana Kalogeropoulou will sin (*sic*) Greek and American songs». Perfino all'attento Alessandro Duranti sfugge dunque che almeno una volta in vita – e proprio nel concerto d'esordio – anche Maria Callas fa omaggio al folclore della propria terra d'origine, interpretando canzoni elleniche che «devono essere anche più terrificanti delle canzoni maori della Te Kanawa» (p. 43):<sup>89</sup> d'ora in poi non lo farà quasi mai in Grecia e mai più fuori dalla Grecia.<sup>90</sup> Al contrario, nel 1954, all'apice della propria fama e disponendo di mezzi vocali ancora strepitosi, invitata – durante una *tournee* negli Stati Uniti

---

<sup>84</sup> NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 126.

<sup>85</sup> *Ibidem* (anche per la citazione successiva). Vokos intuisce anche le doti non comuni dell'allieva e ne parla come di «a priceless gift», un inestimabile dono per la sua insegnante.

<sup>86</sup> «She was not of the caliber to train and develop a phenomenon like Kaloyeropoulou»: *ibidem*.

<sup>87</sup> Cfr. la riproduzione fotografica in NICO PETSALIS-DIOMIDIS, *H άγνωστη Καλλις*, cit., p. 181.

<sup>88</sup> Cfr. ID., *The Unknown Callas...*, cit., p. 131.

<sup>89</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti sull'opera*, Vicenza, Ronzani, p. 43; a p. 45 l'autore loda la cantante per aver sempre evitato – anche a fine carriera – le derive canzonettistiche.

<sup>90</sup> Maria Callas accantonerà il folclore greco e la musica di consumo nelle esibizioni ufficiali, ma eseguirà canzoni greche nei saggi scolastici. Gina Guandalini (*Maria Callas. La Divina. Gli anni giovanili*, cit., p. 25) riporta il commento di un musicista greco, purtroppo senza citarne il nome, il quale evidentemente aveva apprezzato l'interpretazione offerta di un proprio pezzo dalla promettente allieva durante una *performance* scolastica: «La signorina Marianna Kalojeropoulou 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'assoluta omogeneità vocale che a volte le manca. Ripeto che ha una voce molto bella, degna di essere sorvegliata».



– a intrattenere i commensali (esponenti dell’alta finanza) rifiuta ventimila dollari dichiarando: «Io sono Maria Callas. Non sono una canzonettista».<sup>91</sup>

Alla prima maestra ufficiale va ascritto un ulteriore merito, quello di non aver insistito con le apparizioni pubbliche (mentre ovviamente continuano i saggi scolastici) negli anni delicati della formazione vocale, finché il 2 aprile 1939, Marianna Kalogeropoulou (così viene normalmente chiamata in Grecia), «ben preparata e concentrata»,<sup>92</sup> si rivela una bravissima Santuzza.

Segnaliamo, senza insistere troppo su questo particolare che tuttavia conferma fin dagli esordi la propensione per la verità drammatica e per la costruzione del personaggio nella sua totalità, complessità e unitarietà, che, durante la recita, Maria si rende conto (in prossimità del passo in cui Santuzza dichiara a mamma Lucia: «priva dell’onore mio rimango») di non conoscere il significato di «onore» in questo contesto. Lo chiede sottovoce ad Afroditi Kopanou (mamma Lucia nella recita del 2 aprile) la quale – pure lei – ignora che indica la verginità. Al che la Callas obietta, un po’ stizzita: «Ma io non posso solo pronunciare le parole: devo sapere cosa significano!».<sup>93</sup>

Il 17 agosto 1938 il basso Nicola Moscona,<sup>94</sup> recente interprete del *Requiem* verdiano diretto da Toscanini a New York e a Londra, rientra ad Atene per una vacanza prima di partire per l’Italia e per una nuova stagione al Metropolitan. A settembre, ascolta Maria su richiesta del proprio amico e agente greco Manolis Hadzis (amico dell’onnipresente zio Efthymios Dimitriadis, che chiama affettuosamente la nipote «la figlia del farmacista dalla grande voce»).

### 1.3. Un’allieva «musicale e musicista»

«The druggist’s daughter with the great voice»,<sup>95</sup> la κόρη του φαρμακοποιού, affettuosamente soprannominata dallo zio μεγάλη φωνή,<sup>96</sup> canta alla presenza di Nicola Mosconi accompagnata al

---

<sup>91</sup> L’episodio è riportato in WALTER RICCI, *I casti divi. Tutto il mondo dell’opera*, Milano, Gamma libri, 1983, p. 12.

<sup>92</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. La Divina. Gli anni giovanili*, cit., p. 25.

<sup>93</sup> L’aneddoto è riferito in NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 142.

<sup>94</sup> I cantanti d’opera amavano in passato adottare un *nom de guerre*, spesso italianizzato: il tenore peruviano Luis Ernesto A. Talledo divenne presto Luigi Alva, così come Nicolai Moscona (Atene, 23 settembre 1907 – Filadelfia, 17 settembre 1975) preferì chiamarsi Nicola. Talvolta il nome d’arte serve a nascondere il doppio ruolo interpretato dallo stesso cantante nella medesima produzione (il Giulio Mauri che figura nel *cast* del *Trovatore* inciso da Maria Callas tra il 3 e il 9 agosto 1956 sotto la guida di von Karajan è, per esempio, il basso Nicola Zaccaria: cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 108). L’italianizzazione del nome garantisce la qualità vocale, dato che l’Italia è considerata il paese del belcanto e quella melodrammatica è diventata fin dagli anni del Risorgimento «una modalità di espressione e di narrazione assai diffusa» nella penisola, dove addirittura all’opera si può consegnare un messaggio riguardante l’attualità, rendendola «teatro militante rivolto a un pubblico di cittadini spettatori» (CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell’età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, rispettivamente, per le due citazioni, pp. 85 e 30). Su quest’ultimo aspetto, in particolare, dovremo a tempo debito tornare a proposito delle recite napoletane di *Nabucco* (1949), allorché – per la prima e unica volta nella propria carriera – Maria Callas vestì i panni di Abigaille. Di una recita al San Carlo esiste una fortunosa registrazione dal vivo, ristampata più volte, anche in anni recenti, da diverse etichette discografiche. Sull’incontro di Nicola Moscona con Maria Callas e sui successivi contatti con Elvira De Hidalgo, cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., pp. 127-130.

<sup>95</sup> NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 127, anche per le informazioni che seguono.

piano da Lysimachos Androutsopoulos in una scuola di danza di via Accademia. Si è persa la memoria del repertorio proposto da Maria Callas in questa circostanza: certo è che Mosconi resta colpito dall'enormità di una voce che, se tenuta sotto controllo, potrà consentire alla giovane talentuosa di diventare una grande cantante. Un'ulteriore conferma – sembra ormai un ritornello – di una eccezionalità in due sensi: volume e ampiezza, ma anche difficoltà di gestione di un materiale così straordinario e grezzo. Probabilmente Mosconi riascolta la Callas in un'aria dell'*Aida* l'anno seguente e, a questo punto, invita suo zio Efthymios a considerare Elvira De Hidalgo come l'unica insegnante all'altezza della nipote.<sup>97</sup>

Mosconi parla del non comune talento della signorina Kalogeropoulou anche al direttore d'orchestra Totis Karalivanos il quale, a propria volta, la esorta a studiare al Conservatorio di Atene nella classe della maestra De Hidalgo. La ricostruzione di Petsalis-Diomidis è fin troppo dettagliata, nel voler rintracciare tutti coloro che incoraggiano Maria a cambiare insegnante. Ai meriti della Trivella va ascritta pure la non comune disponibilità – attestata da Margherita Dalmati – a far ascoltare ad altri maestri i propri allievi, incoraggiandoli a valorizzare tali occasioni. È improbabile, tuttavia, che immaginasse dove le temporanee “infedeltà” avrebbero condotto la Callas.<sup>98</sup>

Frattanto anche l'intraprendente e sempre inquieta Evangelia Dimitriadou si mette in movimento a favore della figlia, partecipando al saggio di fine anno che gli allievi di Elvira De Hidalgo eseguono nel piccolo *auditorium* di via del Pireo il 9 giugno 1938. Il programma è vario: primo atto della *Sonnambula* di Bellini, l'intera *Suor Angelica* di Puccini (seconda delle tre parti del *Trittico*) e, infine, *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, con la giovane Zoe Vlachopoulou che interpreta due ruoli tra loro opposti, quello di Angelica e quello di Gretel. Per Evangelia – che sotto questo profilo si rivela tutt'altro che sprovveduta – una insegnante capace di preparare la propria allieva a sostenere vittoriosamente una tale prova merita di diventare la maestra di Maria. Terminato il saggio – è la Hidalgo a ricordarlo – Litsa si congratula con lei e dichiara di essere la signora Kalogeropoulou, madre di una figlia terribilmente talentuosa, sedicenne (bugia!) e dotata di una voce meravigliosa e notevoli doti sceniche. Pare – sarà Maria stessa a confidarlo a Zoe Vlachopoulou, quando avranno modo di conoscersi – che proprio l'eccellente prova di Zoe abbia definitivamente convinto Litsa in merito alla necessità di affidare la figlia alle cure della De Hidalgo. A casa, quella sera stessa la madre parla alla figlia in maniera sbrigativa: «Andrai dalla De Hidalgo. Fine dei problemi!».<sup>99</sup> Questo avviene all'indomani del riconoscimento ottenuto da Maria al termine dell'esame di pre-diploma brillantemente superato presso il Conservatorio Nazionale.

---

<sup>96</sup> NIKO PETSALIS-DIOMIDIS, *H άγνωστη Καλλις*, cit., p. 176.

<sup>97</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 128.

<sup>98</sup> Cfr. anche per la testimonianza di Margherita Dalmati, *ivi*, p. 129; per quanto riferito qui di seguito sulle iniziative intraprese da Evangelia: cfr. *ivi*, pp. 129-130.

<sup>99</sup> «The problem's solved. You'll go to de Hidalgo»: *ivi*, p. 130.

La nuova insegnante all'Odéon Athenon (Conservatorio di Atene), una sorta di accademia privata di ottimo livello, è dunque Elvira De Hidalgo (1892-1980), testimone autorevole delle qualità musicali dell'ancor giovane allieva:

Era molto musicale e musicista perché conosceva la musica e sapeva suonare il pianoforte. Vocalmente era una specie di fenomeno perché aveva le note gravi molto forti e belle, la stessa cosa nella zona media e le note acute arrivavano fino al mi naturale.<sup>100</sup>

L'esuberante maestra descrive con vivacità anche l'aspetto fisico, l'atteggiamento e l'indole della giovane, apparentemente impacciata, in realtà volitiva allieva, e ammette di aver trovato in un primo momento ridicola anche la sola idea di poterla trasformare in una stella della lirica:

Era altissima e grossa, portava pesanti occhiali. Se li toglieva, ti guardava – ma ovviamente senza vederti – come da un'immensa lontananza: occhi vasti, fermi, di febricitante. Tutto il resto era ugualmente immobile e, pareva, inamovibile. Quella bambinona aveva due goffe trecce di capelli neri arrotolate sopra le orecchie, una cuffietta bianca in capo. Indossava un grembiule largo, da scolara, abbottonato davanti. Ai piedi portava sandali sconquassati. Sedette in un angolo e, poiché non sapeva assolutamente che fare delle proprie mani, incominciò a mordersi le unghie. Continuò a morderle tranquillamente finché non giunse il suo turno. Allora si alzò e mi venne davanti. Camminava pesantemente, dondolandosi. La sua faccia tonda era cosparsa di bruffoletti, dovuti certo agli eccessi di una golosità infantile. [...] «Non ne caveremo niente», pensai. E poi, senza una parola di preavviso, si mise a cantare. Dirlo adesso può far sorridere perché si sa chi è Maria Callas: ma io la scoprivo allora, in quell'attimo. Di colpo mi sentii all'erta, in tensione. Quella voce, io, segretamente, la aspettavo, anzi la cercavo da tempo. Era come essere giunti a un appuntamento. Chiusi gli occhi. Era una violenta, eccessiva cascata di suoni, ancora incontrollati ma drammatici, emozionanti. È difficile spiegare queste cose con parole usuali, all'infuori del linguaggio tecnico. C'era tutta un'educazione da rifare, in quella voce, ma ero felice da [*sic*] aver da plasmare una "materia prima" tanto preziosa. Quando riaprii gli occhi, riebbi davanti la ragazzona dall'aspetto disperante. Ma ormai ero certa che sarei riuscita a trasformarla. Le dissi che la sua domanda era accolta senz'altro, che poteva ritenersi iscritta ai corsi gratuiti. Tornò alla sua sedia e riprese a mangiarsi le unghie. «Può andare», l'avvertii. «Grazie», rispose. E rimase ferma finché gli esami a tutte le altre candidate non furono finiti. In seguito, quel modo di fare divenne un'abitudine: [...] veniva per prima alle mie lezioni e se [*ne*] andava per ultima. Spesso, la sera, mi si metteva al fianco e mi accompagnava per la strada. Da quel pomeriggio dell'esame [...] al giorno in cui Maria Callas mi salutò partendo per l'America e tentando inutilmente di sgelare il broncio che le tenevo [...] passarono cinque anni. Lasciatemi dire che essi sono stati i più importanti nella vita della grande cantante greca. Perché io, spagnola di nascita, vedova di un italiano e risposata con un francese, solita ad essere Rosina, Violetta o Lucia al San Carlo di Napoli, alla Scala o al Metropolitan, proprietaria di un appartamento a Milano e di un altro a Parigi, dovetti restarmene in Grecia per tutto quel lungo periodo? Si potrebbe rispondere: per incontrare Maria Callas. E talvolta lo penso davvero.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> La testimonianza è citata in FRANCO ZEFFIRELLI, *Un sogno che si materializzava in scena*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, pp. 37-40: 39. Che un cantante lirico conoscesse la musica, nella prima metà del secolo XX e anche in seguito, era tutt'altro che scontato: cfr. LEONE MAGIERA, *Pavarotti visto da vicino*, Milano, Ricordi, 2008, pp. 24, 26, 143, 149.

<sup>101</sup> Abbiamo trascritto la testimonianza da p. 159 (coll. 1 e 2) del già citato saggio di Bruno Tosi, *Giovane Callas*; il testo, tradotto in inglese, viene riportato anche in NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., pp. 133-134. Le ragioni del broncio sono chiarite da Elvira stessa (cfr. BUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 165 col. 1) la quale

Ci sono alcune affinità, in questi ricordi della de Hidalgo, con gli apprezzamenti rivolti alla voce ancora grezza della signorina Kalogeropoulou da Maria Trivella. Entrambe le maestre hanno l'impressione – a conferma della complessità del materiale di partenza – che prima dell'incontro con loro la promettente allieva sia stata avviata su una cattiva strada.<sup>102</sup> Entrambe le riconoscono un'attitudine naturale per il canto, ma anche la necessità di non proseguire sulla via della partecipazione ai concorsi canori riservati ai bambini-prodigio. «Tutti quei concorsi di ragazzette ai quali doveva partecipare sentendosi immatura l'avevano amareggiata e disgustata, privandola oltretutto di un'infanzia vera e propria». Nasce il sospetto che Nina Foresti fosse davvero lei ma che, da artista affermata a livello mondiale, Maria Callas non potesse più sopportare neppure l'idea che venissero ripescate quelle prime, imperfette esibizioni, per non averne disdoro. Un altro passo delle memorie di Elvira De Hidalgo fa già capire che Maria sa trasformare i propri limiti in virtù:

Non parlo della riuscita: ma come allieva, voglio dire proprio come voce ed artista da formare di giorno in giorno, Maria Callas è stata la migliore che abbia mai avuto. Me ne accorsi dalla prima audizione, dalle prime lezioni. Conosceva la musica come poche altre ed aveva sviluppatissima 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 qualche cosa. Era già spaventosamente miope a sedici anni. Doveva leggere la musica portando il foglio molto vicino alla faccia, e tenendo gli occhiali. Naturalmente doveva abituarsi ad apparire in scena senza occhiali, e allora non vedeva più nulla, nemmeno i gesti che il maestro fa con la bacchetta per gli "attacchi". Suppliva dunque alla vista con la memoria e con la sua eccezionale musicalità.

Sembra dunque che la miopia giovi a Maria, perché la costringe a restare concentrata in se stessa e nella musica, confidando nella propria memoria e non nella bacchetta del direttore.<sup>103</sup>

Ma chi è, da dove viene, come si è a propria volta formata la maestra di canto che considera gli anni trascorsi alla propria scuola come «i più importanti nella vita della grande cantante greca»?

Nata nel 1892, allieva di Concetta Bordalba e di Melchiorre Vidal, quando incontra Maria Callas Elvira De Hidalgo ha già quarantasette anni e ha concluso da qualche tempo la propria carriera, dopo essersi esibita anche a Helsinki nel 1931 e a Corfù nel 1933. Fin dal 1926 ha ridotto la propria attività, iniziata da giovanissima, nell'aprile 1908, al San Carlo di Napoli nei panni della rossiniana Rosina. Arrivata alla fama mondiale dopo il successo come Gilda nel *Rigoletto*, viene contesa dai maggiori teatri tra New York, Baltimora, Vienna e Firenze: alla Scala, il 9 febbraio 1916, è la Rosina del primo centenario del *Barbiere*; si esibisce poi a Trieste (*La figlia del*

---

ritiene che il ritorno in America rappresenti per la sua migliore allieva una inutile perdita di tempo. Vuole indirizzarla subito verso l'Italia e, in effetti, solo dopo il debutto italiano la carriera di Maria Callas potrà decollare.

<sup>102</sup> Cfr. BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 161 col. 1 (è il seguito della testimonianza di Elvira De Hidalgo della quale è già stato riportato un ampio stralcio). Per la citazione che segue, sempre p. 161 ma col. 2; vengono poi sintetizzate le pagine da 163 a 167.

<sup>103</sup> Che Maria Callas fosse sempre «preparatissima», anche negli anni del disarmo, viene confermato da Nicola Rescigno (IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 52).

reggimento) e, in America, anche a Chicago. Ora, ad Atene, si dedica all'insegnamento: in futuro, otterrà una cattedra nel Conservatorio di Ankara.

Elvira è l'ultima, «la più estrosa, vivace e anche la più affascinante»<sup>104</sup> dei grandi soprani d'agilità spagnoli di fine Ottocento tra i quali, oltre a Mercedes Capsir, si annoverano Regina Pacini e Maria Galvani, Giuseppina Huguet e Maria Barrientos: secondo Rodolfo Celletti, De Hidalgo è meno ispirata della Barrientos e della Pareto nel genere patetico e meno acrobatica della Galvani nel canto di agilità, ma il virtuosismo e la bellezza del suo timbro sono eccezionali, come pure l'estensione che, negli anni migliori, tocca con facilità il Mi sopracuto, uguagliando in questo la celeberrima allieva. Notevoli anche le doti sceniche, per evocare le quali il musicologo romano cita un passo da *Il paese del melodramma* (1930) di Bruno Barilli:

Il gesto delle sue dita di zucchero è pieno di candore, di moine, e nel suo canto c'è la mansuetudine, il pudore, il capriccio, e l'inquietudine della più casta e volubile bambina.<sup>105</sup>

La citazione è significativa: la maestra incontrata nel Conservatorio di Atene non curerà soltanto il tirocinio vocale, al fine di rendere Maria Callas capace di affrontare il repertorio di agilità, schiarendo all'occorrenza il timbro e fraseggiando con inflessioni delicate, inizialmente a lei precluse, dato che in origine è un soprano drammatico dal timbro scuro e corposo. Elvira fornirà alla promettente allieva anche i fondamenti della «scenica scienza».<sup>106</sup> Dunque i registi con i quali Maria Callas entrerà in contatto e collaborerà negli anni Cinquanta non troveranno, nell'ancora imponente e massiccio soprano, una principiante, bensì un'attrice già scaltrita e duttile, capace di muoversi sulla scena con proprietà e naturalezza, pronta a trasformarsi in una farfalla.

Durante le conversazioni con Lord Harewood teletrasmesse dalla BBC il 15 e il 23 dicembre 1968, allorché l'intervistatore le chiede se la maestra di canto, oltre ad esercitare la voce, allenasse anche il modo di stare in scena, Maria Callas spiega che Elvira le ha insegnato tutto ciò che conta: come muoversi con scioltezza, come essere se stessa e sentirsi completamente libera sulla scena.

Con Elvira De Hidalgo avevamo – ho avuto – esercitazioni sul modo di muoversi. [...] Mi ha insegnato la scioltezza nel movimento, come un flusso continuo [...] quel tipo di movimento che permette la massima libertà, ma che non deve essere fatto sconsideratamente. E anche come cadere, il che non è per niente facile. [...] Imparare a cadere bene, senza cadere sempre nello stesso modo. Bisogna rilassarsi completamente e dimenticare come si deve cadere. [...] Bisogna essere se stessi. [...] Si impara come stare in scena [...]: un passo a destra, guardare il pubblico a sinistra, voltarsi in tal modo; ma una volta che si sono imparate tutte queste cose, si

---

<sup>104</sup> RODOLFO CELLETTI, *Hidalgo, Elvira De*, in *Le Grandi Voci...*, cit., col. 379 (dalla quale si ricavano le informazioni qui riportate).

<sup>105</sup> Ivi, col. 380.

<sup>106</sup> È l'espressione usata da Floria Tosca (atto terzo, scena terza; libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa) quando la cantante romana, protagonista dell'omonima opera di Puccini, spiega a Mario Cavaradossi che dovrà cadere a terra al momento giusto, per far credere che è stato fucilato per davvero: «Con scenica scienza – io saprei la movenza».

dimenticano. E poi, quando se ne ha la padronanza, si riesce a liberarsene e ad andare persino contro le regole della scena.<sup>107</sup>

Pure l'ascolto delle registrazioni superstiti della maestra aiuta a comprendere le ragioni di alcune scelte stilistiche dell'allieva. In particolare, l'esecuzione di «Son vergin vezzosa» (cavatina di Elvira dai *Puritani* di Bellini) incisa tra il 1907 e il 1908 a Milano, quando la voce dell'ancora giovanissimo soprano spagnolo è all'apice del proprio fulgore, contiene una serie di eccezionali ribattiture che anticipano, per tenuta ritmica, perfetta intonazione ed eleganza, quelle articolate in modo assai simile dalla Callas nella registrazione dell'opera completa curata per la Columbia (successivamente EMI) nel 1953, sotto la direzione di Tullio Serafin. L'emulazione della maestra riguarda pure vari passaggi, la *vis* ironica e molte delle interpolazioni adottate da Maria Callas per il personaggio di Rosina. Peccato che il confronto non si possa estendere ad altri ruoli, per due ragioni: il limitato numero di registrazioni di Elvira De Hidalgo di cui disponiamo; il fatto che il repertorio di allieva e insegnante non è del tutto sovrapponibile. Maria Callas è pur sempre un soprano drammatico, anche se “di agilità”.

Tornando agli anni di studio ateniesi, che tipo di voce può ascoltare la Hidalgo in occasione della prima audizione, allorché Maria attacca un'aria inadatta alla sua età, «Ocean, thou mighty monster» dall'opera *Oberon* di Weber? «Una cascata di suoni non tutti ben controllati, ma capaci di ricreare profonde emozioni e pieni di forza drammatica».<sup>108</sup> Secondo Nicholas Petsalis-Diomidis la memoria di Elvira De Hidalgo è imprecisa: «Ocean, thou mighty monster» non è l'enorme aria intonata in quella occasione, ma il pezzo proposto alla commissione esaminatrice che, un anno più tardi, autorizzerà formalmente la regolare iscrizione di Maria al Conservatorio di Atene (si ricordi che la soglia minima di età richiesta è quella dei sedici anni e che, nel 1938, cioè all'epoca della prima audizione con la Hidalgo, Maria Callas non li ha ancora compiuti).<sup>109</sup>

Non è tuttavia fondamentale sapere quale sia stata la pagina prescelta dall'allieva di Maria Trivella quando, *sponte sua* o costretta dalla madre o su consiglio di altri, decide di cambiare maestra. Resta il fatto che la gamma dei suoni è per natura ampia e potente («una cascata di suoni»), non omogenea («non tutti ben controllati»), ma suggestiva («capaci di ricreare profonde emozioni»). In due mesi Maria è in grado di affrontare un esame in Conservatorio, eseguendo arie

---

<sup>107</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverzani, prefazione di Raina Kabaiivanska, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 78-79.

<sup>108</sup> Questo giudizio della Hidalgo è riportato da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 14.

<sup>109</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 134 e inoltre nota 28 a p. 617 per i riferimenti bibliografici di dettaglio. Per ricostruire i tempi, la successione delle audizioni e i programmi delle stesse Petsalis-Diomidis tiene conto di una testimonianza che Maria Callas avrebbe rilasciato a John Ardoin e che quest'ultimo avrebbe recuperato più tardi, a otto anni dalla morte della cantante, allorché volle scrivere per il terzo numero della seconda annata di «Opera Quarterly» (1985) un articolo intitolato *Maria Callas. The Early Years*.

dal *Franco cacciatore*, sempre di Weber, e dalla *Thaïs* di Massenet.<sup>110</sup> Continua anche lo studio del pianoforte e delle lingue: italiano, francese e spagnolo; parla già inglese e neogreco. Scopre gradualmente le potenzialità di una voce difficile ma straordinaria; trova nei personaggi che giorno dopo giorno interpreta i propri *alter ego*. Confessa lei stessa:

Dove cessa la lingua comincia la Musica, ha detto il fantastico Hoffmann. E veramente la musica è una cosa troppo grande per poterne parlare. Ma si può servirla sempre, invece, e sempre rispettarla con umiltà. Cantare per me, non è un atto d'orgoglio, ma solo un tentativo d'elevazione verso quei cieli dove tutto è armonia.<sup>111</sup>

Per il grande rispetto che nutre per la musica e per l'ammirazione nei confronti della Hidalgo, che ha potuto ascoltare come interprete della *Traviata* al Teatro dell'Opera di Atene, la giovane Kalogeropoulou arriva alle lezioni in Conservatorio per prima e rimane ad ascoltare, nascosta in un angolo della stanza, anche quelle degli altri allievi, senza distrazioni, fino a sera:

Il belcanto è studio. Allora, in definitiva, senza belcanto non si può cantare nessuna opera. Nemmeno le più moderne. [...] Penso anche di essere stata una ragazza solitaria che, diciamo così, amava principalmente la musica e tutto ciò che riguarda la musica. E dato che ovviamente ero iscritta al cosiddetto dipartimento di canto, mi affascinava ascoltare tutti gli allievi che cantavano il repertorio più vario, dalle opere leggere ai ruoli più pesanti, i mezzosoprani, e persino i tenori. Ed era interessantissimo, perché si imparava molto. Quindi ero solita arrivare al conservatorio alle dieci del mattino e ripartire con l'ultimo allievo. Anche Elvira de Hidalgo era piuttosto sorpresa e mi chiedeva spesso: «Perché rimani?», e la mia risposta, mi ricordo, era che persino l'allievo meno portato ti può insegnare qualcosa. Perché anche dal meno bravo puoi imparare qualche cosa che tu, il più dotato, forse non sai fare. Diciamo, come un ballerino di cabaret: i grandi ballerini classici fanno molte più cose, ma talvolta non riescono dove riesce un ballerino di cabaret. In altre parole, c'è sempre qualcosa da imparare. [...] Non mi pesava proprio come lavoro. Era piuttosto un divertimento.<sup>112</sup>

È significativo qualche ulteriore stralcio ricavato dalla testimonianza offerta dalla cantante:

Inizialmente, non posso dire che il programma della mia vita futura fosse fissato da me, ma piuttosto dalla famiglia, e soprattutto da mia mamma, che allora dirigeva la casa; ed io dovevo agire di conseguenza. Certo, ripeto come non fosse veramente un peso, perché allora non mi interessava molto giocare con gli altri bambini. Ma il programma era che sarei diventata senz'altro cantante. Di solito, quando i genitori decidono qualcosa, bisogna seguirli: «Oh! Mi sacrifico per te, ma farai ciò che avrei dovuto fare io nella vita». Suppongo che sia un atteggiamento generalizzato. Il programma era già fatto. Avrei dovuto studiare e non cantare subito. Ma purtroppo non durò a lungo, dato che dopo sei mesi di esercitazioni con Elvira De Hidalgo fui presa immediatamente; diciamo che fui scritturata dal teatro d'opera greco, allora nato da sei mesi. Il Teatro Nazionale o Regio aveva appena creato la sezione lirica e cercava un

---

<sup>110</sup> Le informazioni contenute qui e nel seguito vengono ricavate da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., pp. 15-23, ma soprattutto dal capitolo 14 del ponderoso volume biografico dedicato agli anni giovanili di Petsalis-Diomidis, *Η άγνωστη Καλλας*, cit., pp. 219-232. Vengono tenute in considerazione, per sinossi, anche le già citate versioni in inglese e in francese del medesimo volume.

<sup>111</sup> Trascrizione dall'autografo, fotografia del quale è riportata a p. 9 di BRUNO TOSI, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, Roma, Tipolitografia Gallia, 1993. Il testo riportato da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 16, contiene qualche imprecisione in ordine alla punteggiatura e all'omissione di «Ma» (seconda riga).

<sup>112</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 38.

mezzosoprano, o piuttosto un soprano drammatico. Allora mi hanno scritturato per un anno con la clausola che non avrei cantato da nessun'altra parte. Elvira De Hidalgo aveva visto il contratto. In tal modo, avrei avuto una somma di denaro che mi avrebbe dato la possibilità di studiare con calma, senza dover cercare lavoro. Era appena scoppiata la guerra, come ben sa.<sup>113</sup>

È tenace e volenterosa: in questo modo il suo repertorio si allarga, la capacità di giudicare si sviluppa e aumenta l'innato desiderio di raggiungere la perfezione e dare forma, con il canto, alla bellezza che ritiene manchi al suo aspetto esteriore.<sup>114</sup> Osserveremo inoltre che anche nell'intervista rilasciata a Lord Harewood nel 1968 – per quanto più distesa e meno risentita che in altre circostanze<sup>115</sup> – Maria Callas riconosce i meriti ma anche le durezze caratteriali, la determinazione e la tendenza al ricatto emotivo perpetuati a suo danno dalla madre-mentore percepita come aguzzina.

Non è possibile recuperare i dettagli relativi al programma e alle modalità di svolgimento delle singole lezioni. Certo è che, essendo Maria Callas nella voce «eccessiva come nelle tinte dei vestiti»<sup>116</sup> che indossa, la maestra deve innanzi tutto insegnarle – come si dice in gergo – a cantare con leggerezza, cioè sul fiato. Citiamo dai ricordi di Elvira De Hidalgo:

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 dovetti metterle un freno. «Sei giovane», le spiegavo, «per adesso devi abituarti alla leggerezza, al ricamo. Più tardi vedremo».<sup>117</sup>

Fino a questo momento Marianna Kalogeropoulou ha privilegiato i ruoli che i Francesi chiamerebbero “Falcon”<sup>118</sup> e gli Italiani “drammatici”, valorizzando il registro grave, contraltile, e l'impressionante volume dei suoni. Non a caso esegue spesso, nelle audizioni come pure nelle esibizioni e nei saggi, la monumentale aria di Rezia dall'*Oberon* di Weber. Ora la severa maestra,<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 39. L'Opera Nazionale Greca citata da Maria Callas è attiva fin dalle ultime decadi dell'Ottocento, ma ora diventa una vera e propria istituzione, parte integrante del Teatro Regio, diretta a partire dal 1939 da Kostis Bastias. Nel secondo dopoguerra otterrà la propria autonomia e attraverserà varie crisi e ristrutturazioni economico-culturali (cfr. la nota 4, a cura di Camillo Faverezani, in MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 38).

<sup>114</sup> Illuminante, anche sotto questo profilo, la testimonianza di Elvira De Hidalgo: «Quando la pregavo di mettersi qualche cosa di elegante per un saggio, lei arrivava vestita di due rossi violenti e contrastanti, che, con la sua mole, facevano un effetto decisamente comico» (BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 165 col. 1).

<sup>115</sup> Cfr. MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 39.

<sup>116</sup> BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 165 col. 1.

<sup>117</sup> Ivi, p. 163 coll. 1 e 2.

<sup>118</sup> Prevalentemente in Francia, viene definita “Falcon” – sfruttando per antonomasia il nome di Marie Cornélie Falcon (Parigi 1814-97), distintasi come interprete dell'*Ebrea* di Halévy e degli *Ugonotti* di Meyerbeer – una tipologia vocale sopranile caratterizzata da sonorità smagliante, ampia estensione e perentorietà di accentazione e fraseggio. Molto apprezzato dai Romantici, il soprano Falcon viene in vari paesi confuso con il normale soprano drammatico, dotato di un registro medio e grave particolarmente ricco di sonorità e duttilità espressiva.

<sup>119</sup> «La rimproveravo di consueto, dopo le lezioni, quando mi accompagnava verso casa per le strade d'Atene rese tetre dalla guerra. [...] Mi dichiaravo sempre scontenta di quel che faceva, le additavo ogni piccolo errore. E quasi ogni sera Maria scoppiava in pianto, ma mi si aggrappava al braccio dicendo: “Che cosa devo fare perché mi dica che vado bene?”» (BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 163, col. 2). *Lettere inedite di Elvira de Hidalgo* (questo il titolo assegnato dal curatore alla sezione, arricchita dalla documentazione fotografica, che occupa le pagine da 99 a 115 del



approfondendo alcune intuizioni di Maria Trivella in merito all'esistenza di un registro acuto e sopracuto, esige che la giovane Callas completi la propria formazione imparando i segreti del canto di agilità e del belcanto *tout court* e rendendosi più aggraziata anche sul piano dell'arte scenica.<sup>120</sup> È pertanto utilissimo, per la nostra indagine, disporre – grazie alle diuturne ricerche di Petsalis-Diomidis<sup>121</sup> – dei programmi e delle locandine di tutte le esibizioni (saggi scolastici, concerti, rappresentazioni teatrali) alle quali Maria Callas prende parte in Grecia: analizzando ciò che canta si può ricostruire l'evoluzione della sua vocalità, ci si fa un'idea della serietà e completezza della preparazione, si intuiscono le ragioni per le quali, in futuro, potrà interpretare ruoli tra loro diversissimi anche in tempi molto ravvicinati.

Gina Guandalini si interroga su quale sia l'effettivo contributo tecnico della De Hidalgo,<sup>122</sup> ritenendo che all'epoca in cui incontra la sua fondamentale maestra Maria Callas abbia già acquisito alcuni vizi capitali: in altre parole, la voce sarebbe già stata forzata dai precedenti e inadeguati insegnanti verso il registro grave, senza sviluppare la tecnica che avrebbe messo in risalto l'eccezionale estensione verso l'acuto.<sup>123</sup> Il merito fondamentale di Elvira De Hidalgo sarebbe stato quello di eliminare l'artificiosità dell'emissione per ridarle naturalezza, ma senza garantire il supporto di adeguate basi tecniche e proponendo repertori inadeguati, perché troppo pesanti rispetto all'ancora giovane età dell'allieva. Si può d'altra parte osservare che, come tutte le cantanti eccezionalmente dotate, la stessa De Hidalgo si era affidata, nel corso della propria trentennale carriera, più all'istinto e alla natura che non alla tecnica. A riprova di ciò Guandalini riporta la testimonianza di una cantante di origine armena, compagna di studio di Maria Callas, Arda Mandikian, secondo la quale

---

secondo volume su Maria Callas curato da Bruno Tosi: *Casta diva. L'incomparabile Callas*, cit.) attestano che i legami tra maestra e allieva continuarono dopo la conclusione delle lezioni ateniesi, prolungatesi per quattro anni: sono cinque missive (l'ultima, datata Ankara, 18 dicembre 1950, è scritta in francese, a indicare che le due donne utilizzavano tranquillamente anche questa lingua nella loro conversazione privata) inviate dalla Turchia nelle quali il commento ai successi italiani dell'ormai celebre allieva si intreccia con i ricordi legati ai primi insegnamenti. La lettura di questo breve epistolario mette in fuga qualsiasi dubbio relativo all'importanza di quanto trasmesso da Elvira a Maria e alla "bontà" del trattamento deciso dalla maestra per la voce dell'allieva. La lettera del 6 ottobre 1948 rivela che Elvira è un'insegnante a tutto tondo, attenta alla formazione globale della propria pupilla: «Pensa le altre quante umiliazioni e lagrime prima di fare un terzo di quel che hai fatto tu. Devi ringraziare Iddio, sorridere alla tua fortuna, essere gentile con tutti, e non dimenticare che la persona che ti è accanto [Meneghini] che ti vuole tanto bene, è per te di un grande aiuto morale e perciò anche lui indirettamente contribuisce al tuo successo [...]. Ti prego scrivermi spesso, mandami giornali. Brava ancora una volta, con un bacio affettuoso» (p. 101).

<sup>120</sup> «Solo quando ebbe ventun anni le permisi di esordire» (BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 165 col. 1).

<sup>121</sup> Cfr. *Appendix. Appearances and Repertoire (1938-1945)* in NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., pp. 577-590.

<sup>122</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 27-28.

<sup>123</sup> Come avremo modo di chiarire nel paragrafo che conclude questo primo capitolo, le osservazioni di Gina Guandalini sono condizionate dal giudizio di Rodolfo Celletti. Per quanto il musicologo romano sia un'autorità indiscussa in materia, oggi – disponendo di strumenti di analisi oggettivi, quali la spettrografia del suono – possiamo pervenire a conclusioni in parte diverse da quelle di Celletti: senza negare che la voce di Maria Callas fosse eccezionalmente estesa in alto, si riconosce che in origine lo era anche in basso. D'altra parte la stessa Elvira De Hidalgo non parla di forzature o artificiosità nel registro grave, ma al contrario riconosce che proprio quelle note sono «molto forti e belle» (FRANCO ZEFFIRELLI, *Un sogno che si materializzava in scena*, cit., p. 39).

la cosa meravigliosa della De Hidalgo era che lasciava la voce al suo stato naturale. Cantavamo tutti con le nostre voci naturali. Lei aveva una voce fantastica ed era un'attrice eccellente. Tutti i gorgheggi che Maria eseguì nelle opere che cantò in seguito li ha presi dalla De Hidalgo. Tuttavia, direi che la De Hidalgo era un'ottima insegnante di repertorio, non di tecnica. Quello che fece con Maria e con me, in un certo senso, non era giusto, perché quando si ha diciassette o diciott'anni non fa bene alla voce cantare ruoli pesanti, duetti da *Gioconda*, *Norma* e *Aida*. Ma noi due lo facevamo. Gridavamo e strillavamo tutt'e due. Era dannoso per la voce, ma per fortuna non danneggiò le nostre.<sup>124</sup>

In effetti la prima esibizione pubblica di Maria e Arda, «le due “stelle” del conservatorio»,<sup>125</sup> è l'esecuzione radiofonica del duetto *Mira, o Norma*,<sup>126</sup> tuttavia la testimonianza della Mandikian non è del tutto coerente. Dice che Elvira è un'ottima insegnante di repertorio, ma subito dopo critica proprio le scelte di repertorio, dichiara che non fosse una valida maestra di tecnica vocale, ma non argomenta la propria affermazione, salvo attribuire alla De Hidalgo «tutti i gorgheggi che Maria eseguì nelle opere che cantò in seguito»! Non abbiamo documenti sonori (al di là di quelli già analizzati in precedenza) sufficienti a suffragare la sbrigativa affermazione di Arda, ma se fosse vera deporrebbe a favore di Elvira: se la Callas sarà in grado di eseguire – lei che è in origine un soprano drammatico (o addirittura un mezzosoprano!)<sup>127</sup> dalle note gravi molto forti e belle – il canto di agilità e le puntature messe in repertorio da un soprano leggero agile, estroso e affascinante, significa che le è stata insegnata la tecnica necessaria per superare questa prova di abilità, che nel suo caso comporta alleggerimento del suono e sviluppo di una straordinaria duttilità nell'articolazione dello stesso: una prova inaffrontabile per chi si affida al solo talento naturale.<sup>128</sup>

Segue *Suor Angelica*, titolo in pratica sconosciuto nella Grecia di quegli anni, in un allestimento semiscenico<sup>129</sup> fortemente voluto da Elvira De Hidalgo per rivelare le qualità non

---

<sup>124</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 28.

<sup>125</sup> L'espressione, riportata *ibidem*, è di Arda Mandikian.

<sup>126</sup> La maestra di entrambe annota di propria mano, in italiano, sullo spartito «Brave Kalojeropoulou e Mandikian» (*ibidem*). La registrazione avviene il 3 aprile 1940, con Yerasimos Koundouris al pianoforte, dopo un'esecuzione dello stesso duetto, sempre con il mezzosoprano Mandikian e Koundouris al piano, il 23 febbraio dello stesso anno, nell'Aula Magna del Conservatorio di via del Pireo, 35 (cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 581).

<sup>127</sup> Sull'individuazione del registro di appartenenza della voce di Maria Callas ci soffermeremo nel paragrafo 5.

<sup>128</sup> Secondo GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 30, invece, «l'attività frenetica e multidirezionale della giovanissima allieva solleva qualche dubbio sulle scelte della docente spagnola. Era davvero intenta a proteggere maternamente l'ugola, o non la mandò piuttosto un po' allo sbaraglio?». Obietteremo che gli anni della formazione vocale devono comprendere una certa varietà di repertorio e che, a fine carriera, quando cercherà di tornare in sala di incisione, Maria Callas chiederà aiuto alla propria maestra, ricevendo ancora una volta da lei un supporto di tipo tecnico. La nostra opinione è confermata da John Ardoin (*The Callas Legacy*, cit., p. 194), ma soprattutto dal programma presentato all'esame di fine anno, il 28 maggio 1940: «Care selve» dall'*Atalanta* di Händel, «Casta diva» della *Norma* di Bellini, «D'amor sull'ali rosee» dal *Trovatore* di Verdi ed «Élégie» di Duparc. Evidenti gli intenti della maestra: sviluppare la duttilità vocale e interpretativa, ma restando fondamentalmente fedeli alla tecnica e allo stile del belcanto (cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 581)

<sup>129</sup> Si osservi che tra i personaggi femminili che compaiono nelle dieci opere composte da Giacomo Puccini, quello di *Suor Angelica*, assieme alla dolce Liù di *Turandot*, pur non rientrando nel repertorio belcantistico, a quel tipo di vocalità è per vari aspetti assimilabile. Ecco dunque una ulteriore conferma del fatto che la maestra De Hidalgo sta indirizzando la formazione della propria allieva lungo una traiettoria non priva di coerenza. Per le notizie che seguono si veda, oltre a GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 31-46, NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown*

comuni dell'allieva che frequenta le sue lezioni da quattro anni. La testimonianza della commossa maestra è la fonte più completa su questa realizzazione dell'ancora giovanissima allieva:

Quando al quarto anno, interpretò Suor Angelica, la rivelazione. Sotto l'abito monacale, lungo fino ai piedi, anche la sua mole goffa scompariva, mentre la figura alta risultava maestosa. Anche il volto fasciato nel velo monacale, appariva più scarno, mentre gli occhi grandi, profondi, espressivi, liberi dagli spessi occhiali erano una cosa stupenda. Stupì tutti e ottenne un trionfo. In quell'occasione capii che Maria aveva la potenzialità vera di una grande attrice, aveva un animo appassionato come solo pochi artisti al mondo sanno avere e capii che il suo avvenire sarebbe stato meraviglioso.<sup>130</sup>

La maestra promuove poi un contratto di un anno con l'Opera Reale di Atene, per cantare nel coro.<sup>131</sup> Il salario è simbolico,<sup>132</sup> ma assicura a Maria l'indipendenza di cui ha bisogno. C'è anche, in questo periodo, un debutto dietro le quinte, un omaggio al genere del tutto particolare della *incidental music*: al Teatro Reale, infatti, viene allestito *Il mercante di Venezia* di Shakespeare. Maria doppia in alcune canzoni, non vista, l'attrice Eleni Papadakis che recita il ruolo di Porzia.<sup>133</sup>

Il giorno successivo all'ultima recita del *Mercante*, il 28 ottobre del '40, l'Italia dichiara guerra alla Grecia, imponendole con la *phony war* un tempo di inattività forzata. Secondo Gina Guandalini, tuttavia, Evangelia – dopo il bombardamento di Salonicco – rifiuta la proposta di Milton Embirikos (il fidanzato della figlia maggiore) di emigrare in Egitto, per non interrompere la carriera di Maria. È evidente che per l'ambiziosa Litsa l'affermazione sulla scena lirica della figlia è ormai diventata un'ossessione; ma pare che anche Maria non abbia permesso alla guerra di interferire con le proprie ambizioni, cosicché tra il 15 febbraio e il 9 marzo e (per un numero imprecisabile di recite) tra il 3 e il 15 luglio 1941 la cantante, appena diciottenne, debutta nel piccolo ruolo di Beatrice nell'operetta *Boccaccio* di Franz von Suppé, cantando e ballando all'interno di una tinozza. Non è un ruolo protagonista, ma un ottimo tirocinio: la compagnia prevede sia cantanti lirici che attori di prosa. Sul podio si alternano Walter Pfeffer e Leonidas Zoras, alla guida dell'orchestra e del coro dell'Opera Nazionale di Atene.<sup>134</sup> L'operetta da una parte, dunque; la liederistica, Beethoven e l'opera francese, ma anche il Novecento operistico italiano e la

---

*Callas*, cit., pp. 577-590 (*Appearances and Repertoire. 1938-1945*) o le sezioni corrispondenti dell'edizione greca del testo del medesimo autore. Il *cast* dell'allestimento di *Suor Angelica* nell'Aula Magna del Conservatorio il 16 giugno 1940 è riportato a p. 581 dell'edizione inglese del saggio di Petsalis-Diomidis. Si noti, in particolare, l'incertezza sull'interprete del ruolo della zia Principessa: Arda Mandikian o Popi Efstratiadou?

<sup>130</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 99. Riproduciamo fedelmente il testo anche sotto il profilo dell'interpunzione.

<sup>131</sup> Il contratto viene firmato il 20 giugno 1940 (cfr. GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 31).

<sup>132</sup> Non ci si stupisca dell'inadeguato trattamento economico di una semplice corista. D'altra parte anche due anni più tardi, dopo il successo in *Tosca*, l'Opera di Atene firmerà un contratto per la somma irrisoria di 1500 dracme al mese (cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas. Vissi d'arte, vissi d'amore*, trad. dal francese di Sabrina Favaro, Torino, Lindau, 2009, p. 42).

<sup>133</sup> Le cinque recite del *Mercante* si svolgono il 21, 22, 23, 24 e 27 ottobre 1940 (NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 581). Di "doppiaggio" parla pure BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 83.

<sup>134</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., pp. 581-582.

musica sacra dall'altra: sempre più completo il panorama dei generi e degli stili con i quali Maria Callas si cimenta nel suo apprendistato ateniese. Nel programma preparato con Elvira de Hidalgo per l'esame di fine anno del 19 giugno 1941, oltre a «Pace, pace mio Dio» da *La forza del destino* di Verdi, troviamo una pagina dal *Fidelio*, un brano non precisato di François Boïeldieu e «Von ewiger Liebe» di Johannes Brahms. Nel programma preparato l'anno seguente per il saggio finale del 29 maggio il ventaglio degli stili è davvero completo: si passa dall'*Et incarnatus est* della Grande Messa in Do minore K. 427 di Mozart (una pagina nello stile dell'antica Scuola Napoletana che domanda morbidezza di emissione e lunghissime arcate di suono),<sup>135</sup> alla «Mamma morta» dell'*Andrea Chénier*, ossia a una romanza del verismo maturo. Si ritorna al belcanto rossiniano della *Semiramide* («Bel raggio lusinghier») per concludere con la canzone d'autore del Novecento italiano («Il ballo» di Ildebrando Pizzetti).<sup>136</sup>

Il 27 aprile 1941 l'esercito nazista entra in Atene, il re parte per l'esilio, l'esercito greco si disperde, il primo ministro greco si suicida, i Tedeschi impongono alla città un rigido coprifuoco. *In tempore belli* e nonostante i pericoli, Maria frequenta assiduamente – fino a sera – le lezioni di Elvira De Hidalgo. L'inverno 1941-1942 è freddo: ad Atene c'è chi patisce la fame, ma alle tre Kalogeropoulou la generosità di Embirikos garantisce farina gialla, legumi, fichi secchi e nocciole. Per la povertà, tuttavia, usano le tende di velluto del salotto per confezionare gli abiti e le loro calzature hanno le soles di sughero o di legno. Pare che nell'autunno 1941 nascondano per due settimane nell'appartamento di via Patission due giovani ufficiali britannici e che Maria canti per distrarre chi potrebbe scoprire i clandestini: alcuni soldati italiani perquisiscono l'appartamento, infatti, a pochi giorni di distanza. La notizia non ha rilevanza musicologica, ma aiuta a rivalutare la figura umana di Maria Callas presso i suoi connazionali, liberandola dall'odiosa taccia di collaborazionismo ancora oggi abbastanza diffusa in Grecia.

Con gli occupanti nazisti i rapporti sono di terrore; con le truppe italiane molto più distesi, al punto che Evangelia fraternizza con il colonnello musicofilo Mario Bonalti,<sup>137</sup> che sa suonare il pianoforte, frequenta la casa delle tre donne, regala zucchero e soprattutto tiene alto l'umore di

---

<sup>135</sup> Si tratta di un magnifico Andante in 6/8 in Fa maggiore che prevede la perfetta padronanza di un ambito di due ottave più un semitono, dal Si grave sotto il rigo in chiave di violino al Do naturale acuto sopra il rigo. Concepita come una barcarola (quasi fosse la ninna-nanna cantata dalla Vergine al divino bambino), in occasione della prima esecuzione di questa Messa, per la quale Mozart non ebbe alcuna commissione e che non terminò mai, questa pagina fu eseguita dalla moglie del compositore. Richiede un'agilità distesa e calma, ottimo sostegno del suono, soprattutto nel *medium*, uso perfetto della mezzavoce e del piano. Evidente l'intento della De Hidalgo che propone alla talentuosa allieva lo studio di questo repertorio: alleggerire l'emissione, educare al controllo dei fiati e alla intonazione strumentale dei suoni nell'intera gamma normalmente adoperata dal cosiddetto soprano lirico. Un peccato non possedere alcuna registrazione di questo magnifico Andante interpretato da Maria Callas; con ogni probabilità potremmo capire come suonasse il suo «Mozart all'italiana» (cfr. MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*, a cura di John Ardoin, trad. dall'inglese di Luigi Spagnol, Milano, Longanesi, 1987, p. 27).

<sup>136</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 582.

<sup>137</sup> Secondo Gina Guandalini (*Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 43) Bonalti muore a Verona nel 1948 e sembra che Maria Callas abbia cercato di rintracciarlo, una volta arrivata in Italia.

Litsa. Sarà il fidanzato di Jackie, Embirikos, a far comprendere che le visite di un invasore accolto con la più viva cordialità sono in fin dei conti sconvenienti.

Nell'estate del 1942 arriva per Maria Callas il debutto in diciotto recite di *Tosca*,<sup>138</sup> accanto al più popolare tenore greco dell'epoca, Andonis Delendas.<sup>139</sup> Un aspetto che sicuramente interessa la nostra indagine è il fatto che la giovane cantante vuole partecipare alle prove d'orchestra dirette da colui che anni dopo, in italiano, definirà «il mio primo maestro»,<sup>140</sup> Sotos Vassiliadis. La grave miopia la rende pignola e perfezionista e sempre pronta a chiedere: «Possiamo provare una volta ancora, Maestro?». La critica e il pubblico si esprimono favorevolmente, anche nei riguardi della sua maestra di canto e di una recitazione «piena di ardore, con la sua bellezza (*sic*) e con la sua grazia».<sup>141</sup> Vengono segnalate *en passant* alcune leggere durezza del timbro e un eccessivo movimento delle mani. Un quotidiano tedesco di occupazione segnala che il giovane soprano Kalogeropoulou sembra essere stato creato per il ruolo di *Tosca*.<sup>142</sup>

L'entusiasmo è dovuto anche al fatto che in quegli anni, in Grecia, l'opera e l'operetta ottenevano ampio consenso.<sup>143</sup> Petsalis-Diomidis fa l'inventario delle opere rappresentate in Grecia nella prima metà del Novecento e il confronto dei titoli da lui citati<sup>144</sup> con la programmazione proposta dai teatri italiani nello stesso periodo mostra una sostanziale continuità con il repertorio già acquisito nel secondo Ottocento.<sup>145</sup> Tuttavia in Italia si osa di più: in Grecia, per esempio, non si rappresentano i drammi wagneriani, pur risentendo della lezione di Wagner le partiture di compositori greci quali Manolis Kalomiris o di tedeschi rappresentati in Grecia, quali Eugen

---

<sup>138</sup> Non si tratta di una sostituzione dell'ultimo minuto, ma il diciottenne soprano prepara *Tosca* (che resterà un suo cavallo di battaglia fino alla fine della carriera, benché il personaggio non incontri le sue simpatie, come dichiarerà lei stessa: si veda per esempio MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 106) con mesi di prove, seguendo i consigli di Elvira De Hidalgo che, con lungimiranza, la invita a cantare almeno qualche recita in italiano. All'epoca Maria si sta perfezionando in questa lingua con alcuni connazionali che hanno vissuto in Italia: non frequenta corsi tenuti dagli occupanti per non apparire antipatriottica (cfr. GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 35-36).

<sup>139</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 583, che riporta tutte le date delle rappresentazioni, tre delle quali si svolgono a fine agosto, mentre le altre quindici vanno dal 2 al 30 settembre, quasi sempre alternando un giorno di recita e uno di riposo.

<sup>140</sup> NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 287.

<sup>141</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 36 (per le altre recensioni citate, si vedano ancora p. 36 e, inoltre, 37). La cronista è Alexandra Lalauni che collabora anche alla testata italiana di occupazione intitolata «Roma». Del suo entusiasmo dà conto anche NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 300, dove – peraltro – si cita anche, a conferma della omogeneità e della solidità dell'impianto vocale, Dimitrios Hamoudopoulos, mentre Sophia Spanoudi in «Athinaika Nea» è meno entusiasta e si limita a un commento piuttosto laconico, se non addirittura mortificante: «Ancora giovane e priva di esperienza, non ha commesso nessun vero errore dall'inizio alla fine di questo ruolo davvero importante».

<sup>142</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 301-302.

<sup>143</sup> Tra le operette, Gina Guandalini (*Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 37 e 40) menziona *Il Paese del sorriso* e *Lo zingaro barone*. Maria Callas fa da doppio alla protagonista del *Ratto dal serraglio* mozartiano (non un'operetta vera e propria, dunque, ma un *Singspiel* che, come l'operetta, alterna parti recitate a pagine cantate), mettendo in repertorio un titolo poco frequentato che avrà modo di riprendere per intero una volta soltanto, in italiano, per poche recite alla Scala, nel 1952.

<sup>144</sup> Cfr. NIKO PETSALIS-DIOMIDIS, *Η άγνωστη Καλλας*, cit., p. 856, nota 1.

<sup>145</sup> Si tratta dei titoli che a scadenze regolari e ravvicinate vengono riproposti durante le principali stagioni teatrali italiane: ne parla LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 28.

d'Albert e Karl Millöcker. Di Rossini si esegue soltanto *Il barbiere di Siviglia*; Donizetti è conosciuto attraverso *La favorita*, *Lucia* e *Don Pasquale*, mentre è stranamente assente, a inizio Novecento, *L'elisir d'amore*, titolo riproposto invece con frequenza in tutti i teatri italiani. Di Bellini si rappresentano *Norma* e *Sonnambula*, di Verdi la trilogia popolare, ma anche *Ernani*, *Un ballo in maschera*, *Forza del destino*, *Aida* e *Otello*. Presenti ad Atene *La Gioconda* di Ponchielli e vari titoli del Verismo (compreso *L'Amico Fritz*), tre opere pucciniane (*Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*), *Mefistofele* di Boito e poi alcuni capolavori del teatro musicale francese: *Carmen* e *Les pêcheurs de perles* di Bizet; *Faust*, *Roméo et Juliette* e *Mireille* di Gounod. Sono conosciuti attraverso un solo titolo Delibes (*Lakmé*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Thomas (*Mignon*), Saint-Saëns (*Sanson et Dalila*), Halévy (*La juive*) e, infine, Massenet (*Manon*). Tra le rarità *Les noces de Jeannette* di Victor Massé, compositore francese dall'elegante vena melodica, e l'effimero *Ruy Blas* di Filippo Marchetti.

In occasione del concerto del 7 giugno 1942<sup>146</sup> per le truppe italiane stanziate a Salonico il *cachet* viene sostituito da vettovaglie, a testimonianza che i tempi sono davvero grami. Pare anche che tra Maria e il maggiore Di Stasio ci sia del tenero. Lui organizza per lei un'esecuzione di pagine rossiniane e di *excerpta* dallo *Stabat mater* di Pergolesi all'Istituto Italiano di Cultura di Atene, al numero 47 di via Patission.<sup>147</sup> Con Maria canta la Mandikian e le recensioni sono entusiastiche, anche per «l'arte della dizione con cui hanno espresso il testo religioso».<sup>148</sup> La perfetta dizione sarà sempre una delle frecce della faretra di Maria Callas.<sup>149</sup>

A questo punto non è necessario analizzare i singoli eventi ma dare uno sguardo complessivo alle esibizioni greche, quasi esclusivamente ateniesi, di Maria Callas, al fine di evidenziare come la formazione accademica si integri con il repertorio progressivamente proposto al pubblico.

Dopo nove o dodici recite di *O Protomastoras* di Manolis Kalomiris al Teatro Nazionale, nella parte di uno dei sette solisti, tra il 19 febbraio e il 20 marzo 1943,<sup>150</sup> con la ripresa di *Tosca* in

---

<sup>146</sup> Cfr. GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 40, parla di autunno del '42; noi ci atteniamo alla cronologia proposta in NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 582, che consente di recuperare il programma del concerto e il nome del pianista (Andreas Paridis) e degli altri interpreti. Intendendo celebrare il 150° anniversario dalla nascita di Rossini, il programma proposto al Cinema Pallas (cioè "Atena") è interamente formato da pagine del Pesarese.

<sup>147</sup> Anche per questo concerto del 9 gennaio 1943 occorre integrare e correggere con NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 583, le imprecisioni di GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 41: non di esecuzione integrale dello *Stabat Mater* si tratta infatti, ma di concerto comprendente un duetto e un quartetto dello *Stabat Mater* al quale si aggiungono «Nacqui all'affanno» e «Bel raggio lusinghier» rispettivamente dalla *Cenerentola* e da *Semiramide* di Rossini. Accompagnatori al pianoforte Stefanos Valtetsiotis e Andreas Paridis.

<sup>148</sup> Il commento di Joannis Psarúdas è riportato in GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 41.

<sup>149</sup> Per i concerti e gli eventi artistici promossi dalle forze armate presenti ad Atene cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 313: «Some were held in various cinemas or the open-air marble Stadium, but most concerts and lectures were given in the auditorium of the Casa d'Italia at 47 Patission Street, where the Italian Cultural Institute still has its premises today».

<sup>150</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 587. Maria Callas canterà in questa stessa opera anche l'anno seguente, come Smaragda, nelle due rappresentazioni del 30 luglio e del 5 agosto 1944. Manolis

estate, si evidenzia la sua non comune capacità di focalizzare su di sé l'attenzione del pubblico.<sup>151</sup> Segue un concerto che rivela la versatilità del giovane soprano, ugualmente dotato sia nel repertorio più antico (Händel e, all'epoca, Rossini) che in quello moderno (Verdi e Cilea, ma anche alcuni autori greci contemporanei). In questo caso Alexandra Lalauni evidenzia il perfetto bilanciamento tra natura e tecnica: la bellezza e la ricchezza del timbro, come pure la musicalità innata si uniscono al sapiente controllo dei fiati, all'esattezza nelle agilità più funamboliche. Adriana Lecouvreur, Leonora (del *Trovatore*) e Cenerentola non sono più adatte a questa voce di un'aria pastorale di Händel. Durante un secondo concerto al Teatro della Torre Bianca di Salonicco, o il 31 agosto o il 1° settembre 1943, Maria Callas avrebbe proposto addirittura un'aria di Desdemona dall'*Otello* rossiniano, opera all'epoca sconosciuta:<sup>152</sup> quello che a Gina Guandalini sembra uno dei tanti "miti Callas"<sup>153</sup> viene in parte confermato da Petsalis-Diomidis, che però non dispone della locandina del concerto nel corso del quale il diciannovenne soprano avrebbe eseguito *Lieder* di Schubert e di Brahms, l'*Inflammatus* dallo *Stabat Mater* di Rossini e non una ma addirittura due arie dall'*Otello* rossiniano: «Ah! Sì, per voi già sento» e «Assisa a piè d'un salice». Purtroppo si tratta di una ricostruzione da fonti indirette, basata sulla testimonianza del giornalista e critico teatrale Andonis Kosmatopoulos, più attento all'abbigliamento dell'interprete («she was wearing a long black dress»)<sup>154</sup> e alla scarsa presenza di pubblico («there weren't more than about fifty people in the audience all told») che al programma eseguito in sala in quella occasione.<sup>155</sup> Il giornalista avrebbe incontrato Maria e sua madre dopo la *performance*, si sarebbe congratulato con loro, camminando lungo via Lassani e sorseggiando poi un caffè in loro compagnia. Il commento delle due donne sarebbe stato che – visto il piccolo compenso ricevuto – quel concerto doveva considerarsi un successo sotto il profilo artistico, ma non dal punto di vista finanziario.<sup>156</sup>

È invece noto con certezza il programma del concerto benefico del 26 settembre 1943 al Teatro Olimpia di Atene, con Kostas Kydoniatis al piano. Accanto a pagine di Beethoven (*Fidelio*),

---

Kalomiris (Smirne 1883 – Atene 1962), pianista e didatta, fonda nel 1926 e dirige per molti anni il Conservatorio nazionale di Atene. È considerato l'iniziatore della scuola nazionale greca moderna, nella quale le componenti folcloriche si fondono con le forme della tradizione occidentale wagneriana e straussiana. *Il capomastro* risale al 1916.

<sup>151</sup> Anche in questo caso, come pure per il successivo concerto, l'entusiastica recensione di Alexandra Lalauni è riportata da Gina Guandalini (*Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., pp. 41-42).

<sup>152</sup> Se la *Rossini-Renaissance* si fa iniziare già tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, quando Vittorio Gui propone alcuni titoli poco frequentati sulla base dei propri studi degli autografi, si può riconoscere che l'allestimento del *Turco in Italia* diretto da Gianandrea Gavazzeni e interpretato da Maria Callas al teatro Eliseo di Roma (1950) è un capitolo fondamentale di un itinerario di riscoperta che trova nel Rossini Opera Festival di Pesaro, avviato a partire dal 1980, il suo punto di arrivo. Cfr. PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 28-29. Per un bilancio e una sintesi su cosa rappresenti dal punto di vista musicologico la riscoperta del Rossini dimenticato cfr. ALBERTO ZEDDA, *Divagazioni rossiniane*, Milano, Ricordi, 2012 (in particolare i capitoli II, pp. 13-24, e IX, pp. 111-116).

<sup>153</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 42.

<sup>154</sup> NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 337, anche per la citazione successiva.

<sup>155</sup> Cfr. *ivi*, p. 585, dove Petsalis-Diomidis ipotizza l'esecuzione delle due citate arie dell'*Otello* di Rossini.

<sup>156</sup> Cfr. *ivi*, p. 337.

Mozart («Et incarnatus est», K. 427), Massenet (*Thaïs*), Verdi (*Aida*) e Nikos Lavdas, Maria canta una «Canciòn Española» di Joaquin Turina:<sup>157</sup> non abbiamo testimonianze di come suonasse lo spagnolo di Maria Callas, perché di questa, come di tutte le altre esibizioni greche, anche radiofoniche, non resta alcuna registrazione. In precedenza, sappiamo che il programma d'esame affrontato il 27 maggio 1943 contiene, ancora una volta, l'*Et incarnatus* K. 427 di Mozart, forse «Che farò senza Euridice» di Gluck, sicuramente «Suicidio!» dalla *Gioconda* (l'opera con la quale debutterà nel '47 all'Arena di Verona) e «Il ballo» di Pizzetti. Seguono altre tre recite di *Tosca* al teatro all'aperto di Piazza Klafthmonos, sempre con Sotos Vassiliadis come direttore.

Dal settembre 1943 per i Greci comincia un *tempus terribile*, allorché i Tedeschi – ben più coercitivi degli Italiani – dimostrano come si deve governare secondo loro un Paese conquistato. I nazisti si intromettono anche nell'organizzazione dell'Opera di Atene e, su richiesta dell'interessata, garantiscono a Maria – che sa di essere la più brava – le prime parti che lei interpreta al proprio meglio, autocondannandosi (ignara del rischio che corre o ancora troppo ingenua per tutelarsi) a una sorta di *damnatio memoriae* per la già citata nomea di collaborazionista che sarà dura a morire. Impressiona – per chi oggi frequenta Atene e la Grecia – l'aura devota di ammirazione e stima che circonda la figura di una quasi coetanea di Maria Callas, l'attrice, cantante e ministro della cultura Melina Merkouri (nome d'arte di Maria Amalia Merkouri, Atene, 1920 – New York, 1994). Il busto di quest'ultima, distintasi in particolare nel contenzioso per il rientro in Grecia dei marmi dell'acropoli conservati nel British Museum di Londra, fronteggia, a una delle estremità della Plaka, l'arco di Adriano. Al contrario, l'allieva di Elvira De Hidalgo continua a pagare, ancora oggi, le accuse di collaborazionismo ed esosità.<sup>158</sup>

Il ruolo di Leonora, la protagonista del *Fidelio* beethoveniano (l'eroina che non esita a sacrificare la propria vita pur di salvare Florestano, il marito ingiustamente imprigionato dal perfido Don Pizarro), viene interpretato per undici volte nella suggestiva cornice del Teatro di Erode Attico, sulle pendici dell'acropoli, nei giorni 14, 15, 17, 20, 22 e 31 agosto e 1, 3, 6, 9 e 10 settembre 1944. Tre rappresentazioni (il 19 agosto e il 2 e il 7 settembre) vengono proposte con un secondo cast del quale Maria Callas non fa parte. Hans Hörner dirige l'orchestra del Teatro dell'Opera di Atene,<sup>159</sup> Michalis Vourtsis il coro.<sup>160</sup> Hörner è il direttore dell'orchestra della Radio tedesca ed è molto

---

<sup>157</sup> Cfr. *ivi*, p. 585.

<sup>158</sup> Cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas. Vissi d'arte, vissi d'amore*, cit., p. 183, dove tuttavia si ricorda anche che in occasione della *Norma* di Epidauro Maria Callas dona diecimila dollari in beneficenza a una fondazione greca. Anche l'incasso della successiva *Medea* (1961) sarà destinato all'Associazione per l'assegnazione di borse di studio a favore di studenti greci di canto lirico: cfr. BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 93. La prima borsa di studio, nel 1964, viene assegnata ad Agnes Baltsa la quale, nel 1993, a settant'anni dalla nascita della Callas, interpreterà l'allestimento di *Cavalleria rusticana* destinato a rievocare il debutto ateniese di quest'ultima (*ivi*, p. 73).

<sup>159</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 587.

<sup>160</sup> Cfr. *ivi*, p. 416.



stimato da chi lavora con lui.<sup>161</sup> I ricordi di Maria Callas relativi alla preparazione dell'allestimento depongono a favore di una messinscena particolarmente accurata:<sup>162</sup> si studia il libretto, poi la musica con l'intenzione di comprendere a fondo le intenzioni del compositore; infine la partitura viene analizzata e assimilata con una particolare attenzione rivolta alla drammaturgia.<sup>163</sup> Maria, come già per l'allestimento di Tosca e come farà sempre, canta "in voce" e giustifica in maniera convincente questa scelta: «There is one thing that you really must do: that is to sing in full voice at the very first orchestra rehearsals, for your own and your colleagues' sake [...]. The main thing is to test your own possibilities». Cantando a piena voce, spiega l'artista, tutti gli interpreti – compreso il direttore d'orchestra – possono equilibrare le scelte dei colori.

Tralasciando i particolari relativi alle tensioni familiari,<sup>164</sup> segnaliamo che la trama del *Singspiel* beethoveniano si presta a facili attualizzazioni nell'estate del 1944. Al di là della celebrazione dell'amore coniugale, *Fidelio* è un inno a favore della libertà e un invito a rovesciare qualsiasi tirannide. Possiamo facilmente immaginare quali fossero i sentimenti del pubblico seduto sulle gradinate del Teatro di Erode Attico. Tra i critici qualcuno accusa i tre protagonisti (Kalogeropoulou, cioè Leonore; Delendas, cioè Florestan; Mangliveras, cioè Pizarro) di aver cantato con troppa dolcezza, in maniera troppo lirica e non nello stile di Beethoven,<sup>165</sup> ma l'unanime giudizio della critica è che la *performance* della Kalogeropoulou-Leonore può dirsi eccellente. Il giudizio di Psaroudas riassume tutti gli altri: «This time Miss Kaloyeropoulou has found a role that suits her. She gave us a dramatic, expressive, and moving Leonore».

#### 1.4. L'eredità greca e la seconda delusione americana

Per tracciare un quadro conclusivo su quali siano i debiti di Maria Callas con la Grecia, sua terra d'origine e paese nel quale svolge la parte fondamentale della propria formazione musicale, sembra utile, a questo punto, anche un rapido bilancio quantitativo.

Prima di tornare negli Stati Uniti, dove è nata, Marianna Kalogeropoulou (questo il nome ripristinato ad Atene) canta sette ruoli principali in cinquantasei rappresentazioni sceniche,<sup>166</sup> un

---

<sup>161</sup> Cfr. *ivi*, p. 417.

<sup>162</sup> Le prove hanno infatti inizio a fine aprile o agli inizi di maggio (1944): per Maria Callas subito dopo le recite di *Tiefland* e *Cavalleria rusticana*. Il 19 giugno Kalomiris informa i responsabili del Teatro dell'Opera che secondo il direttore d'orchestra il debutto potrà avvenire il 20 luglio (cfr. *ivi*, p. 419).

<sup>163</sup> Cfr. *ibidem*, inoltre p. 418 per la sintesi sulla preparazione dell'allestimento e la citazione in inglese.

<sup>164</sup> Petsalis-Diomidis (*ivi*, p. 421) ricorda che Frosso Dimitriadou, nonna materna di Maria, è seriamente ammalata in questo periodo (ma morirà nel 1956). Per avere un'idea di come, sia pure a distanza di tempo, Maria Callas intendesse il personaggio di Leonore si veda il testo della lezione sull'aria «Abscheulicher!» («Mostro!») tenuta alla Juilliard School of Music: MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*, a cura di John Ardoin, cit., pp. 46-50.

<sup>165</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 425; per la critica su Maria Callas, cfr. p. 426.

<sup>166</sup> Santuzza (*Cavalleria rusticana*) per un totale di tre recite; Suor Angelica una volta soltanto; interpreta ventuno volte il ruolo di Tosca, undici quello di Marta nel *Tiefland* di Eugen d'Albert, due Smaragda in *O Protomastoras* (*Il*

solo ruolo secondario<sup>167</sup> e, per una dozzina di recite, è attiva anche come corista.<sup>168</sup> Si esibisce, cantando con altri, in un numero non precisabile di concerti (da cinque a sette) e affronta quattordici *recital*, tutti solistici tranne uno.<sup>169</sup> Inoltre prende parte a dieci tra saggi e concerti di allievi del Conservatorio e a una trasmissione radiofonica. Senza contare i *recital* in case private, si esibisce in venti teatri, *auditorium* o sale da concerto. Nicholas Petsalis-Diomidis calcola che, fuori dalla Grecia, si esibirà nel corso di una carriera durata, nel complesso, meno di vent'anni, in 123 tra teatri e sale da concerto.<sup>170</sup>

Nell'economia complessiva del nostro studio sembrerà che agli anni della formazione in Grecia sia stato dedicato troppo spazio. Ma almeno tre ragioni giustificano la nostra scelta: la già citata miscellanea curata da Luca Aversano e Jacopo Pellegrini in occasione dei quarant'anni dalla morte della Callas non dedica alcuno studio, almeno esplicitamente, agli anni della sua formazione; indagarli – dopo il monumentale lavoro (trilingue, ribadiamo, ma mai tradotto in italiano) di Nicholas Petsalis-Diomidis – può apparire ridondante, ma la ricerca dei testimoni, la trascrizione delle loro memorie e la collazione di tutti i materiali che abbiano in qualche misura attinenza con la figura e l'arte di Marianna Kalogeropoulou non ha, in quella sede, una finalità musicologica, bensì cronachistico-archivistica. In altre parole, Petsalis-Diomidis offre una doviziosa e variegata quantità di materiali grezzi, senza però preoccuparsi di vagliare, classificare, interpretare e riordinare la messe raccolta; nel suo libro le fonti utili non vengono separate dalle accessorie, né le memorie affidabili sono distinte da quelle irrilevanti o contaminate. In questo senso una terza motivazione ha guidato la stesura di questa sezione della nostra indagine, anche nell'analisi di quanto già pubblicato in italiano: spesso le medesime fonti di informazioni (Maria Trivella o Elvira De Hidalgo, colleghi e compagni di studio della cantante in Grecia, parenti o semplici conoscenti, ma anche Maria Callas stessa), incontrate a distanza di tempo da intervistatori diversi, rilasciano testimonianze discordanti. La memoria – si sa – è ancella infedele, a maggior ragione quando, in contesti del tutto particolari come quelli rappresentati dalle ricorrenze celebrative, occorre far riaffiorare ricordi remoti relativi alla propria percezione delle qualità di un'artista che non si pensava potesse diventare chi poi è diventata. Una spontanea tendenza difensiva invita o alla sacralizzazione *ante diem* o alla ricerca delle più assurde motivazioni, al fine di tutelare i propri giudizi negativi successivamente

---

*capomastro*) di Manolis Kalomiris; sette volte Laura in *Der Bettelstudent (Lo studente mendicante)* di Karl Millöcker. Inoltre è per undici volte, le uniche della sua carriera, Leonora nel *Fidelio* di Beethoven, *Singspiel* raramente esportato fuori dalla Germania (in Italia arriverà solo nel 1883, al Teatro dal Verme di Milano, quasi ottant'anni dopo la prima viennese del 1805). Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 589, anche per gli altri dati numerici riportati.

<sup>167</sup> Quello di Beatrice nel *Boccaccio* di Suppé.

<sup>168</sup> In *O Protomastoras (Il capomastro, 1916)* di Manolis Kalomiris (cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas*, cit., p. 583).

<sup>169</sup> Cfr. per i dettagli NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., pp. 579-590.

<sup>170</sup> Cfr. *ivi*, p. 589.

sbugiardati dalla storia ma non più ritrattabili perché ormai divulgati. Vagliare e confrontare le fonti, mettere in ordine l'essenziale e formulare una sintesi sugli anni della formazione di base era dunque operazione previa e opportuna in vista di un più oggettivo e consapevole esame delle scelte di repertorio successive.

Una valutazione nel complesso equilibrata e condivisibile del risultato ottenuto tramite il tirocinio con la De Hidalgo viene confidata a Eugenio Gara da Maria Callas stessa: «Tutti i miei sforzi, da quando nel 1937 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. Avevo scoperto l'opera ascoltando la voce calda e lucente di Rosa Ponselle nella *Carmen*, il mio idolo dell'adolescenza e la mia disperazione. Perché a tredici anni avevo una voce enorme, quasi completa, ma il timbro era invece scuro, “nerastro” (mi viene in mente un olio grasso) e complicato dai limiti nel registro superiore».<sup>171</sup> Continuando l'opera avviata da Maria Trivella, Elvira De Hidalgo – ex soprano leggero con una ragguardevole carriera alle spalle, poliglotta e ben formata sulla prassi esecutiva tradizionale – insegna a Maria il modo corretto di raccogliere i suoni nella maschera; allena la respirazione affinché il canto possa procedere “sul fiato” e non solo “con il fiato”;<sup>172</sup> rende elastica, duttile, rapida, intonatissima ossia precisa e agile l'emissione dei suoni; pone – in una parola – le premesse perché la più talentuosa delle sue allieve possa un giorno riscoprire il segreto degli antichi soprani drammatici di agilità o, meglio ancora, delle cantanti assolute che non conoscono limiti di repertorio. I risultati sono il frutto di un sapiente allenamento che irrobustisce la fibra, così da poter cantare, anche a lungo, a voce piena e non soltanto accennando. Abbiamo già riportato la testimonianza di Arda Mandikian, secondo la quale lei e Maria, durante le lezioni della De Hidalgo, gridano e strillano, ma per fortuna senza che le loro voci subiscano danno.<sup>173</sup> È molto probabile, al contrario, che grida e strilli, vocalizzi e ripetizione di arie e duetti avvenissero sotto il controllo di una maestra consapevole che la voce ben formata deve essere anche resistente. D'ora in avanti Maria canterà a voce piena anche durante le prove, senza risparmiarsi. La testimonianza più completa è quella del direttore d'orchestra Nicola Rescigno, significativa anche perché si riferisce agli ultimi anni della carriera del soprano nei quali il risparmio della voce era ormai necessario:

Andavamo d'accordo, lei accettava i miei consigli anche quando magari volevo cambiare qualcosa di quello che altri grandi Maestri le avevano insegnato. Maria Callas anche durante le prove cantava in piena voce. Una volta le consigliai di risparmiarsi, visto che gli altri cantanti

---

<sup>171</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 75 (utile anche per la sintesi sugli anni ateniesi proposta in questo paragrafo).

<sup>172</sup> Sul significato dell'espressione e su cosa comporti in concreto *alii alia dicunt*. Per una sintesi non troppo accademica ma affidabile cfr. <http://www.enricostinchelli.it/site/note/136-il-canto-sul-fiato-ossia-respiro-dunque-canto.html> (ultimo accesso: venerdì 9 febbraio 2018, ore 18.20).

<sup>173</sup> GINA GUANDALINI, *Maria Callas. Gli anni giovanili*, cit., p. 28.

accennavano, lei mi guardò e mi disse: «Tu pensa a dirigere e io penso a me stessa», e cominciò a “gridare” di nuovo.<sup>174</sup>

Altro elemento a favore dei metodi pedagogici di Elvira De Hidalgo è la *varietas* del repertorio (belcanto e verismo, Mozart e Pizzetti, *Lieder* e musica greca contemporanea), senza disdegnare le parti in apparenza poco congeniali al temperamento passionale di Maria. Così la lungimirante insegnante la invita a interpretare anche l'operetta<sup>175</sup> che richiede, oltre all'abilità canora, doti attoriali: in tal modo la Kalogeropoulou rivela – come scriverà la De Hidalgo – una «nature gestuelle»<sup>176</sup> (naturale e facile gestualità scenica, diremmo noi). L'espressività degli occhi e della bocca, ma anche il movimento delle mani vengono valorizzati e avviati nella giusta direzione dalla previdente maestra. Bruno Tosi riporta un'eloquente memoria di Elvira De Hidalgo che integra e completa quelle già citate nel volume di ampio formato pubblicato come «atto di riparazione» per la triste vicenda e la «profonda ferita»<sup>177</sup> dovuta allo scandalo della *Norma* romana interrotta al primo atto il 2 agosto 1958, durante la serata inaugurale del Teatro dell'Opera, alla presenza del presidente della Repubblica Gronchi. Racconta dunque la maestra ateniese di Maria:

aveva un'espressione nello sguardo e una maniera interpretativa, anche se non conosceva bene l'italiano, che mi impressionò. La sua bocca, una grande bocca, e i suoi grandi occhi, che ti parlavano, mi impressionarono e toccarono al massimo. Anche le sue mani erano magiche, perfino allora al Conservatorio, malgrado si mangiasse le unghie.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 50-51 (la testimonianza di Nicola Rescigno è riportata alle pp. 45-53).

<sup>175</sup> Un riscontro fra i tanti possibili: pure un soprano wagneriano come Kirsten Flagstad (1885-1962) negli anni della formazione canta l'operetta. Del resto il repertorio “leggero”, dovendo l'interprete restituire l'umorismo contenuto nelle diverse situazioni sceniche e la vivacità dei caratteri dei personaggi che divertono il pubblico, valorizza, nel canto, la scioltezza, il brio, la grazia e la possibilità di giocare, ammiccando e fluttuando, sulla sillabazione. Sono caratteristiche che Maria Callas metterà a frutto, per esempio, quando interpreterà Fiorilla e Rosina, ma anche i grandi ruoli pucciniani che domandano una perfetta padronanza del “canto di conversazione”.

<sup>176</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 83.

<sup>177</sup> Entrambe le espressioni tra virgolette sono di Giacomo Miceli, nel 1993 assessore al turismo della regione Lazio. Vengono riportate nell'articolo intitolato *Un “abbraccio” romano per la Callas* (ivi, p. 8). All'epoca della terribile serata, Maria Callas aveva cercato di chiarire e disculparsi: l'episodio provocò ritorzioni anche a distanza di tempo. Per esempio, a cinque anni dai fatti la cantante declina un invito romano, pur sentendosi in debito con l'antico maestro e mentore Tullio Serafin e scrive due lettere a Giacomo Lauri Volpi (riportate nel volume curato da Tosi, alle pp. 229-233), giustificando il proprio rifiuto. Il tenore ben comprende lo stato d'animo di una donna all'epoca molto sola e fragile: non solo non si adonta per il garbato rifiuto, ma continua a sostenerla e a difenderla, arrivando addirittura a pubblicare un frammento di una delle lettere pur trattandosi di carteggio privato, al fine di denunciare l'assurdo, ingiusto linciaggio patito dalla Callas in occasione della *Norma* romana. Ecco un toccante stralcio della lettera datata Milano, 25 gennaio 1963 che aiuta a comprendere come fosse fragile l'animo di una donna che, per quanto divenuta celebre nel mondo intero, aveva conservato le insicurezze della ragazza greca in perenne conflitto con la propria madre e bisognosa dell'affetto e dell'incoraggiamento della propria insegnante di canto: «Non ho, caro Amico, la forza fisica per affrontare l'arena ed i leoni. Tutti mi garantiscono, tutti mi fanno molte assicurazioni, Lei, il Maestro, i critici, ma io non potrò mai dimenticare quella serata all'Opera di Roma e quanto ho sofferto. Forse, se avessi venti o trent'anni, il mio atteggiamento potrebbe essere diverso, forse potrebbe anche non importarmi quanto accadde allora, e la gioviale [forse suonerebbe più appropriato l'aggettivo giovanile] baldanza dello spirito – come dice lei – mi avrebbe aiutata a dimenticare e andare avanti. Ma io non mi sento più di rischiare, soprattutto di rischiare eventuali nuove, crudeli ferite dell'anima che nulla potrebbe allora veramente più sperare di sanare» (p. 233).

<sup>178</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit., p. 83.

Le doti di gestualità e la mimica del volto, cioè l'innata capacità di drammatizzare la frase musicale, sono d'altra parte conservate nelle fotografie riportate tanto da Nicholas Petsalis-Diomidis quanto da Bruno Tosi: Marianna Kalogeropoulou è già un'attrice dotata di «bella presenza e ricca voce».<sup>179</sup>

Nella terra dei miti Maria Callas non approfondisce la cultura dei propri antenati: la più grande Medea e Norma del teatro musicale novecentesco forse non ha mai letto Euripide. In America ha frequentato la scuola dell'obbligo, parlando e scrivendo *American English*, ad Atene è diventata poliglotta: spagnolo e francese, italiano e neogreco. All'arrivo in patria sembra una straniera; quando riparte per New York è una greca *pleno iure*, per lingua e cultura, avendo assimilato l'idea degli antichi secondo i quali il destino è una forza ineludibile. Prima di seguirla al di là dell'oceano conviene leggere una testimonianza rilasciata dal principe Michele di Grecia (che grazie a Maria Callas conobbe la sua futura moglie Marina) a Nadia Stancioff, dapprima addetta stampa, assistente e controfigura della cantante sul set del film *Medea*, successivamente, negli anni del malinconico ritiro parigino, sua amica e confidente; infine, sua biografa:

Era quell'idea del destino, quella gremità ad accomunarci. [...] Era greca nell'anima. La sua lingua madre era il greco e lo parlava bene. Quando parlava francese o altre lingue straniere assumeva un'aria sofisticata, mentre quando parlava greco era se stessa, era assolutamente naturale. Non era affatto "diva", come se non si addicesse alla sua lingua o ai modi del suo paese. In realtà nella sua lingua, come nella sua natura, c'era una sorta di dualità legata al fatto che parlasse di questioni professionali o di banalità. Quando la conversazione era incentrata sulla sua arte, era la quintessenza del professionista sicuro di sé. Quando si parlava di questioni generali, si trasformava in una greca incerta della classe media che parlava di tende, moquette e cagnolini [...] C'era però un lato di Maria che non era assolutamente greco. Era sempre un po' schiva e distante. Probabilmente era una forma di difesa.<sup>180</sup>

Torna alla memoria la prima audizione con Elvira De Hidalgo: la ragazza miope e brufolosa si rosicchia le unghie; quando canta si trasforma e comunica emozioni; poi ritorna, impacciata, a sedersi in disparte. Il suo atteggiamento verso la vita rimane quello della donna greca di poca cultura devota al proprio sposo;<sup>181</sup> il suo culto per la musica le comunica il *furor* (l'ένθουσιασμός) di cui Platone – che lei probabilmente conosce solo per sentito dire – parla nello *Ione*, a proposito della divina ispirazione dei poeti.

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 85. L'espressione è di Sofia Spanùdi, che commenta la *Tosca* del '42; si veda pure NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 583, per la locandina; pp. 296-302 per un dettagliato resoconto relativo alla preparazione dell'allestimento, alla messinscena e alle reazioni della critica. Di notevole interesse anche il materiale fotografico. Quattro foto riguardano le prove (pp. 291-292), altre quattro una delle recite (impossibile precisare quale). Una fotografia ritrae la Callas con un ridicolo cappellino sghembo in testa durante il duetto del primo atto, nella chiesa di Sant'Andrea della Valle (p. 294); altre tre foto (pp. 294 e 296) riguardano il secondo atto. I costumi di Tosca, di Mario e di Scarpia sono quelli tradizionali: una foto sembra scattata immediatamente prima dell'avvio di «Vissi d'arte». Il temperamento della diciottenne cantante è già notevole, ma abbiamo un anticipo di ciò che Maria Callas diventerà a contatto con i grandi registi nella foto che la ritrae curva su Scarpia morente, allorché lo apostrofa: «Muori! Muori!».

<sup>180</sup> NADIA STANCIOFF, *Maria. Ritratto della Callas*, Roma, Giulio Perrone, 2007, pp. 157-158.

<sup>181</sup> Un episodio eloquente è quello riportato da Nadia Stancioff (ivi, p. 159). Dopo aver chiesto all'amico John Ardoin se fosse mai stato in Grecia, Maria Callas gli avrebbe detto: «Non credere mai a quello che vedi in Grecia. Sembra europea, ma credimi, è assolutamente orientale. L'uomo è il pascià».

La Grecia, l'Arcadia, Atene possono forse conservare memorie care a poeti e filosofi, ma per un cantante lirico la terra delle promesse è l'Italia. Per questo la sempre vigile Elvira De Hidalgo contesta il desiderio di Maria di tornare da suo padre a New York:

«Devi cominciare in Italia», le spiegavo, «per questo hai imparato la lingua. Quando sarai qualcuno in Italia, il resto verrà da sé». Maria non mi diede retta. Partì sola, senza un soldo, sullo Stockholm. La sera dell'imbarco mi telefonò dal Pireo: «La mia ultima parola è per lei», mi disse, «penserò sempre a lei, con tanta gratitudine. Dica che mi perdona». «Non devi partire», le ripetei.<sup>182</sup>

È vivace e affettuoso il racconto di Elvira De Hidalgo e coglie esattamente nel segno. In occasione della partenza di Maria per l'America tra lei e l'amata maestra scoppia dunque un litigio:

Litigammo nel '45. Come? In italiano, la lingua che le avevo insegnato, e che Maria imparò per scommessa in soli tre mesi, con quella straordinaria volontà che aveva. E perché litigammo? Maria, finita la guerra, voleva partire per l'America, per raggiungere il padre, ottenere finalmente da lui un poco di benessere e cominciare da lì la carriera. Io ero di parere contrario.<sup>183</sup>

L'eredità greca comprende anche qualche chilo di troppo<sup>184</sup> e, quasi sicuramente, esperienze esistenziali dolorose, che contribuiscono forse a spiegare il livore di Maria verso la madre-padrone-futura nemica e delle quali la cantante preferirà, comprensibilmente, non parlare da ora in avanti.<sup>185</sup>

Dei sette ruoli completi interpretati in Grecia, due soltanto verranno ripresi: quello di Santuzza (solo in sala di registrazione) e quello di Tosca (per l'intera durata della carriera).

La Santuzza di Maria Callas sarà, e forse lo è già fin dalla prima esplorazione giovanile del ruolo, molto greca, nel senso che sembra l'eroe femminile di un'antica tragedia. Possiamo intuire qualcosa attraverso l'ascolto dell'incisione EMI (nel 1953 ancora Columbia italiana) diretta da Tullio Serafin in maniera «nitida e varia».<sup>186</sup> Maria Callas – secondo Rodolfo Celletti – mette nel

---

<sup>182</sup> I ricordi di Elvira De Hidalgo sono citati in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 165 col. 1.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas...*, cit., p. 40; a p. 51 si parla di novantacinque chili abbondanti. Tuttavia le foto di scena relative alla *Tosca* del 1942 non consentono di dire che Maria avesse in questo periodo della sua vita le rotondità e la larghezza di spalle di una matrona. Lo stesso Lelait-Helo, d'altra parte, deve ammettere che «il suo canto e il controllo della gestualità restituirono all'eroina tutta la sua nobiltà e la sua forza, mista a fragilità. Il pubblico ateniese riconobbe il talento della giovane cantante e fu un successo» (*ibidem*).

<sup>185</sup> Forse anche perché gli anni ateniesi furono avventurosi dato che Atene era presidiata dagli occupanti italiani e tedeschi e qualche aspetto della vita familiare – come delicatamente osserva Lelait-Helo nel già citato volume biografico, alle pp. 41 e 42 – si fa oscuro: «La madre di Maria ha sempre sostenuto di essere stata al servizio della resistenza greca [...]; una versione meno eroica e forse più vicina alla realtà racconta invece di un'Evangelia che aveva regolari rapporti con l'invasore». Abbiamo già parlato di Bonaldi e Di Stasio: quanto disinteressato fosse il loro apprezzamento per il belcanto non è opportuno indagare. Che le tre Kalogeropoulou avessero accettato qualche compromesso per avere di che vivere non si può escludere, ma lasciamo che altri (cfr. RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, cit., p. 41), interessati più al pettegolezzo che non all'arte di Maria Callas, si addentrino in queste tematiche. Pare sensato concludere che qualche invisibile, ma ancora bruciante ferita invitasse a cambiare aria.

<sup>186</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco. 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 385 (anche per la sintesi critica sull'interpretazione di Maria Callas che segue).

giusto rilievo frasi da altre interpreti trascurate, evitando premature ostentazioni di lacrime e pianto e conferendo al personaggio una compostezza e una dignità che aumentano l'interiorizzazione del *pathos*.<sup>187</sup> È probabile che della giovane Callas all'ormai affermata cantante rimanesse «il tono prosciugato, tagliente ma aspro fino a essere talvolta lugubre [...] che ci para davanti una nera figura tutta avvolta nello scialle come solo sanno fare le donne del Sud».<sup>188</sup>

«La mancanza di un timbro spontaneamente caldo»<sup>189</sup> e i molti suoni «di notevole sgradevolezza»<sup>190</sup> perché asprigni e vacillanti, sono un ulteriore retaggio delle peculiarità vocali evidenziate negli anni del tirocinio greco. Non dimentichiamo che la critica ateniese aveva da subito individuato «la particolarità della sua voce»<sup>191</sup> che, per estensione e colore, rappresentava «una vera curiosità, uno strumento straordinario capace di essere arpa o grancassa secondo le emozioni».<sup>192</sup> Elvira De Hidago aveva in parte raddolcito, ma senza poterla del tutto trasfigurare, una voce «timbricamente non di prima qualità, di colore scuro e ferrigno».<sup>193</sup> Dunque già in Grecia si parlava di voce tripla, caratterizzata da colori differenti nel registro acuto, medio e grave e pertanto

si poneva il problema di quello che viene chiamato il passaggio di registro. In effetti non si può passare da una voce a un'altra senza produrre suoni bruschi, i quali sfuggono maldestramente al controllo dell'interprete proprio mentre cambia. In questo la voce della Callas era inconfondibile. I suoi detrattori dicevano che tali suoni erano sporchi, vergognosi e insopportabili, alcuni parlavano di schiocchi, stridori, frizioni; i suoi ammiratori, invece, sentivano in essi tutto il carico dell'emozione e della potenza drammatica che superava la tecnica per unirsi all'arte e al talento supremo. Ma Maria non era ancora la Callas e doveva lottare per vincere le sue imperfezioni vocali. Lavorava senza sosta per limare i passaggi e raffinare le interruzioni della sua voce impetuosa. I progressi furono considerevoli ma le legature non scomparvero mai definitivamente. Le imperfezioni furono scolpite, levigate, perfezionate ma non vennero mai completamente rimosse. La voce di Maria Callas rimase sempre ribelle. [...] Ad ogni ruolo una voce diversa ma anche, ovviamente una recitazione differente.<sup>194</sup>

Il personaggio e forse anche la musica di Floria Tosca, l'altro ruolo cantato per la prima volta in Grecia che Maria porta con sé nel Nuovo Mondo in vista della carriera futura, non saranno mai da lei amati, eppure costituiranno un irrinunciabile e apprezzato capitolo del suo repertorio:<sup>195</sup>

---

<sup>187</sup> Cfr., per un analogo giudizio, ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e in Video...*, cit., p. 599 col. 2.

<sup>188</sup> *Ibidem*. Qui Giudici si riferisce all'assolo nell'inno pasquale in cui, da autentica *tragédienne*, sembra «arroccarsi nella preghiera», diventando – aggiungiamo noi – una Santuzza scontrosa, non più giovane, precocemente sfiorita.

<sup>189</sup> RODOLFO CELETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 385.

<sup>190</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e in Video...*, cit., p. 600 col. 1.

<sup>191</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva...*, cit. p. 87.

<sup>192</sup> DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas...*, cit., p. 35.

<sup>193</sup> MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 213-217: 213 col. 1.

<sup>194</sup> DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas...*, cit., pp. 35-36.

<sup>195</sup> Premesso che la carriera di Maria Callas non può vantare i primati di altre primedonne che hanno interpretato i ruoli a loro particolarmente adatti centinaia di volte, la cantante greca è Norma in teatro per sole ottantaquattro sere, Violetta per cinquantotto e Tosca per cinquantatre. Il ruolo non amato della cantatrice romana è il terzo più eseguito in allestimenti scenici distribuiti nell'arco di ventitre anni: cfr. «Musicalia», a. 1 (ottobre/novembre 1992), n. 4, p. 65.

Nel primo atto, per esempio, si ha a che fare con una donna che è completamente, se non isterica, nervosa o inconcludente. [...] È un caso disperato, è una donna esasperante. Ecco perché con gli anni ho maturato una certa intolleranza nei suoi confronti. Ma c'è voluto tempo. Voglio dire, dai primissimi anni fino ad oggi.<sup>196</sup>

«La critica anglosassone, compatta, considera la registrazione del '53 una delle quattro o cinque riuscite massime di tutto il melodramma in disco. [...] La Callas alterna con infinita sapienza e invariabile potere di suggestione momenti di tensione spasmodica e vaneggiamenti quasi estatici, nella complessiva raffigurazione d'una donna fragile, insicura per non dire nevrotica».<sup>197</sup> Elvio Giudici commenta anche i nastri video relativi a due secondi atti con il baritono Tito Gobbi e dichiara Maria Callas «affascinante nella propria nervosissima, convulsa vibratilità emotiva». Sicuramente l'interpretazione discografica deve molto alla direzione ispirata di Victor De Sabata; le recite teatrali mettono a profitto i suggerimenti di registi come Franco Zeffirelli, tuttavia le fotografie della *Tosca* ateniese lasciano intendere che già allora, prima di incontrare maestri che la ispirassero, Maria Callas si era impadronita del personaggio, connotandolo in modo originale.

Veniamo dunque ai diciotto mesi americani che precedono il debutto veronese. Nel 1946 Edward Johnson, responsabile del Metropolitan di New York, offre alla ventitreenne Maria Callas la possibilità di interpretare *Fidelio* e *Madama Butterfly*: lei rifiuta perché non ritiene di avere *le physique du rôle* per la quindicenne Cio-Cio-San e perché non può accettare di cantare in inglese un'opera scritta da Beethoven in tedesco.<sup>198</sup> Propone *Tosca* o *Aida*<sup>199</sup> e si ritira, dando a tutti una lezione di etica professionale che, sul momento, Johnson non apprezza, ma il cui valore saprà riconoscere in seguito. Si noterà che, in questa fase, pensando alle caratteristiche della propria voce e al proprio temperamento, Maria sceglie tendenzialmente ruoli lirico-spinti o drammatici.

Intanto conosce una certa Louise Caselotti, mezzosoprano che, non riuscendo a sfondare nel mondo della lirica, sta ripiegando sulle commedie musicali di Hollywood. Il marito di Louise, Edward Richard Bagarozzy,<sup>200</sup> soprannominato Eddie, dice di essere un agente teatrale. Maria – che forse riceve qualche lezione di canto dalla nuova amica<sup>201</sup> – trascorre molto tempo con la coppia di melomani: parlano di musica e fantasticano su progetti futuri. Bagarozzy decide di fondare una compagnia per l'opera di Chicago e, più per abilità retorica che per doti imprenditoriali, coinvolge nel progetto Nicola Rossi Lemeni, basso talentuoso e genero di Tullio Serafin, Max Lorenz, tenore

---

<sup>196</sup> MARIA CALLAS, *Seducanti voci...*, cit., p. 107.

<sup>197</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 999 col. 1, anche per la citazione che segue.

<sup>198</sup> Cfr. CARLA VERGA, *Vita di Maria Callas*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 24-25; ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, traduzione dall'inglese di Riccardo Mainardi, Milano, Garzanti/Vallardi, 1982, p. 64.

<sup>199</sup> Cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas...*, cit., p. 51 e, per la sintesi biografica successiva, pp. 52-55.

<sup>200</sup> Vari particolari sul suo rapporto con Maria Callas sono forniti da ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., pp. 68-72 (per il nome completo di Bagarozzy cfr. p. 71).

<sup>201</sup> Cfr. *ivi*, p. 70.



del Festival di Bayreuth, Giuliano Masini e altri. Si dovrebbe allestire *Turandot*, affidando a Maria Callas il ruolo del titolo: la prova generale, prevista a Chicago per il 6 gennaio 1947, viene dapprima spostata al 27, ma alla fine – non essendo stato versato il deposito di garanzia richiesto dal sindacato dei coristi – la messinscena viene annullata e si improvvisa in fretta e furia un *recital* per consentire agli artisti di pagarsi il biglietto di ritorno. Neppure adesso Maria apre gli occhi: forse si è invaghita dell'avventuriero. Bagarozzy ne approfitterà e, fiutando il talento non comune del giovane soprano, le farà firmare un contratto capestro destinato a causare una lite giudiziaria commentata dai giornali di mezzo mondo.<sup>202</sup>

Maria Callas è a New York da più di un anno quando Evangelia la raggiunge e sembra che tra le due esista la possibilità di trovare un accordo.<sup>203</sup> Il sereno dura poco. I conflitti si riaccendono, ma hanno breve durata, dato che la sciagurata avventura di Chicago ha un epilogo lieto: Rossi Lemeni, ingaggiato per la parte di Alvisè Badoero nella *Gioconda* che aprirà la seconda stagione postbellica dell'Arena di Verona, presenta Maria al tenore Giovanni Zenatello, direttore artistico della manifestazione. Benché altri due noti soprani, Zinka Milanov ed Herva Nelli,<sup>204</sup> siano già stati contattati per la parte della cantatrice veneziana, Zenatello incontra l'amica di Rossi Lemeni<sup>205</sup> e capisce di aver trovato la voce che gli serve. La ricostruzione di Giovanni Battista Meneghini è meno poetica: pare che il *budget* stanziato per la stagione lirica all'Arena non potesse, nel 1947, permettersi di pagare il *cachet* preteso da Herva Nelli, pupilla di Toscanini. L'oscura cantante di origine greca è certo molto più economica. Pertanto la firma del contratto è immediata e segna la conclusione della seconda, deludente, esperienza americana della Callas. Il nuovo ingaggio in Italia conferma che Elvira De Hidalgo ha ragione: l'Italia è un volano per la carriera internazionale.

---

<sup>202</sup> Cfr. GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 237-247. Il contratto capestro sarà firmato il 13 giugno 1947, tre giorni prima dell'ingaggio ufficiale con Zenatello del quale, nella premessa al documento, Bagarozzy si attribuisce indebitamente il merito (p. 240). L'astuto legale diventa così rappresentante personale e unico agente di Maria Callas per dieci anni, sia per i teatri che per eventuali registrazioni discografiche, spettacoli radio, televisivi e cinematografici. La cantante non può firmare alcun contratto senza la sua approvazione e si impegna a versare il 10% di tutti i proventi lordi percepiti (p. 241). I termini dell'accordo sono correttamente riportati anche da ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., pp. 71-72. Nel 1954 Maria Callas deve debuttare a Chicago in *Norma*, *Traviata* e *Lucia*. Concluse le recite pattuite, prima del rientro a Milano previsto per il 18 novembre mattina (in tempo per preparare l'inaugurazione scaligera con *La vestale* di Spontini, regista Luchino Visconti), viene messa in calendario una recita straordinaria la sera del 17 novembre. Al termine della recita, durante le ovazioni di rito, particolarmente calorose, su incarico di Bagarozzy si presenta lo sceriffo della contea con dieci poliziotti per consegnare alla Callas una citazione giudiziaria. Secondo la consuetudine americana, infatti, per renderla valida occorre farla toccare all'imputato. Maria, esausta, comincia a gridare e segue un parapiglia generale del quale resta documentazione fotografica. Le beghe giudiziarie dureranno quattro anni e non saranno indolori sul piano finanziario (cfr. GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 237-238).

<sup>203</sup> Cfr. ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., p. 71.

<sup>204</sup> Cfr. *ibidem*, oppure CARLA VERGA, *Vita di Maria Callas*, cit., p. 25.

<sup>205</sup> Secondo ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., p. 71, nell'appartamento di Giovanni Zenatello sulla Central Park West Maria aveva intonato «Suicidio!», l'aria del quarto atto della *Gioconda*, accompagnata al pianoforte da Louise Caselotti. Sorpreso ed entusiasta Zenatello si sarebbe precipitato al pianoforte, avrebbe sfogliato in fretta lo spartito e avrebbe intonato – dimentico dei suoi settant'anni – il duetto tra Enzo Grimaldo e *Gioconda*. Zenatello avrebbe definito quell'incontro «non un'audizione, ma una rivelazione».

L'eredità americana è soltanto affettiva: Maria ha riallacciato i rapporti con suo padre.<sup>206</sup> Non pare che, prima della partenza per l'Italia e dopo l'audizione, Zenatello abbia istruito la cantante.<sup>207</sup>

La parte di Gioconda, molto impegnativa, verrà perfezionata a Verona, con l'aiuto di Tullio Serafin e di un altro maestro ripetitore che Giovanni Battista Meneghini le farà conoscere. Prima della partenza, l'astuto Bagarozzy fa firmare a Maria il già menzionato contratto con il quale l'avidio avventuriero viene riconosciuto come agente artistico della Callas: a lui spetterà il dieci per cento di quanto lei guadagnerà con la propria arte. Come poté Maria essere tanto imprudente? È innamorata o soltanto eccitata per questa nuova partenza?<sup>208</sup> Come correttamente osserva Carla Verga in America, anche senza dar credito agli articoli pubblicati *post facta* che «narrano fatti pittoreschi ma poco credibili»,<sup>209</sup> accentuando la grassezza della cantante circondata da gente che la deride, Maria Callas bussa invano alle porte di impresari e teatri.

La nave da carico russa Stokolm<sup>210</sup> entra nella baia di Napoli il 27 giugno 1947, dopo tredici giorni di navigazione, durante i quali Maria ha viaggiato in cabina con Louise Caselotti e un'altra

---

<sup>206</sup> Cfr. ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., p. 60: il padre al quale Maria Callas resterà sempre sinceramente affezionata è «apatico, silenzioso, incapace di trovare qualche interesse nella vita» al di fuori di quello, peraltro limitato, che ripone nella farmacia e nella figlia. Talvolta si mostra «incoraggiante, intraprendente, di umore allegro», ma per lo più esercita su Maria un effetto deprimente che finisce per smorzare gli entusiasmi. In più, nel primo Natale che, dopo nove anni, trascorrono insieme, Maria comprende che il padre, mai insensibile al fascino femminile, ha posto fine alle avventure extraconiugali per concentrarsi sulla relazione con Alexandra Papajohn, «una brava casalinga senza pretese, di qualche anno più giovane di lui, che parecchi anni dopo sarebbe diventata la sua seconda moglie» (pp. 66-67).

<sup>207</sup> Sul tema è stata pubblicata una lettera inviata il 31 ottobre 1976 da Giovanni Battista Meneghini a Nina Zenatello Consolaro, figlia del tenore Zenatello (cfr. GIANNI VILLANI, *Il potere dell'opera. 1913-2013. Cent'anni di lirica all'Arena di Verona*, Trento, Scripta, 2013, pp. 173-176), dopo le accuse di ingratitudine rivolte da quest'ultima a Maria Callas e raccolte nel n. 34 del settimanale «Gente» del 25 agosto 1976. Meneghini precisa che Maria Callas «non è stata "inventata", né scoperta, né lanciata, né istruita, né tantomeno sorretta e aiutata» dal tenore Zenatello (p. 173). Le due donne che a lui si presentano sono l'una la moglie di un sedicente avvocato che ha il non nobile incarico di tallonare per conto del marito Maria Callas, l'altra la cantante la cui audizione viene giudicata abbastanza favorevolmente (cfr. pp. 174-175). «Niente, quindi, occhi lucidi e lacrime di commozione; niente vaneggiamenti ed effusioni straripanti di gioia e nemmeno offerte di clamori pubblicitari né di lettere e raccomandazioni» (p. 175), ché anzi Maria Callas viene considerata «un fagotto da rispedito in America» (*ibidem*). Il contratto conseguente prevede «condizioni durissime per la Callas» (*ibidem*): impone la presenza a spese della cantante per oltre un mese a Verona per prove in sala e teatro e quarantamila lire a recita per quattro recite. «Non un centesimo per qualsivoglia aiuto o indennità. Non la liberazione o limitazione degli oneri fiscali» (p. 176).

<sup>208</sup> Per David Lelait-Helo «Maria cadde nelle oscure maglie di questa rete» perché «lei ed Eddie erano amanti. È comprensibile quindi che non si fosse curata di leggere il documento che Bagarozzy le sottopose» (*Maria Callas*, cit., p. 55). GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 242, riporta l'autodifesa indirizzata dalla cantante alla Corte, quando l'interminabile processo è ormai già avviato: «Il tribunale ha preso per buone le parole di questo signore riguardo al contratto in questione, ma nessuno si sogna di chiedere se quel contratto è valido o no. Io so che non lo è, perché fui forzata a firmarlo. [...] Questo signore deve provare che è un apprezzato e stimato personaggio come lui si ritiene. Lui fu il responsabile della disastrosa *tournee* che si doveva fare a Chicago nel 1946; non ha neppure la fedina penale pulita, in quanto per tre volte fu accusato di frode. [...] Lo accuso di avermi abbandonato completamente, sottraendomi anche mille dollari che avevo avuto in prestito dal mio padrino per il viaggio in Italia». Tre lettere molto confidenziali consegnate al giudice da Bagarozzy per smentire le dichiarazioni della cantante (riportate per intero nel libro di Meneghini alle pp. 244-247) risultano indirizzate a Bagarozzy stesso dall'Italia. Maria Callas, tra l'agosto e l'ottobre 1947, chiede consigli per la carriera e per la vita privata. Nelle lettere viene chiamato *manager* e amministratore e vari passaggi lasciano intendere che tra Eddie e Maria c'è stato del tenero. Inevitabile dunque la transazione a favore di Bagarozzy proposta dai legali delle due parti per evitare uno scandalo colossale (cfr. *ivi*, p. 247).

<sup>209</sup> CARLA VERGA, *Vita di Maria Callas*, cit., p. 25.

<sup>210</sup> Il nome corretto della nave da carico russa è contenuto nella già citata lettera indirizzata da Giovanni Battista Meneghini a Nina Zenatello Consolaro: cfr. GIANNI VILLANI, *Il potere dell'opera...*, cit., pp. 173-176: 176.

donna. Questo il ricordo della traversata affidato dalla cantante alla memoria scritta presentata ai giudici in occasione dell'*affaire* giudiziario contro Bagarozzy: «Io praticamente morivo di fame. Si mangiavano soltanto patate e burro».<sup>211</sup> Viaggia con una valigia di cartone tenuta insieme con uno spago; appena sbarcata a Napoli viene derubata del poco che possiede; da Napoli a Verona viaggia in treno per un giorno e una notte, restando sempre in piedi.<sup>212</sup> A Verona incontra Gaetano Pomari (uno dei responsabili della stagione areniana), l'assessore Gambato, ma soprattutto – nel ristorante Pedavena – quello che diventerà suo marito, Giovanni Battista Meneghini, proprietario e dirigente di una industria di laterizi.<sup>213</sup> Quest'ultimo comprende che la sua preparazione musicale è solida, ma si rende conto che non canta seriamente da quasi due anni.<sup>214</sup> Le procura dunque un valido maestro, Ferruccio Cusinati, che all'epoca è il direttore del coro areniano: secondo Meneghini, pur non essendo valorizzato nell'ambiente veronese quanto merita, è «un fine intenditore di voci» e «un professionista di rara preparazione».<sup>215</sup>

Ascoltata Maria Callas, Cusinati riconosce come notevoli i suoi mezzi vocali e si impegna ad ammorbidire la voce, renderla ancora più duttile e perfetta. Il terzo maestro di canto della Callas è dunque Ferruccio Cusinati. È lui che la aiuta a perfezionarsi, dopo che Maria Trivella ha posto le basi ed Elvira De Hidalgo ha sviluppato il suo straordinario talento. Un ruolo importante spetterà anche a Tullio Serafin che, tuttavia, non le insegna le parti, ma la aiuta a mettere a fuoco i dettagli interpretativi. Ferruccio Cusinati abita in via Valverde e, quando non è impegnata con le prove in Arena, Maria si reca nel suo appartamento. Le lezioni, che in queste settimane si concentrano sul ruolo di Gioconda, complesso per i continui salti di registro, per la necessità di valorizzare tanto la gamma del grave quanto, nell'ultimo atto, il canto di agilità nell'acuto, vengono pagate da Meneghini. Successivamente, mettendo a profitto l'esperienza e i suggerimenti di Cusinati, verranno costruite tutte le grandi figure del repertorio di Maria Callas. Il merito di questo umile e preparato artigiano della musica, con il quale la cantante studia con entusiasmo e apprende con rapidità, viene da lei riconosciuto in alcuni appunti manoscritti preparati per ribattere a un articolo del «Time» ritenuto pieno di inesattezze: «Non è vero che Meneghini abbia pregato il maestro Tullio Serafin di preparare le mie opere e che il maestro me le abbia insegnate; il mio maestro fu Ferruccio Cusinati».<sup>216</sup> Con ogni probabilità è per questa dichiarazione del soprano che tra lei e Serafin ci sarà un periodo di relativa freddezza del quale ci dovremo occupare a tempo debito.

---

<sup>211</sup> GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 242.

<sup>212</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.

<sup>213</sup> Cfr. ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, cit., pp. 73-74.

<sup>214</sup> «Durante la permanenza in America, dopo la guerra, Maria aveva studiato pochissimo e quasi mai cantato»: GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 24.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 25, sia per le due citazioni che per il resoconto sul giudizio espresso da Cusinati dopo l'audizione.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

Intanto il debutto all'Arena avviene la sera del 2 agosto.<sup>217</sup> A luglio le prove si sono svolte senza particolari attese nei confronti dell'esordiente Maria Callas. Giornali e pubblico puntano piuttosto su Renata Tebaldi, che interpreterà Margherita nella seconda opera in programma: *Faust* di Gounod. Alla prova generale Maria cade in una botola che immette nei cunicoli dell'anfiteatro, si ammacca e si sloga una caviglia: canterà, la sera della *première*, tormentata da dolori acutissimi.<sup>218</sup> Le recite di *Gioconda* in Arena si concludono con un buon successo, ma senza deliri da parte del pubblico: la voce infatti è straordinaria ma particolare. Pertanto nessuno grida al miracolo e non piovono da tutte le parti offerte di lavoro.<sup>219</sup> Scrive Harold David Rosenthal, all'epoca corrispondente della rivista statunitense «Opera News»: «Mi sembrò allora che il timbro piuttosto metallico della sua voce possedesse l'importante e particolare qualità di commuovere, il suo fraseggio aveva una musicalità fuori dal comune».<sup>220</sup> Voce e musicalità non comuni, ma timbro metallico: poco edonistico, in definitiva poco italiano. Neppure Tullio Serafin comprende immediatamente la grandezza di Maria Callas: anzi! Invia una lettera a Meneghini,<sup>221</sup> al termine della stagione areniana, nella quale scrive che la giovane soprano ha ottimi mezzi vocali che le consentono di affrontare qualunque repertorio, ma che la sua voce non è italiana e ha bisogno di studiare ancora. Serafin consiglia una maestra di Milano, Emma Molaioli, ma – in conclusione – sembra dubitare che la *Gioconda* areniana dell'estate '47 possa sognare una grande carriera.

Conviene ora interrompere il percorso biografico-critico e, prima di studiare il repertorio e l'originalità dei contributi interpretativi di Maria Callas, il risultato della collaborazione con direttori diversi o gli esiti teatrali dovuti all'incontro con registi di diversa formazione, approfondire l'analisi dello strumento vocale alla luce delle più aggiornate metodologie di indagine, che potranno portarci a conclusioni nuove rispetto alle convinzioni da tempo divulgate.

## 1.5. La voce complessa di Maria Callas

Presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna si svolge, sabato 20 novembre 2010, il XIV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale» nel corso del quale Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo tengono una relazione intitolata *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*.

---

<sup>217</sup> Non il 7 agosto 1947, come si legge in CARLA VERGA, *Vita di Maria Callas*, cit., p. 26, e non davanti a ventiduemila spettatori (l'Arena non ne contiene così tanti) ottenendo «un trionfo che molti ricordano ancora».

<sup>218</sup> Cfr. GIOVANNI BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 30. Per le conseguenze di una analoga caduta, durante le riprese di uno spettacolo televisivo del 21 agosto 1960, Mario Riva morirà il 1° settembre seguente.

<sup>219</sup> Cfr. *ivi*, pp. 31-32.

<sup>220</sup> Il giudizio di Rosenthal è citato in CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 197.

<sup>221</sup> Nelle sue memorie Meneghini parafrasa il contenuto della lettera di Serafin, ma senza trascriverla: probabilmente la missiva non è stata da lui conservata (cfr. G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 32). In poco tempo il maestro di Cavarzere cambierà parere, diventando un sostenitore della giovane cantante grecoamericana.

Il testo è integralmente pubblicato sia in volume<sup>222</sup> che in rete<sup>223</sup> e contiene dati nuovi e significativi in vista dell'assegnazione della voce di Maria Callas a un particolare registro vocale: come avremo modo di chiarire, viene smentita la tesi di uno studioso italiano accreditato a livello internazionale, Rodolfo Celletti, per il quale originariamente la voce in esame era estesa in acuto ma limitata per volume e ampiezza nei centri e nei gravi.<sup>224</sup> A Rodolfo Celletti fa eco Mario Merigo, secondo il quale stiamo analizzando una voce «estesa in alto, ma con centri e settore grave fortemente costruiti e piuttosto gutturali».<sup>225</sup>

### 1.5.1. Osservazioni di carattere generale

Parlando della voce di Maria Callas Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo fanno riferimento a Isabella Colbran (1785-1845), Maria Felicita Malibran (1808-1836) e Giuditta Pasta (1797-1865): tale collegamento non rappresenta un inedito. È risaputo che Rossini, Bellini e Donizetti erano soliti plasmare i caratteri vocali delle loro eroine a partire dalle qualità specifiche delle prime interpreti, senza preoccuparsi delle distinzioni e settorializzazioni delle categorie vocali oggi ancora comunemente adottate nelle scuole di canto, in realtà retaggio del periodo postromantico e verista.

Il primo e non secondario merito di Maria Callas è l'aver ripristinato la tipologia della cantante assoluta,<sup>226</sup> in grado di interpretare con uguale successo un repertorio quanto mai disparato per genere e scrittura musicale.<sup>227</sup> Se negli anni cinquanta i suoi ruoli – per quanto diversificati – restano soprannili, nei primi anni Sessanta Maria Callas affronta anche varie pagine francesi concepite per mezzosoprano o contralto: tra queste ultime, sia pure solo in sala di registrazione, il ruolo completo di Carmen.<sup>228</sup> È dunque legittimo indagare sulla natura originaria della sua voce: soprano con una ragguardevole estensione verso il grave o mezzosoprano-contralto con spiccata

---

<sup>222</sup> FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*, in FRANCO FUSSI, a cura di, *La voce del cantante*, s.l., Omega, 2011, vol. VII, pp. 33-51. La comunicazione di Fussi e Paolillo venne proposta anche al VII Convegno Internazionale “La voce artistica” svoltosi a Forte dei Marmi e all'Auditorium di Torre del Lago, i cui atti sono raccolti nel volume in esame.

<sup>223</sup> Cfr. il sito <https://www.voceartistica.it/it-IT/analisi-spettrografiche-dellevoluzione-e-involuzione-vocale-di-maria-callas-alla-luce-di-una-ipotesi-fisiopatologica/index-/?Item=Callas%20dermatom> (ultimo accesso: martedì 13 febbraio 2018, ore 17.00).

<sup>224</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal “recitar cantando” a oggi*, Milano, Garzanti/Vallardi, 1989, p. 60. La valutazione data da Celletti viene ripresa da Mario Merigo (*La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 213-217) per il quale la voce di Maria Callas era «particolarmente estesa in alto, ma con centri e settore grave fortemente costruiti e piuttosto gutturali. Il che rese sempre facilmente imitabile il timbro della Callas, non certo la sua statura di interprete» (p. 213, col. 1). Ma Merigo corregge subito il tiro, dichiarando che Maria Callas rivela «una superba scioltezza vocale e la capacità di dominare magnificamente anche la tessitura grave» (p. 217, col. 1) a proposito del *Macbeth* che inaugura la stagione scaligera il 7 dicembre 1952.

<sup>225</sup> MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 213.

<sup>226</sup> Così la definisce, tra gli altri, RÉAL LA ROCHELLE, *Callas, l'opéra du disque*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgois éditeur, 1997, p. 9.

<sup>227</sup> Per comprendere quali siano le caratteristiche della “cantante assoluta” e per un'esaustiva selezione di ascolti che chiariscono gli assunti teorici si può consultare il seguente sito: <https://www.youtube.com/watch?v=WstkPL61mME> (ultimo accesso: lunedì 15 gennaio 2018, ore 22.35). Per l'analisi del vasto e variegato repertorio di Maria Callas rimandiamo invece al nostro terzo capitolo.

<sup>228</sup> La registrazione avviene a Parigi, dal 6 al 20 luglio 1964 (cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 186).

propensione e facilità, almeno fino alla metà degli anni cinquanta, nella vocalizzazione in zona acuta e sopracuta? Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo ricordano che per Michael Scott (suo sagace biografo) Maria Callas era un soprano acuto (stessa tesi di Celletti), per Rosa Ponselle (il suo modello giovanile) un soprano drammatico di coloratura, per John Ardoin (critico) e per René Leibowitz (musicologo raffinato, oltre che compositore e direttore d'orchestra) un mezzosoprano naturale dotato di un ragguardevole *range*, gradualmente espanso verso l'acuto.<sup>229</sup>

La cantante si considerava (stando alle testimonianze del '57 e del '68<sup>230</sup> citate dai due foniatristi, ma anche rileggendo una significativa testimonianza di Elvira de Hidalgo<sup>231</sup>) un mezzosoprano naturale, con timbro scuro e quasi nero e non un soprano puro. «Delle esecuzioni callasiane in terra greca non esiste testimonianza, così come non abbiamo documentazione dei primi debutti italiani. Le prime registrazioni sono del 1949, e ci presentano già il “fenomeno” Callas in tutta la sua dirompente novità: Elvira dei *Puritani*, Isotta, Norma, Turandot».<sup>232</sup>

### 1.5.2. L'estensione vocale

Dalle registrazioni dal vivo e in studio si può rilevare, anche con l'utilizzo di un semplice accordatore elettronico, che i suoni di cui dispone Maria Callas nell'*akmé* della propria parabola artistica vanno dal Mi sopracuto (Mi 6) del finale dell'aria delle campane («Dov'è l'Indiana bruna?») della *Lakmé* di Léo Delibes al Fa diesis (Fa# 3)<sup>233</sup> sotto il rigo che si ascolta nella cadenza

---

<sup>229</sup> Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., p. 33.

<sup>230</sup> Le interviste del 1968, in particolare, sono state trascritte e tradotte in italiano: cfr. MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Favertani, Roma, Bulzoni, 2006: interessante anche la prefazione firmata da Raina Kabaivanska. Le dichiarazioni del 1957 si possono invece leggere anche in NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 97.

<sup>231</sup> «Vocalmente era una specie di fenomeno perché aveva le note gravi molto forti e belle, la stessa cosa nella zona media e le note acute arrivavano fino al mi naturale», testimonianza di Elvira De Hidalgo riportata in FRANCO ZEFFIRELLI, *Un sogno che si materializzava in scena*, «Musicalia», cit., pp. 37-40: 39. La testimonianza della fondamentale maestra di Maria Callas è in netto contrasto con l'opinione di un esperto di vocalità – Rodolfo Celletti – secondo il quale nell'organizzazione vocale callasiana il registro grave, esile in origine, sarebbe stato progressivamente costruito e rinforzato grazie al magistero tecnico (cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 60). Per Mario Merigo (*La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 213, col. 2) «di fatto fu Elvira De Hidalgo [...] a “creare” la voce della Callas». L'affermazione è iperbolica: la voce, infatti, c'era già a prescindere dagli insegnamenti di Elvira, la quale, tuttavia, ebbe il non indifferente merito di rivelarne le potenzialità attivando il tirocinio adeguato. A conferma delle proprie convinzioni, Merigo cita una dichiarazione della maestra spagnola che ci aiuta a comprendere come si svolgessero le lezioni di canto: «Mentre gli altri ti dicevano che eri soprano drammatico a 16 anni, io ti facevo cantare *La cenerentola* e ti facevo fare scale come a un soprano leggero: ecco perché oggi puoi meravigliare tutti cantando *Puritani* e *Parsifal*» (*ibidem*). Una fondamentale intervista è oggi disponibile in rete all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=8MWmCcioY2k> (ultima consultazione: mercoledì 14 febbraio 2018, ore 10.05). De Hidalgo parla in francese e fornisce vari elementi significativi per la nostra indagine: l'abnegazione nello studio, le caratteristiche vocali, la questione delle note di passaggio.

<sup>232</sup> MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 213, colonna 1.

<sup>233</sup> In Italia si indica normalmente come Do 3 quello che corrisponde al centro della tastiera a ottantotto tasti del pianoforte, anche se in Europa lo si indica di solito come Do 4, considerando Do 2 quello con due tagli in testa che si colloca sotto il rigo in chiave di basso. In questo caso preferiamo utilizzare il sistema europeo. Pertanto abbiamo uniformato a tale *standard* anche le indicazioni fornite da Fussi e Paolillo che, nel sistema italiano, risulterebbero essere Fa# 2 – Mi 5).

dell'aria «Arrigo, ah parli a un core» dei *Vespri siciliani* di Giuseppe Verdi.<sup>234</sup> Il primo suono è raggiunto a voce piena e prolungato e lascia supporre – per quanto non confermata dalla maestra Hidalgo – l'esistenza del Fa sopracuto (Fa 6) *intra moenia*; il Fa diesis grave è nota di passaggio all'interno di una cadenza annotata in ottavi e potrebbe effettivamente segnalare il limite al grave.<sup>235</sup> Il *range* complessivo – di quasi tre ottave: trentacinque suoni, escludendo il Fa 6 non documentato<sup>236</sup> – colloca Maria Callas tra i fenomeni vocali. All'interno di questa ragguardevole estensione si evidenziano diversi settori, omogeneamente saldati tra di loro nella prima fase della carriera, ma evidentemente fratturati a partire dalla metà degli anni Cinquanta.<sup>237</sup>

Lo studio di Fussi e Paolillo mette a profitto la metodica di indagine basata sulla spettrografia che elabora per la voce un grafico paragonabile ad un'impronta digitale. La cadenza cromatica discendente più estesa cantata da Maria Callas è dunque quella dei *Vespri siciliani*: occupa due ottave e mezzo, dal Do diesis sopracuto (Do# 6) al Fa diesis grave (Fa# 3). Va eseguita *piano*, interessa i vari registri della voce, e «in più, essendo una scala cromatica discendente, il controllo sulla “postura laringea” è minore rispetto a quello di una scala ascendente,<sup>238</sup> lasciando la laringe libera di lavorare “secondo natura”, senza importanti condizionamenti volontari». <sup>239</sup> Inoltre la cadenza si esegue su vocali e quindi non comporta interferenze dovute all'articolazione sillabica. L'esame spettrografico viene condotto da Fussi e Paolillo su tre diverse esecuzioni della medesima pagina eseguite in anni differenti, al fine di comprendere qual è l'evoluzione della voce.

---

<sup>234</sup> Per JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 3, tanto il Fa diesis grave quanto il Mi sopracuto furono eseguiti anche in recite dal vivo dei *Vespri siciliani* e dell'*Armida*: «It was also a voice that ranged just short of three octaves in public performance, from an F-sharp below the staff heard in *I vespri siciliani* to an E above the staff heard in Rossini's *Armida*». Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., p. 33.

<sup>235</sup> Il sito <https://www.youtube.com/watch?v=GJKy8E4JKA8> (ultimo accesso: lunedì 12 febbraio 2018, ore 11.38) fa ascoltare i 35 suoni a disposizione di Maria Callas nell'*akmé* della propria vocalità in un minuto e mezzo, ricavandoli dalle registrazioni disponibili; il sito <https://www.youtube.com/watch?v=Hfi53etQa38> (ultimo accesso: lunedì 12 febbraio 2018, ore 11.45) non consente di ascoltare tutti i singoli suoni, ma utilizza esempi molto noti che permettono di ricostruire la cronologia dell'accorciamento della gamma sopracuta. Per esempio il Re 6 che conclude la scena del sonnambulismo dal *Macbeth* di Verdi è ancora a disposizione della Callas tra il 19 e il 24 settembre 1958, data della registrazione EMI utilizzata per l'esemplificazione (per le date cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 136).

<sup>236</sup> Il caso del Fa 6 che sembrava documentato dalla registrazione dal vivo dell'*Armida* fiorentina del 26 aprile 1952 era in realtà dovuto a un errato riversamento su microscolco dai nastri originari. È in ogni caso una *performance* mozzafiato dal punto di vista vocale: JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., pp. 42-43, segnala «a strong high C» alla fine del primo atto (p. 42), «a set of variations» per *D'amore al dolce impero* che Maria Callas canta «at her bravura best, linking long strands of melismas into single phrases, some of which range over two octaves in length» (*ibidem*), per concludere l'aria con un arpeggio che scende al grave e una cadenza finale con tre Re 6 (non previsti dalla partitura). Il finale dell'opera, correttamente riversato, fa ascoltare non un Fa 6, ma un impressionante Mi bemolle 6: «The whole is brought to a brilliant finish with a tremendous E-flat in alt from Callas» (p. 43).

<sup>237</sup> L'*annus terribilis* per Mario Merigo sarebbe proprio il 1955 che rivela come *La traviata* scaligera diretta da Carlo Maria Giulini, per quanto eccellente sotto il profilo dell'interpretazione complessiva, riveli già una forma vocale meno smagliante rispetto a quella della registrazione dal vivo di Città del Messico (1952) e a quella della incisione in studio per la Cetra (sempre del 1952): cfr. MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., pp. 215 col. 2 e 217 col. 1.

<sup>238</sup> Sull'assoluta omogeneità e il progressivo arrotondamento dei suoni salendo interviene Celletti, allorché commenta le registrazioni EMI di «Ombra leggera e «Dov'è l'indiana bruna» del 1954: RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal “recitar cantando” a oggi*, cit., p. 59. Per Ardoin, invece, l'omogeneità del suono era preclusa alla Callas anche prima che iniziasse il precoce declino («in her early years», *The Callas Legacy*, cit., p. 3).

<sup>239</sup> Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., p. 34.

Dal vivo, a Firenze, nel 1951, si riscontrano impercettibili cambi di colore: l'acuto è sicuro e raggianti, emesso con facilità grazie all'utilizzo di un mix tra registro pieno e di falsetto.<sup>240</sup> L'emissione è stabile, il controllo pneumofonico ragguardevole. L'analisi spettrografica evidenzia la stabilità della nota più acuta, caratterizzata da un vibrato di 5 cicli al secondo. Un primo cambiamento formantico (o di colore, ma nel gergo della didattica del canto si parla semplicemente di passaggio di registro), accompagnato da irregolarità delle onde armoniche spettrografiche, si rileva tra Fa diesis e Fa naturale della seconda ottava completa (Fa 5), laddove si trova, di solito, il passaggio di registro dei soprani. Uno scalino più brusco si nota sul Mi dell'ottava centrale (Mi 4), zona topica per il primo passaggio di registro del mezzosoprano e del contralto: anche qui la spettrografia segnala una più evidente irregolarità delle onde armoniche. Ovviamente, in entrambi i casi, superato il passaggio, le onde tornano a essere regolari, «segno di comodità vocale in questo ambito tonale».<sup>241</sup> Nel 1964, in sala di registrazione, quando la voce non gode più di ottima salute, ma si rivela più appesantita e inaridita, l'acuto ha durata inferiore e l'utilizzo del registro di falsetto prevale rispetto a quello pieno.<sup>242</sup> Sempre evidente lo scalino all'altezza del Mi 4. Infine, l'analisi spettrografica della registrazione fatta da Maria Callas in studio nel 1969 contraddice l'ipotesi formulata da Ardoin<sup>243</sup> secondo il quale, dopo l'interruzione dell'attività per tre anni e la successiva ripresa dello studio, i suoni acuti risulterebbero più liberi e facili: in realtà il registro acuto sfrutta il falsetto, si rileva una vistosa rottura del suono tra Si 5 e Si bemolle 5 (in pratica dal mix tendente al falsetto si passa, senza gradazioni, al registro pieno); è conservata l'irregolarità delle onde armoniche a livello del Mi grave. L'analisi spettrografica, concludono Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo, dà ragione ad Ardoin, a Leibowitz e alla Callas stessa: «ci troviamo di fronte a una voce di mezzosoprano/contralto naturale»<sup>244</sup> con una zona di passaggio in basso tra Mi 4 e Fa 4 (che corrisponde al passaggio dal registro grave al medio di mezzosoprani e contralti) e una buona propensione per l'acuto, al punto tale che il passaggio dal registro medio al superiore è spostato in alto rispetto a quello che comunemente caratterizza le voci di contralti e mezzosoprani, collocandosi tra il Fa 5 e il Fa# 5, come avviene per le voci dei soprani.

---

<sup>240</sup> Le spettrografie relative all'aria dei *Vespri* del 1951 e del 1964 sono riportate ivi, p. 35; la spettrografia della registrazione del 1969 ivi, p. 36; quella riferita alla stessa aria cantata da Montserrat Caballé nel 1974 ivi, p. 37. Per le osservazioni che seguono cfr. ivi, pp. 34-38.

<sup>241</sup> Ivi, p. 34.

<sup>242</sup> Per capire con esattezza cosa sia il falsetto si veda il sito <https://www.youtube.com/watch?v=IIrYwONbhhk> (ultimo accesso: lunedì 12 febbraio 2018, ore 21.45).

<sup>243</sup> «Callas' study with de Hidalgo has realigned her upper register and ironed out a number of its problems. [...] She has developed a new use of *pianissimi* above the staff which is very lovely and expressive»: JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, p. 194. Ricordiamo che la traduzione italiana della quarta (e ultima) edizione americana, a cura di Stephen Hastings, con una presentazione di Terrence McNally e una nota di Elvio Giudici, è stata pubblicata a Milano da Il Saggiatore nel 1997, in occasione del ventesimo anniversario della morte della cantante. Il passo citato, nell'edizione italiana, si trova alle pp. 211-212.

<sup>244</sup> FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., p. 37.



La conferma di quanto fin qui esposto viene dall'analisi spettrografica della stessa cadenza eseguita da Montserrat Caballé, della cui voce non è mai stata messa in discussione l'appartenenza al registro soprano.<sup>245</sup> Si rileva l'omogeneità del suono, senza scalini o fratture, nelle prime due ottave superiori, fino al Do 4. Ma dal Do 4 al Fa# 3 l'irregolarità marcata delle onde armoniche segnala che non c'è spontaneità di esecuzione nel settore dei suoni gravi e la rotondità del suono è piuttosto laboriosa. Confermate invece anche per la Caballé le variazioni formantiche tipiche dei soprani, a livello del passaggio Mi-Fa-Fa# 5.

Il confronto, in sostanza, dice che Maria Callas non è né mezzo né soprano: è un mix di entrambi; ha caratteristiche di ambedue i registri.

Passando dall'estensione al timbro, Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo paragonano Maria Callas e Fedora Barbieri, analizzando un frammento del duetto «L'amo come il fulgor del creato» dal secondo atto della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli interpretato dal soprano grecoamericano e dal mezzosoprano triestino in occasione della registrazione curata nel 1952 dalla Cetra italiana.<sup>246</sup> In basso la voce della Callas sembra più scura di quella della Barbieri e se lo smalto dei suoi centri e degli acuti è invece più soprano, questo colore potrebbe dipendere dalla particolare conformazione ogivale del palato. D'altra parte la stessa Maria Callas, parlando del colore originario della propria voce, dichiarò nel 1968 «They say I was not a true soprano, I was rather toward a mezzo»,<sup>247</sup> mentre in maniera ancora più esplicita nel '57 definiva il proprio timbro scuro, quasi nero:

The timbre was dark, almost black – when I think of it I think of thick molasses – and I also had problems with the limits [of my voice] in the upper register. All my efforts, then and later, starting in 1937 when I moved to Greece with my mother, were directed toward lightening the tone and acquiring the tonal colours I would need for many – a great many – of the roles I dreamed of.<sup>248</sup>

Non riguarda questa fase della nostra ricerca lo studio particolareggiato dell'evoluzione della voce di Maria Callas condotto da Fussi e Paolillo, analizzando diverse esecuzioni del recitativo «Ben io t'invenni» (dall'atto II del *Nabucco*) che impone un brusco salto di due ottave dal Do 6 al Do 4.<sup>249</sup> Ci basterà qui segnalare che «col passare degli anni il vibrato sugli estremi acuti subisce una riduzione di cicli al secondo e un aumento di ampiezza risultanti in oscillazioni marcate della voce».<sup>250</sup> Infine, analizzando alcune frasi che sfruttano il registro grave del soprano drammatico

---

<sup>245</sup> Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

<sup>246</sup> Cfr. *ivi*, p. 38.

<sup>247</sup> NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 97.

<sup>248</sup> *Ibidem*: abbiamo corretto il refuso «colors» con il corretto «colours». Nostra traduzione: «Il timbro era scuro, quasi nero. Quando ci penso, penso a una melassa spessa. Ho anche avuto problemi con i limiti [della mia voce] nel registro superiore. Tutti i miei sforzi, prima e dopo, a partire dal 1937 quando mi sono trasferita in Grecia con mia madre, sono stati indirizzati all'alleggerimento del timbro e ad acquisire i colori vocali di cui avrei avuto bisogno per molti – moltissimi – ruoli che ho sognato».

<sup>249</sup> Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., pp. 39-40.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 39.

nell'aria «Suicidio» dalla *Gioconda* di Ponchielli interpretate da Renata Tebaldi nell'ultima parte della carriera e confrontandole con l'esecuzione offerta da Maria Callas nelle diverse fasi della propria parabola artistica, fino ai concerti d'addio dei primi anni Settanta, si nota che la voce della Callas conserva «una sostanziale padronanza dell'emissione nel settore tonale grave, anche nella fase estrema della carriera, [...] cosa che confermerebbe la reale natura di mezzosoprano/contralto. Nel confronto con la Tebaldi sono evidenti nette differenze spettrografiche [...] che ci confermano caratteristiche vocali da soprano per quest'ultima e da contralto/mezzosoprano per la Callas».<sup>251</sup>

A proposito dell'individuazione del registro di appartenenza della voce di Maria Callas, negli anni Ottanta del secolo scorso, non disponendo delle attuali metodologie di ricerca, Rodolfo Celletti giunge a conclusioni opposte a quelle da noi proposte, allorché mette a confronto l'esecuzione callassiana e quella tebaldiana della «Mamma morta» di *Andrea Chénier*, in un paragrafo del suo fondamentale saggio su *Storia e tecnica, stile e interpretazione dal "recitar cantando" a oggi*. Il musicologo romano cerca di spiegare cosa si intenda con l'espressione voce fabbricata, alludendo a quelle voci che, «meno ricche di altre di qualità timbriche e di uno sgorgo di suono spontaneo, si rivalgono con uno studio più approfondito e un'applicazione più puntigliosa dei precetti tecnici».<sup>252</sup> Per chiarire l'assunto con un esempio eloquente, osserva:

Certamente, se dopo l'aria *La mamma morta* eseguita da Maria Callas udiamo la stessa pagina nella versione d'una Tebaldi anch'ella all'inizio della celebrità, ci rendiamo conto che quella della Callas potrebbe appunto essere definita come una voce fabbricata. Entrambe le cantanti dispongono d'una emissione impeccabile, ma la proiezione del suono verso le cavità facciali è o sembra, nella Tebaldi, un fatto spontaneo. Nella Callas, specie nel settore grave e centrale, s'avvertono invece l'artificio tecnico e le sue dirette ripercussioni sul timbro. La voce della Callas, estesissima in alto, era esile, in natura, in basso e nei primi centri. In questa zona un immascheramento spinto alle estreme conseguenze ricavò a poco a poco suoni consistenti e ottimamente manovrati, ma pur sempre lesi da una certa gutturalità e mancanza di spontaneità. Questo è molto meno percepibile nelle tessiture acutissime dei soprani di agilità (vedere *Dinorah* e *Lakmé*) che non in quelle centrali dell'opera verista, che costringono la Callas a emettere suoni più corposi nella zona in cui era meno dotata.<sup>253</sup>

L'analisi di Rodolfo Celletti che abbiamo riportato, benché in conflitto con l'oggettività dei dati offerti dalla spettroscopia, ha da una parte il merito di confermare l'eccezionalità della voce di

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 43.

<sup>252</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 60. Eccellente tecnica anche secondo Mario Merigo, ma anche *vis* interpretativa e senso del teatro ancora prima dell'incontro con Luchino Visconti (cfr. *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 217, col. 1). Correttamente Merigo osserva che «la Callas, fin dalle prime prove, ci appare dotata di una rigorosa e logica capacità di analisi. Eppure la sua rivoluzione non parte dal testo in senso filologico ma da una nuova lettura della tradizione in termini di resa vocale. E ciò è ancor più evidente nel repertorio belliniano e donizettiano. [...] La Callas, infatti, da un lato rivoluziona con la voce, grazie alla consapevolezza che anche la coloratura è veicolo drammatico, e, dall'altro con una recitazione "riformata". Si pensi alla sublime tragicità di Norma, tramutata in sacerdotessa virago dalle interpreti delle precedenti generazioni e restituita invece alla sua aulicità melodrammatica proprio dalla Callas. Questa rivoluzione-restaurazione [...] fu la causa dell'iniziale incomprensione di alcuni critici e organizzatori musicali. Ma ciò non impedì alla Callas di diventare ben presto un mito vivente» (ivi, p. 215, coll. 1 e 2).

<sup>253</sup> *Ibidem*.

Maria Callas,<sup>254</sup> dall'altra ne mette in risalto le peculiarità timbriche. Queste ultime, mentre la rendono immediatamente riconoscibile, non favoriscono una sua immediata collocazione.

Forse non di “soprano assoluto” o di mezzosoprano-contralto esteso in alto si tratta, in conclusione, ma di “cantante assoluta” da collocare al di fuori delle classificazioni tradizionali, come appunto la Colbran,<sup>255</sup> la Malibran<sup>256</sup> e la Pasta.<sup>257</sup>

### 1.5.3. La grana della voce

«La Callas, sotto certi aspetti, non fu soltanto una cantante, ma una musicologa»:<sup>258</sup> secondo Rodolfo Celletti, il primo e fondamentale merito di Maria Callas è quello di avere restaurato il belcanto<sup>259</sup> negli anni in cui soprani e mezzosoprani obbligavano il pubblico a sopportare centri

---

<sup>254</sup> «Maria Callas è un fenomeno vocale, a prescindere dalle sue doti di interprete. Innanzitutto lei ha una voce fenomenale, dall'estensione fenomenale e dalla tecnica fenomenale. [...] Spesso mi sono detta: “Lasciamo Maria nel suo Olimpo greco perché noi, in confronto, siamo solo delle *impiegate*”. Veramente delle impiegate della lirica, di fronte a un fenomeno di dimensioni così disumane. Perlomeno da un punto di vista attuale, misurando il fenomeno con i nostri criteri d'oggi. Forse chissà? Nell'800 tali fenomeni esistevano, erano più diffusi... Non saprei...»: RAINA KABAIVANSKA, *Prefazione a MARIA CALLAS, Seducenti voci...*, cit., pp. 9-27: 9-10.

<sup>255</sup> Contralto e soprano spagnolo, Isabella Colbran (Madrid 1795 – Castelnuovo, Bologna 1845), dopo aver cantato alla Scala nel 1808, si trasferisce a Napoli, scritturata dall'impresario Barbaja e, per circa un decennio, al San Carlo è la prima interprete di una decina di opere di Rossini che la sposa nel 1822. La voce contraltile di timbro caldo e limpido si estende verso l'acuto a partire dal 1810; Rossini adegua la propria scrittura alle sue non comuni doti virtuosistiche, ma anche alla nobiltà del fraseggio che la porta ad eccellere nella parti regali (*Elisabetta regina d'Inghilterra, Semiramide, Armida, Donna del lago*). Per le informazioni relative agli interpreti e ai compositori di ieri e di oggi, ove non diversamente indicato, cfr. *sub vocibus* i *Dizionari* in italiano e in inglese segnalati in bibliografia.

<sup>256</sup> Maria Felicita Malibran, benché nata a Parigi nel 1908, è una cantante spagnola, figlia del tenore Manuel Garcia, grande didatta del canto. La carriera inizia presto: è intensa ma breve per la morte precoce, dovuta ai postumi di una caduta da cavallo, a Manchester, nel 1836. La voce, estesa come quella della Callas, come la sua è un po' dura nel settore sopracuto, ma quanto mai espressiva. Anche la Malibran, come la Colbran, si specializza dapprima nelle parti di contralto rossiniano, rivelando notevole capacità virtuosistica, ma nella seconda parte della carriera (non si può dire in età più matura, dato che muore a ventotto anni) affronta i grandi ruoli belliniani con una duttilità che può oggi sembrare incredibile, ma che anticipa la versatilità callassiana. Infatti Maria Felicita può essere sia il Romeo *en travesti* di *Capuleti e Montecchi*, sia Amina della *Sonnambula*, sia la protagonista di *Norma*. Le cronache del tempo lodano l'appassionata *vis* dell'accento, del fraseggio e della gestualità scenica.

<sup>257</sup> Nata a Saronno (Varese) nel 1797 e morta a Blevio (Como) nel 1865, Giuditta Pasta sostiene per circa quindici anni, a partire dal 1815, ruoli di contralto acuto (cioè di mezzosoprano), affermandosi in Italia, Francia (Parigi) e Inghilterra (Londra), soprattutto nel repertorio rossiniano. Celebrate l'eloquenza d'accento, la varietà dei colori e l'ampiezza del suo stile aulico che, proprio in riferimento a lei, Bellini definirà “sublime-tragico”. Come soprano, successivamente, dà un fondamentale contributo all'affermarsi del melodramma romantico. Pare che l'estensione della sua voce comprendesse le note dal La 3 al Re 6: notevole, ma impari a quella di Maria Callas. Ruoli composti per la Pasta sono quello donizettiano di Anna Bolena e quelli belliniani di Amina (*La sonnambula*) e Norma che saranno titoli fondamentali anche del repertorio callassiano. Precoce il declino della Pasta (1837): quasi alla stessa età anche Maria Callas conclude a fatica la propria carriera nel 1965, rinunciando all'amata *Norma* programmata per Londra (ruolo per antonomasia di Giuditta Pasta) per salutare le scene con un titolo poco amato, *Tosca*, sempre a Londra, il 5 luglio (cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 193; le registrazioni e i concerti successivi di Maria Callas sono commentati alle pp. 194-202). Le incisioni del 1969 e del 1972 e i concerti con Giuseppe di Stefano del 1973 sono il malinconico epilogo che nulla aggiunge all'eredità di Maria Callas, nuova Colbran, rinata Malibran, erede della Pasta.

<sup>258</sup> RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce*, cit., p. 254.

<sup>259</sup> «Buon canto per quanto riguarda i compositori romantici e belcanto per quanto riguarda i preromantici rinacquero, è noto, non per azione di musicologi, storici dell'opera, critici o direttori d'orchestra, ma per l'avvento d'una cantante: Maria Callas»: RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996, p. 225. «Oggi si “rivisita” tutto ed è così che il teatro musicale sopravvive. Ma per merito anche d'una cantante: Maria Callas» (ID., *La grana della voce*, cit., p. 250), dato che «il fatto operistico più importante del nostro tempo, il ritorno a Rossini, partì dalla Callas» (ivi, p. 253). Per Celletti la cantante grecoamericana è pure «il primo anello della catena che indusse altre primedonne di rango a riesplorare Donizetti» (ivi, p. 252, anche per la citazione seguente) ma «la Callas fece di più. La

sgangherati e acuti striduli,<sup>260</sup> cosicché «quasi tutte le voci femminili udite dal 1960 a oggi derivano dalla Callas, tramite sia la lezione tecnica, sia il rinnovamento del repertorio».<sup>261</sup>

Se non ci fosse stata la Callas, la Sutherland non sarebbe stata la Sutherland, né la Horne sarebbe stata la Horne. Il maggior merito della Callas fu d'aver promosso, con la propria bravura e il proprio talento, la riscoperta di due secoli e più di teatro d'opera dimenticati. Dimenticati, precisiamolo, non per ingiustizia o noncuranza, ma per forza di cose. La Callas ebbe anche il merito di apparire al momento giusto. Con quel tipo di voce, soltanto vent'anni prima difficilmente si sarebbe imposta. [...] La Callas aveva evocato un tipo di canto e di interpretazione che si calava di peso nel primo trentennio dell'Ottocento. O, meglio, che dava la sensazione o l'illusione, a chi ascoltava, di rivivere quell'epoca. E questa è l'unica definizione [...] che può darsi della vera interpretazione.<sup>262</sup>

Ovviamente «quasi tutte le donne si sono rifatte alla tecnica e al virtuosismo della Callas, non al timbro e al colore»,<sup>263</sup> «un timbro pieno e scuro, con una coloratura all'occorrenza drammatica».<sup>264</sup>

Inoltre la Callas è più facilmente imitabile nei suoni piuttosto gutturali del settore basso e dei primi centri,<sup>265</sup> mentre le imitatrici «sono incapaci di “rifare” la Callas nel resto».<sup>266</sup>

---

*Medea* di Cherubini, musicista dotto, ma dall'inventiva spesso anchilosata, resse per alcuni anni perché la Callas, per timbro, accento, azione scenica, era un'ideale maga o profetessa». Interessante rilevare che durante la prima delle *Conversazioni* intrattenute dalla Callas con Lord Harewood per la BBC di Londra (l'intervista fu teletrasmessa il 15 dicembre 1968), la cantante spiegò che, a suo avviso, nel belcanto «la voce deve cantare nello stesso modo in cui suona un violino» (MARIA CALLAS, *Seducanti voci...*, cit., p. 37).

<sup>260</sup> «I peggiori danni [...] il verismo li arrecò al nostro teatro musicale nell'immediato secondo dopoguerra e fin verso la metà degli anni Sessanta; perché allora era davvero scaduto a tutti gli effetti [...] continuando ottusamente ad opporsi alla rinascita del buon canto e del belcanto»: RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, cit., p. 225. «L'uso dei pianissimi e della dinamica sfumata, fortemente ridotto nei soprani della prima metà del nostro secolo [il testo di Celletti è del 1989], ha invece trovato configurazioni molto suggestive nelle primedonne del nostro tempo». Infatti «il ripristino delle smorzature, della messa di voce e dei pianissimi ad alta quota, divulgato prima dalla Callas e dalla Tebaldi, quindi dalla Caballé, aveva avuto un'anticipatrice, alla fine degli anni Trenta, in Magda Olivero. Soprano in origine lirico-leggero e dalla voce piuttosto tremula [...] la Olivero mise una tecnica di primissimo ordine al servizio d'una eccezionale sensibilità interpretativa»: RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., pp. 66-67. Inoltre, a p. 76, parlando di Joan Sutherland, Celletti accenna alle «vette toccate dalla vocalità femminile dopo che l'esempio della Callas aveva stimolato altre cantanti a spingersi oltre».

<sup>261</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 14. Commentando le esecuzioni di pagine dell'*Adriana Lecouvreur*, della *Wally*, dell'*Andrea Chénier* e del *Mefistofele* Celletti osserva che «sebbene non si tratti del repertorio più congeniale alla Callas, le esecuzioni sono eccellenti e denotano una mentalità innovatrice attraverso l'eliminazione degli effetti plateali, il magistrale uso dei *pianissimi* [...] Ma – conclude – l'interprete può brillare solo ed in quanto il dominio della tecnica consente di affidare alla voce la realizzazione degli effetti concepiti dalla fantasia. Anche in *La mamma morta* dall'*Andrea Chénier* la Callas mostra capacità di analisi del fraseggio veramente illuminanti e precluse di solito ai soprani veristi» (ivi, pp. 59-60).

<sup>262</sup> RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce...*, cit., p. 258.

<sup>263</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 14. Per Celletti (cfr. ivi, p. 55) uno dei soprani del secondo dopoguerra che hanno saputo unire la morbidezza e la dolcezza all'ampiezza e all'intensità del suono, mettendo a profitto la lezione callassiana e riportando in auge la tipologia vocale del soprano drammatico di agilità, è Anita Cerquetti. Tra le imitatrici deteriori, invece, va annoverata Elena Souliotis la quale, anziché emulare il magistero tecnico e le doti di fraseggiatrice della Callas, tende qua e là a imitarne il timbro ottenendo il risultato che «tutte le note gravi e anche le prime centrali sono quelle gutturali, piatte e schiacciate di chi non è capace di sostenere con il fiato i suoni che produce» (ivi, p. 66).

<sup>264</sup> MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 217, col. 1.

<sup>265</sup> Cfr. ivi, p. 213 col. 1.

<sup>266</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 61. L'imitazione, nelle arti, è sempre peggiore: positiva è semmai l'emulazione che consiste nel ricreare attraverso le proprie capacità e specificità espressive l'intensità interpretativa e le emozioni suggerite da un interprete di riferimento per quel pezzo (nella musica), o per quel genere (nelle arti visive e letterarie).

Sempre Rodolfo Celletti ribadisce che «il nuovo corso della vocalità dei soprani e anche dei mezzosoprani nacque nelle prime esibizioni italiane di Maria Callas, il cui timbro, fra l'altro indubbiamente non bellissimo, lasciava percepire il ripristino dell'emissione immascherata».<sup>267</sup> Servendosi per i suoni gravi e per i primi centrali delle risonanze di petto la cantante si rifaceva alla scuola antica, evitando la fonazione forzata di tipo verista. D'altra parte, la sua fondamentale maestra, Elvira De Hidalgo, soprano di coloratura celebrato nel primo Novecento, «conosceva questo tipo di emissione».<sup>268</sup> Ma nel canto acrobatico, rispetto alla propria insegnante la cui organizzazione vocale rispettava le caratteristiche dei soprani leggeri tradizionali, la Callas poteva sfoggiare un suono più pieno e un fraseggio più analitico, senza rinunciare all'esattezza dei picchettati, alla tenuta e all'eleganza del ritmo, alla facilità delle note acute e sopracute.<sup>269</sup>

Il secondo merito di Maria Callas è quello di presentare una spiccata individualità timbrica, cioè un «suono inconfondibile, che si riconosce istantaneamente»,<sup>270</sup> pur presentando l'ampia gamma delle note a sua disposizione qualche disomogeneità o tensione.

Inoltre, essendo una grandissima cantante-attrice, sfoggiava «una tavolozza estremamente ricca, perché giungeva dai colori d'un mezzosoprano, in basso, alle inflessioni più chiare d'un soprano lirico».<sup>271</sup>

A Maria Callas, grandissima attrice vocale, il timbro a tratti graffiante e gutturale toglieva forza di persuasione, malgrado il costante impegno nell'illuminare il significato della parola, nei personaggi sentimentali o sensuali; ma ne faceva anche un'eccelsa cantante da sortilegi, da tregende, da imperativi categorici, da soggetto tragico.

Sul colore non bello della voce di Maria Callas, qualora la si valuti sulla base dei parametri tradizionali, interviene anche John Ardoin all'interno della sua ricognizione critica di tutti i materiali sonori (registrazioni dal vivo, incisioni in studio, interviste e video) conservati:

Non era una bella voce in senso classico: era un po' troppo metallica nel registro superiore, mentre i registri grave e medio suonavano spesso velati o intubati, imbottigliati o come se

---

<sup>267</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 58. Scrive Mario Merigo (*La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, cit., p. 213, col. 1): «Il solo apparire sulle scene italiane di Maria Callas, nel 1947, costituì un evento davvero unico e sorprendente, tanto da dar avvio a un nuovo corso della [nostra correzione: nell'originale «alla»] vocalità sopranile e mezzosopranile. Da tempo immemorabile non s'udiva un soprano in grado di cantare il repertorio leggero con accento incisivo, conferendo nuova dignità al canto acrobatico. E che al tempo stesso sapesse dare al primo Verdi mordente e magistero tecnico, ripristinando modalità esecutive che si credevano perdute».

<sup>268</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica...*, cit., p. 59. A p. 299 del già citato saggio edito da Baldini&Castoldi nel 2000, *La grana della voce*, tuttavia, Celletti traccia un ritratto poco lusinghiero della De Hidalgo insegnante di canto a Milano nei primi anni Settanta, definendola «quanto meno svogliata». Le sue allieve erano per lo più giapponesi, dai timbri molto simili di soprano leggero portato a sbiancare gli acuti, dato che la maestra le invitava ad atteggiare la bocca a sorriso. «Non una richiamava, nella tecnica d'emissione, Maria Callas, la celeberrima allieva». A proposito della propria insegnante Maria Callas disse che «possedeva un gran bel metodo; forse era l'ultima a conoscere le regole d'oro del belcanto vero e proprio»: MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit. p. 37.

<sup>269</sup> Per rilevare le caratteristiche vocali segnalate, Celletti utilizza la registrazione del valzer «Ombre légère» della *Dinorah* di Meyerbeer (*Il canto...*, cit., p. 59), cantato in italiano e registrato a Londra nel settembre 1954.

<sup>270</sup> RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce...*, cit., p. 173.

<sup>271</sup> *Ibidem*, anche per la citazione seguente.

portasse una museruola. Era talvolta un suono non diverso da quello della famosa descrizione che George Bernard Shaw fa del violoncello: «Un'ape che ronza in una brocca di porcellana». Era una voce con difetti fisiologici e, nonostante l'allenamento, non poteva garantire omogeneità di suono. Perfino negli anni giovanili il suo registro acuto poteva rendersi ribelle e oscillare fuori controllo. Tuttavia era una voce singolarmente dotata per trasmettere emozione e con la Callas raramente si poteva separare la sua voce da ciò che con essa lei esprimeva.<sup>272</sup>

A partire dalla fine degli anni cinquanta, un soprano come Joan Sutherland può disporre di mezzi vocali addirittura superiori a quelli di Maria Callas in termini di omogeneità, duttilità, estensione verso l'acuto e virtuosismo,<sup>273</sup> ma il magistero tecnico della cantante australiana «convalidava quanto la Callas aveva già dimostrato e cioè che le categorie nelle quali il tardo Ottocento e il primo Novecento avevano suddiviso le voci di soprano erano fittizie se applicate alle epoche precedenti».<sup>274</sup> Detto in altre parole, dall'avvento di Maria Callas in poi il repertorio di coloratura viene eseguito con la cavata piena e vibrante e con l'intensità e il peso vocale tipici dei soprani lirici, assegnando ai virtuosismi il compito di esprimere la psicologia del personaggio e sottraendoli al rischio di apparire funambolismo meccanico e circense. La faretra callassiana, inoltre, vanta frecce non contenute in quella della Sutherland: l'accento scolpito in virtù di una dizione nitida e di un fraseggio imperioso,<sup>275</sup> inimitabili slanci drammatici<sup>276</sup> e una spontanea *allure* tragica unita a una rara duttilità interpretativa,<sup>277</sup> magnetismo scenico<sup>278</sup> e la gestualità di una autentica *tragédienne*.<sup>279</sup>

Non disponendo di registrazioni relative agli anni ateniesi, per documentare quanto fin qui esposto sulle caratteristiche formantiche iniziali (timbro e colore, estensione e tecnica) della voce di Maria Callas dobbiamo ricorrere alle registrazioni per la Cetra italiana della fine degli anni

---

<sup>272</sup> La traduzione letterale da noi curata e proposta si discosta, per alcuni dettagli ma non nella sostanza, da quella di Stephen Hastings per l'edizione italiana de *L'eredità Callas*, cit., p. 24. Riportiamo pertanto anche il testo inglese originario: «It was not a voice beautiful in a classic sense; there was a good deal of metal in its upper register and the lower and middle ranges often sounded heavily veiled, bottled or as though she were muzzled. It was, at times, a sound not unlike George Bernard Shaw's famous description of a cello: "A bee buzzing in a stone jug." It was a voice with physiological flaws, and no amount of discipline could produce from it a consistency of sound. Even in her early years, her top could turn unruly and waver out of control. Yet it was a voice that was uniquely armed to convey emotion, and with Callas one was rarely able to separate her voice from what she expressed with it» (JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 3).

<sup>273</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce*, cit., p. 251.

<sup>274</sup> Ivi, p. 257. Lo stesso concetto è esposto alle pp. 250-251 dove si precisa che nella prima metà del Novecento si distinguevano comunemente i soprani in leggeri, lirici e drammatici.

<sup>275</sup> A proposito della *Semiramide* di Joan Sutherland si legge in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco*, cit., p. 741: «La Sutherland non ha il fraseggio largo e imperioso d'una regina. Nella scena 4 del I atto, allorché Semiramide impone agli astanti il giuramento d'obbedienza, la sua arringa potrebbe sì e no convincere un manipolo di *boy-scouts*».

<sup>276</sup> Per l'esemplificazione, cfr. RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce...*, cit., p. 252.

<sup>277</sup> Cfr. FILIPPO CRIVELLI, *Il nostro Turco*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 359-362. Crivelli definisce il 1955 come «l'anno della Callas» (p. 361) in virtù della *varietas* delle sue interpretazioni scaligere.

<sup>278</sup> Per esempio la Violetta Valéry di Maria Callas richiama alla memoria Marguerite Gautier, una delle massime realizzazioni teatrali di Sarah Bernhardt, secondo OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 2014<sup>13</sup>, p. 451. Le qualità della sua recitazione rendono la Bernhardt «l'immagine immortale della grande attrice» (*ibidem*); le stesse qualità, congiunte alla sua vocalità molto particolare, rendono Maria Callas una grandissima cantante-attrice.

<sup>279</sup> Secondo Rodolfo Celletti «la Callas attrice affascinava anche prima della cura dimagrante» (*La grana della voce*, cit., p. 258); pertanto, andrebbe ridimensionato l'apporto alla sua «scenica scienza» dei grandi registi (*in primis* Luchino Visconti). Per un approfondimento sulle caratteristiche della Callas cantante-attrice rimandiamo al quarto capitolo.

Quaranta e alle fortunate riprese dal vivo dei primissimi anni Cinquanta, quando la cantante poteva ancora disporre della totalità dei propri mezzi. Anticipiamo che, come altri grandi divi della prosa oltre che della lirica, Maria Callas affronta una prima volta nel 1951 e replica nell'estate del 1952 una massacrante *tournee* in America Latina e, tanto al Colón di Buenos Aires quanto al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico, sa affrontare l'agone teatrale con la stessa energia con la quale gli antichi gladiatori entravano nelle arene, portando a termine imprese tanto memorabili dal punto di vista dell'atletismo vocale, quanto discutibili sul piano del rigore filologico. Scrive Rodolfo Celletti commentando la ripresa dal vivo dell'*Aida* di Città del Messico (recita del 3 luglio 1951):<sup>280</sup>

La giovane Callas ha una cavata ferma e duttile in tutta la gamma e acuti così facili che, al termine del concertato finale II, emette addirittura un mi bemolle sopracuto (fuori ordinanza) che scatena un uragano di applausi. Dissero i maligni che quella nota strabiliante – ma assolutamente estranea a un'opera come l'*Aida* – fu emessa per sopraffare Mario Del Monaco, temibile competitore a quel tempo, specialmente se si trattava di scatenare i loggionisti a suon di acuti. La competizione tra Aida e Radamès s'accende anche nel duetto del III atto [...]. La Callas [...] è un'Aida fiera e aggressiva. Fraseggia benissimo, con molti colori, e canta splendidamente *Ritorna vincitor*. Nella romanza del III atto è brava, ma manca della soavità lunare che la pagina richiede, così come nel duetto con Radamès che segue appare un poco priva di abbandono sensuale.<sup>281</sup>

Eppure questa voce straordinaria ma non sensuale, che non sembra conoscere confini di genere o di repertorio, è molto più fragile di quanto il mito abbia tramandato. Lo osserva Elvio Giudici, riferendosi all'estate del 1954, quindi a un periodo che in teoria precede i primi segnali conclamati di declino, ragione per la quale siamo autorizzati a supporre (d'accordo con il già citato appunto di Ardoin) che tali discontinuità di tenuta caratterizzassero da sempre lo strumento vocale callassiano:

Il *record producer* della EMI Walter Legge ha ricordato in un'intervista – molto acida, a vero dire – i non pochi problemi vocali incontrati dalla Callas in quello che fu il suo secondo personaggio verdiano<sup>282</sup> [...] a essere consegnato al disco. «L'oscillazione di certe sue note era tale che dovetti farglielo rilevare...». [...] Ma non poteva essere una semplice questione di cattiva forma: tre giorni dopo aver completato la *Forza*, la Callas cominciava la registrazione del *Turco in Italia*, che – oltre al resto – è una meraviglia anche dal punto di vista dell'emissione e controllo del fiato. Tali grossi problemi vocali, quindi, debbono avere un'altra spiegazione. E torna ad affacciarsi l'ipotesi di voce più fragile di quanto il mito abbia tramandato: una voce che affrontò troppo presto scritte vocali molto insidiose nella loro irregolarità e pesantezza complessiva, come sono quelle dell'ultimo Verdi. Vero è che Abigaille, Elena e la stessa Lady non possono certo essere definite tessiture di tutto riposo e la Callas le aveva affrontate subito, appena smessi i panni wagneriani: ma era, appunto, nella fase iniziale della carriera, quando cioè una voce – specie se tecnicamente ferrata – può rispondere a sollecitazioni anche molto forti. Inoltre, le parti in ispecie femminili del primo Verdi hanno pur sempre, nella loro scrittura, un retaggio belliniano e donizettiano che alla Callas ha sempre

<sup>280</sup> La data esatta si ricava da JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 31.

<sup>281</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco. 1950-1987*, cit., p. 823.

<sup>282</sup> Si tratta di Leonora, nella *Forza del destino* che Maria Callas, dopo averla interpretata in teatro per cinque sere soltanto, incide nel 1954.

convenuto assai più del secondo periodo verdiano, dallo strumentale ben più folto, dalla scrittura vocale ben più frastagliata e irregolare, soprattutto costruita su arcate vocali talora amplissime, con problemi di tenuta del fiato che possono essere affrontati e risolti solo da un'emissione di assoluta saldezza, propria di voci molto ampie oppure perfettamente sviluppate.<sup>283</sup>

#### 1.5.4. *Sicut in cute et intus*: le ragioni del precoce declino

I due foniatrici le cui ricerche risultano oggi fondamentali per l'esame oggettivo delle caratteristiche originarie della vocalità di Maria Callas, per interpretarne il progressivo, precoce declino, esaminano dapprima la "cadenza della lama" («Io quella lama gli piantai nel cor») dalla scena III del terzo atto della *Tosca* pucciniana, opera che, come già segnalato, accompagna l'intera carriera della cantante, dai giovanili esordi ateniesi al triste commiato londinese del 5 luglio 1965.<sup>284</sup>

La cadenza in esame interessa l'ambito di un'ottava dal Do 6 al Do 5, ossia dal Do acuto sopra il rigo (in chiave di Sol) al cosiddetto Do centrale. Fussi e Paolillo osservano che nei primi anni<sup>285</sup> «l'emissione vocale è sana e non ci sono errori, mentre nel secondo periodo di carriera, oltre a un inaridimento del timbro, si ascoltano estremi acuti stridenti, oscillanti e di breve durata».<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., pp. 1586 col. 2 – 1587 col. 1.

<sup>284</sup> Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, p. 40.

<sup>285</sup> La ricerca dei foniatrici non lo precisa, ma ricaviamo *ex silentio* che le registrazioni dei primi anni da loro studiate (e l'ascolto da noi fatto conferma in pieno le loro conclusioni) siano addirittura quattro: 1. quella dal vivo di Città del Messico, Palacio de las Bellas Artes, recita del giorno 8 giugno 1950 (con il Cavaradossi di Mario Filippeschi, lo Scarpia di Robert Weede e la direzione di Umberto Mugnai; per una recensione che evidenzia come in questo caso Maria Callas raffiguri più una Tosca-primadonna che non una creatura impulsiva e insicura cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., pp. 17-18); 2. quella, sempre dal vivo, di Rio de Janeiro, Teatro Municipal, recita del 24 settembre 1951 (con il Cavaradossi di Gianni Poggi, lo Scarpia di Paolo Silveri e la direzione di Antonino Votto). Secondo John Ardoin (le citazioni che seguono sono in questo caso ricavate dalla traduzione italiana a cura di Stephen Hastings: *L'eredità Callas*, cit., pp. 56-57), se la Tosca messicana è pur sempre romana, questa è addirittura napoletana, vista l'estroversione di una interpretazione «tutta sopra le righe», con un gonfiamento del *medium* che «tende ad accorciare e destabilizzare il registro acuto» (p. 56), ma il Do della lama – che interessa la nostra indagine – risulta «squillantissimo. Una nota tanto bella che non resiste alla tentazione di tenerla troppo a lungo» (p. 57); 3. quella, ancora una volta dal vivo di Città del Messico, Palacio de las Bellas Artes, 1° luglio 1952 (con il Cavaradossi di Giuseppe di Stefano, lo Scarpia di Piero Campolongo e la direzione di Guido Picco, nella quale, come scrive Ardoin (*The Callas Legacy*, cit., p. 53), «the duet itself is stirring (addirittura «elettrizzante!»), and Callas admirably handles the execution scene until "Presto su! Mario!" when she lets Tosca's realization of Mario's death come too suddenly, and the climax turns to frenzy. But this too will shortly be remedied», cosicché si intuisce che per Ardoin solo la *Tosca* di De Sabata è compiuta sia sotto il profilo della vocalità-interpretazione che dal punto di vista dell'esatta calibratura dei tempi teatrali. 4. Abbiamo infine la *Tosca* registrata in studio per la Columbia, poi EMI, a Milano, tra il 10 e il 21 agosto 1953 con Di Stefano e Gobbi, orchestra e coro della Scala e direzione di Victor De Sabata (JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 69, così sintetizza la memorabile interpretazione callassiana: «Callas paints the Tosca that previously she has only sketched. All the dramatic ingredients – jealousy, passion, fury – are balanced, and colored with a plenitude of expression»).

<sup>286</sup> FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, p. 40; cfr. pure le figure 8-9-10, *ivi*, pp. 41-42. Per rilevare quanto segnalato da Fussi e Paolillo non è necessaria la dolorosa *via crucis* delle registrazioni di *Tosca* dal vivo (quattro, una delle quali comprendente solo gli atti primo e terzo) del gennaio-febbraio 1964 (con Renato Cioni e Tito Gobbi, direzione di Carlo Felice Cillario: cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., pp. 180-181) o del febbraio-marzo e poi luglio 1965 (con *cast* diversi, ma sempre in condizioni vocali precarie: cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., pp. 190-193) ma è sufficiente analizzare la registrazione in studio EMI (Parigi, 3-14 dicembre 1964) con Carlo Bergonzi (Mario), Tito Gobbi (Scarpia), il coro e l'orchestra del Théâtre National de l'Opéra e l'Orchestre de la Société des Concerts de Conservatoire diretti da Georges Prêtre (cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., p. 189). ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., pp. 999, col. 2, e 1000, col. 1, ammette che i mezzi vocali della Callas



Le due registrazioni in studio di *Norma* – quella del '54 e quella del '60 – rivelano che nella prima scena del secondo atto («Teneri figli»), nella quale è richiesta una esecuzione in pianissimo dei suoni del *medium* fino alle note di passaggio, cioè fino al Fa 5 e al Fa# 5, solo nella registrazione del '54 il suono è purissimo e la glottide stabile nello sfumare senza incrinature o oscillazioni il suono, fino a renderlo quasi una lamina impercettibile (anche in zona di passaggio). Inoltre il vibrato è regolare per frequenza e ampiezza (5-6 cicli al secondo). Ma nella registrazione in studio del '60 l'assottigliamento del suono è più prudente, in particolare nella zona di passaggio, dove addirittura si evidenzia un lieve aumento dell'intensità di emissione, e in generale il pianissimo risulta meno sottolineato, l'abilità nel dosaggio del fiato è minore e, per quanto riguarda il vibrato, pur restando nella sostanza regolare la frequenza dei cicli (5-6 al secondo), si registra una netta variazione della loro ampiezza, segnale di una lieve oscillazione del suono, cioè di una parziale mancanza di controllo. Il settore acuto e sopracuto<sup>287</sup> risulta meno compromesso del *medium*: qualche imperfezione sembra dovuta «ad una più difficoltosa gestione delle dinamiche respiratorie».<sup>288</sup> In conclusione, dove l'attenuarsi della forza muscolare può essere sostituito dalla competenza tecnica si nota una maggiore tenuta e integrità nel corso di tutta la carriera.

Il rapido declino vocale può essere collegato alla perdita di peso che avrebbe causato un indebolimento del diaframma? Se così fosse, le difficoltà avrebbero interessato dapprima il settore acuto che, invece, la spettrografia dimostra essere meno danneggiato del previsto. Sicuramente una importante mutazione ponderale comporta un adeguamento del lavoro muscolare alla nuova conformazione fisica al fine di non “rompere” i suoni in alto: Fussi e Paolillo citano l'esempio di Deborah Voigt che subisce un calo di sessanta chili dopo chirurgia plastica per obesità.<sup>289</sup> Trascurando le teorie di Giovanni Battista Meneghini, convinto che il declino vocale della moglie

---

non sono integri ma alla luce di molte *Tosche* successive quella della Callas declinante «letteralmente deflagra» (p. 999, col. 2). Inoltre, per quanto riguarda il passo che stiamo analizzando secondo Giudici «dopo aver vacillato a volte su un la naturale, la Callas lancia un do della “lama” tutt'altro che brutto» (p. 1000, col. 1).

<sup>287</sup> Cfr. FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, pp. 44-45. I due foniatristi analizzano alcuni brani di *Traviata*, *Lucia* e *Sonnambula*. Limitandoci alle edizioni complete, per la prima opera esistono registrazioni a partire dal luglio 1951 (Città del Messico) per arrivare al marzo 1958 (Lisbona) e al giugno dello stesso anno (Londra), con una sola edizione “ufficiale” Cetra del settembre 1953. *Lucia* è documentata da varie registrazioni *live*: una del giugno 1952 (Città del Messico), una del gennaio 1954 (Milano) e una del settembre 1955 (Berlino). Disponibile anche una selezione ricavata da due recite napoletane del marzo 1956. Esistono poi due registrazioni in studio (una incisione fiorentina del febbraio 1953 e una londinese del 16-21 marzo 1959). Per *La sonnambula* si può ascoltare la recita scaligera del 5 marzo 1955 diretta da Leonard Bernstein oppure la registrazione ufficiale effettuata a Milano tra il 3 e il 9 marzo 1957 con la direzione di Antonino Votto. Sono state ristampate varie volte da etichette discografiche diverse anche la ripresa dal vivo della recita del 4 luglio 1957 al Grosseshaus di Colonia e, infine, la recita del 21 agosto 1957 al King's Theatre di Edimburgo (entrambe dirette da Votto). Tutte le fonti sonore citate sono commentate in JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*, cit., *passim*: per facilitare la consultazione l'autore organizza la propria discografia critica secondo il criterio annalistico.

<sup>288</sup> Ivi, p. 45.

<sup>289</sup> Deborah Voigt, nata a Chicago il 4 agosto 1960, vince il Concorso Internazionale Čajkovskij. La vicenda alla quale fanno riferimento Fussi e Paolillo, come pure l'*impasse* provocata alla carriera dall'imponente figura della cantante sono narrate in un libro: DEBORAH VOIGT, *Call Me Debbie. True Confessions of a Down-To-Earth Diva*, New York, Harper Paperbacks, 2016.

fosse dovuto a una menopausa precoce, Fussi e Paolillo segnalano – visto che di Maria Callas tutti dicono tutto! – che per alcuni critici il calo ponderale è foriero di un alleggerimento della voce e di un migliore controllo delle dinamiche. Tito Gobbi parla di ragioni psicologiche: la perdita di sicurezza sarebbe la conseguenza dell'enorme stress psicofisico dovuto alla necessità di mantenere le aspettative del pubblico. Maria Callas ammette, in una intervista del settembre 1977, di poco anteriore alla morte, una perdita di forza nel diaframma, ma non collega l'indebolimento del sostegno alla perdita di peso. Sono sempre i due foniatrici a riportare e a commentare le parole della cantante, secondo la quale le corde vocali rimangono in perfette condizioni di salute, ma sono i risuonatori a non lavorare bene. Questo comporta forzature e conseguente oscillazione della voce.

Non disponendo di video relativi al periodo in cui Maria Callas è sovrappeso ma in piena forma vocale, non resta che studiare, per quegli anni, l'abbondante materiale fotografico disponibile e più volte pubblicato. Le immagini mostrano una postura eretta, spalle rilassate, basse e tenute indietro.<sup>290</sup> Al contrario, i video del periodo successivo al dimagrimento rivelano «un continuo movimento di collassamento del petto durante l'espiazione in fonazione»<sup>291</sup> e, analizzando le riprese di concerti in cui i vestiti indossati dalla primadonna aiutano a capire come stia respirando, «si possono notare diversi atteggiamenti posturali di compenso».<sup>292</sup>

Tralasciamo a questo punto la digressione anatomico-fisiologica proposta dai due foniatrici<sup>293</sup> e riassumiamo l'accurata analisi dell'infelice *Norma* romana durante la quale – questa la tesi dei due medici in estrema sintesi – Maria Callas avviò la serata in uno stato di flogosi delle alte vie respiratorie. Questa patologia può comportare un aumento della disfonia proprio durante il periodo di riposo (cioè durante l'intervallo), perché cantare quando le vie aeree superiori sono infiammate è, soprattutto in fase iniziale, possibile, ma comporta un maggior lavoro sulla respirazione e sulla gestione dei risuonatori, con conseguente aumento dell'infiammazione e peggioramento dello stato edematoso dell'epitelio che riveste le corde vocali. A questo punto si registra una incipiente afonizzazione, con perdita di qualità timbrica e intensità, difficoltà negli attacchi, voce “dura” e impossibilità di gestire le dinamiche, riduzione dell'estensione in alto e rischio di rottura del suono.

Concludiamo segnalando che al decadimento vocale possono avere contribuito diversi fattori ma in misura irrilevante rispetto alla causa fondamentale che stiamo per identificare. Il declino precoce non è infatti dovuto, nel caso di Maria Callas, alle scelte di repertorio (con un eccesso di utilizzo della consonanza di petto): queste ultime sono semmai una conseguenza della minore

---

<sup>290</sup> Cfr. la fotografia riprodotta in FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche...*, cit., p. 46 (fig. 1).

<sup>291</sup> Ivi, p. 46; per la documentazione fotografica si vedano le figg. 2-4, p. 46; la fig. 16, p. 48 e 17, p. 49.

<sup>292</sup> Ivi, p. 46.

<sup>293</sup> Dall'analisi dei video girati nel 1959 e nel 1962 ad Amburgo i due foniatrici ricavano la certezza che il cedimento muscolare legato alla patologia degenerativa in atto impedisse alla cassa toracica di aprirsi nell'atto di ispirare, provocando una contrazione dei deltoidi.

sicurezza vocale. La precoce menopausa è causa sconsigliata dall'infelice gravidanza successiva all'avvio della relazione con Onassis che porta alla nascita di un bambino morto.<sup>294</sup> Anche lo stress psicofisico può essere al massimo una concausa. Nel 1975 il dottor Mario Giocovazzo della clinica medica del Policlinico di Roma visita Maria Callas e, come lui stesso attesta, rimane colpito dal colorito bluastrò della pelle e da una sfumatura violacea sul collo, a sinistra. *Sicut in cute et intus*:<sup>295</sup> la pelle rivela un male nascosto. Le mani inoltre sono piene di bitorzoli: tutti segni che suggeriscono una diagnosi non equivocabile, ossia la dermatomiosite.<sup>296</sup> Dunque il progressivo decadimento della voce della cantante dipende da una malattia e non dalle fantomatiche cause psicosomatiche citate dalla stampa scandalistica e dal collega e amico Tito Gobbi. Patologia rara, ingravescente e ad andamento altalenante, la dermatomiosite è malattia a lenta evoluzione, che colpisce in prevalenza le donne e porta ad atrofia progressiva della pelle e dei gruppi muscolari da essa colpiti. Può coinvolgere i muscoli del collo, della laringe e della faringe, comportando disturbi di deglutizione e di fonazione. Interessa anche i muscoli respiratori e il cuore.<sup>297</sup>

Il dottor Giocovazzo, fedele alla deontologia medica, non divulga la notizia fino al 2002; intraprende tempestivamente la terapia (a metà anni Settanta ancora molto precaria) basata su farmaco cortisonico ad azione antinfiammatoria che dà un miglioramento illusorio e, in cambio, aggrava il glaucoma di cui la cantante soffre da tempo. La morte dell'ancora giovane cantante per infarto o arresto cardiaco non stupisce, a questo punto, dato che la dermatomiosite si associa con frequenza all'aritmia e all'insufficienza cardiaca. Per finire, diamo per l'ultima volta la parola a Franco Fussi e a Nico Paolo Paolillo curatori dello studio che, talora in filigrana e spesso scopertamente, ci ha accompagnati nella nostra indagine su natura, specificità, evoluzione e ipotesi relative al precoce decadimento della vocalità di Maria Callas:

Fu forse la dermatomiosite dunque a essere determinante per fermare il suo [di Maria Callas] *daimon* interiore, il fuoco sacro che la muoveva nell'arte in 15 anni di passioni senza compromessi, inferocito dai limiti di un corpo che non sapeva più piegare al canto e che negli ultimi anni aveva dipinto sul volto la tragica, dolente e fiera consapevolezza di tutto questo? Lo vediamo in uno dei suoi ultimi concerti, al termine ancora gli applausi, ma dentro di lei il dolore di una impotenza tecnica che non permetteva più libertà e naturalezza [...].<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> Per il resoconto dettagliato della vicenda cfr. NICHOLAS GAGE, *Fuoco greco*, trad. di Gian M. Giugheese, Milano, Sperling & Kupfer, 2001.

<sup>295</sup> Ricavata da una satira del poeta latino Persio (*intus et in cute*: III,3), l'espressione «come sulla pelle, così dentro» viene utilizzata nel linguaggio medico per indicare come alcune patologie abbiano anche una evidenza cutanea.

<sup>296</sup> Per informazioni sulla patologia: <https://www.paginemediche.it/medicina-e-prevenzione/disturbi-e-malattie/che-cos-e-e-come-si-cura-la-dermatomiosite> (ultimo accesso: martedì 13 febbraio 2018, ore 16.53).

<sup>297</sup> Cfr. *ibidem*: «La dermatomiosite può comportare infiammazioni e insufficienze cardiache o patologie polmonari che, in casi estremi, possono causare la morte. Spesso si manifesta insieme ad artrite reumatoide [si veda il riferimento ai bitorzoli nelle mani menzionati da Fussi e Paolillo sulla base dell'esame autoptico condotto dal dottor Giocovazzo], febbre reumatica, sclerodermia e [...] ad alcuni tipi di tumore».

<sup>298</sup> FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spetrografiche...*, cit., p. 51. Segnaliamo inoltre che l'edizione in rete, a differenza della pubblicazione in volume, risulta aggiornata al 2017.

## 2. Nel Paese del melodramma: tra le guerre, prima e dopo

L'effetto, per i primi ascoltatori, dovette essere quello di una ballerina di grossa stazza capace di volteggiare con leggerezza assoluta sulle punte, ma senza alcunché di ridicolo; al contrario con la potenza espressiva di ogni gesto canoro ingigantita dalla forza drammatica del timbro vocale, a produrre un esito fino ad allora inaudito.<sup>1</sup>

Come opportunamente rileva Lorenzo Bianconi,<sup>2</sup> per quanto in Italia l'identità culturale della nazione sia avvertita fin dai tempi di Dante, quando la lingua letteraria può già dirsi matura, anche se utilizzata solo da una ristretta *élite* di poeti e narratori, la frantumazione politica, evidente fino al 1861,<sup>3</sup> e l'economia arretrata e di sussistenza del Sud, a fronte della precoce industrializzazione del Nord, condizionano i quattro secoli di storia del teatro musicale italiano.

A metà del Seicento si diffonde da Milano a Palermo il teatro d'opera di tipo veneziano, con sala a palchetti, ossia con spazi vuoti per guardare ed essere guardati laddove normalmente sarebbero attesi i muri perimetrali. A fine secolo operano stabilmente teatri in almeno trentasette città italiane. Stando poi all'*Indice de' teatrali spettacoli* del 1785-86,<sup>4</sup> a fine Settecento il numero

---

<sup>1</sup> MARCO BEGHELLI, *La Callas*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 37-52: 41.

<sup>2</sup> Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 11-12. Nel secondo capitolo intitolato «Caratteri strutturali» (pp. 17-45), lo studioso osserva, in particolare, che la geografia policentrica italiana condiziona il sistema di produzione di opere della penisola. È pertanto inconcepibile in Italia un'istituzione analoga all'*Académie Royale de Musique* – l'*Opéra* voluta da Luigi XIV nel 1672 – che in Francia, a lungo, detiene per ciascun titolo messo in repertorio un'esclusiva valida sul territorio nazionale, individua un *cast* stabile, produce in regime di monopolio pochissimi spettacoli nuovi ogni anno, ne cura il diuturno mantenimento nel repertorio, ne sancisce il testo ufficiale mediante la pubblicazione a stampa, non lo diffonde altrove nel paese e non lo fa circolare all'estero. Nel 1861, al contrario di quanto accade a Parigi o a Londra, nessuna città italiana raggiunge il mezzo milione di abitanti. Milano, Venezia e Roma hanno solo poco più di 100.000 abitanti; Palermo e Napoli 200.000, ma per lo più molto poveri. Se analizzassimo la struttura del sistema operistico italiano sulla falsariga dei parametri menzionati a proposito di quello francese, noteremmo l'assenza di un riferimento territoriale o di un *cast* unico, la molteplicità e dispersione della produzione, la difficoltà – a breve distanza dalla *première* – di individuare un testo di riferimento che esprima la *voluntas auctoris*.

<sup>3</sup> Non a caso nel 2011 i centocinquanta'anni dell'Unità d'Italia, riportando in auge i protagonisti del Risorgimento, favoriscono anche le indagini in ambito musicale, dato che «il Risorgimento s'identifica nel canto» (GIOVANNI GAVAZZENI, *Il melodramma ha fatto l'unità d'Italia* in GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNO, CARLO VITALI, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai, 2011, pp. 51-183: 53). I nuovi studi confermano dunque che l'opera di Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, per citare quattro autori callassiani entrati nel repertorio dei maggiori teatri italiani con più di un titolo, è componente non secondaria dell'identità degli Italiani. Secondo Giovanni Gavazzeni non solo Giuseppe Garibaldi intonava con voce baritonale arie di Verdi e Donizetti, ma anche Giuseppe Mazzini, nei rari momenti di riposo, durante le tumultuose giornate della Repubblica romana amava accompagnare il proprio canto con la chitarra. Mentre si costruiva l'Italia, cantavano i liberali e i cospiratori, cantavano i borghesi e la gente comune. E alle delizie del belcanto soggiaceva anche il pontefice che, senza volerlo, fece l'Italia: secondo fonti accreditate, infatti, papa Mastai Ferretti, Pio IX, era un estimatore delle sublimi melodie belliniane (cfr. *ivi*, pp. 53-54; per le testimonianze relative a Mazzini in particolare si veda ADRIANO LUALDI, *Introduzione* a GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, con introduzione e alcune note di A. Lualdi, Milano, Fratelli Bocca, 1943, pp. 5-102: 9-10).

<sup>4</sup> Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, cit., pp. 13-14.

delle città italiane dotate di uno o più teatri è più che raddoppiato, con una densità particolarmente accentuata al Nord, in Piemonte, Lombardia, Veneto, Emilia Romagna e Marche. La cifra aumenta se si considerano le sale aperte per una o poche stagioni soltanto.<sup>5</sup> Dopo il Congresso di Vienna (1815), l'Italia è ancora suddivisa in una decina di Stati, ciascuno con la propria capitale, e l'edilizia teatrale conosce il proprio apogeo: in meno di un trentennio, dal 1821 al 1847, viene inaugurato un centinaio di sale e città come Torino, Genova, Milano, Bergamo, Padova, Treviso, Venezia, Bologna, Lucca, Firenze, Livorno, Perugia, Roma e Napoli hanno almeno due teatri. Se nel 1830 le stagioni d'opera sono all'incirca 175, dieci anni più tardi aumentano di una cinquantina e interessano anche città periferiche nelle quali vengono allestiti i capolavori dei grandi compositori. Ma ai moti rivoluzionari del 1848 fa seguito una repressione politica che comporta il ridimensionamento dell'attività teatrale.<sup>6</sup> Permane una distinzione nei repertori: per esempio, le quattro grandi opere italiane di Mozart fanno un certo successo, ma soltanto dopo il 1810, in città "austriache" come Milano, Firenze e Trieste, mentre arrivano a fatica a Napoli, Roma e Torino. L'orchestrazione mozartiana risulta difficile per i complessi della penisola: anche per questo *Don Giovanni* non entra nella programmazione veneziana e bolognese.<sup>7</sup> A Firenze c'è il culto per Meyerbeer il quale, tuttavia, ha fortuna nel resto d'Italia solo a partire dagli anni Sessanta.

La vistosa crisi dei teatri d'opera, all'indomani dell'Unità, è dovuta al venir meno, con la sparizione dei vari Stati, dei numerosi mecenati pubblici. Le ristrettezze finanziarie della Destra e l'impegno per l'alfabetizzazione di base della Sinistra non consentono di sovvenzionare i teatri che ospitano i palchi di proprietà di chi può permettersi questo lusso. Tuttavia accanto agli impresari tradizionali se ne affermano altri particolarmente agguerriti, come Sonzogno, nella triplice veste di editore-impresario-proprietario. Lo stesso Ricordi «meno propenso a figurare in prima persona nella gestione dei teatri»<sup>8</sup> esercita precisi poteri sulla programmazione teatrale di tutta Europa e addirittura delle Americhe. Nel ventennio 1870-90 fiorisce la variante italiana del *grand-opéra*, ossia dell'opera-ballo, inaugurata dalla prima rappresentazione scaligera di *Aida* nel 1872. Siamo

---

<sup>5</sup> Per dati precisi sul progressivo aumento del numero dei teatri presenti in Italia, anche nei piccoli centri urbani (dai circa cento del 1785 ai duecentocinquanta degli anni fra il 1821 e il 1847), e per gli epiteti (ladri, briganti, bancarottieri fraudolenti) dedicati dall'opinione pubblica del tempo agli impresari, si veda il capitolo intitolato *Opera come mercato* del documentato saggio di Carlo Vitali, *Opera, affare di Stato* in GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNÒ, CARLO VITALI, *O mia Patria...*, cit., pp. 185-293: 209-217. La mappa dei teatri attivi nel territorio dell'ex Lombardo-Veneto, secondo il censimento del 1868, è contenuta in CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 41.

<sup>6</sup> Di «crisi del 1848-53» si parla per esempio in JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, Edt, 1985, p. 63.

<sup>7</sup> L'opera *Le nozze di Figaro* (Vienna, 1° maggio 1786) viene rappresentata per la prima volta in Italia alla Pergola di Firenze il 12 giugno 1788; *Così fan tutte* (Vienna, 26 gennaio 1790) ha la sua prima rappresentazione scaligera il 19 settembre 1807. *La clemenza di Tito*, per il cui libretto in italiano a Lorenzo Da Ponte subentra Caterino Mazzolà, dopo la *première* praghese del 9 settembre 1791 arriva in Italia, al Regio di Torino, nel 1797.

<sup>8</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, in ALBERTO BASSO, a cura di, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, Utet, 1996, vol. 2, pp. 435-486: 436.

all'indomani del trionfo bolognese di *Lohengrin* che, in un quarto di secolo, registra 68 allestimenti in 34 città e teatri diversi.<sup>9</sup> Ma è l'unica opera di Wagner a godere di tale successo. La musica francese è più vicina al gusto italiano: il *Faust* di Gounod piace più del dramma wagneriano. Tuttavia le nuove forme di teatro musicale arrivano nella penisola, pur essendo così complesse da richiedere un coordinatore artistico che garantisca la tenuta complessiva dell'allestimento: Angelo Mariani è un pioniere nel ruolo di maestro concertatore e direttore d'orchestra.

Semplificando un poco, anche perché la separazione dei repertori, cioè di opera e prosa, all'interno dello stesso teatro, a fine Ottocento non è troppo rigida, in 735 comuni d'Italia troviamo ben 1055 teatri.<sup>10</sup> Solo 11, tuttavia, sono riservati di preferenza all'opera e pertanto, per capire in quale contesto performativo si collochi l'attività artistica di Maria Callas, si terrà conto della programmazione di alcuni di questi ultimi nella prima metà del Novecento, aggiungendo dal 1913 il caso a sé del festival lirico dell'Arena di Verona.

Il Comunale di Bologna, il Bellini di Catania, La Pergola di Firenze, il Carlo Felice di Genova, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Bellini di Palermo, l'Argentina e il Costanzi (oggi, semplicemente, Teatro dell'Opera) di Roma, il Regio di Torino, La Fenice di Venezia ospitano stagioni liriche varie e continuative; ma anche altre sale a Rovigo, Parma, Modena, Reggio Emilia, Fano, Pesaro ripropongono il repertorio e curano allestimenti memorabili.<sup>11</sup>

In Italia, fin dall'Ottocento, si crea una certa omogeneità nel pubblico di tutta la nazione, al di là delle barriere tra i diversi Stati, mentre il teatro non musicale si organizza, sia pure in scala ridotta, sulla scia di quanto avviene nel melodramma. Ma, mentre per il melodramma rimane essenziale l'iniziativa degli impresari,<sup>12</sup> nel teatro di parola l'elemento centrale diventa la figura

---

<sup>9</sup> Il dato è riportato da LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, cit., p. 39.

<sup>10</sup> Per avere un'idea aggiornata del numero e delle caratteristiche dei teatri nel Veneto si può consultare il numero monografico intitolato *Teatri Veneti* della rivista «Le Tre Venezie», a. XI (2004), n. 1, preziosa anche per la qualità dei materiali iconografici. Ricchi di dati utili anche sul repertorio e sugli interpreti dei teatri "minori" ancora attivi a inizio Novecento i contributi di Andrea Bellieni per Treviso (pp. 30-39), Caterina Vitolo per Castelfranco (pp. 40-42), Elisa De Piccoli per Rovigo (pp. 43-47) e Sandro Gino Spinello per Adria (pp. 48-49). Giorgio Pullini parla delle diverse destinazioni del "Verdi" di Padova, nato come teatro d'opera ma consacrato in seguito alla prosa (pp. 50-54). Giuliana Ericani interviene con un articolo incentrato sul *décor* del Teatro della Sena di Feltre (pp. 78-79) e, infine, tre brevi articoli di Remo Schiavo, Flavio Bonato ed Eleonora Pandolfelli sono dedicati rispettivamente ai teatri comunali di Thiene (pp. 69-73), di Schio (un «monumento abbandonato», pp. 74-75) e di Cittadella (pp. 76-77).

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15-16. Per i dati riportati in queste pagine si veda pure PIERO MIOLI, *L'Opera italiana del Novecento*, Merone, Manzoni, 2018, pp. 11-35.

<sup>12</sup> Il mestiere «indefinito» dell'impresario nell'Italia conservatrice in cui «vi erano dinastie di ballerini quali i Taglioni, e dinastie di cantanti generalmente meno durature» è ben descritto per la metà degli anni Ottanta del secolo scorso da John Rosselli alle pp. 15-36 del già citato saggio *L'impresario d'opera* (ove non diversamente indicato le nostre citazioni sono ricavate da p. 15). Secondo lo studioso «è probabile che la maggioranza degli impresari fossero ex-cantanti, ballerini o coreografi», ma anche «scenografi e soprattutto vestiaristi proprietari di sartorie teatrali» (p. 16), e questo fin dal Seicento, quando a Venezia e a Monaco di Baviera era attivo Francesco Santurini, già disegnatore di vedute sceniche. «Verso il tardo Settecento sono piuttosto i vestiaristi a sembrar pronti ad assumere l'impresa» perché «sia alle scene sia al vestiario veniva attribuita molta importanza» (*ibidem*). Tuttavia «ad assumere l'impresa d'una stagione d'opera furono spesso dei musicisti, ma questi in generale si facevano avanti solo per far fronte ad una situazione critica, quando un impresario di mestiere era fallito a stagione inoltrata oppure quando nessuno voleva addossarsi il rischio». Ma esclusi i casi di emergenza, «furono pochi i musicisti impresari» (*ivi*, p. 17). Solo intorno al

dell'attore,<sup>13</sup> con la sua espressività, con le sue doti personali e la sua specifica modalità di imporsi al pubblico. La nuova tradizione italiana di teatro d'attore viene iniziata dal veneziano Gustavo Mòdena,<sup>14</sup> che si segnala non solo per la sua lucida coscienza teorica, ma anche per il suo impegno a favore del Risorgimento nel quale si colloca su avanzate posizioni democratiche.

Nell'età romantica non vengono prodotti, nella penisola, testi drammatici di grande rilievo: né le tragedie né le commedie italiane si impongono con continuità.<sup>15</sup> Nel *Conte di Carmagnola* (1820) e in *Adelchi* (1822) Alessandro Manzoni cura i valori letterari e poetici più che l'aspetto scenico e teatrale. Le esperienze drammaturgiche più significative e destinate a diffusione europea sono quelle che adottano il genere particolare del melodramma, in cui il testo letterario rappresenta solo una componente dello spettacolo e non necessariamente la più significativa.<sup>16</sup> Nell'Ottocento, in Italia, teatro è dunque sinonimo di melodramma. Nei primi anni del Novecento si assiste poi a un fenomeno particolare: il repertorio italiano è sempre più internazionalizzato, ma con l'evidente

---

fatidico Quarantotto, dopo l'età degli impresari e quella degli agenti, sarà l'epoca di «un'ulteriore evoluzione del sistema e del sorgere di nuovi potentati: in primo luogo gli editori. Ricordi, Lucca e Sonzogno avviano rapporti diretti coi compositori e i librettisti, ne acquistano i diritti di riproduzione del relativo materiale, instaurano un vero e proprio oligopolio sulle fonti dell'industria operistica. Dopo le prime esecuzioni l'autografo era ceduto all'editore, che in caso di successo ne ricavava uno spartito per canto e pianoforte nonché antologie di "pezzi favoriti" e arrangiamenti i più disparati da smerciare fra i dilettanti [...] Per il materiale destinato alle riprese in scena, di norma si continuava a lavorare, come sempre si era fatto, con penna e calamaio; a cominciare da *Traviata*, Ricordi stampò una partitura e una serie di parti d'orchestra da diffondere esclusivamente tramite noleggio. Così, col lievitare degli investimenti iniziali ma anche dei ritorni, può crescere un poco la fetta degli utili destinata al compositore» (CARLO VITALI, *Opera, affare di Stato*, in GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNÒ, CARLO VITALI, *O mia Patria...*, cit., pp. 185-293: 214-215). Sullo spazio acquisito dagli editori musicali, promotori dello sviluppo della stampa specializzata a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, e sul loro ruolo chiave nel processo di commercializzazione del settore operistico interviene pure CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, cit., p. 195.

<sup>13</sup> Tra Sette e Ottocento le compagnie di giro si spostavano da un centro all'altro, proponendo un repertorio vasto ma che utilizzava soltanto testi relativamente moderni: Goldoni e, in misura molto minore, Alfieri. Shakespeare godeva di un primato indiscusso tra i grandi del teatro europeo, secondo DARIO ROMEO, *Giuseppe Verdi e la cultura del melodramma*, Roma, Scienze e Lettere, 2012, p. 21.

<sup>14</sup> Gustavo Mòdena (1803-1861), figlio di attori, benché laureato in giurisprudenza preferì la professione teatrale, debuttando a Venezia nel 1824 come David nel *Saul* alfieriano. La fortunata attività di attore non gli impedì di aderire entusiasticamente agli ideali repubblicani e popolari del primo Risorgimento. Partecipò così ai moti rivoluzionari del 1831. Falliti i moti carbonari, per sfuggire alla polizia austriaca si rifugiò a Marsiglia, dove conobbe Mazzini e si affiliò alla Giovane Italia. A Berna sposò Giulia Calame, che ne condivise gli ideali e le lotte. Successivamente fu a Londra dove, nel 1839, al Queen's Theatre, interpretò brani della *Divina Commedia*. Tornato in Italia nel 1843 formò una compagnia teatrale che diresse con entusiasmo fino all'inizio della prima guerra d'indipendenza (1848), alla quale partecipò, combattendo, recitando, tenendo discorsi, scrivendo sui giornali. Dopo la guerra fu, a Firenze, redattore del periodico «La Costituente Italiana» e, a Roma, difensore della Repubblica, caduta la quale si ritirò a Torino dedicandosi alla scrittura di saggi satirico-politici. Era convinto che al teatro spettasse una funzione educativa e, nelle sue interpretazioni di Alfieri, Goldoni, Schiller, Voltaire e Dumas, era molto attento ai moti psicologici interiori. Formò i migliori interpreti della scena italiana del secondo Ottocento (cfr. GIAN MARIA GUGLIELMINO, *Mòdena, Gustavo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico fondato da Pietro Fedele*, Torino, Utet, 1970<sup>3</sup>, vol. XII, p. 651).

<sup>15</sup> Cfr. DARIO ROMEO, *Giuseppe Verdi e la cultura del melodramma*, cit., pp. 20-21.

<sup>16</sup> Sui limiti delle categorie estetiche e analitiche tradizionali e sulla necessità di un approccio bilanciato che tenga conto di tutti gli elementi di contesto presenti nell'opera intesa in maniera olistica, senza negare l'esistenza di relazioni talora convergenti e talvolta contrastanti tra i diversi fattori parziali dell'*opus*, anche al fine di delineare una gerarchia dei diversi gradi di preminenza o di subordinazione tra gli elementi che costituiscono l'unità musicodrammatica interviene in modo chiaro, con esemplificazioni che privilegiano la trilogia dapontiana di Mozart, SERGIO DURANTE, *Analysis and Dramaturgy: Reflections Towards a Theory of Opera*, in ID., *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 17-43.

egemonia di Puccini che, fino a tutti gli anni Trenta e oltre, emargina perfino Verdi.<sup>17</sup> Compositori come Ferruccio Busoni (1866-1924), Gian Francesco Malipiero (1882-1973) ed Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) – tedeschi per elezione, ma non per nascita: il primo è di Empoli, gli altri due di Venezia – si rappresentano in Germania più che in Italia. Dunque, prima di analizzare i caratteri del teatro d'opera della Penisola nella prima metà del Novecento per inquadrare il ruolo di Maria Callas, ricordiamo che secondo Lorenzo Bianconi agli albori del secolo XX<sup>18</sup>

l'opera italiana – che ancor oggi detiene la maggioranza relativa, non però quella assoluta, dei titoli correnti nel repertorio internazionale – ha dato all'opera europea un ultimo, breve ma energico stimolo artistico attraverso il vitalismo della Giovane Scuola, ma ha poi assunto sempre più il ruolo d'un "luogo" in cui volentieri si è rifugiata l'ispirazione teatrale e la poetica di chi [...] ha voluto contestare per iscritto e a suon di musica la cultura imperante del Musikdrama wagneriano e dei suoi adepti ed apologeti.

Della predilezione accordata in Italia a Puccini e al Verismo, dell'oblio di buona parte del catalogo verdiano (per quanto nel secondo decennio del dopoguerra il melodramma romantico venga rivalutato o addirittura esaltato)<sup>19</sup> e della maggior parte dei titoli di Rossini, Donizetti e Bellini, come pure della nascita della regia nel teatro musicale italiano e dei principi teoretici che lo ispirano nel primo Novecento si dovrà tenere conto in vista della corretta valutazione di alcune scelte di repertorio e di stile da parte di Maria Callas, sia nella prospettiva dei condizionamenti imposti dall'orizzonte di attesa (che ama Puccini e il Verismo),<sup>20</sup> sia nella direzione delle "novità" (la

---

<sup>17</sup> Dal Ventesimo secolo si accolgono in Italia anche i successi internazionali (*Boris Godounov* di Musorgskij, *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Salome, Elektra e Cavaliere della rosa* di Richard Strauss e addirittura *Wozzeck* di Berg, nel 1942), mentre si avviano i recuperi di antiquariato: graduale riscoperta del Rossini comico (dal 1925), di Monteverdi, dell'opera buffa settecentesca, del Donizetti minore, di Vivaldi e infine del Rossini serio. L'opera seria del '700 e Malipiero restano però zone sommerse, come pure le opere della riforma di Gluck, che non intendeva negare, ma rigenerare l'opera italiana. Cherubini, come si vedrà, conosce una breve stagione di rinascita grazie a Maria Callas (cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, cit., p. 29).

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

<sup>19</sup> Secondo GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 452, di Verdi restano in repertorio nella prima metà del Novecento sette titoli soltanto: accanto alla trilogia popolare, *Ballo in maschera, Aida, Otello e Falstaff*. Tuttavia per quanto riguarda la *Verdi-Renaissance* italiana durante il Ventennio cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 221-269. Del «revival romantico degli anni Trenta» la studiosa parla a p. 221, precisando che la *Verdi-Renaissance* («un travestimento moderno della promozione nazionale postunitaria», p. 226) fa fortuna nei successivi venticinque anni, si richiama «a climi romantico-risorgimentali» e, in particolare negli anni Trenta, assume caratteri antiwagneriani (p. 222). Interessante la posizione di Bacchelli, «l'incarnazione più scontata e trasparente del nuovo verdismo» (p. 226), che dal 1926 elogia Puccini (al contrario di quanto fa la musicologia erudita primonovecentesca), addita Rossini come «un modello di classico italiano, un maestro esemplare di misura e melodia» (*ibidem*) e lo apprezza «in quanto compositore di arie (solistiche)» (p. 227), mentre il Verdi da lui prediletto è «"il giovane Verdi": il musicista spontaneo e illetterato, sobrio e scarno, tutto azione-melodia e passione-ritmo» (p. 228). *Topos* del neoverismo è *Il trovatore* («l'incandescente *Trovatore*, dramma tutto d'ispirazione e di passione», «mediterraneo schiaffo all'accademia "nordica": capolavoro non analizzabile, che si impone da sé, con la forza», p. 231 per entrambe le citazioni), mentre tramonta la fortuna di *Falstaff*, «l'opera che il primo Novecento erudito ha salvato dalla condanna» (p. 228) e che Barilli, d'accordo con Bacchelli, considera «opera senile ed accademica, fredda dimostrazione di mestiere che piace solo ai "professori" e ai "critici"; [...] opera priva di vita e tedesca» (p. 231).

<sup>20</sup> Le attese del pubblico impongono a Maria Callas, per esempio, di incidere *Cavalleria rusticana* (già eliminata da tempo dal suo repertorio teatrale) il 3-4 agosto 1953, *Pagliacci* nel maggio-giugno dell'anno seguente e i titoli pucciniani mai interpretati a teatro: in un apposito *recital* nel 1954 consegna al disco le arie di Angelica e Lauretta dal



progressiva riscoperta del repertorio protoromantico e la valorizzazione dell'opera come evento teatrale totale più che la partecipazione a prime rappresentazioni di opere nuove) promosse da lei o da chi ne coglie e valorizza le particolari risorse e l'impressionante duttilità vocale.

Sul piano quantitativo è difficile accertare il numero totale di partiture operistiche nuove varate anno per anno nei teatri d'Italia: da metà Seicento a tutto il Settecento il primato produttivo spetta alla stagione del Carnevale veneziano. Per tutto il XVIII secolo Roma, Napoli, Firenze, Torino, Milano e Bologna allestiscono di norma opere già date altrove, magari adattate e rinfrescate, ma anche un paio di novità. Altre città di media grandezza inaugurano la stagione principale con una *première* o per lo meno con un pasticcio appositamente confezionato. La frequenza di opere nuove cala nel primo Ottocento e, a partire dal 1848, il mercato si contrae e si stabilizza il repertorio. Vari compositori sfornano tre o quattro partiture nuove all'anno. I librettisti alle dipendenze di un teatro "di prima sfera", per il quale curano anche la messinscena, scrivono fino a cinque libretti nuovi all'anno.<sup>21</sup> Solo a partire da *La traviata* (1853) Verdi comporrà non più di un'opera ogni due anni.<sup>22</sup> Per passare a compositori ancora attivi negli anni che a noi interessa analizzare, Leoncavallo e Malipiero non superano i ritmi imposti da Verdi nella propria maturità artistica. La storia dell'opera in Italia non è mai contrassegnata da audaci e repentine innovazioni stilistiche o formali,<sup>23</sup> né da programmi di poetica dichiarati, se si esclude il *Prologo dei Pagliacci* (1892) di Leoncavallo. La vita del Novecento musicale italiano è condizionata tanto dalle complesse vicende storico-politiche di una nazione che raggiunge tardi – come già ricordato – l'unità politica, quanto dall'evoluzione del linguaggio e degli orientamenti estetico-musicali che mutano in Italia e, parallelamente, in Europa e nel mondo.

---

*Trittico* e di Liù da *Turandot*, *La bohème* viene integralmente registrata a Milano nel '56 e *Manon Lescaut* nel '57 (cfr. *Appendice discografica* e, a fine capitolo, la tabella relativa alle estati discografiche di Maria Callas).

<sup>21</sup> Per una valutazione complessivamente positiva della qualità della maggior parte dei libretti d'opera italiani, cfr. PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 404. Può darsi anche il caso opposto, ovvero di poesia che «non ha qualità particolari» ma che ispira al compositore una reazione animata da «un'impressionante molteplicità di toni» (p. 408).

<sup>22</sup> Normalmente consideriamo libretto e partitura oggetti stabili e chiusi in grado di trasmettere in maniera rigorosa e inequivocabile la volontà dell'autore. In realtà le cose non stanno così. Nel contesto produttivo complesso del teatro d'opera, la molteplicità delle fonti – anche in presenza dell'autografo – non consente sempre di risalire con certezza alla volontà dell'autore e le varianti ai testi possono essere causate da più fattori: a) variazioni di libretto e partitura in occasione di riprese e repliche per esigenze di censura o per il mutare del cast; b) cambiamenti musicali imposte dagli editori per facilitare le vendite o per compiacere le autorità; c) fraintendimenti o errori prodotti dall'intervento dei copisti e perpetuati nelle edizioni a stampa; d) modifiche imposte dagli autori stessi dopo la prima rappresentazione, magari per esecuzioni fuori dall'Italia (cfr. GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012, p. 116). Sull'edizione critica e il reperimento delle fonti con esemplificazioni interviene pure PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., pp. 159-191. Sulle diverse versioni della stessa partitura cfr. *ivi*, pp. 229-266. Aggiornate e valide al di là dello specifico campo di indagine rossiniano le indicazioni metodologiche offerte dal «Bollettino del Centro rossiniano di studi», a. LVII (2017): *Filologia e opera*, a cura di Daniele Carnini. Il curatore intitola il proprio contributo *Quello che le norme non dicono* (pp. 19-31), integrando l'ormai datato saggio di PATRICIA B. BRAUNER, «*Opera omnia*» di Gioachino Rossini. *Norme editoriali integrative per i curatori*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», a. XXXII (1992), pp. 157-169.

<sup>23</sup> Cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera...*, cit., p. 17.

La storiografia musicale più accreditata tende a separare il primo dal secondo Novecento, ponendo il secondo conflitto mondiale come cesura tra una produzione musicale che, fino ai primi anni Quaranta, varia, rinnova e riprende forme e linguaggi già collaudati per tentare, nel dopoguerra, nuovi esiti non sempre destinati a una ricezione favorevole o duratura. In realtà, il Novecento è un secolo complesso e conosce antitesi e contrasti precoci. Se si circoscrive l'indagine al teatro musicale, che per l'Italia costituisce un fattore identitario, e si considerano sia le nuove partiture che gli allestimenti di spettacoli entrati in repertorio, ci si accorge che gli anni tra le due guerre, condizionati sul piano della vocalità dall'estetica verista, si pongono in discontinuità sia con la prassi esecutiva ottocentesca sia con quella della seconda metà del Novecento, attenta al recupero filologico. Ma già la prima guerra e le avanguardie di inizio secolo determinano una cesura con l'Ottocento romantico introducendo varie novità.<sup>24</sup> Lorenzo Bianconi, nel tentativo di individuare le «costanti» del teatro musicale italiano in prospettiva diacronica, ma senza ovviamente porle in relazione con la parabola artistica di Maria Callas (da lui menzionata solo come emblematica Medea),<sup>25</sup> cita cinque caratteristiche che aiutano a intuire le ragioni per le quali la cantante grecoamericana accorderà molto presto al repertorio italiano la propria predilezione:<sup>26</sup> 1. l'assetto poetico, metricamente organizzato, per cui sono quasi del tutto assenti le forme miste di prosa recitata e versi cantati, favorisce un'interprete alloglotta che incontra difficoltà nella corretta dizione di una lingua straniera parlata (Maria Callas canta un eccellente italiano, ma nel parlato tradisce la cadenza veneta "veronese"); 2. il prevalente realismo dei soggetti drammatici con la conseguente rinuncia al fantastico, fiabesco, grottesco e satirico che, salvo rare eccezioni (*Armida* per il fiabesco e *Il turco in Italia* per il satirico), non sono i territori di elezione della *tragédienne* grecoamericana;<sup>27</sup> 3. la valorizzazione dello scontro tra passioni piuttosto del conflitto di idee, che premia l'indole specifica di una cantante che non fece mai mistero di non essere una intellettuale; 4.

---

<sup>24</sup> Aperto a prospettive più generali rispetto a quelle riguardanti il teatro musicale in senso stretto, ancorché concentrato sulla realtà italiana, il volume di Franca Angelini è attento alla funzione della drammaturgia e alle diverse scuole di recitazione, danza, scenografia: *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009<sup>11</sup>. Per MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, 2003, lo snodo essenziale, anzi l'autentica rivoluzione nella storia del teatro del '900 è la nascita della regia non intesa come «un genere di lavoro ben definibile» ma «come uno sciame di modi di creare vita a teatro»; «regia» intesa dunque come «una pluralità di linee evolutive» (p. 3).

<sup>25</sup> Per LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, cit., p. 29, la *Medea* fiorentina del '53 è una «vera riscoperta».

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 47.

<sup>27</sup> Qualche spunto si ritrova nello studio di Cesare Orselli, *L'incontro con il Verismo: una data sbagliata?*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas...*, cit., pp. 200-224: in particolare p. 215 e nella testimonianza di Filippo Crivelli, *Il nostro "Turco"*, alle pp. 359-362 del medesimo volume miscelaneo, dove si osserva che, ironia del destino, *Il turco in Italia* «raccontava una storia simile a quella che più tardi le [a Maria Callas] avrebbe rovesciato addosso la vita... l'amore per il "turco"... l'abbandono del marito anziano... la rivalità con un'altra donna» (p. 362). Per Marco Beghelli (*La Callas*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 37-52) Maria Callas interpreta sia personaggi satanici che angelici, sia mitici che borghesi e realistici (p. 40) e questo in virtù dell'abnorme differenza timbrica riscontrabile nell'ampia gamma dell'estensione vocale, a dispetto dell'uniformità di colore che si pretenderebbe da una voce impostata secondo l'ortodossia vocale.

l'individuazione del personaggio con la sua voce;<sup>28</sup> 5. la notevole evidenza assicurata alle “forme musicali” che consentirà a maestri della regia come Luchino Visconti di porre in evidenza il ruolo della primadonna (per esempio nella *Sonnambula* scaligera).<sup>29</sup>

## 2.1. Compositori e titoli: la cosiddetta crisi dell'opera del primo Novecento

La ricostruzione delle vicende legate alla storia dell'opera e degli allestimenti d'opera italiani nella prima metà del Novecento è nel nostro caso finalizzata a evidenziare in quale contesto si colloca la parabola artistica di Maria Callas, allo scopo di apprezzarne il contributo specifico.

Come osserva Guido Salvetti, la prima guerra mondiale segna la morte del «Romanticismo ottocentesco, anche in musica»,<sup>30</sup> ma sul piano culturale le tematiche care all'avanguardia italiana affiorano già negli anni che precedono il conflitto,<sup>31</sup> se pensiamo ai primi *Manifesti* del Futurismo o alle reazioni contro il monopolio del genere operistico,<sup>32</sup> al disagio nei confronti dell'invadenza wagneriana<sup>33</sup> e ai fermenti che rivelano un incipiente nazionalismo musicale.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> A tale identificazione avevano dato un insostituibile contributo alcune cantatrici ottocentesche, come Giuditta Pasta e Maria Felicità Malibran, delle quali Maria Callas, secondo Fedele d'Amico (ripreso da Emilio Sala) «sarebbe una sorta di reincarnazione»: cfr. *La (re)invenzione della tradizione. Lucia, Violetta e dintorni*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 155-167: 158. Cfr. inoltre TERESA CAMELLINI, *Il “personaggio-voce” nel melodramma verdiano*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 179-189. Già Ioannis Psaroudas, giornalista greco citato da Gina Guandalini (cfr. *Callas l'ultima diva*, Torino, Edizioni EDA, 1987, p. 165), aveva notato che la «brutta voce» della Callas è assolutamente bella e adattabile ad ogni genere di canto: una «grana» diversa per ogni personaggio. È il nero e il bianco nel medesimo tempo, la pesantezza e la leggerezza, il drammatico e l'agilità. Marco Beghelli osserva che per gli ascoltatori l'effetto deve essere stato quello di una ballerina di grossa stazza capace di volteggiare con leggerezza sulle punte, ma senza alcunché di ridicolo; al contrario, con la potenza espressiva di ogni gesto canoro ingigantita dalla forza drammatica del timbro vocale, a produrre un esito fino ad allora inaudito (cfr. *La Callas*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 41). Sempre Beghelli osserva che «se prima era sufficiente *cantare*, dopo la Callas è fatto d'obbligo *interpretare*. In lei, gesto vocale e gesto mimico facevano comunque un tutt'uno: l'attrice era innanzitutto nella voce, come ricorda ancora d'Amico in relazione al “Mario! Mario!” proferito fuori scena nel I atto di *Tosca*, dal quale scaturiva un personaggio in carne e ossa prima ancora che spuntasse in scena» (p. 51).

<sup>29</sup> EMILIO SALA, *La (re)invenzione della tradizione...*, cit., p. 162, osserva che «il “fenomeno Callas” è in qualche modo parallelo a quello del teatro di regia applicato all'opera che, com'è noto, si afferma in Italia con estremo ritardo». D'altra parte, paradossalmente dopo il proprio prodigioso dimagrimento, Maria Callas favorisce per Beghelli (cfr. *La Callas*, cit., p. 50) il recupero nello spettacolo operistico della corporeità. Viene da lei scalzato, infatti, il *topos* del soprano obeso e del tenore tracagnotto. «Sappiamo quanto a ciò abbiano contribuito registi come Luchino Visconti, come Franco Zeffirelli. La Callas ci insegnò che un personaggio operistico va interpretato a tutto tondo, non soltanto nelle arie, ma anche nei recitativi, e fin nelle pause (magistrale, nel video del concerto di Amburgo del 1959, come “reciti” con lo sguardo l'intero, lungo preludio all'aria “Tu che le vanità” del *Don Carlo*: e siamo in sede di concerto, non di rappresentazione teatrale)» (pp. 50-51).

<sup>30</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, in ALBERTO BASSO, a cura di, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, cit., vol. 2, pp. 435-486: 435.

<sup>31</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 122: «Il secolo XIX finisce col 1915. Il XX comincia col 1922. Tutto il disordine mentale e pratico del 1919 e del 1920 fa parte dell'azione violenta che doveva compiere l'opera della guerra irrevocabile. La guerra e il travaglio del 1919-20 bruciarono fino alla cenere più impalpabile gli ultimi avanzi delle ultime degenerazioni del Romanticismo. Col 1922 comincia una grande era antiromantica».

<sup>32</sup> Si considerino, per esempio, le aggressioni antipucciniane espresse da Fausto Torrefranca nel breve saggio intitolato *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.

<sup>33</sup> Dichiaratamente antitedesche e – per usare una espressione di Malipiero – avverse alla musica «artificiosamente tematica» sono le posizioni espresse da Giannotto Bastianelli nel saggio *La critica musicale europea*, Pistoia, D. Pagnini, 1912.

All'inizio del Novecento Gabriele d'Annunzio, molto presente nella vita musicale della penisola, condiziona poetiche e scelte linguistiche nel genere operistico, ma dai propri compositori di riferimento viene condizionato in alcuni procedimenti di scrittura:<sup>35</sup> ben prima che i canoni tuonino si diffonde un «particolare nazionalismo spiritualista»<sup>36</sup> che, dopo la guerra, diventa «forza politica capace di coinvolgere, fino alla cecità, le masse urbane e contadine».<sup>37</sup> Per tutto il ventennio fascista, come rivela l'analisi dei programmi delle stagioni dei principali teatri della penisola, rimane intatta la vitalità della tradizione musicale più recente attestata dai lavori della «Giovane scuola»,<sup>38</sup> ma negli anni trenta si evidenzia pure un *revival* romantico che tuttavia non è

una riconciliazione o una curiosità di indagine critica nei confronti di tutto l'Ottocento, ma solo un rilancio di valori musicali nazionali; essa si precisa immediatamente come «Verdi-Renaissance» («Rossini-Renaissance», «Bellini-Renaissance»), ennesima formulazione di superiorità della scrittura «italiana» su quella «tedesca», della melodia sulla polifonia. Dopo la battaglia di Verdi contro Wagner e dell'antico (latino) contro il *décadent* (nordico), la terza tappa del cammino di rivalutazione dell'arte nazionale prevede la lotta dell'Ottocento italiano contro tutto il moderno. Richiamandosi a climi romantico-risorgimentali la «Verdi-Renaissance», nei venticinque anni della sua fortuna, ripropone inevitabilmente anche elementi della *querelle* Verdi/Wagner; il «verdismo anti-wagneriano» diventa un segno distintivo degli anni Trenta.<sup>39</sup>

La preferenza accordata a Verdi piuttosto che a Wagner ha lunga vita in Italia: non è dunque un caso se anche Maria Callas concluderà presto le escursioni nel repertorio tedesco.<sup>40</sup> Tornando alla nostra ricognizione storica, al di là degli episodi legati alla «Verdi-Renaissance» incoraggiata dal

---

<sup>34</sup> In parallelismo col Gruppo dei Cinque russi (Balakirev, Cezar'Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin), anche in Italia cinque compositori formano dal 1910 un sodalizio artistico: Pizzetti, Malipiero, Respighi, Bossi e Bastianelli.

<sup>35</sup> Nella sua prima recensione musicale, dedicata al *Lohengrin* del teatro Apollo di Roma per «La Tribuna», firmata con lo pseudonimo di Vere de Vere il 29 dicembre 1884, «sbriga l'argomento musicale in quattro capoversi» e non lascia presagire il proprio «futuro trasporto wagneriano» (ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano...*, cit., p. 7), che avrà risvolti letterari influenzando le *idées fixes* narrativo-descrittive impiegate ciclicamente (cfr. *ivi*, p. 13). Vera apologia è lo scritto *Il caso Wagner*, recensione all'omonimo saggio di Nietzsche nella quale d'Annunzio distingue – come faranno anche altri in Italia – «l'uomo di teatro (non valido) e il musicista (validissimo)» (*ivi*, p. 19). Tuttavia la scelta dannunziana sarà alla fine «italiana»: «l'ombra di Wagner continuerà a riaffacciarsi, qua e là, nella sua opera, ma ormai sempre come il negativo di una stampa che avrà valori cromatici inversi, cioè mediterranei» (*ivi*, p. 29), finché «la «schiatta melodia popolare» della *Figlia di Iorio* surroga evidentemente la cerebrale polifonia armonica «nordica» di *Parsifal*» (*ivi*, pp. 29-30).

<sup>36</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 435.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 436.

<sup>38</sup> Il Regime si oppone al repertorio straniero, soprattutto a «quello «nemico», cioè russo, francese, inglese»: PIERO MIOLI, *L'Opera italiana del Novecento*, cit., p. 15.

<sup>39</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano...*, cit., p. 222.

<sup>40</sup> Vari teatri della penisola ancora oggi programmano raramente Wagner, assente dai cartelloni dell'Arena di Verona, per esempio, dall'estate 1963 e normalmente escluso dalle stagioni del Teatro Filarmonico della medesima città: cfr. per gli anni che a noi interessano e precedono la chiusura bellica con relativo bombardamento del teatro AMEDEO ZECCHINATO, *Il teatro Filarmonico di Verona. Due secoli di spettacoli lirici. 1732-1938*, Verona, Vita Veronese, 1956. La cronologia degli spettacoli è alle pp. 9-16. Conclude l'autore: «Le opere di Wagner vennero presentate al pubblico in 18 stagioni, delle quali: 7 in Arena, 10 al Teatro Filarmonico, 1 al Teatro Nuovo», *ivi*, p. 34. I titoli proposti a Verona dal 1884 al 1938 sono cinque: mai rappresentato nella città scaligera il ciclo completo dei *Nibelunghi*. A Milano suscitò varie polemiche nella stagione 2012-2013, quella del doppio bicentenario verdiano e wagneriano, la scelta del *Lohengrin* inaugurale sostenuta dall'allora sovrintendente Stéphane Lissner: in realtà i titoli verdiani in quella stessa stagione furono otto, contro i sei wagneriani e il 7 dicembre 2013 fu messa in scena *La Traviata*.

Regime, tra le due guerre, in Italia, si rappresentano preferenzialmente vari titoli pucciniani, alcune opere di Mascagni e singole opere di Cilea, Giordano e Leoncavallo, mentre c'è poco spazio – come osserva Guido Salvetti<sup>41</sup> – per nuovi titoli.

Gli aspetti della vita musicale che mutano dopo la Grande Guerra sono quelli strutturali, relativi all'organizzazione dei teatri e alla politica culturale, alla composizione del pubblico e all'utilizzo delle innovazioni tecnologiche. Anche queste prospettive andranno valutate. All'indomani dell'unità d'Italia, con la sparizione dei vari Stati vengono meno numerosi mecenati pubblici e le ristrettezze finanziarie, tanto della Destra quanto della Sinistra, non consentono di sovvenzionare i teatri di tradizione e mettono in crisi vari impresari. Il Ventesimo secolo si apre dunque all'insegna del superamento della fase artigianale, autonoma e parcellizzata delle gestioni teatrali a vantaggio di una conduzione di tipo industriale, «molto concentrata e operante, con grandi investimenti di capitale, su grandi aree di mercato».<sup>42</sup> Il pubblico sta cambiando: è composto prevalentemente da aristocratici e borghesi arricchitisi con le speculazioni edilizie e finanziarie e da una borghesia intellettuale “organica” a quel nuovo tipo di ricchezza. Bisogna fare i conti con le esigenze di rappresentanza, di lusso e di dignità sociale di un pubblico che esige spettacoli fastosi, interpreti di grido, direttori d'orchestra rinomati, addobbo lussuoso delle sale. Va da sé che è difficile far quadrare i conti e negli spazi normalmente consacrati alla lirica si ospitano spettacoli di «arte varia».<sup>43</sup> Gli intellettuali gridano allo scandalo, dato che le estetiche tardoromantiche, wagneriane e dannunziane, proclamano la dignità “religiosa” dei valori dell'Arte, e la logica d'impresa viene additata come corruttrice del Teatro. Si chiede allo Stato di intervenire,<sup>44</sup> imponendo logiche non dominate da fini di lucro. I grandi teatri come il Costanzi di Roma riescono a firmare una convenzione con il Comune della città, mentre la Scala di Milano è costretta ad abolire intere stagioni oppure a valorizzare il mecenatismo privato.

Nel 1911, all'Arena di Milano, vengono rappresentate *Aida* e *Norma* di fronte a un vasto pubblico di estrazione sociale molto varia e l'esempio milanese dà come frutto, due anni più tardi, la prima stagione operistica dell'Arena di Verona. In virtù dell'enorme affluenza, pur contenendo il

---

<sup>41</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 436: «Questo tipo di repertorio continuò a suscitare ammirazione ed emulazione su stuoli ancora imponenti di compositori mascagnani e pucciniani che non si rassegnarono facilmente al fatto che, eccetto *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Il piccolo Marat* di Mascagni, *Il Trittico* o *Turandot* di Puccini, nel repertorio non ci fosse più posto per opere nuove. Fin dalla fine degli anni venti, questa situazione fu vissuta dai contemporanei come una “crisi dell'opera”».

<sup>42</sup> *Ibidem*. Cfr. ivi, pp. 437-439, anche per la sintesi relativa ai cambiamenti nella composizione del pubblico.

<sup>43</sup> Per le conseguenti iniziative, al limite dello spericolato, cfr. ivi, p. 437. Teatri come il Dal Verme a Milano o il Costanzi a Roma e vari Politeama vengono sfruttati per attività di carattere e livello culturale differenti: alle tradizionali stagioni d'opera si aggiungono rappresentazioni di operetta, stagioni di prosa con o senza musiche di scena, concerti sinfonici o da camera e spettacoli di arti varie, compreso il circo equestre!

<sup>44</sup> Cfr. l'opuscolo anonimo – probabilmente di Ettore Albini, critico dell'«Avanti!» – intitolato *Per la Scala contro i palchettisti e per l'educazione artistica del popolo* (1911). L'autore propugna un intervento statale e propone di sottrarre il teatro d'opera al monopolio del pubblico d'élite, ottenendo lo stanziamento di fondi pubblici soprattutto nelle città amministrare da radicali e socialisti.

costo dei biglietti e consentendo al pubblico popolare di partecipare a uno spettacolo operistico, a Verona si verifica il più vantaggioso rapporto tra biglietti venduti e spese di gestione.

Negli anni Trenta la politica culturale del fascismo promuove iniziative con caratteristiche di programmazione diversificate:<sup>45</sup> al repertorio religioso è dedicata dal 1937 la Sagra Musicale Umbra; al repertorio antico, dal 1939, la Settimana musicale senese, confidando nel mecenatismo del conte Chigi Saracini. Nel 1930 la Biennale di Venezia diventa Ente Autonomo e, oltre a organizzare le esposizioni internazionali d'arte, promuove il Festival internazionale di musica contemporanea, sotto la direzione di Adriano Lualdi affiancato, a partire dal 1935, da Alfredo Casella. Se la prima edizione valorizza lavori sinfonici avvalendosi delle orchestre dell'EIAR (oggi RAI) di Milano e dell'Augusteo di Roma, dal 1932 vengono ospitati nel Festival anche spettacoli operistici della dimensione, teorizzata da Lualdi, del teatro da camera: venticinque strumentisti e pochi personaggi, senza coro. Si segnalano dunque le prime rappresentazioni assolute di *La favola di Orfeo* di Casella, *L'alba di Don Giovanni* di Casavola (con scene di Prampolini), *La Granceola* di Lualdi su soggetto di Bacchelli, *Pantea* di Malipiero in un adattamento cameristico e la trascrizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi firmata da Alceo Toni. Inoltre, la Biennale ospita la prima rappresentazione italiana del *Retablo de maese Pedro* di Manuel de Falla e, nel 1934, di *Frau ohne Schatten* di Richard Strauss, oltre a tre opere da camera nuove: *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, *Teresa nel bosco* di Vittorio Rieti, *Una favola di Andersen* di Antonio Veretti. Vari di questi titoli sono scomparsi dai repertori. Si può dunque parlare di crisi non tanto perché in Italia non vengano composte nuove opere, ma per le difficoltà di ordine gestionale e per il fatto che, a parte rare eccezioni, si producono partiture destinate a effimera fortuna.

La prima metà del Novecento è dunque segnata da una contraddizione: da un lato gli spettacoli operistici sono splendidi per abbondanza di mezzi dovuti agli interventi pubblici animati da sentimenti nazionalistici, dall'altro sono sempre meno numerose le opere che entrano nel repertorio per avere entusiasmo pubblico e critica, e spesso i nuovi titoli non restano a lungo in cartellone. Non facilitano il bilancio le recensioni affidate «a un giornalismo spesso incompetente, quasi sempre fazioso».<sup>46</sup> A titolo di esempio si può ricorrere al prospetto ricavato dai dati S.I.A.E. da Ottavio Tiby<sup>47</sup> e analizzare l'elenco, anche se incompleto,<sup>48</sup> degli spettacoli lirici prodotti in Italia tra il 1° luglio 1941 e il 30 aprile 1942: gli autori italiani sono 49, quelli stranieri 17.

Nella tabella di sintesi proposta in chiusura di paragrafo risulta evidente il primato accordato a Puccini: Verdi segue a breve distanza, mentre Donizetti e Rossini sono presenti all'appello con 4

---

<sup>45</sup> Per la sintesi seguente cfr. *ivi*, p. 15 e GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 439.

<sup>46</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 450.

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, pp. 450-451.

<sup>48</sup> Sono esclusi il Maggio Musicale Fiorentino del '42, la programmazione autunnale delle opere contemporanee a Milano e a Roma e la programmazione radiofonica, che contengono titoli totalmente estranei al repertorio callassiano.

titoli soltanto. La triade verista Giordano-Mascagni-Leoncavallo totalizza ben 234 serate in dieci mesi. Le 28 serate wagneriane sono spalmate su 5 titoli e distanziano di poco le 22 recite de *La Gioconda* di Ponchielli, opera oggi rara. Per Bellini, *Norma* supera significativamente *Sonnambula* e *Puritani*, mentre a Cilea (*Adriana Lecouvreur* e *Arlesiana*), a Zandonai (*Francesca da Rimini*) e a Boito (*Mefistofele*) sono dedicate rispettivamente 15, 13 e 10 serate. Il più rappresentato degli stranieri, dopo Wagner, è Bizet (14 recite di *Carmen*), la cui fortuna in Italia è in crescita costante. I nuovi compositori italiani devono accontentarsi di: 8 serate Pizzetti; 6 Ferrari Trecate, Gerelli e Pick-Mangiagalli; 5 Busoni; 3 Carabella, Casella, Pannain, Parelli, Refice. Una recita soltanto per Manenti, Pessina e Rapalo. Una sola rappresentazione – giova ricordarlo – è destinata alle opere che cadono con un fiasco senza appello; ma anche quelle eseguite due o tre volte soltanto escono in fretta dalla programmazione dei teatri: non interessano al pubblico e vengono promosse o per la loro pretenziosità culturale o per disposizione del partito e del sindacato o per entrambe le ragioni.<sup>49</sup> Nei mesi considerati Mozart appare solo con 3 recite di *Don Giovanni*.

I titoli che nella tabella<sup>50</sup> risultano contrassegnati dall'asterisco fanno parte del repertorio teatrale o discografico di Maria Callas. Per quelli accompagnati dal punto esclamativo (!) esiste l'incisione dell'aria principale in apposito *recital* discografico o dal vivo (!!). In quarta colonna il numero tra parentesi indica le recite per titolo nella carriera teatrale callassiana. I dati riportati nella tabella, per quanto circoscritti a dieci mesi soltanto, rappresentano uno spaccato che bene esemplifica la programmazione tipica dei teatri italiani tra le due guerre e subito dopo: confrontando nomi di autori, titoli e cifre qui riportati con le cronologie dei diversi teatri, si osserva che i primi sette compositori più rappresentati nel biennio 1941-42 sono quelli che restano stabilmente in repertorio e che sono annualmente rappresentati anche oggi nella maggior parte dei teatri italiani. Il confronto con altre stagioni mostra che può variare di poco il peso assunto da Zandonai, Alfano e Respighi o da Musorgskij e Stravinskij. Un anno, per esempio, aumentano le rappresentazioni del *Trovatore* e del *Piccolo Marat* a scapito di quelle di *Fedora* o di *Lodoletta*, ma il quadro complessivo cambia poco. Evidente la preferenza accordata ai dieci titoli qui di seguito elencati: *La bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria rusticana*. Otto dei dieci titoli riportati fanno parte della discografia ufficiale di Maria Callas (compresi quelli poco o per nulla frequentati a teatro): restano esclusi *L'elisir d'amore*, opera estranea alla sua sensibilità, e *Andrea Chénier*, che tuttavia interpreta alla Scala per 6 recite nel 1955).

---

<sup>49</sup> Cfr. GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 451.

<sup>50</sup> Quando il numero delle recite suddivise per titolo non risulta reperibile nelle fonti disponibili, il fatto viene indicato chiaramente; si segnalano pure i titoli soltanto probabili. Per completare nel modo più esauriente possibile la tabella si è fatto riferimento, per il biennio 1941-42, alle cronologie dei maggiori teatri italiani disponibili sia a stampa che in formato elettronico. I numeri riferiti a Maria Callas sono quelli pubblicati in «Musicalia», a. I (1992), n. 4, p. 65.

**Tabella che riporta i dati SIAE relativi alle rappresentazioni operistiche in Italia  
nel periodo dal 1° luglio 1941 al 30 aprile 1942**

Num. di recite	AUTORE	TITOLO	Numero di recite per tit.
347	Puccini	<i>La bohème*</i> Valzer di Musetta (!!)	119 (0)
		<i>Madama Butterfly*</i>	113 (3)
		<i>Tosca*</i>	87 (53)
		<i>Turandot*</i> Arie di Liù (!)	10 (23)
		<i>Manon Lescaut*</i>	10 (0)
		<i>Gianni Schicchi (!)</i>	5 (0)
		<i>La fanciulla del West</i>	3
323	Verdi	<i>Rigoletto*</i>	115 (2)
		<i>La traviata*</i>	99 (58)
		<i>Un ballo in maschera*</i>	31 (5)
		<i>Aida*</i>	20 (31)
		<i>Il trovatore*</i>	17 (20)
		<i>La forza del destino*</i>	15 (5)
		<i>Ernani (!)</i>	7 (0)
		<i>Falstaff</i>	3
124	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor*</i>	80 (43)
		<i>L'elisir d'amore*</i>	24 (0)
		<i>Don Pasquale</i>	15
		<i>La favorita</i>	5
118	Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia*</i>	109 (5)
		<i>La cenerentola (!)</i>	4 (0)
		<i>Il signor Bruschino</i>	3
		<i>La gazza ladra</i>	2
90	Giordano	<i>Andrea Chénier*</i>	71 (6)
		<i>Fedora*</i>	16 (6)
		<i>Il Re</i>	2
		<i>La cena delle beffe</i>	1
88	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana*</i>	48 (2)
		<i>L'amico Fritz</i>	31
		<i>Lodoletta</i>	5
		<i>Il piccolo Marat</i>	3
		<i>Zanetto</i>	1
56	Leoncavallo	<i>I pagliacci*</i>	54 (0)
		<i>Zazà</i>	2
28	Wolf-Ferrari	<i>Il campiello</i>	12
		<i>Il segreto di Susanna</i>	9
		<i>I quattro rusteghi</i>	7
28	Wagner	<i>Lohengrin</i>	12
		<i>Tristano e Isotta*</i>	6 (12)
		<i>Tannhäuser</i>	4
		<i>Sigfrido</i>	3
		<i>Vascello fantasma</i>	3
22	Ponchielli	<i>La Gioconda</i>	22 (12)
18	Bellini	<i>Norma*</i>	11 (84)
		<i>La sonnambula*</i>	4 (21)
		<i>I puritani*</i>	3 (13)
15	Cilea	<i>Adriana Lecouvreur</i>	12
		<i>Arlesiana</i>	3
14	Bizet	<i>Carmen*</i>	14 (0)
14	Humperdinck	<i>Hänsel e Gretel</i>	14
13	Zandonai	<i>Francesca da Rimini</i>	13
11	Respighi	<i>La fiamma</i>	3
		<i>Lucrezia</i>	2
		<i>Fontane di Roma; Uccelli (azioni coreografiche)</i>	3 e 2
11	Musorgskij	<i>Boris</i>	4
		<i>Il matrimonio</i>	4
		<i>La fiera di Sorocinskij</i>	3
10	Boito	<i>Mefistofele*</i>	10 (3)
9	Alfano	<i>Resurrezione</i>	6
		<i>Don Juan de Manara</i>	3
9	Mulè	<i>Dafni</i>	3



		<i>La baronessa di Carini</i> <i>La monacella della fontana</i>	3 3
9	Strauss	<i>Arabella</i> <i>Arianna a Nasso</i> <i>Dafne</i> <i>Salome</i>	3 3 2 1
8	Catalani	<i>La Wally (!)</i>	8 (0)
8	Pizzetti	<i>La straniera</i> <i>Orsèolo</i> <i>Fra Gherardo</i>	3 3 2
8	Stravinskij	<i>Il gatto e la volpe</i> <i>Mavra</i> <i>Fuochi d'artificio, azione coreografica</i>	3 3 2
7	Vittadini	<i>Fiammetta e l'avarò</i> (prima rappresentazione); <i>Tutù sotto il ciliegio, azione coreografica nello spettacolo Balletti sinfonici</i>	1 6
6	Ferrari Trecate	<i>Forse Pierozzo o Ciottolino o La bella e il mostro</i>	6
6	Gerelli	<i>Il gioco dei grandi, prima rappresentazione del balletto inserito nello spettacolo Balletti sinfonici che comprende anche Tutù sotto il ciliegio di Vittadini</i>	6
6	Pick-Mangiagalli	<i>Il salice d'oro o Il carillon magico o Basi e bote</i>	6
6	Rocca	<i>Monte Ivnor</i> <i>La morte di Frine</i> <i>In terra di leggenda</i>	2 2 2
6	Liszt	<i>Ungheria romantica, azione coreografica</i>	6
5	Busoni	<i>Turandot</i> <i>Arlecchino</i>	3 2
5	Cherubini	<i>Medea*</i>	5 (29)
5	Piccioli	Potrebbe trattarsi dei balletti <i>La tarantola</i> o <i>Festa romantica</i>	5
5	Porrino	<i>Gli Orzi, prima rappresentazione scaligera</i>	5
5	Scuderi	Dati non reperiti	?
5	Massenet	<i>Thais</i>	5
4	Giuranna	Può trattarsi del balletto <i>Trappola d'oro</i>	?
4	Malipiero	<i>Torneo notturno</i>	4
4	Persico	Titolo probabile: <i>La bisbetica domata</i>	?
4	Piccinni	<i>La buona figliuola</i>	4
4	Zanon	Dati non reperiti	4
4	Prokof'ev	<i>Il figliuol prodigo</i>	4
3	Carabella	Si tratta forse dell'operetta in 3 atti <i>Don Gil dalle calze verdi</i>	3
3	Casella	<i>La giara</i>	3
3	Pannain	<i>Beatrice Cenci, prima rappresentazione napoletana</i>	3
3	Parelli	<i>I dispettosi amanti</i>	3
3	Refice	<i>Margherita da Cortona</i>	3
3	Falla	<i>Il tricorno</i>	3
3	Gluck	<i>Orfeo (!)</i>	3 (0)
3	Gotovac	Un croato la cui presenza, del tutto occasionale, è legata al fatto che si trova a Roma l'Opera di Zagabria in occasione di uno scambio culturale tra Stato fascista e "casa madre" del duce.	3
3	Mozart	<i>Don Giovanni (!)</i>	3 (0)
3	Rimskij-Korsakov	<i>Capriccio spagnolo, azione coreografica</i>	3
2	Allegra	<i>I viandanti</i> o <i>Medico suo malgrado</i>	2
2	Bruni Tedeschi	<i>Villon, prima rappresentazione</i>	2
2	Di Martino	Forse si tratta dell'opera <i>La Mandragola</i>	2
2	Ferro	Dati non reperiti	2
2	Gnecchi	Forse si tratta di <i>Cassandra</i> o dell'idillio tragico <i>La Rosiera</i>	2
2	Peragallo	<i>Lo stendardo di San Giorgio, prima rappresentazione</i>	2
2	Pietri	Forse si tratta di una ripresa dell'operetta <i>Maristella</i>	2
2	Trentinaglia	Forse si tratta di <i>Rosmunda</i>	2
2	Brahms	<i>Ottobre ungherese, azione coreografica</i>	2
2	Gerster	<i>Enoch Arden</i> (scambio culturale con la Germania nazista)	2
2	Ravel	<i>La Valse</i>	2
1	Manenti	Dati non reperiti	1
1	Pessina	Dati non reperiti	1
1	Rapalo	<i>L'amoroso fufante, prima a Bergamo</i>	1

### 2.1.1. Venezia e il Gran Teatro La Fenice

La storia novecentesca del Teatro La Fenice comincia quando Sonzogno cerca, a fine Ottocento, di conquistare nuovi spazi per i lavori della sua scuderia puntando su Mascagni, assai abile, tra l'altro, a gestire la propria carriera.<sup>51</sup> Il musicista di Livorno dirige le proprie opere in vari teatri, compresa La Fenice, fino allo scoppio della prima guerra mondiale: comincia con l'esotica *Iris* (20 febbraio 1900),<sup>52</sup> il primo lavoro italiano che porta in scena un soggetto di ambientazione giapponese. Risponde all'accusa di "semplicità" dirigendo sinfonie: la seconda di Brahms il 29 aprile 1904 (prima di tale sinfonia alla Fenice; la Nona di Beethoven arriverà alla Fenice solo nel 1934). In coda a dodici recite di *Amica* Mascagni pone la Sesta di Čajkovskij. Al 1912 risale la prima italiana di *Isabeau*, che vanta sedici repliche, con serata d'onore il 14 febbraio.<sup>53</sup> L'opera, pubblicata da Ricordi, si rappresenta in contemporanea con la Scala e la stagione veneziana viene ritardata per avere la prima in contemporanea con Milano, ma solo in laguna l'autore sale sul podio. Nel 1901 *Le maschere*, data in sette teatri tra cui La Fenice, non piace.

*Pagliacci* entra alla Fenice nel 1920-21 con *Cavalleria*;<sup>54</sup> *Fedora* (1899) arriva nel 1932. Pare si debba alla *claque* di Leoncavallo la caduta di *Madama Butterfly* alla Scala nel 1904. La rivalità tra il compositore di Napoli e Puccini risale agli anni della *Bohème*: Ruggero ne aveva parlato con Giacomo, il quale già pensava a quel soggetto e, a questo punto, decide di musicarlo proprio perché informato del progetto del rivale. Putiferio tra i due: il pubblico giudica. Puccini trionfa con la sua *Bohème* nel febbraio 1896 al Regio di Torino, Sonzogno mette a disposizione del compositore napoletano La Fenice, appaltata per la stagione di primavera del 1897: dirigerà Toscanini (che ha diretto anche la *première* de *La bohème* di Puccini e che dirigerà le riprese di quest'ultima al Rossini e al Malibran). Puccini batterà Leoncavallo: il pubblico non avrà dubbi.<sup>55</sup>

Nel 1921 ritroviamo la musica di Ruggero Leoncavallo (lui è già morto) alla Fenice con operette e con il suo successo più duraturo, *I pagliacci*: intanto casa Sonzogno versa in gravi condizioni economiche e nel '23 (l'anno di nascita di Maria Callas) viene rilevata da Piero Ostali.

---

<sup>51</sup> Per la storia del teatro dal 1792 al 1996 è disponibile il volume di ampio formato patrocinato dagli Amici della Fenice: ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, ricerca iconografica di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2003. La sintesi proposta deve molto ai due saggi di Michele Girardi intitolati *Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1815)*, pp. 126-135, e *Fino a Salò (1920-1945)*, pp. 135-154.

<sup>52</sup> Per la cronologia degli spettacoli si fa riferimento a MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989: per gli interpreti di *Iris* cfr. p. 302 col. 2 e 303 col. 1. L'anno seguente va in scena *Le maschere* (p. 304 col. 2); nel 1902 *Guglielmo Ratcliff* (p. 307 col. 1).

<sup>53</sup> Rappresentata per la prima volta al Teatro Coliseo di Buenos Aires il 3 giugno 1911, alla Fenice la leggenda drammatica in tre atti su libretto di Luigi Illica viene interpretata da Maria Llacer nel ruolo del titolo: cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, cit., p. 325 col. 2.

<sup>54</sup> Interessante notare che il cast delle due opere è differenziato e solo il baritono Luigi Lucci interpreta il ruolo di Alfio nella *Cavalleria* e di Silvio nei *Pagliacci* (cfr. *ivi*, p. 335 col. 1).

<sup>55</sup> La prima rappresentazione de *La bohème* di Leoncavallo avviene dunque alla Fenice il 6 maggio 1897, durante la Stagione di Primavera, con Giovanni Beduschi nel ruolo di Marcello, Rodolfo Angelini-Fornari in quello di Rodolfo, Elisa Frandin in quello di Musette e la celebre Rosina Storchio nei panni della fiorista Mimi (cfr. *ivi*, p. 297 col. 2).

Tra i veristi qualche soddisfazione per la ditta milanese viene da Umberto Giordano con *Andrea Chénier* dato nel 1901 e replicato con una certa continuità negli anni successivi con l'autore in sala adeguatamente festeggiato.<sup>56</sup>

La fine del secolo XIX aveva ospitato, fra l'altro, l'affermazione "teatrale" di Lorenzo Perosi, venuto a dirigere la cappella marciana sin dal 1894. Nel 1898 gestiva una stagione di concerti straordinari la Società filarmonica di mutuo soccorso "Giuseppe Verdi", che già aveva prodotto *La dannazione di Faust* nel 1894. Erano così a disposizione del sacerdote-musicista-direttore centocinquanta esecutori per le prime di due suoi grandi oratori: *La trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo* e *La risurrezione di Lazzaro*. Leone XIII aveva poi chiamato Perosi alla guida della Cappella Sistina; lui si era dimesso dalla Marciana nel 1899, ma intanto era stato consacrato dal palcoscenico della Fenice come il nuovo Palestrina. Mescidanze alla maniera di Mascagni, scorci wagneriani ed echi barocchi erano gli ingredienti di partiture destinate a non duratura fortuna.

Più volte il 14 marzo, in occasione del genetliaco sia di Vittorio Emanuele II sia di Umberto, nella Fenice illuminata a giorno si esegue la marcia reale o qualche cantata encomiastica. Morto il re, assassinato a Monza il 29 luglio 1900, non si registrano celebrazioni del lutto, anche perché in estate il teatro è chiuso.

Nel 1901, invece, bisogna celebrare la morte di Verdi avvenuta il 27 gennaio: si danno otto recite di una *Traviata* senza grandi pretese<sup>57</sup> e d'Annunzio fa una conferenza sul tema *Augurare il risveglio dell'Italia marinara* in cui denuncia lo stato di decadimento in cui versano le forze navali italiane del suo tempo. Si colgono – tra le righe – le premesse per un conflitto mondiale. Strano modo di festeggiare Verdi, dal quale la guerra franco-prussiana del 1870 era stata definita «grave male».<sup>58</sup> I personaggi non privi di retorica, come d'Annunzio, fanno sempre più impressione: funesto presagio dei tempi che verranno! Il talento del Vate viene celebrato alla Fenice il 25 aprile 1908, festa di San Marco, con la rappresentazione de *La nave*, tragedia in un prologo e tre episodi con musiche di scena di Ildebrando da Parma (in realtà Pizzetti). Vittorio Gui dirige l'orchestra, Vittore Veneziani i cori, ottantotto i personaggi in scena, tra cui lo stesso d'Annunzio che recita in vari ruoli. Le scene sfarzose sono curate da Liverani: la tragedia è una sorta di parabola sulle origini di Venezia. Il manoscritto viene donato al sindaco Grimani.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Il primo interprete del ruolo di Chénier alla Fenice nel 1901 è Orazio Cosentino (cfr. ivi, p. 305 col. 1); vent'anni dopo Aureliano Pertile (ivi, p. 338 col. 1); nel 1926 si alternano nelle diverse riprese tre tenori (Carmelo Alabiso, Luigi Lupato ed Egidio Cunego, ivi, p. 367 col. 2), mentre nel 1935 ritroviamo un solo nome, quello di Galliano Masini (ivi, p. 395 col. 2), conterraneo di Pietro Mascagni con il quale non mancarono i dissapori. L'aria «La mamma morta» fu eseguita da Nadia Svilarova, accompagnata al pianoforte da Vito Carnevali, nel corso di un concerto "straordinario" proposto domenica 22 agosto 1926 dalla Società Veneziana del Quartetto (ivi, p. 366 col. 2).

<sup>57</sup> Tre ad aprile e cinque a maggio: Violetta è Giuseppina Huguet, mentre Oreste Mieli è Alfredo (ivi, pp. 306 col. 1).

<sup>58</sup> Cfr. ivi, p. 305 col. 2: al termine della conferenza Gabriele d'Annunzio legge anche la *Canzone di Garibaldi*.

<sup>59</sup> Per ulteriori informazioni su questa operazione «gigantesca» si veda MICHELE GIRARDI, *Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1815)* in ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996...*, cit., p. 130.

La prospettiva guerrafondaia e filogermanica non trova conferme nella programmazione della Fenice condizionata dalla cattiva situazione economica, salvo una *matinée* con il *Lohengrin* «in onore delle navi imperiali germaniche»<sup>60</sup> il 26 marzo 1911. Evidenti, piuttosto, nelle scelte di repertorio, ora e in futuro, i segnali di amicizia con la Francia. Nel 1903 si festeggia con *Il trovatore* la posa della prima pietra del campanile di San Marco crollato rovinosamente l'anno prima e si esegue la *Marsigliese* in onore della nave francese Dougay Trouin presente a Venezia.<sup>61</sup> Il 18 marzo 1910 è allestito uno spettacolo di beneficenza in favore degli alluvionati di Francia col patrocinio del consolato: collaborano dilettanti che recitano scene di vita veneziana. Partecipa Aldo Oberdorfer, studioso di Verdi, che declama versi di Carducci e d'Annunzio.

Fin dal 1897-98 le stagioni sono ridotte all'osso: le opere sono due soltanto (*Bohème* di Puccini ed *Ero e Leandro* di Mancinelli) con un ballo a Carnevale. Si vedono spesso *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Aida*, *Wally*, *Gioconda*, *Barbiere* e *Carmen* (in italiano). Negli anni 1904-1913 i titoli prediletti di Wagner sono *Sigfrido*, *Lohengrin*, *Valchiria* e *Oro del Reno*.

Non mancano le novità: terminata per esempio la quarantena voluta dal creatore che vincolava *Parsifal* a Bayreuth, nel 1914 si rappresenta l'ultima opera di Wagner, a cura di Rodolfo Ferrari, insieme con *Falstaff*, diretto da Edoardo Mascheroni.<sup>62</sup> Alcuni titoli sono offerti al pubblico con qualche ritardo: *Tosca* nel carnevale 1905-6 (ma con Hariclea Darclee, prima interprete del ruolo eponimo); *Madama Butterfly*, che approda in laguna solo nel gennaio 1908.<sup>63</sup> *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli su libretto di Arturo Colautti (1908), invece, è a Venezia a meno di tre mesi dalla prima bolognese dell'11 novembre 1907.<sup>64</sup> *La fanciulla del West* arriva alla Fenice il 15 gennaio 1913, due anni dopo la prima a New York: Rance è Mariano Stabile, Minnie è Elvira Piccioli e Dick Johnson è Gaetano Tommasini. Nonostante le dimensioni ridotte del palcoscenico escono in scena i cavalli nell'ultimo atto: novanta gli orchestrali; scene e costumi sfarzosi.<sup>65</sup>

Nazzareno De Angelis (*Mefistofele*) e Mario Sammarco (*Rigoletto*) si fanno ascoltare poco prima del conflitto nei loro ruoli favoriti. Nell'aprile 1915, mentre in Europa rombano i cannoni, a Venezia si cantano *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*, entrambe con Alessandro Bonci; *Il barbiere di Siviglia* con Stracciari e *Linda di Chamounix* con Giraltoni.<sup>66</sup> Si segnala inoltre, prima dell'entrata in guerra, il debutto dei goldoniani *Quattro rusteghi* (10 giugno 1914) di Ermanno Wolf Ferrari, diretta da Mascheroni, data insieme con *Bastiano e Bastiana* di Mozart.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Cfr. *ivi*, p. 131, anche per i successivi riferimenti allo spettacolo a favore degli alluvionati di Francia.

<sup>62</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, cit., p. 329, coll. 1 e 2. Ma si tratta di un allestimento isolato con Augusto Assandria nel ruolo eponimo e Teresina Burchi come Kundry. Per il cast di *Falstaff*, cfr. *ivi*, p. 329 col. 2.

<sup>63</sup> Cio-cio-san è Giuseppina Piccoletti, Pinkerton è Angiolo Bendinelli (cfr. *ivi*, p. 319 col. 1).

<sup>64</sup> Gli interpreti sono Lucia Crestani e José Garçia (cfr. *ivi*, p. 317 col. 2).

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, p. 327 col. 2.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, p. 332 col. 1.

*Tristano e Isotta* viene eseguito alla Fenice il 30 gennaio 1909, diretto da Antonio Guarnieri, a quarantaquattro anni dalla prima assoluta di Monaco: a Bologna il titolo è conosciuto fin dal 1888.

In qualche annata non si svolge la stagione di Carnevale (1890-97; 1901-3; 1913-14) e si supplisce con recite straordinarie.

La Società di concerti “Benedetto Marcello” compare nella cronologia della Fenice fin dal 1901 e consolida la propria posizione nei decenni successivi. Spicca la figura del pianista-compositore-didatta-scrittore Alfredo Casella: si esibisce per la prima volta nella stagione di concerti del 1903 con un repertorio vasto ed esteso cronologicamente.<sup>67</sup>

Interessante, in questi anni, l’impulso (qualitativo e quantitativo) dato ai concerti orchestrali. Calca per esempio il podio della Fenice anche il più celebre (insieme con Mahler) dei compositori-direttori d’orchestra: Richard Strauss, per due concerti nel 1901 con la nona di Bruckner e Wagner, oltre che con musica propria. Non dirigerà mai più a Venezia, ma tornerà come compositore, specialmente di brani orchestrali, e come amante della città. Si sviluppa l’attività dell’orchestra veneziana e arrivano in laguna le maggiori istituzioni italiane ed europee, con programmi che comprendono anche rarità del passato più o meno prossimo. Va segnalato, il 6 aprile 1910, l’*Orfeo* di Monteverdi in un allestimento importato dalla Società degli amici della musica di Milano.<sup>68</sup>

*Salomè* debutta alla Fenice nel 1909, interpretata da Gemma Bellincioni: eseguirà in prima persona la danza dei sette veli. L’allestimento viene dal Verdi di Trieste e riscuote un successo crescente nel corso delle sette recite straordinarie dirette da Rodolfo Ferrari. Tuttavia Strauss non ottiene fortuna continuativa a Venezia: tornerà nel 1934 con *Die Frau ohne Schatten*, ospiti i complessi dell’Opera di Stato di Vienna, ma al Festival di musica contemporanea. Inoltre, nel 1938, nell’era di Petrassi, La Fenice darà la prima di *Elettra* alla presenza dell’autore.

Conclusa la carneficina, il conflitto mondiale impone due anni di silenzio alla Fenice.<sup>69</sup> L’ultima stagione è stata quella “straordinaria” del 1915, con la presenza di tre miti del canto: Stracciari, Giraltoni e Bonci. Quando l’Italia entra in guerra, il fatidico 24 maggio 1915, il teatro accoglie la sede del comitato di assistenza e difesa civile, con la piena approvazione dell’assemblea della società proprietaria, guidata dal conte Andrea Marcello. Il teatro viene poi dichiarato rifugio contro le incursioni aeree e, dopo la resistenza sul Piave, La Fenice viene riempita di militari che battono in ritirata. Il comitato smobilita a fine 1919, ma per riaprire occorre riordinare i locali. La

---

<sup>67</sup> Dalla più volte citata *Cronologia* degli spettacoli (p. 308 col. 1) si ricava che Casella si esibisce anche al clavicembalo nel gennaio 1903 in trio con Henri Casadesus (viola e viola d’amore) ed Edouard Nanny (contrabbasso). Il repertorio è vario: da Borghi a Bach, da Daquin a Lulli, da Ariosti a Marais, passando per Scarlatti, Bottesini, Goldtermann, Mozart, Marcello, Lorenziti, Bruni, Saint-Säens, Reinecke.

<sup>68</sup> Per il cast che comprende Giuseppe Kaschmann e Chiarina Fino Salvo nel doppio ruolo di Euridice e della Messaggera, cfr. *ivi*, p. 321 col. 2.

<sup>69</sup> Per quanto segue la nostra sintesi segue da vicino il già citato saggio di Michele Girardi, *Fino a Salò (1920-1945)*, in ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996...*, cit., pp. 135-154.

ripresa postbellica non è facile. L'Italia è salita sul carro dei vincitori per ottenere i territori agognati, ma rimane aperta la questione di Fiume. La sirena fascista ammalia più d'uno: solo per poco, ma anche Toscanini. Il partito nazionale fascista nasce nel novembre 1921. Nell'ottobre 1922 gli squadristi marciano verso Roma.

Nel primo dopoguerra furoreggia lo spettacolo leggero e si sviluppa il cinematografo. Il repertorio si fossilizza sui titoli più vitali dell'Ottocento e su poche opere attuali.<sup>70</sup> La stagione di primavera del 1920 vede alla dirigenza lo stesso presidente e lo stesso segretario (Aldobrandini e Lucchesi) in carica nel 1915: si allestiscono il *Faust* di Gounoud (omaggio alla Francia) e la prima veneziana del *Trittico* (che sarà al Covent Garden nel giugno dello stesso anno). Grande l'impegno registico: *Il Trittico* tornerà in laguna solo cinquant'anni più tardi. L'autore presenzia alla recita del 24 aprile e gli viene consegnata una medaglia d'oro in ricordo dell'avvenimento.

Affiora la figura di Giovacchino Forzano come regista: della "nuova" figura del regista nel teatro musicale torneremo a parlare in un apposito paragrafo. Qui basti dire che Forzano trasforma la figura del direttore di scena in responsabile dell'allestimento con mansioni creative: alla Scala sarà direttore di scena dal 1923 al 1929 e con Toscanini firmerà la ripresa del *Trittico*, alcune prime rappresentazioni di opere di Pizzetti e di Respighi, nonché il *Nerone* di Boito (1924) e la *Turandot* di Puccini (1926). La presenza di un regista autentico alla Fenice è uno stimolo: il teatro veneziano comincia dunque a produrre spettacoli in cui la componente visiva si pone in dialogo collaborativo col direttore d'orchestra per dare vita a spettacoli innovativi.

Oltre a Forzano e a Mario Frigerio, musicista e successivamente regista, un altro nome da ricordare è quello di Guido Salvini, che lavorerà nel Festival di Musica Contemporanea del 1932 e tornerà a Venezia nel 1940 con *La fiamma* di Respighi. La prima volta che la parola "regista" compare in una locandina della Fenice è nel 1936 in riferimento a Francesco Pasinetti, per l'*Orfeide* di Malipiero. Guido Salvini torna a Venezia nel 1940 con *La fiamma* di Respighi.

L'affermazione del fascismo non sconvolge la programmazione della Fenice: cala l'attenzione verso le novità francesi (ma lo studio delle cronologie rivela che questa tendenza si era avviata già prima del conflitto), ma abbiamo la prima di *Luisa* di Charpentier nel 1922. Al 1925 risale l'esordio lagunare di *Boris Godunov*, riproposto l'anno successivo per dodici recite con protagonista il basso-baritono russo esule che l'ha cantata alla Scala con Toscanini: Zygmund Zalewsky.<sup>71</sup> L'opera è tuttavia privata delle sue pagine più politiche. L'atteggiamento verso la cultura tedesca cambia a mano a mano che i rapporti con la Germania si consolidano per arrivare alla fatale alleanza.

---

<sup>70</sup> Sono le conclusioni alle quali giunge pure Michele Girardi, p. 136 col. 1.

<sup>71</sup> Cfr. ivi, p. 139 col. 1. Il *Boris* riapparirà nel 1933-34 e nel 1943-44, dapprima con Giacomo Rimini (cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, cit., p. 302 col. 1) e successivamente con Tancredi Pasero (cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Albrizzi, 1992, p. 24 col. 2).

Le recite del 1932, cioè a un anno dalla conquista del potere da parte di Hitler, saranno consacrate a *Werther* di Massenet, benché – dato il suicidio del protagonista – si possa considerare opera che propaga valori “degenerati”.<sup>72</sup> La programmazione della Fenice fascista riflette le linee di tendenza del regime in materia di cultura: opere di autori italiani viventi, nazionalpopolari, della scuderia del gerarca cremonese Farinacci. Diventa sempre più invasivo Pietro Mascagni: nel 1923 dirige *Il piccolo Marat*. In quest’opera Mascagni si accosta forse al fascismo. *Nerone* rivela la sua vena disseccata: difficile dire se sia o no un’allegoria del regime. Nel 1940 il Livornese viene a festeggiare in pompa magna i cinquant’anni di successo della sua *Cavalleria* con la favorita Lina Bruna Rasa nel ruolo di Santuzza, in un allestimento del Maggio Musicale Fiorentino.

Altro vessillifero del teatro popolare è Umberto Giordano, spesso rappresentato a Venezia. Intanto Puccini muore a Bruxelles e la Fenice lo commemora con *La rondine* diretta da Fabbroni (1925). Alla prima viene eseguita l’elegia funebre *Crisantemi* nella versione per archi che Puccini ha dedicato ad Amedeo di Savoia nel 1890. Adriano Lualdi – critico apertamente fascista – tiene un’orazione per commemorare il maestro. L’anno dopo, nel settembre 1926, a quattro mesi dalla prima scaligera, le otto recite di *Turandot* sono dominate da Maria Casali, con la regia di Forzano.

Ai musicisti protetti dal regime si riserva, a Venezia, il Festival di Musica Contemporanea, diretto da un Lualdi dai gusti passatisti. Tra le arti – non dimentichiamolo – il cinema prevale nel favore del pubblico, ma Mussolini sostiene anche la lirica. Comunque sia, nel 1933 l’opera incassa meno del cinema, a Venezia. Dal 1925 sono attive quindici sale cinematografiche.<sup>73</sup> Il Malibran e il Rossini ospitano sempre più spesso proiezioni cinematografiche. La Mostra del cinema decolla nel 1932 per iniziativa del conte Volpi di Misurata, mentre alla Fenice un ballo in maschera (la cosiddetta cavalchina) prevede una lotteria cinematografica benefica.

Nel 1922 entra alla Fenice anche la prosa, con varie compagnie, tra cui quella di Sarah Bernhardt (un anno prima della sua morte) e di Dario Niccodemi. Evidente, come si accennava sopra, la tendenza a incoraggiare lo spettacolo più leggero, amato dal fascismo e in linea con le minori disponibilità finanziarie. Arriva pure l’operetta, che prima era stata al Rossini e al Malibran: sarà la padrona delle scene veneziane dal 1921 al 1927. Il capocomico-librettista-musicista-arrangiatore Carlo Lombardo propone nel 1924 una “Stagione quaresimale di operette”. L’artista dedica al duce una delle sue migliori produzioni (ancora oggi in cartellone, saltuariamente), *Cin-cilà*: esotismo cinese di maniera rievocato dalla musica senza troppe pretese del veneziano Virgilio Ranzato. Operette scrivono anche Mascagni e Leoncavallo, ma a questo genere minore – non si dimentichi – si può ascrivere anche *La rondine* di Puccini. Nella stagione di Quaresima del 1924

---

<sup>72</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, *Fino a Salò (1920-1945)*, in ANNA LAURA BELLINA, MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996...*, cit., pp. 135-154.

<sup>73</sup> Cfr. ivi, pp. 140-142.

debutta *Il paese dei campanelli*, sempre dell'affiatato duo Lombardo-Ranzato, che contiene arrangiamenti vari, anche di musiche schubertiane. Gli artisti recitano monologhi e intonano celebri arie di opere veriste. Una primadonna, in questa stagione, suona addirittura lo xilofono. Arrivano anche gli spettacoli esotici di balletto e si ascolta qualche *pastiche* orchestrato da Respighi. Ai Balletti Russi in programma nel 1925 dà un valido apporto il pittore, scrittore, compositore e direttore Alberto Savinio (nome d'arte di Andrea de Chirico) che inserisce un suo pezzo nel programma della serata. A metà anni Trenta l'operetta sarà soppiantata dalla rivista.

Scorrendo i programmi delle varie stagioni si nota che le novità sono occasioni per assicurare una platea ad autori minori ma resi forti dalle loro utili conoscenze. Per esempio, nel 1921 viene accoppiata a *Pagliacci* con un cast prestigioso che comprende Aureliano Pertile e Mariano Stabile, ma nonostante questo cade alla seconda recita, l'opera composta sull'unico libretto firmato da Giovanni Verga (insieme con Giovanni Monleone), *Il mistero* di Domenico Monleone.<sup>74</sup> Il compositore è l'autore pure di una *Cavalleria rusticana* (1907) che per poco ha rivaleggiato con l'omonima opera di Mascagni ed è stata coinvolta in una lite giudiziaria.

Durante l'era fascista tornano alla ribalta gli oratori di Perosi con Nino Cattozzo, autore di una sorta di tetralogia italiana. Quest'ultimo sarà sovrintendente della Fenice dal 1947 e nel 1952 offrirà al prestigioso teatro l'ultima parte del suo ciclo votato alla storia del progresso umano: *I misteri gloriosi*. Negli anni Trenta si segnala la prima di *Ombre russe* di Cesare Soderò con Pia Tassinari. *Romanticismo* dell'ultra fascista Iginio Robbiani è invece la capofila delle opere popolari dedicate alla storia di Roma. Chiude l'elenco, già in tempi di guerra, *Il Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini, futuro maestro di Luciano Berio.

Dodici le prime assolute dalla riapertura alla caduta delle repubblica di Salò, nessuna delle quali sopravvissuta nei repertori: poca cosa in un quarto di secolo! Il numero delle novità operistiche tra il 1890 e 1915 è lo stesso. Un concerto speciale nel 1933 festeggia il 28 ottobre, data della marcia su Roma. Dirige l'incolpevole, allora bambino prodigio, Bruno Maderna.<sup>75</sup>

Alfredo Casella è favorevole alla commistione di generi e il 25 febbraio 1927 per una "cavalchina orientale" con illuminazione fantasmagorica di sala e palcoscenico, mercato arabo sul palco e due grandi orchestre, viene fatta suonare una Jazz Band. Si inventano negli anni successivi serate a tema. Con l'incalzare della modernità migliorano i servizi, compresi i trasporti: vaporette e

---

<sup>74</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, cit., p. 338 col. 1. Interpreti di *Il mistero* sono Mercedes Llopart, Ebe Ticozzi, oltre ai già citati Aureliano Pertile e Mariano Stabile, che cantano pure i ruoli di Canio e di Silvio (cui si aggiunge il *Prologo*) nei *Pagliacci*.

<sup>75</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, cit., p. 390 col. 1. Si riporta l'eterogeneo programma, usuale all'epoca, del concerto diretto da Brunetto Grossato Maderna (questo il nome che compare nella locandina): *Sinfonia* dai *Vespri siciliani* di Verdi, *Sinfonia* da *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari, *Sinfonia* da *Le maschere* di Mascagni; *Sinfonia n. 5, op. 67 in Do min.* di Beethoven, *Preludio e morte di Isotta* da *Tristano e Isotta* di Wagner. Suonano gli ottanta professori dell'Orchestra veneziana.



ferrovia favoriscono gli spostamenti del pubblico a partire dal 1921. Quando viene inaugurato il nuovo ponte sulla laguna, nel pieno di una sfarzosa stagione organizzata dal sindacato orchestrale e corale veneziano, è presente Beniamino Gigli in *Manon Lescaut*.

Sempre durante il fascismo, che punta molto sulle manifestazioni di massa intesa come corollario di una politica che cerca vasto consenso, la musica si sposta anche in piazza San Marco (1934) e cinquecento artisti si producono a vantaggio dell'Ente Opere Assistenziali del regime: dirige Tullio Serafin e cantano Maria Caniglia, Beniamino Gigli e Tancredi Pasero.

I grandi interpreti non latitano: compositori come Stravinskij, Respighi e Zandonai dirigono l'orchestra veneziana, come pure direttori di primo rilievo, da Toscanini a Votto. Nel campo operistico brilla Antonio Guarnieri, apprezzato in *Loreley*, *Tosca*, *Wally*, *Fanciulla*, ma anche in *Carmen* e *Pescatori di perle*. Cantano Antonietta Meneghel, ossia Toti Dal Monte (*Rigoletto*, 1920), Miguel Fleta (duca di Mantova e don José, 1921), Aureliano Pertile e Mariano Stabile (che in *Pagliacci* interpreta Silvio e non Tonio ma canta ugualmente il prologo, in frac). Nel 1925 Mercedes Capsir è Rosina. Franco Ghione dirige splendide recite dell'*Elisir* nel 1926-27 e *Tosca* l'anno dopo con Beniamino Gigli e Antenore Reali.

L'unico vero avvenimento veneziano di portata internazionale negli anni del fascismo è quello che per mezzo secolo sarà il più importante festival dedicato alla musica contemporanea:<sup>76</sup> nasce per caso, quando Labroca si trova con Casella al Secondo Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Salisburgo, nel 1924. I due italiani prendono il coraggio a due mani e propongono Venezia come sede della rassegna successiva. Per il Terzo Festival Internazionale per la Musica Contemporanea, nel 1925, sbarcano in laguna autori-interpreti come Hermann Scherchen e Arnold Schoenberg. I direttori d'orchestra sono Casella e Stravinskij. Pianisti e violinisti di fama internazionale suonano in combinazioni diverse. Cinque anni più tardi tutto è pronto perché decolli un rapporto stabile tra la nuova musica e Venezia. La Fenice diventerà uno dei più importanti centri di divulgazione della musica contemporanea. Un regio decreto sancisce l'autonomia della Biennale e nel 1930 la macchina del Primo Festival ingrana la marcia. Presente la viola di Paul Hindemith, si valorizza anche l'hotel Excelsior del Lido (8 settembre), in omaggio al principio di utilizzare anche spazi diversi da quelli tradizionali. Lualdi presenta una propria composizione interpretata da Mafalda Favero: non è un campione di progressismo, ma la sua presenza garantisce l'appoggio delle correnti ufficiali del regime. Si può tra l'altro ascoltare la prima di un quartetto di Bartok. Nell'edizione successiva del Festival si propone musica moderna francese, belga e tedesca. In un concorso figurano, tra i vincitori, Dallapiccola e Rota. Il fatto più importante è che si allarga l'esperienza al teatro, con tre serate di messa in scena sperimentale affidata a Guido Salvini,

---

<sup>76</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, *Fino a Salò (1920-1945)*, cit., p. 145 coll. 1-2.

utilizzando il Goldoni: è il cosiddetto “teatro da camera”. Si allestiscono tra l’altro la *Favola di Orfeo* di Poliziano con musica di Casella, il monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nella revisione di Alceo Toni, la cantata di Bach *Il caffè*. E Lualdi autopromuove se stesso.

L’anno seguente la *tournée* dei complessi dell’Opera di Stato di Vienna fa ascoltare recite memorabili di *Così fan tutte*, cui fa seguito la prima italiana di *Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss. Ma intanto, nel maggio-giugno 1936, si svolge alla Fenice l’ultimo ciclo di recite prima della chiusura (che durerà fino al 1938). *La traviata* interpretata da Toti Dal Monte conclude una stagione iniziata con una “serata coloniale” nel corso della quale E. A. Mario, autore della *Canzone del Piave*, ha spiegato l’origine del pezzo e proposto le sue ultime pagine fasciste.

Il Comune ha ora acquistato tutti i palchi, diventando proprietario della Fenice. I nuovi restauri sono diretti dall’ingegner Miozzi e prevale l’idea di ammodernare lasciando intatte le strutture originali. Migliorati gli accessi di terra e d’acqua, risistemati gli atri, rinnovato il palcoscenico, reso girevole e dotato di congegni, sono restaurate pure le decorazioni e i dipinti.

La Fenice si trasforma in Ente autonomo come la Scala di Toscanini nel 1921:<sup>77</sup> è nominato sovrintendente Goffredo Petrassi, trentaquattrenne ma già affermato. Per la riapertura – 21 aprile 1938 – si sceglie la versione in quattro atti del verdiano *Don Carlo*, cupa metafora contro l’assolutismo politico e il nefasto potere secolare della chiesa. Dirige Antonio Guarnieri che guida pure *I maestri cantori di Norimberga*. Nel marzo di quell’anno il Reich annette l’Austria e Toscanini rifiuta di dirigere a Bayreuth, abbandonando Salisburgo resa nazista. Non molti seguono il suo esempio: il 7 maggio Hitler viene in Italia a ribadire il legame tra le due dittature e il fascismo è sempre più attento alle pretese degli alleati tedeschi. Petrassi minimizzerà, anni dopo, le pressioni esercitate su di lui dal regime, ma è ridicolo constatare che non si possono usare espressioni come *Ouverture* e *Suite*, in quanto parole straniere. Petrassi non può mettere in programma musiche di Schoenberg o Castelnuovo Tedesco, né invitare Klemperer o Bruno Walter. Ma nei due anni in cui regge il timone del teatro, il compositore rivela ottime capacità gestionali. Propone *Arlecchino* di Busoni, per la prima volta in Italia; mette in cartellone *L’heure espagnole* di Ravel, *Pulcinella* di Stravinskij e, nel 1938, *l’Elettra* di Strauss, per completare la serata della quale affida a Nino Sanzogno, ventiseienne, la direzione del *Signor Bruschino* di Rossini. Petrassi mostra un vero talento nel mettere insieme opere tra loro diverse creando un’abitudine alla combinazione di opere brevi e di generi diversi in un’unica serata. E quando fa dirigere Vittorio Gui non ricorre certo a persona gradita al regime. Suggestiva la *Messa in Si minore* di Bach con interpreti tedeschi diretti da Schumann e con un coro berlinese. Segue il *Messia* di Haendel con l’EIAR di Torino. Nell’una e nell’altra serata, almeno trecento esecutori. Per la riscoperta della musica antica si rispolvera – sia

---

<sup>77</sup> Per la sintesi seguente cfr. *ivi*, pp. 146 col. 2 – 154 col. 1. Inoltre la già citata *Cronologia... 1938-1991*, pp. 50-98.

pure con tagli oggi inaccettabili – *Il filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi nel giardino di Ca' Rezzonico, diretto da Mario Rossi. Nominato per chiara fama insegnante di composizione a Roma, Petrassi lascia Venezia nel 1940, allorché una sontuosa *Fiamma* di Respighi nell'allestimento dell'Opera di Roma di Salvini e Benois apre la sua ultima stagione, chiusa dalle *Nozze di Figaro* con Stabile e dall'*Aida* diretta da Votto con Gina Cigna. A lui subentra Mario Corti, violinista molto noto, didatta e compositore, attivo dal 1936 nel Festival di Musica Contemporanea. La prima delle manifestazioni da lui curate è un concerto della Filarmonica di Berlino con Furtwängler sul podio per dirigere Strauss e Brahms. Sbiadite le commemorazioni verdiane per il quarantesimo della morte. Segue la prima veneziana di *Giulietta e Romeo* di Zandonai con l'autore alla guida dell'orchestra.

La prima veneziana del *Cavaliere della rosa* sarà del 1943.<sup>78</sup> Ormai le programmazioni alternano il grande repertorio ai pochi autori che osano figurare con composizioni nuove o riprese di lavori. Nel marzo 1943 Gian Francesco Malipiero diventa *propheta in patria* con la *Favola del figlio cambiato*. Quest'ultimo presenta lavori fino a quel momento sconosciuti in laguna fino a *La vita è sogno* (aprile 1944), opera che aveva avuto la prima in Germania.

Intanto è nata l'Orchestra stabile del Teatro La Fenice, che ha dato il primo ciclo di concerti tra settembre e ottobre del 1943. Il secondo ciclo, tra il 1944 e il 1945, è inaugurato da un *Ommaggio a Vivaldi* che in realtà ne diventa la parodia. Risultato: Malipiero si dimette dalla carica di consigliere della Fenice. La liberazione avviene nel fatidico 25 aprile, quando Mario Del Monaco interpreta Riccardo in *Un ballo in maschera*. Il giorno dopo il Comitato di Liberazione Nazionale sospende la recita di *Madama Butterfly* proclamando lo sciopero insurrezionale: la Repubblica di Salò è finita, ma non finiscono le carriere di artisti e dirigenti che hanno dato spettacolo in quegli anni. Mario Conti rientra, infatti, come sovrintendente già nell'estate del 1945. Luigi Ferroni ritorna come segretario. Il 21 giugno si esegue un concerto di musiche nordamericane fra cui la *Rhapsody in blue* dell'ebreo americano Gershwin. Nasce una nuova Italia ma si vuole tornare in fretta alla normalità: Giovanni Ponti, medico e intellettuale, è il primo sindaco e quindi il primo presidente della Fenice del dopoguerra; si impegna anche nella Biennale e nella Fondazione Cini. Nel consiglio ci sono membri già presenti prima della cacciata dei nazifascisti: Mario Corti e Luigi Ferroni. Il primo governo De Gasperi si insedia il 10 dicembre 1945.

Nella stagione 1945-46, a partire dal 22 giugno, si svolgono varie manifestazioni nel cortile di palazzo Ducale promosse dalla Fenice: il poema sinfonico *Morte e trasfigurazione* di Strauss appare come una metafora di palingenesi e la *Nona sinfonia* di Beethoven, il 12 luglio, con Giulietta Simionato nel cast, è davvero un inno alla gioia. Perché l'opera arrivi in questa cornice

---

<sup>78</sup> Si noti il cast italiano: Maria Carbone è la Marescialla, Italo Tajo il barone Ochs di Lerchenau e Gianna Pederzini è Ottavio. Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia... 1938-1991*, cit. p. 22 col. 1.

architettonica bisognerà attendere a lungo, fino al 6 agosto 1960, quando l'*Otello*, ambientato da Verdi a Cipro, potrà finalmente avere una straordinaria scenografia veneziana.

La stagione d'opera del luglio 1945 si svolge all'aperto, in Campo Sant'Angelo: *Aida*, *La Gioconda*, *La traviata*, *Carmen*. Senza riportare il variegato programma delle diverse stagioni del secondo dopoguerra, basti dire che La Fenice si apre anche al *musical* e che arrivano sul palcoscenico veneziano *Hansel e Gretel* di Humperdinck e *Il campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari, diretto dal nipote del compositore. Si riaffaccia *Iris*, a qualche mese dalla morte di Mascagni. Per il 1946 si segnala la prima della *Matrona di Efeso* di Sante Zanon (maestro del coro alla Fenice), ma l'opera non piace. Anche Corti, come Petrassi, vuol produrre serate composite con opere brevi e generi diversi: *Ballo delle ingrato* di Monteverdi si accoppia, per esempio, al *Campanello* di Donizetti o al *Cappello a tre punte*, balletto di De Falla danzato da Ugo Dell'Ara, futuro coreografo. Ildebrando Pizzetti torna a Venezia per dirigere il proprio concerto per violino. Viene nominato il nuovo sovrintendente: Ferrante Mecenati di Adria, direttore d'orchestra, ex maestro sostituto alla Fenice. Gli viene affiancato un direttore artistico (per la prima volta, ma solo per un anno): è Mario Labroca che tanto ha fatto per portare la musica contemporanea a Venezia. La sua per ora breve presenza si fa notare, tra l'altro, per la proposta di un'opera complessa di Šostakovic, la cui direzione è affidata al coraggioso Nino Sanzogno (*Lady Macbeth nel distretto di Mtsensk*). Labroca promuove inoltre registi come Aurelio Miloss e scenografi come Renato Guttuso. Ottenuta la nomina alla Scala nella stagione successiva, Labroca tornerà alla Fenice solo nel 1959, alle dipendenze del sovrintendente democristiano Floris Ammannati. Intanto i sovrintendenti saranno o musicisti come Nino Cattozzo o amministratori come Pino di Valmarana.

Lo schema varato nel 1946 dura fino agli anni Ottanta: le manifestazioni iniziano a novembre con un ciclo sinfonico autunnale, proseguono in dicembre con la stagione lirica invernale, in marzo con la stagione sinfonica di primavera (o quaresima), per dare spazio alla stagione lirica di primavera, ad aprile-maggio. Non sempre si realizzano le stagioni estive. A settembre c'è l'appuntamento con la musica contemporanea che il direttore artistico della Biennale, Ferdinando Ballo, vorrà chiamare, a partire dal '47, "Autunno musicale veneziano".

Per concludere, segnaliamo che nella stagione 1947-48 si ascoltano a Venezia sia Renata Tebaldi nella *Tosca* e nella *Traviata* che la sua non ancora rivale Maria Callas quale Isotta (30 dicembre 1947, con Christoff e Barbieri) e quale Turandot (29 gennaio 1948). L'anno successivo Maria Callas inizia la stagione come Brunilde nella *Valchiria*, ma subito dopo è Elvira nei *Puritani*. Così, nel gennaio 1949, nasce il mito della voce alla quale tutto è concesso. Il 13 gennaio 1950 la cantante è una straordinaria Norma e nel 1953 una indimenticabile Violetta; nel 1954 è sia Lucia che Medea, completando la rassegna dei ruoli ai quali la sua arte rimane indissolubilmente legata.

### 2.1.2. Milano e il Teatro alla Scala

Nel 1918 il sindaco Caldara si impegna a risolvere i problemi di gestione della Scala,<sup>79</sup> mentre Luigi Albertini raccoglie presso imprenditori e banchieri sei milioni di lire per la ristrutturazione del teatro. Successivamente, con i benefici garantiti dal Regio Decreto del 4 maggio 1920, con le sottoscrizioni di privati e con l'intervento del Comune nella misura di 350.000 lire annue, il 26 dicembre 1921 si arriva all'inaugurazione della prima stagione scaligera gestita dall'Ente autonomo guidato da Arturo Toscanini: il teatro è rinnovato, il pubblico entusiasta e i palchettisti possono vantare i propri diritti solo per altri nove anni. A inizio anni trenta, l'Ente Autonomo potrà contare sulla completa disponibilità del teatro: quattro ordini di palchi e due gallerie, trentasei palchi nei primi tre ordini e trentanove nel quarto, in quanto viene sfruttato lo spazio che negli ordini sottostanti è occupato dal palco reale. Ai 147 palchi si aggiungono gli 8 di proscenio. L'Ente Autonomo favorisce l'uniformazione della decorazione dei palchi (ancora oggi alcuni mantengono parti del *décor* originario). Nel 1928 l'architetto Giordani cura un rivestimento in damasco di seta rosso con decorazioni stile impero. I tendaggi tornano al color cremisi e vengono rifiniti con gocce e pigne dorate.

Il Teatro alla Scala ospita oggi 676 posti in platea, 195 nel primo ordine di palchi e 191 nel secondo, ai quali si aggiungono i venti posti nel palco d'onore. I posti nel terzo ordine sono 194, 200 quelli nel quarto. Le due gallerie accolgono rispettivamente 256 e 275 spettatori. Il pubblico, in caso di teatro esaurito, raggiunge dunque la cifra di 2.007 presenze. L'analisi della programmazione del teatro nei primi cinquant'anni del Novecento è sorprendente per varie ragioni: 1. Verdi è meno presente di quanto ci aspetteremmo (*Falstaff*, spesso diretto da Arturo Toscanini, è in cartellone nel 1906, nel 1913, nel '21 e nel '22, nel '24 e nel '25, nel '26 e nel '29, nel '35, nel '36 e nel 1942), ma per il centenario della nascita vengono allestiti *Nabucco*, *Aida*, *Falstaff*, *Otello* e *Messa da Requiem*. L'8 marzo viene inaugurato il Museo Teatrale.

Avvicinandosi il cinquantenario dalla morte del Bussetano<sup>80</sup> si trovano in calendario nello stesso anno tre titoli verdiani, *La traviata*, *Don Carlo* e *Otello* (nel 1947); seguono *Il trovatore* nel '48 e *La forza del destino* nel '49; *Aida* tornerà nel '50 e offrirà l'occasione a Maria

---

<sup>79</sup> Il teatro rimane chiuso tra il 1897 e il 1898. La sera di Santo Stefano del '98 sui battenti del teatro viene affisso un cartello che recita: «Chiuso per la morte del sentimento dell'arte, del decoro cittadino, del buon senso». Con l'assunzione della direzione da parte di Guido Visconti di Modrone – già in precedenza benefattore e salvatore del teatro – la Scala riapre: cfr. PIERLUIGI PANZA, *Un palco all'opera. Il teatro alla Scala nelle pagine del Corriere della sera*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 69; per le vicende relative al passaggio dalla gestione di Visconti di Modrone all'Ente autonomo, «creatura ideata da Emilio Caldara e Luigi Albertini con lo scopo di sottrarre dall'influenza dei vecchi palchettisti il controllo della Scala», cfr. p. 93. Una sintetica storia del Teatro alla Scala si trova pure in PIERO MIOLI, *L'opera italiana nel Novecento*, cit., pp. 27-29. Utili per una ricognizione su titoli, compositori e interpreti del primo Novecento le pagine da 62 a 119. Molti materiali, compresa la cronologia degli spettacoli, sono disponibili in rete: cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Stagioni\\_liriche\\_del\\_Teatro\\_alla\\_Scala](https://it.wikipedia.org/wiki/Stagioni_liriche_del_Teatro_alla_Scala) (ultimo accesso: dom. 28 ottobre 2018, ore 11.34).

<sup>80</sup> Cfr. PIERLUIGI PANZA, *Un palco all'opera...*, cit., p. 122.

Callas di sostituire, senza troppo clamore, Renata Tebaldi); 2. buono il numero di titoli wagneriani cantati in italiano (con frequenti riprese di *Lohengrin*, ma vengono allestiti anche *Tannhäuser*, *Valchiria*, *Crepuscolo degli dei* e *Oro del Reno*, *Sigfrido*, *Maestri cantori* e *Tristano e Isotta*); 3. sono in programma titoli rari che diventeranno fondamentali nella carriera di Maria Callas (come *La vestale* di Spontini che il 26 dicembre 1908 inaugura la stagione, oppure, nel 1937, *Ifigenia in Tauride* di Gluck); 4. si fanno escursioni nel repertorio russo (per esempio con *Eugenio Onegin* nel 1900, diretto da Toscanini), tedesco (*Euryanthe* e *Oberon* di Weber, *Salomè* o *Elettra* di Strauss, sempre con Toscanini, mentre nel 1911 *Il cavaliere della rosa* di Strauss come pure *Die KönigsKinder*, «Figli di re», di Humperdinck sono affidati a Tullio Serafin) e francese (varie riprese di *Carmen* e, nel 1908, *Pelléas et Mélisande* di Debussy con Toscanini sul podio, mentre per *Arianna e Barbablù* di Dukas, altro compositore impressionista, nel 1911 ci si affida a Serafin, diventato a ventitré anni il sostituto di Toscanini nel massimo teatro milanese); 5. notevole il numero delle prime rappresentazioni assolute (come evidenziato nella tabella che segue), che coinvolgono tre dei dieci titoli pucciniani (ossia *Madama Butterfly*, la prima italiana della *Fanciulla del West* e la *première* di *Turandot*).

Anno	Data della prima	Titolo dell'opera	Compositore
1900	17 febbraio	<i>Anton</i>	Cesare Galeotti
1902	11 marzo	<i>Germania</i>	Alberto Franchetti
1903	22 gennaio	<i>Oceàna</i>	Antonio Smareglia
1904	17 febbraio	<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
1907	15 aprile	<i>Gloria</i>	Francesco Cilea
1911	1° aprile	<i>Fior di neve</i>	Lorenzo Filiasi
1912	29 dicembre	<i>La fanciulla del West</i> (2ª v.)	Giacomo Puccini
1917	28 febbraio	<i>I doni di Natale</i>	Xavier Lérooux
1917	31 marzo	<i>Il macigno</i>	Victor De Sabata
1917	5 giugno	<i>Ghismonda</i>	Renzo Bianchi
1918	19 settembre	<i>La nave</i>	Italo Montemezzi
1918	9 dicembre	<i>Urania</i>	Alberto Favara Mistretta
1922	16 dicembre	<i>Debora e Jaele</i>	Ildebrando Pizzetti
1923	26 aprile	<i>Belfagor</i>	Ottorino Respighi
1924	1° maggio	<i>Nerone</i>	Arrigo Boito
1924	20 dicembre	<i>La cena delle beffe</i>	Umberto Giordano
1925	7 marzo	<i>I cavalieri di Ekebù</i>	Riccardo Zandonai
1926	25 aprile	<i>Turandot</i>	Giacomo Puccini
1927	29 dicembre	<i>Sly</i>	Ermanno Wolf-Ferrari
1928	16 maggio	<i>Fra Gherardo</i>	Ildebrando Pizzetti
1929	12 gennaio	<i>Il re</i>	Umberto Giordano
1930	??	<i>La Sagredo</i>	Franco Vittadini
1931	? gennaio	<i>La notte di Zoraima</i>	Italo Montemezzi
1934	24 gennaio	<i>L'alba della rinascita</i>	Nino Cattozzo
1934	24 marzo	<i>Il Dibuk</i>	Lodovico Rocca
1936	11 febbraio	<i>Il Campiello</i>	Ermanno Wolf-Ferrari
1937	24 febbraio	<i>Lucrezia</i>	Ottorino Respighi
1947	2 gennaio	<i>L'oro</i>	Ildebrando Pizzetti
1949	12 maggio	<i>Cordovano</i>	Goffredo Petrassi

Il primo trionfo di Wagner nella città di Verdi risale al 26 dicembre 1898: Toscanini aveva diretto *I maestri cantori di Norimberga* e «nell'intervallo del terzo atto fu fatto segno di una lunga ovazione».<sup>81</sup> Commenta Pierluigi Panza, interessante anche per la sintesi sulla controversa ricezione di Mascagni, destinato a una invadente presenza sui palcoscenici italiani del primo Novecento:

A questo punto la battaglia tra wagneriani e verdiani raggiunse il suo culmine in Italia. Tanto che nel Santo Stefano successivo, quello del 1899, quando andò in scena *Sigfrido* (13 rappresentazioni), ancora diretto da Toscanini, si temettero addirittura scontri accesi tra le due fazioni in città. La prova del fuoco fu superata felicemente [...]. Oltre alla sfida Verdi-Wagner, quella di fine Ottocento fu anche la Scala dei grandi compositori: i post-verdiani, i veristi milanesi nonché Giacomo Puccini, che prese casa in via Solferino [...]. Tra i nuovi maestri italiani il primo a emergere fu Pietro Mascagni [...], allievo di Ponchielli, compagno di studi di Giacomo Puccini. Ritornato nel 1890 a Livorno, Mascagni scrisse *L'amico Fritz* (1891) e nel 1898, su libretto di Illica, *Iris*. In compenso, nel gennaio del 1901, i giornali stroncarono un'altra sua opera, *Le maschere*. Alla Scala andò in scena il 17 gennaio e «fu la rivincita del tenore Caruso», scrive il «Corriere». [...] Ma al pubblico quelle quattro ore di musica non piacquero. Lo spettacolo venne stroncato anche dai critici dell'«Osservatore Romano», dell'«Avanti» e del «Nuovo Fanfulla». [...] La seconda di *Le maschere* alla Scala fu addirittura un disastro, come racconta il critico del «Corriere» il 20-21 gennaio 1901: «È questa la vecchia o la nuova commedia lirica nazionale? Questa la musica che sgorga ancora dalle fonti native della ispirazione italiana? Eh via! Non riempiamoci la bocca e gli orecchi di parole insensate. Non parliamo di ritorni all'antico o peggio ancora di risurrezione. Parliamo tutt'al più di imitazione e di plagio. *Le maschere* sono tutte un errore». Così, tra il 1902 e il 1903 Mascagni s'imbarcò in una *tournee* negli Stati Uniti, che si rivelò un parziale insuccesso. Perse la carica di direttore musicale al Teatro di Pesaro e poté solo più tardi consolarsi con *Isabeau*, e con l'ambiziosa *Parisina*, che vantò la collaborazione del vate ufficiale, Gabriele d'Annunzio.<sup>82</sup>

*Cavalleria rusticana*, l'unica opera del “nuovo maestro italiano” destinata all'immediato e duraturo successo, dà impulso al filone verista che nel 1892 si afferma con due opere: *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e la *Mala vita* di Umberto Giordano. I successivi lavori di Leoncavallo non replicano il successo della sua prima opera, mentre Giordano riesce a bissare il successo iniziale nel 1896, con *Andrea Chénier*, e a ottenere un buon riconoscimento con *Fedora*. Entrambi questi titoli, insieme con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (ma solo in disco), entreranno nel curriculum di Maria Callas.

In sintesi e a conclusione, morto Giuseppe Verdi iniziano per la Scala gli anni di Puccini e continuano quelli di Wagner: il teatro milanese è un'industria che dà lavoro a un buon numero di persone. Sono cento i professori d'orchestra, i coristi e i ballerini, cinquanta i sarti e centoquaranta i falegnami, macchinisti, valletti, illuminatori e avvisatori.<sup>83</sup> Un anno pucciniano è per esempio il 1922, quando vanno in scena il *Trittico* e *Manon Lescaut*; nel '24 la *première* di *Nerone*, l'opera alla quale Boito aveva lavorato per cinquant'anni senza concluderla, si avvale della presenza di Aureliano Pertile, che alla Scala ha debuttato nel '16 nell'allestimento della *Francesca da Rimini* di Zandonai su libretto di d'Annunzio.

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 56.

<sup>82</sup> *Ibidem* (per il primo stralcio); ivi, pp. 65-67 per la citazione successiva ai primi *omissis*.

<sup>83</sup> Per le cifre, cfr. ivi, p. 69.

Il 29 novembre 1924 a Bruxelles, a cinque giorni di distanza dall'operazione per un tumore alla gola, muore Giacomo Puccini e durante le esequie Arturo Toscanini sale sul podio per dirigere l'elegia funebre tolta dall'*Edgar*.<sup>84</sup> L'anno seguente viene ripresentata alla Scala l'opera *Pelléas et Mélisande*, già proposta ai Milanesi da Toscanini nel 1908, ma ora molto osteggiata perché estranea alla tradizione del melodramma.<sup>85</sup> È poi celebre la scelta operata dal direttore di Parma la sera del 25 aprile 1926: dirigendo l'incompiuta *Turandot* di Puccini, Toscanini – che non essendo disposto a far suonare *Giovinetta* prima dell'inizio dell'opera provoca l'assenza di Mussolini – interrompe l'esecuzione alla morte di Liù. Solo dalla seconda recita in poi aggiungerà il finale predisposto da Franco Alfano.<sup>86</sup> L'interprete del ruolo del titolo è Rosa Raisa, la quale indossa un vistoso diadema che sarà riutilizzato da Maria Callas in occasione della campagna pubblicitaria promossa dalla Columbia italiana (successivamente EMI) in occasione della registrazione discografica della *Turandot* con i complessi scaligeri tra il 9 e il 17 luglio 1957.<sup>87</sup> L'incompiuta di Puccini viene ripresa per quattordici rappresentazioni anche a partire dal 24 novembre del 1926: il direttore è in questa occasione Ettore Panizza, ma del cast inaugurale rimane Maria Zamboni, che indossa i panni di Liù. *Turandot* tornerà di frequente nelle stagioni successive.

Toscanini – avverso al fascismo – lascia la Scala, negli anni in cui trionfano Mariano Stabile e Toti Dal Monte, Aureliano Pertile e Rosetta Pampanini e, a partire dalla stagioni 1933-35, Tito Schipa (nel *Barbiere di Siviglia*), Beniamino Gigli (nella *Forza del destino*), Gina Cigna (nella *Traviata*), Giacomo Lauri Volpi (in *Rigoletto*) e Mafalda Favero (in *Carmen*).<sup>88</sup>

Nel 1932 arriva alla Scala *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea, varata al Lirico di Milano trent'anni prima.<sup>89</sup> Nel '35 è molto atteso un "altro" *Nerone*, quello di Pietro Mascagni.<sup>90</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. *ivi*, p. 92.

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, p. 99.

<sup>86</sup> Cfr. *ivi*, p. 100.

<sup>87</sup> Per la data della registrazione, cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs*, Portland, Oregon, Amadeus Press<sup>4</sup>, p. 122.

<sup>88</sup> Cfr. PIERLUIGI PANZA, *Un palco all'opera...*, cit., p. 101.

<sup>89</sup> «Nel 1902, che in molti vogliono segnare a vero inizio del secolo per la nascita di *Pelléas et Mélisande*, andò in scena anche *Adriana Lecouvreur*, che ebbe quel successo pieno che ad *Arlesiana* non era arriso, ma che nella sua passionalità elementare e nel suo fluire melodico molto *naïf* è opera novecentesca forse solo perché quel distratto gentiluomo di Cilea non si era ricordato di aggiornare il calendario. Non credo che si fosse accorto che un nuovo secolo era cominciato neppure nel 1907, quando presentò *Gloria*. L'esito della prima gli aprì però gli occhi e *Gloria* fu la sua ultima opera. Nel 1907 Cilea aveva appena passato i quarant'anni e veniva dal trionfo di *Adriana*, che lo aveva prepotentemente imposto tra i maggiori operisti del tempo, accanto a Puccini e agli altri declinanti profeti della Giovane Scuola. Forte del nome conquistatosi, ottenne per la sua ultimolata i massimi onori: diresse Toscanini, cantarono la bellissima Salomea Krusceniski, nota *femme fatale*, Giovanni Zenatello, Pasquale Amato e perfino il michelangiolesco Nazzareno De Angelis in una piccola parte; palcoscenico ovviamente fu la Scala. E invece fu fiasco. Troppo lontano dalla sua indole, ebbe a scrivere Gavazzani, quel "trecento senese, con il suo fardello storico di lotte familiari, di fazioni, pugnalate a tradimento, veleni, campane a stormo, fanfare guerresche [...] che oltretutto l'autore, quasi per una forma di inconscio pudore, pensò di comprimere in un'opera brevissima, accrescendo ancora di più l'impressione di figurina Liebig che era già nel tema scelto" [...]. Cilea – certo non solo per quel flop, ma anche per quello – chiuse col teatro e sopravvisse al suo passato insegnando musica per altri quaranta e più anni. Le sue opere vennero presto dimenticate in quel primo Novecento che era tutta una corsa al nuovo. La Grande Guerra poi sembrò bruciare, oltre a tanti fanatici entusiasmi, anche il ricordo di quel mite calabrese e delle sue musiche calde e melanconiche, profumate di



La prima prova diretta dal compositore stesso viene descritta dal critico del «Corriere» con toni quasi epici:<sup>91</sup>

La bacchetta del Maestro si alza, si abbassa, nel gesto largo, sollevando e spegnendo le sonorità; batte secca, ogni tanto, sull'ampia pagina della partitura, a segnare il ritmo preciso. Ma assai di rado il Maestro ora interrompe, per ricominciare. Oggi vuole solo che l'orchestra si accosti all'opera, la veda nel suo insieme, ne conquisti la prima dimestichezza. Più tardi, nelle prossime prove, curerà i particolari. E l'orchestra asseconda, con una disciplina spirituale e tecnica esemplare.

Il 16 gennaio 1935 *Nerone* trionfa. Giovanissima, quell'anno, viene scritturata alla Scala una grande amica di Maria Callas, Giulietta Simionato (1910-2010), vincitrice del Primo Concorso di Bel Canto fiorentino. La Simionato, che non viene sostenuta dal regime, diventa celebre solo a partire dal 1947 e resta sulle scene fino al 1966, «affermandosi come uno dei maggiori e più versatili mezzosoprani del XX secolo».<sup>92</sup>

Esulano dalle finalità della nostra indagine le ragioni “politiche” della trasferta scaligera a Monaco e Berlino nel giugno 1937. Interessante piuttosto notare che stando ai giornali tedeschi i commenti più lusinghieri sono rivolti a Beniamino Gigli (che sarà partner apprezzato da Maria Callas) e a Victor De Sabata (che la dirigerà nelle cinque recite del celebre *Macbeth* scaligero del 7, 9, 11, 14 e 17 dicembre 1952 e nella prima delle due incisioni discografiche di *Tosca*, nel 1953).<sup>93</sup>

Negli anni Trenta, ad opera dell'ingegnere capo Luigi Lorenzo Secchi e di Nicola Benois, scenografo principale del teatro a partire dal 1935, l'interno della Scala viene profondamente trasformato, anche per rendere meno stridente il contrasto «tra lo splendore della grande sala e lo stato dei corridoi e delle scale dei palchi e della platea».<sup>94</sup> Viene costruito il ridotto nella forma attuale e il 26 dicembre 1936 la Scala viene inaugurata assumendo «quell'ambientazione classica stile “nuovo impero” che ancora la contraddistingue».<sup>95</sup>

---

un lirismo forse un po' ingenuo, ma dalla comunicativa quasi sempre toccante, che aveva il suo ascendente più nobile e alto in Bellini e quello più terrestre, ma sempre nobile, nella tradizione della canzone napoletana», ALESSANDRO DURANTI, *Note veriste. Mascagni e gli altri «nemici della musica»*, in ID., *Il melomane domestico*, Vicenza, Ronzani, 2017, pp. 63-108: 83-84.

<sup>90</sup> Inarrestabile la produzione del maestro di Livorno anche se ogni sua nuova opera «gli veniva sempre più farraginoso e lambiccato», secondo lo schietto e in parte condivisibile giudizio espresso nel già citato saggio di Alessandro Duranti, *Note veriste. Mascagni e gli altri «nemici della musica»*, cit., p. 70. Secondo Duranti, p. 105, il librettista Targioni Tozzetti «non lavorò male e ne uscì un testo funzionale e credibile, pur con le sue vistose concessioni alla tradizione, tipo duetti fra femmine rivali (*Aida-Amneris*, *Bolena-Seymour* ecc. ecc.) e anche con qualche incredibile *gaffe* [...]. Con tutto ciò, e con le consuete perorazioni retoriche di Mascagni, pure lui a corto di idee se per un interludio ricorre a un temporale – figurarsi! Neanche fosse il *Barbiere di Siviglia* –, ne uscì un lavoro che non è più brutto di altri, relativamente più fortunati, dello stesso Mascagni, e con una tenuta teatrale almeno da far invidia a tutti gli operisti ‘colti’ e noiosissimi della nuova generazione».

<sup>91</sup> PIERLUIGI PANZA, *Un palco all'opera...*, cit., p. 102.

<sup>92</sup> Ivi, p. 103.

<sup>93</sup> Cfr. ivi, p. 107.

<sup>94</sup> Ivi, p. 111.

<sup>95</sup> Ivi, p. 112.

Nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1943 il centro di Milano viene bombardato e il «Corriere» così descrive i danni subiti dal tempio milanese della lirica:<sup>96</sup>

Due bombe dirompenti sono cadute sul tetto dell'edificio, una sul lato di via Verdi e l'altra sull'ala prospiciente la corte, cioè via Filodrammatici; l'esplosione violentissima ha fatto cadere la cupola e ha devastato alcuni ordini di palchi. Il grande salone, cui è legato il ricordo di tanti avvenimenti artistici e storici, non è che una immensa voragine e la platea è sommersa da un alto cumulo di macerie. Il sipario metallico, che era calato, ha resistito alla veemente folata d'aria e non ha riportato che lievi danni, sì che il palcoscenico è rimasto miracolosamente risparmiato; soltanto si è avuta la caduta di una trave della cupola Fortuny.

Dall'inizio della guerra si allestivano alla Scala spettacoli per militari e feriti, ora il nuovo grande ferito era la Scala.<sup>97</sup> Ma i danni non sono irreparabili e, alla fine di quello stesso mese di agosto 1943, grazie alla determinazione del sindaco Antonio Greppi, Luigi Secchi inizia la rimozione delle macerie, la demolizione e la messa in sicurezza delle strutture pericolose, la costruzione di una copertura temporanea in legno (utilizzata fino all'ottobre 1944) e, successivamente, delle grandi capriate. Viene rifatta la volta centinata sulla base dei rilievi curati dal Secchi nel 1930 e, al termine del restauro "filologico" che coinvolge anche le decorazioni dei palchi, per le quali si utilizzano i calchi degli originali del Sanquirico in cartapesta, si risistema anche il lampadario con le sue 352 lampade e le sue catene di cristalli di Boemia.<sup>98</sup>

Così la Scala rinasce, in tempi rapidissimi, e Toscanini ritorna da New York a Milano il 27 aprile 1946: al termine della prova dice che l'acustica è «come prima, meglio di prima»<sup>99</sup> e l'11 maggio dirige Mafalda Favero e la debuttante Renata Tebaldi con Giovanni Malipiero e altri cantanti nel concerto inaugurale. La stagione operistica inizia il 26 dicembre con *Nabucco*, nasce la Scuola di perfezionamento per giovani cantanti lirici diretta da Gina Cigna e Aureliano Pertile e iniziano le grandi stagioni nelle quali acquistano sempre più peso i direttori artistici come Victor De Sabata e Francesco Siciliani e i grandi registi, come Luchino Visconti.

La sala del Piermarini si prepara così a diventare, come vedremo nel prossimo capitolo, il luogo in cui Maria Callas e Renata Tebaldi si contendono la scena nelle stagioni più brillanti nella storia del teatro milanese, quelle degli anni cinquanta.

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Cfr. *ibidem*: stiamo parafrasando le parole di Nicola Benois, il quale ricorda come «non potemmo che piangere vedendo la Scala bombardata. [...] La grande sala splendente d'ori, ricca di mille echi di musiche mirabili e perfetta d'acustica, non era più. Bombe esplose sul fastigio del muro perimetrale che dà forma alla sala, fatta una grande breccia nell'orditura dei palchi di sinistra, avevano sollevato e sconvolto le grandi capriate alla Palladio, di circa 30 metri di luce, distruggendo, d'un sol colpo, il tetto e la volta centinata, e questi precipitando nel vano della sala avevano allargato lo scempio, trascinando nel crollo tutta l'orditura della seconda e prima galleria, l'intero proscenio con il prospettico arcoscenico a cassettoni, nonché larghi tratti dei quattro ordini di palchi, e il grande palco reale».

<sup>98</sup> Cfr. *ivi*, pp. 112-113.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 118.

### 2.1.3. Torino e il Teatro Regio

Nel teatro musicale italiano del Novecento non c'è più spazio per gestioni private e realmente autonome; non a caso, nel 1931, viene arrestato l'industriale Riccardo Gualino, artefice della più prestigiosa iniziativa privata del tempo, quella del Teatro di Torino che, nel 1925-26, punta su una programmazione aggiornata, ma non provocatoria, fatta di riscoperte (*L'Italiana in Algeri*, *Alceste*, *Anfiparnaso*) e di novità italiane ed europee quali le musiche di scena per *La sacra rappresentazione di Abraham e di Isaac* di Pizzetti, le *Sette canzoni* di Malipiero, la *première* sia di *Madonna Imperia* di Alfano che di *Fata Malerba* di Vittorio Gui, oltre ad *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss e a *L'heure espagnole* di Ravel.<sup>100</sup> Le poche stagioni del Teatro di Torino sono singolari anche per danza, pantomima e promozione di convegni di studio:<sup>101</sup> compaiono Anna Pavlova e Loïe Fuller, le danze di Nyota-Inyota, Sakharoff e Mary Wigman; inoltre, Djagilev con *L'après-midi d'un faune* e *Petrouschka*. Prampolini con il suo Teatro della Pantomima Futurista allestisce *La salamandra* di Pirandello con musiche di Bontempelli. Accanto alla lirica e al balletto anche la prosa, nel 1929-30, con le prime di *O di uno o di nessuno*, di Lazzaro e di *Questa sera si recita a soggetto*, sempre di Pirandello.

Conclusa l'attività del Teatro di Torino, Guido M. Gatti, cui si devono la rivista «Il Pianoforte» (dal 1920) e «La Rassegna Musicale» (dal 1928), porta molte idee e la propria esperienza di gestione teatrale al Maggio Musicale Fiorentino, che debutta nel 1933.

Prima di trasferirci a Firenze, tuttavia, diamo uno sguardo alla programmazione del più prestigioso tempio della lirica torinese,<sup>102</sup> un autentico santuario pucciniano nei decenni in cui il compositore di Lucca trionfa, dato che il Teatro Regio, il 1° febbraio 1893, ospita la *première* della *Manon Lescaut* al cui libretto, ricavato dal romanzo settecentesco dell'abate Prévost e pubblicato da Ricordi adespoto, collaborano, tra gli altri, Marco Praga, Domenico Oliva, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica.<sup>103</sup> Gli ultimi due sono i futuri librettisti di fiducia di Puccini, per il quale preparano i versi di un secondo capolavoro varato al Regio il 1° febbraio 1896, *La bohème*, opera in quattro

---

<sup>100</sup> Cfr. GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 439.

<sup>101</sup> Il teatro organizza un Primo Congresso Musicale Italiano in cui si discute di incremento ed elevazione delle attività musicali in Italia.

<sup>102</sup> Cfr. ALBERTO BASSO, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1976. Nessun altro teatro italiano può vantare una ricostruzione delle proprie vicende storiche paragonabile a quella disponibile per il Teatro Regio di Torino. Le vicende dal 1788 al 1936 sono esposte da Alberto Basso nel secondo volume della *Storia del Teatro Regio di Torino*, che costituisce il primo contributo della serie dedicata alle Istituzioni Culturali Piemontesi. Copiose le fonti d'archivio e letterarie citate e riportate; pregevole e ricco il corredo iconografico, con riproduzioni a colori dei bozzetti di scene e costumi.

<sup>103</sup> Commenta Alberto Basso, ivi, p. 446: «Puccini, *ante omnia*. Torino aveva tenuto a battesimo (27 dicembre 1884) la seconda versione (ampliata da uno a due atti) de *Le villi*: la città era ben disposta nei confronti della “nuova musica” (lo attestavano soprattutto le rappresentazioni delle opere di Catalani). *Edgar* – che giunse nel capoluogo piemontese tre anni dopo la “prima” (La Scala, 21 aprile 1889), solo a una settimana di distanza dalla presentazione della nuova versione (ridotta da quattro a tre atti) a Ferrara (28 febbraio 1892) – non aveva raccolto che attestati di stima, ma aveva contribuito in notevole misura a muovere l'interesse intorno al nome di Puccini».

quadri ricavata da un altro romanzo francese, ma ottocentesco e originariamente pubblicato a puntate tra il 1847 e il 1849, *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger. I due titoli citati coinvolgono soltanto la carriera discografica di Maria Callas<sup>104</sup> e il teatro pucciniano per antonomasia, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede, ospiterà la prima e unica regia firmata da Maria Callas con Giuseppe Di Stefano: *I vespri siciliani* (10 aprile 1973).

«All'epoca del primo governo Crispi (1887-1891), Torino è, fra le città italiane, quella in cui la crisi economica si manifesta forse con più dolorosa evidenza».<sup>105</sup> Ciononostante la salvezza del Teatro Regio «fu opera meritoria d'un manipolo di appassionati frequentatori del teatro, i quali, portando una mano al portafoglio (che altri avrebbero dovuto aprire) e l'altra mettendo sulla coscienza (che altri non dimostravano di avere), evitarono l'insano sproposito dei municipalisti schierati sulla linea di Giacomo Arnaudon,<sup>106</sup> il fiero nemico di tutte le attività musicali torinesi, dal Regio al Liceo, colpevoli di dissanguare le casse del Municipio».<sup>107</sup>

A *Manon Lescaut*, dopo il debutto del 1° febbraio 1893, vengono riservate altre quindici recite e un corrispondente della «Gazzetta Musicale di Milano» si meraviglia del fatto che i Torinesi siano «inauditamente entusiasti».<sup>108</sup> Sette giorni più tardi, all'albergo Europa, si tiene un solenne banchetto in onore di Puccini e, fra discorsi e ringraziamenti, l'avvocato Carlo Nasi, promotore della manifestazione, declama un proprio carme. Si tratta di modeste quartine di settenari sdrucchioli e piani alternati (tronchi nella terz'ultima strofe): le riportiamo perché chiariscono il successo della «ricetta» pucciniana che – come già ricordato – spopola nella programmazione dei teatri italiani del primo Novecento. I versi sono inoltre eloquenti nell'esprimere il nazionalismo incipiente e il sentire del pubblico che, diversamente dalla critica, considera l'«arcano incanto» (v. 42) delle struggenti melodie pucciniane espressione dell'«arte vera, italica» (v. 43).<sup>109</sup>

Puccini un lieto brindisi  
Pien d'affetto e di cuore

---

<sup>104</sup> *La bohème* viene incisa a Milano tra il 20 agosto e il 4 settembre 1956; *Manon Lescaut* tra il 18 e il 27 luglio dell'anno seguente: per altre informazioni si veda a fine capitolo la tabella sulle estati discografiche di Maria Callas.

<sup>105</sup> ALBERTO BASSO, *Il teatro della città...*, cit., p. 428.

<sup>106</sup> Gian Giacomo Arnaudon (Torino 1829-Vico Canavese 1893), figlio del proprietario di una manifattura di pelli, si forma una buona cultura chimica come autodidatta. A Parigi fonda e presiede la *Société chimique* che diventa una delle più autorevoli associazioni scientifiche francesi. Rientra a Torino nel 1859 e viene nominato dapprima direttore dei lavori chimici dell'arsenale della città e successivamente professore di chimica tintoria nell'Istituto tecnico cittadino appena costituito. Studioso delle «materie prime» e della «scienza dei prodotti utili e permutabili» da lui battezzata «merceologia», fonda nel 1860 il Museo merceologico di Torino che dirige per tutta la vita, dettando – su incarico ministeriale – i programmi d'insegnamento della nuova scienza, abbinata alla chimica tintoria. Come socio dell'Accademia di agricoltura di Torino si occupa di questioni economiche e sociali e, soprattutto, di organizzazione scolastica; è consigliere comunale della propria città per ventotto anni consecutivi, fino alla propria morte.

<sup>107</sup> Ivi, p. 429. Per il numero e la qualifica dei dipendenti del teatro (che conta fino a 130 comparse, 84 professori d'orchestra ai quali si aggiungono i 20 componenti la banda di palcoscenico, 2 maestri concertatori, un suggeritore, un maestro dei cori e un direttore di scena, 80 coristi di entrambi i sessi, 20 ballerine di fila e 32 secondi ballerini, 70 allieve della scuola di ballo e 7 insegnanti), si veda p. 432.

<sup>108</sup> Ivi, p. 446.

<sup>109</sup> Per il testo completo del carme cfr. ivi, pp. 447-448.

Faratti il nostro sindaco Di... <i>Voli...</i> professore.	
Egli eloquente interprete Della nostra Torino Che onorò le primizie Del genio tuo divino.	5
Ond'io, semplice suddito, Volendo i sensi miei In altra forma esprimere Dir di più non saprei.	10
Io non sono fra i critici Che fan la pioggia e il vento, Son dell'umile pubblico Un umile frammento.	15
Son tra color che estatici Sovra un modesto scanno Ad applaudirti e a piangere Da quattro sere stanno.	20
Fra color che non chieggono Il nome delle scuole... Se avvenire... se classica... ... Questioni di parole!	
Son fra color che fremono Nel profondo del cuore Se le tue note gemono Le note del dolore;	25
Se di convulse lagrime In disperato schianto <i>Manon</i> deserta esanime Reclina il capo affranto.	30
Son fra color che t'amano Da tempo: trepidante Nelle prime battaglie, Ma studioso, costante,	35
Severo sempre ed umile, Valoroso e modesto... ... Senza l'ingorda smania D'arrivar troppo presto!	40
Son fra color che sentono Tutto l'arcano incanto Dell'arte vera, italiana, Di cui sei gloria e Vanto!	
Di quell'arte che suscita Che commove, che accende, Che nelle fibre balsamo Consolator discende.	45
Dell'arte ove tre pagine Tre nomi hai scritto; e son Tre gemme, tre vittorie: <i>Edgar – Villi – Manon.</i>	50
Viva Puccini! – i calici In alto e in alto i cuori! All'estro tuo risplendano Dell'arte nuovi albori...	55

Molto del proprio successo *Manon Lescaut* deve all'ottima interpretazione di Cesira Ferrani (propriamente Cesira Zanazzio), alla quale Puccini avrebbe preferito la troppo esosa soprano rumena Hariclea Darclée, il cui *cachet* (2.000 lire) appare eccessivo all'impresario.<sup>110</sup> Meritevoli anche le prestazioni del tenore Giuseppe Cremonini e del direttore d'orchestra, Alessandro Pomé.

Nei tre anni in cui la direzione del Regio tocca a Toscanini (1895-1898) si riconosce una nota comune: «essa è quella wagneriana, carica di attese, ambita come traguardo supremo, suggerita dal canone estetico alla moda e dagli interessi della cultura».<sup>111</sup> In tre stagioni ai frequentatori del Regio vengono proposti *Il crepuscolo degli dei*, *Tristano e Isotta*, *La walthiria*. Solo il *Tristano* è nuovo per Torino.<sup>112</sup> «La Gazzetta Musicale di Milano» del 26 dicembre 1895 rileva l'apporto fondamentale dell'orchestra e giudica in modo positivo tanto i cantanti quanto il coro, elogiato specialmente «per la partecipazione al movimento scenico».<sup>113</sup> Sempre al triennio toscaniniano vanno ascritte quattro “prime per Torino”:<sup>114</sup> *Savitri* di Natale Canti (15 febbraio 1896, già data al Comunale di Bologna il 1° dicembre 1894 con esito buono, ma caduta a Genova, l'anno seguente); *Emma Liona* di Antonio Lozzi (3 marzo 1896, già rappresentata alla Fenice il 25 maggio 1895 con esito soddisfacente); *Andrea Chénier* di Umberto Giordano (27 dicembre 1896, accolta trionfalmente alla Scala il 29 marzo dello stesso anno) ed *Ero e Leandro* di Luigi Mancinelli (1° gennaio 1898): un'opera eseguita in forma di oratorio al Festival inglese di Norwich l'8 ottobre 1896, riproposta nel '97 a Madrid e ora arrivata a Torino per bissare il successo toccato allo stesso libretto di Arrigo Boito già intonato da Giovanni Bottesini e rappresentato per la prima volta proprio al Regio, nell'ormai lontano 1879. Solo *Andrea Chénier* farà fortuna. L'opera di Bottesini sarà destinata a centotrent'anni di oblio, prima della riesumazione al Teatro San Domenico di Crema il 6 settembre 2009. Di Mancinelli no, ma di Lozzi e di Canti, si è perso perfino il ricordo del nome.

Nel maggio 1897 si rappresenta fuori stagione per due serate *Carmen*, nell'aprile-maggio 1898 *Norma* per sei recite, in occasione dell'Esposizione Generale Italiana. Ma si tratta di un allestimento frettoloso che non soddisfa.<sup>115</sup> Il 26 maggio 1898 (con repliche il 28 e il 31) spicca

---

<sup>110</sup> Cfr. *ivi*, p. 448.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 476.

<sup>112</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 477. Notiamo *en passant* che la qualità degli orchestrali non è normalmente garantita, perché non sempre si tratta di professionisti. Abbiamo già avuto modo di chiarire che alcuni titoli mozartiani arrivano tardi in Italia perché considerati troppo impegnativi per le orchestre nostrane.

<sup>114</sup> Per le informazioni qui riportate cfr. *ivi*, pp. 482-483.

<sup>115</sup> Cfr. *ivi*, p. 484.

pure la *première* italiana dei *Quattro Pezzi Sacri* di Verdi, mentre l'anno successivo la grande Luisa Tetrazzini canta *Lucia di Lammermoor* e Sarah Bernhardt interpreta il ruolo *en travesti* del principe di Danimarca nell'*Amleto* shakespeariano con le musiche di scena di Gabriel Pierné, a dimostrazione che il Regio, come La Fenice, accoglie anche, in alcune occasioni, il teatro di parola. Il 21 aprile 1900 un tenore verdiano, Francesco Tamagno, si esibisce con altri colleghi in un concerto a beneficio della «maggiore istruzione operaia» che frutta 8.071 lire.<sup>116</sup> Nell'estate dello stesso anno, intorno alla sanguinosa giornata del 29 luglio 1900 che porterà alla morte di Umberto I a Monza, si ripropone il disegno – già precedentemente accantonato – della rappresentazione integrale dell'*Anello del Nibelungo*.<sup>117</sup> Il 27 luglio gli impresari Enrico Corti e Temistocle Pozzati indirizzano al sindaco di Torino una lettera nella quale espongono due progetti: il primo, «eminentemente artistico e mai finora tentato in Italia»,<sup>118</sup> riguarda l'intera *Tetralogia* (per la quale si ritiene decisiva la definizione del direttore più che dei cantanti) e comporta non meno di sedici rappresentazioni (quattro per ciascuno dei titoli del ciclo); il secondo propone di rappresentare le due opere wagneriane mai viste a Torino, *Oro del Reno* e *Sigfrido*, accanto a una novità di autore italiano (*La maschere* di Mascagni o *Zazà* di Leoncavallo) e a *Poliuto* di Donizetti con Tamagno oppure ai *Puritani* di Bellini con la Pinkert e Bonci. Nessuno di questi progetti andrà in porto e si scarteranno anche le proposte di Luigi Piontelli e Goffredo Sacconi relative a *La strage degli innocenti* e a *Il Natale del Redentore* di Perosi da allestire tra il 15 ottobre e il 15 novembre, prima di varare la stagione vera e propria con *Sigfrido* oppure con *Oro del Reno*, *Ugonotti* o *Roberto il diavolo*, *Aida* e un'opera di repertorio «con rinomato artista». <sup>119</sup> Studiare le ipotesi rimaste lettera morta aiuta a comprendere con quali criteri – primo tra tutti la *varietas* – si costruissero i cartelloni operistici in Italia tra fine Ottocento e inizi Novecento.

Il Regio, a inizio secolo, sembra in crisi, ma a scuotere il teatro di Torino dal torpore arrivano «i fremiti di commozione levatisi per la morte di Verdi (27 gennaio), commemorato nella serata del 14 febbraio». <sup>120</sup> Negli anni seguenti lo sviluppo tecnologico e soprattutto il forte incremento dell'industria meccanica, principalmente quella automobilistica, mutano il volto di Torino. La popolazione è in costante aumento: se nel 1901 gli abitanti sono 339.000, a conflitto mondiale ultimato nonostante le falci die della guerra sono 512.000. Abbiamo già segnalato che varie città

---

<sup>116</sup> Cfr. *ivi*, p. 499.

<sup>117</sup> Per quanto segue cfr. *ivi*, pp. 501-502.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 501.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 502.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 505. La vera commemorazione verdiana viene pronunciata nell'aula magna dell'Università da Arturo Graf. Il programma del concerto tenutosi il 14 febbraio al Teatro Regio comprende la sinfonia della *Luisa Miller*, il coro dal *Nabucco*, la sinfonia dei *Vespri Siciliani*, il coro dei *Lombardi*, il terzo atto della *Traviata* con protagonista Rosina Storchio e la sinfonia della *Giovanna d'Arco* per finire. Duecento i coristi, dato che per l'occasione sono riunite le voci dell'Accademia "Stefano Tempia", della "Corale Protestante" e del Liceo Musicale, sotto la direzione complessiva di Giovanni Bolzoni e di Rodolfo Ferrari (cfr. *ibidem*, nota 101).

italiane dispongono di più teatri. A Torino spetta sicuramente un primato, con ben dodici sale attive all'inizio del Ventesimo secolo (si veda l'apposita *tabella*):<sup>121</sup> tuttavia tanto l'Ente pubblico quanto il privato cittadino rivolgono grandi attenzioni al Teatro Regio, pur essendo il Vittorio Emanuele II la sala più capace e pur godendo il Teatro Carignano di una tradizione lunga e di notevole prestigio.

### I teatri torinesi all'inizio del Ventesimo Secolo

Denominazione dei Teatri	Capienza	Denominazione dei Teatri	Capienza	Denominazione dei Teatri	Capienza	Denominazione dei Teatri	Capienza
1. Regio	1.792	4. Alfieri	1.959	7. Rossini	866	10. Gianduja	750
2. Vittorio Emanuele II	2.000	5. Balbo	1.417	8. Nazionale	911	11. Arena	1000
3. Carignano	1.320	6. Gerbino	1.220	9. Scribe	1.165	12. Torinese	1.012

Alberto Basso è molto attento alla ricostruzione delle diverse fasi della gestione del Teatro Regio, al quale spetta «la palma del primato civico come di quello morale»<sup>122</sup> nel capoluogo piemontese, benché la salvaguardia delle tradizioni e della cultura musicale torinesi siano demandate «al sentimento di pochi e coraggiosi uomini di buona volontà, preoccupati di non lasciar perire un patrimonio storico, anche a costo di pagare di tasca propria le riparazioni ai danni provocati dall'incuria della pubblica amministrazione». Gradualmente, promotore il consigliere comunale Tommaso Villa, nei primi anni del '900 si giunge alla «compadronanza»<sup>123</sup> tra Municipio e palchettisti, al fine di sottrarre a questi ultimi la scelta degli spettacoli. Tralasciando l'analisi delle delibere del Consiglio Comunale relative ai lavori di riattamento che si dovrebbero completare entro l'ottobre 1905, osserviamo che l'inaugurazione del rinnovato Regio può aver luogo con la presenza di Arturo Toscanini, che accetta di dirigere l'intera stagione, dal 1° dicembre 1905 al 31 marzo 1906, con un compenso di lire 15.000.<sup>124</sup> La stagione di Toscanini – che aggiunge alle opere in cartellone tre concerti sinfonici nel mese di marzo – comprende quattordici recite di *Sigfrido* con protagonista Giuseppe Borgatti. «La Stampa» del 23 dicembre dedica un'intera colonna in prima pagina al dramma musicale wagneriano e aggiunge un ulteriore articolo in terza pagina: nella serata inaugurale l'incasso è di 12.000 lire e il foltissimo pubblico da tutto esaurito presente in sala ammira incondizionatamente la direzione del maestro di Parma.<sup>125</sup> Al titolo wagneriano fanno seguito l'immane Puccini con *Madama Butterfly*, *La dannazione di Faust* di Berlioz, *Loreley* di Catalani e, per due serate soltanto (a indicare che sul titolo si punta poco), *Siberia* di Giordano,

<sup>121</sup> Per tutti i dati cfr. *ivi*, p. 512 (anche per il prospetto sui teatri attivi a Torino all'inizio del Ventesimo secolo).

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 513, anche per la citazione che segue.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 515.

<sup>124</sup> Cfr. *ivi*, p. 519.

<sup>125</sup> Cfr. *ivi*, p. 520.



già battezzata alla Scala il 19 dicembre 1903. Anche negli anni successivi ai nuovi titoli si riservano, prudentemente, poche serate: tre soltanto sono, per esempio, le rappresentazioni di *Héllera* di Italo Montemezzi, una «primizia assoluta, andata in scena il 17 marzo 1909».<sup>126</sup> Va precisato che di *première* si può parlare per il Regio, non per Torino, dato che tanto questa, quanto la precedente opera di Montemezzi, *Giovanni Gallurese*, vengono varate al Teatro Vittorio Emanuele. Il «neo-wagnerismo addomesticato»<sup>127</sup> del compositore di Vigasio nel quale Giulio Ricordi ripone tante speranze non raccoglie la cospicua sequela di consensi auspicata: il compositore, nel caso di *Héllera*, cerca di autoconvincersi del valore dell'opera, ma in realtà alla seconda recita il teatro è semivuoto e la quarta serata, da lui preannunciata in una lettera ad Illica, non avrà mai luogo!<sup>128</sup> D'altra parte, anche le tre rappresentazioni del *Ratcliff* di Mascagni nel 1910 avvengono a teatro semivuoto, contro le sedici (numero che segnala il favore del pubblico) di *Tristano e Isotta*.<sup>129</sup>

Cambiano negli anni seguenti le imprese, ma la configurazione dei cartelloni è quasi sempre la stessa, pur aumentando gli oneri finanziari a carico del Comune.<sup>130</sup> Il 1911 è l'anno della grande Esposizione Internazionale di Torino e, fra le tante manifestazioni che caratterizzano l'evento destinato a celebrare il 50° anniversario del Regno d'Italia, si devono ricordare le due serie di concerti (quella primaverile che conta sedici serate e quella autunnale che ne vanta altre quindici) affidati dalla Società dei Concerti, di cui è presidente Giuseppe Depanis, e all'Orchestra Municipale Torinese, composta da 120 elementi. «Non si può ignorare», osserva Alberto Basso «la straordinaria portata artistica e culturale dell'avvenimento, che non ha eguali nella storia della vita musicale italiana di quel tempo e che si riallaccia idealmente alla prestigiosa serie dei concerti toscaniniani dell'Esposizione del 1898».<sup>131</sup> Le tre stagioni che precedono l'interruzione dovuta allo scoppio della Prima Guerra Mondiale sono interamente dirette da Ettore Panizza, maestro italoargentino, e la continuità della direzione si rivela un vantaggio per le sorti del Teatro Regio che, in questi anni, può contare sulla gestione di un impresario coscienzioso e valente, Ercole Casali, che si avvale della collaborazione di Giuseppe Lusardi e Vittorio Molco.<sup>132</sup>

Non è necessario prolungare la disamina delle opere e dei giorni: il Regio di Torino rispecchia la programmazione già vista per La Fenice e la Scala. Wagner (*Il crepuscolo degli dei*) e Verdi

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 529.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Cfr. ivi, p. 530.

<sup>129</sup> Cfr. ivi, p. 535.

<sup>130</sup> Nella stagione 1909-1910 il contributo della pubblica amministrazione è di 95.000 lire per l'orchestra e il direttore alle quali si aggiungono 20.000 lire quali «sussidio all'assuntore degli spettacoli», cioè all'impresario: ivi, p. 531.

<sup>131</sup> Ivi, p. 539. I direttori coinvolti nella serie primaverile sono Vittorio Gui, Tullio Serafin, Willem Mengelberg, Robert Kajanus, Giuseppe Baroni, Vassilij Safonov, Luigi Mancinelli, Claude Debussy, Gabriel Pierné. I direttori della serie autunnale sono ancora Gui e poi Arturo Toscanini, Fritz Steinbach, Vincent d'Indy, Federigo Bufaletti, Edward Elgar e Marco Enrico Bossi (cfr. p. 540).

<sup>132</sup> Cfr. ivi, pp. 547-548.

(*Don Carlos*), Bellini (*La sonnambula*) e Mascagni (*Isabeau*) con *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti (dato per la prima volta al Carlo Felice di Genova il 6 ottobre 1892) sono l'emblematica proposta del Casali per la stagione 1912-13. In alternativa, mantenuti i titoli di Wagner, Verdi e Mascagni – che evidentemente incontrano il favore del pubblico – si può giostrare sul resto, sostituendo *Sonnambula* con la sempreverde *Lucia di Lammermoor* e puntando sul solito Puccini (ma con un titolo quasi nuovo, *La fanciulla del West*), al posto di Alberto Franchetti.

Prima di lasciare Torino, ricordiamo che le presenze di Maria Callas nella città piemontese, dopo le quattro recite di *Aida* al Teatro Lirico del 18, 19, 23 e 25 settembre 1948,<sup>133</sup> sono dovute soprattutto a impegni discografici. Qui l'artista incide infatti per la Cetra, con l'orchestra della RAI, due arie belliniane (da *Puritani* e *Norma*) e la *Morte di Isotta* (in italiano), tra l'8 e il 10 novembre 1949.<sup>134</sup> Seguono le registrazioni complete della *Gioconda*, nel settembre 1952,<sup>135</sup> e della *Traviata*, nel settembre del 1953.<sup>136</sup> Del concerto torinese del 12 marzo 1951 diretto da Wolf-Ferrari, preziosa e rara testimonianza delle «Variazioni» di Proch (mai affidate alla discografia ufficiale) e del valzer di Titania dalla *Mignon* di Thomas, cantato in italiano (in futuro lo inciderà in francese), resta la registrazione dal vivo.<sup>137</sup> Il precedente concerto RAI del 13 marzo 1950, diretto da Alfredo Simonetto, aveva compreso arie da *Oberon*, *Traviata*, *Trovatore* e *Dinorah*.<sup>138</sup>

#### 2.1.4. Da Firenze a Napoli, via Roma: stagioni e festival

A Firenze nel 1931 viene fondato l'Ente Autonomo del Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele che – come recita lo *Statuto* – gestirà le stagioni d'opera senza fini di lucro e con puri criteri di arte «allo scopo di dare incremento alla educazione e alla cultura musicale del popolo».<sup>139</sup> Intanto il regime riorganizza su queste stesse basi i più importanti teatri nazionali e crea, nel 1935, l'Ispettorato del Teatro, dapprima all'interno del Ministero per la Stampa e Propaganda, trasferendolo poi al Ministero per la Cultura Popolare. Significativa la norma in base alla quale ogni

---

<sup>133</sup> Cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, Roma, Bietti, 1980, p. 127.

<sup>134</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings...*, cit., p. 4. Lo stesso repertorio viene eseguito, con l'aggiunta di un'aria da *Aida*, anche il 7 marzo, sempre alla Rai di Torino. In quella occasione Maria Callas è diretta da Francesco Molinari Pradelli, nella registrazione Cetra subentra Arturo Basile (cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas...*, cit., p. 128).

<sup>135</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 53.

<sup>136</sup> Cfr. *ivi*, p. 70.

<sup>137</sup> Cfr. *ivi*, p. 27 e, inoltre, l'Appendice discografica.

<sup>138</sup> Cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas...*, cit., p. 134.

<sup>139</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 438. Si veda, in particolare, il R.D.I. n. 438 del 3 febbraio 1936. Il Sovrintendente degli Enti per le attività teatrali e concertistiche viene nominato dal Ministero e la Direzione Generale per il Teatro del Ministero della Cultura Popolare assume l'approvazione dei bilanci e dei programmi artistici, intervenendo, alla fine di ogni esercizio, per ripianare eventuali deficit. Rimane tuttavia imprecisato chi garantisce con adeguate competenze la qualità musicale della programmazione. Su questo problema si alza la voce di Giuseppe Mulè, Segretario Nazionale del Sindacato Musicisti: nel 1939 sull'organo ufficiale del proprio Sindacato, la rivista «Il Musicista», Mulè auspica una disposizione che affidi soltanto a musicisti la Sovrintendenza e il Segretariato tecnico degli Enti lirici. Ma la sua resta una *vox inaudita*.

Ente teatrale pubblico deve dedicare un quarto dei cartelloni teatrali a lavori composti nell'ultimo ventennio: questo comporta la costante presenza, nei programmi, di opere novecentesche oggi quasi del tutto scomparse dal repertorio dei teatri italiani. A Firenze approda anche Vittorio Gui, mentre nella sala del Teatro di Torino subentra, dal 1931, l'orchestra dell'EIAR,<sup>140</sup> costituita dalla fusione delle due precedenti orchestre radiofoniche di Torino e di Milano. Negli anni trenta la politica culturale fascista lancia nuove iniziative con caratteristiche di programmazione diversificate: sono già state ricordate, elencando anche alcune "prime" significative, nel paragrafo dedicato alla cosiddetta crisi dell'opera nel primo Novecento; in quella sede si è già osservato che i titoli citati sono scomparsi dai repertori.

Dal 1936 ma con le comprensibili sospensioni *in tempore belli* dato che il Maggio Musicale Fiorentino è ricco di iniziative operistiche, il Festival veneziano si specializza nel genere sinfonico-cameristico. Tuttavia a Venezia alcune novità operistiche – come la tardiva *première* italiana dell'*Arlecchino* di Busoni – vengono proposte al Teatro La Fenice durante la gestione di Goffredo Petrassi (1937-1941).

Il Maggio Musicale Fiorentino si apre nel 1933 sotto la gestione dell'Ente Autonomo del Teatro Vittorio Emanuele di Firenze. In polemica con il poco più anziano Festival veneziano, il Maggio intende essere «ben altro che una rassegna di novità recentissime, o di curiosità per competenti».<sup>141</sup> Le novità firmate da Pizzetti o Respighi non mancano, come pure lo scandalo dell'8 maggio 1937 dovuto a *Il deserto tentato*, «mistero in un atto» di Corrado Pavolini e Alfredo Casella: un imbarazzante encomio dell'Impero appena proclamato in cui si coniugano l'esperienza dell'opera da camera e il riferimento agli eventi politici coevi, oltre che il mito modernista della macchina.<sup>142</sup>

Tagliando corto, tra le nuove opere presentate dal Maggio meritano forse una certa attenzione pochi titoli: per esemplificare, il *Volo di notte* di Dallapiccola (1940)<sup>143</sup> o, nello stesso anno, la prima italiana della *Turandot* di Busoni.<sup>144</sup> Le novità del Maggio fiorentino sulle quali fa leva Mario

---

<sup>140</sup> Per la storia dell'URI (Unione radiofonica italiana), fondata nel 1924, diventata EIAR (Ente italiano audizioni radiofoniche) nel 1928 e infine RAI (Radio audizioni Italia nel '44) e nuova RAI (Radiotelevisione italiana) nel '54 (l'anno dell'avvio della TV) cfr. PIERO MIOLI, *L'opera italiana nel Novecento*, cit., pp. 53-66.

<sup>141</sup> Questa la dichiarazione di Alessandro Pavolini riportata da GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 440.

<sup>142</sup> Al centro della scenografia campeggia un'ala di aeroplano spezzata e si prevede che, nel corso della rappresentazione, stormi di aeroplani sorvolino la scena che rievoca il deserto dell'Africa orientale. Gli autori intendono non tanto mettere in scena gli eventi reali dell'epopea fascista, quanto piuttosto trasporre in un'aura di leggenda gli avvenimenti dell'Italia di Mussolini, universalizzandone la portata. Il libretto e la musica sono a metà strada tra il religioso e il guerresco: Casella assumerà in seguito una posizione autocritica, consapevole di come la musica risulti invischiata nella retorica del soggetto. Per approfondimenti e per una guida all'ascolto si può consultare il sito qui di seguito indicato: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Casella/Casella-Deserto.html> (ultimo acc.: 6 nov. 2018, ore 8.47).

<sup>143</sup> Sui «folli voli» di Dallapiccola, cfr. PIERO MIOLI, *L'opera italiana nel Novecento*, cit., pp. 342-363 (in particolare le pp. 345-349).

<sup>144</sup> Sulle fiabe di Busoni cfr. *ivi*, pp. 207-213.

Labroca riguardano gli allestimenti scenici, che puntano sui pittori da cavalletto e sull'intervento di un regista (fino ad allora chiamato coràgo) che garantisca l'unitarietà della rappresentazione.<sup>145</sup>

Alla nascita e allo sviluppo della regia nel teatro musicale – dato che Maria Callas incontrerà nella propria carriera alcuni dei più significativi maestri – si darà il dovuto rilievo in seguito.

Il Maggio, oltre che per i Congressi internazionali di musica, si segnala anche per spettacoli all'aperto di prosa arricchiti dalle pregevoli musiche di scena predisposte *ad hoc* dai più rinomati compositori contemporanei: nel 1933, al Giardino di Boboli, il regista Max Reinhardt allestisce il *Sogno* di Shakespeare con le musiche di scena di Mendelssohn (1933), mentre Copeau cura l'allestimento della *Rappresentazione di Santa Uliva* con la musica di Pizzetti nel chiostro di Santa Croce. Nel 1935 in piazza della Signoria si rappresenta il *Savonarola* di Rino Alessi, con musiche di scena di Castelnuovo-Tedesco, mentre nel 1938, ancora a Boboli, torna Shakespeare con *Come vi garba*, regia di Copeau e musiche di scena di Pizzetti. Ancora, nel 1940, durante la sesta edizione del Maggio, si segnala l'unica replica del *Cesare* di Giovacchino Forzano (autore e regista) e Umberto Giordano (musiche di scena); nel 1941 un poemetto di Pirandello, *Scamandro*, viene rappresentato con musiche di Ferdinando Liuzzi.

A Bergamo nel 1937 viene varato il Teatro delle Novità, una filiazione del Festival autunnale di opera lirica del teatro locale. Il sovrintendente Bindo Missiroli dichiara, nel programma di apertura, che la manifestazione nasce per «incoraggiare e ospitare le molteplici, indispensabili esperienze dei nostri operisti».<sup>146</sup> L'iniziativa ha infatti nel proprio statuto l'obbligo di programmare almeno tre opere nuove di autori italiani per ogni stagione: l'inaugurazione avviene il 9 settembre 1937 con *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini. Il successo le vale una ripresa scaligera. Critici-compositori come Confalonieri e Barilli o direttori-compositori come Gavazzeni si succedono con atti unici vicini al concetto di opera da camera. Entro il 1945 si rappresentano anche i lavori di Farina, Davico, Margola, Napoli e Barbara Giuranna. Sono compositori dei quali già da tempo si è perso il ricordo.

Nel 1942 vede la luce un primo festival di opere moderne, che si svolge quasi in contemporanea come stagione d'autunno sia alla Scala che al Teatro dell'Opera di Roma. Sostenuta dalla Direzione Generale per il Teatro del Ministero della Cultura Popolare, l'iniziativa dovrebbe assumere cadenza biennale. La guerra impedirà una seconda edizione, ma resta documentata per gli allestimenti d'esordio una marcata apertura verso il repertorio contemporaneo, anche internazionale: a Milano si danno *Wozzeck* di Berg, *I capricci di Callot* di Gian Francesco

---

<sup>145</sup> Nella prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino (1933) il regista Guido Salvini e il pittore Mario Sironi firmano *Nabucco*, Carl Ebert e Felice Casorati *La vestale*, mentre fanno sensazione le scene di De Chirico per *I puritani* e, nel 1942, quelle di Sironi per il *Doktor Faust* di Busoni.

<sup>146</sup> Le dichiarazioni programmatiche di Missiroli sono riportati in GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 441.

Malipiero, *Belfagor* di Respighi e *Volo di notte* di Dallapiccola, *Coro di morti* di Petrassi, *Arlecchino* di Busoni, *Re Hassan* di Ghedini, *Carmina burana* di Orff, *Il mandarino meraviglioso* di Bartók, *Amphion* di Honegger, *La tempesta* di Lattuada e *La donna serpente* di Casella, mentre a Roma ci si limita – per così dire – a *I capricci di Callot*, *Belfagor*, *Wozzeck*, *Volo di notte*, *Coro di morti*, *Arlecchino*.<sup>147</sup> A Roma il Costanzi, dopo varie peripezie di tipo economico (nonostante la competente ed energica gestione del soprano Emma Carelli), ottiene finanziamenti pubblici a partire dal 1926 e cambia nome: diventa Teatro Reale dell’Opera. Il Governatorato (Comune) di Roma possiede più del 90% delle azioni e ne assume ufficialmente il controllo nel 1929. La politica culturale degli anni presi in considerazione – per quanto riguarda il teatro d’opera – è caratterizzata dal progressivo intervento dello Stato e dall’esborso di denaro pubblico, ma anche dall’accentramento statalista voluto dal regime. Non a caso al sovrintendente (che è – ricordiamolo – di nomina ministeriale) spetta il compito di formare i cartelloni, scegliere i direttori, i cantanti, gli scenografi e i registi.

Triste constatare, attraverso la lettura degli epistolari dei compositori in attività, quanto sia pesante in questi anni la “mano politica” nella gestione artistica dei teatri d’opera.<sup>148</sup> D’altra parte con l’edificazione dello Stato corporativo, il peso dei sindacati fascisti si avverte anche nella gestione dei teatri. Nei primi anni trenta il Sindacato dei Musicisti Fascisti esercita il proprio potere attraverso le Mostre Nazionali, che sono in realtà rassegne delle musiche degli iscritti al partito (cioè di tutti coloro che vogliono restare in carriera). Non mancano, dunque, nel mondo della musica le contraddizioni e le ambiguità che attraversano la cultura italiana *tout court* in questi anni: da un lato è innegabile che Stato e denaro pubblico garantiscono allestimenti di primo rilievo e pluralità di iniziative, anche internazionali, con notevoli pretese culturali; dall’altro, di fatto, nella realtà, gli spazi di innovazione e aggiornamento sono sempre più ristretti e controllati.

La storia del Teatro dell’Opera di Roma dal 1880 al 2017 è oggi ricostruita con encomiabile acribia e ricco supporto iconografico in un bel volume a cura di Carlo Fuortes. Il saggio di Claudio Strinati ricorda che «Roma ha forse la tradizione più antica di tutta la storia dell’opera lirica, se per

---

<sup>147</sup> Cfr. *ibidem*, oltre ai paragrafi dedicati ad alcuni degli autori menzionati nel già citato volume di Piero Mioli, *L’opera italiana del Novecento*, cit., *passim*.

<sup>148</sup> Cfr. FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti. Parte seconda: Musicisti e potere*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 275-472. Meriterebbe uno studio, impossibile in questa sede, l’intervento indiretto della *longa manus* politica nella gestione dei Concorsi promossi, formalmente, per dare qualche opportunità ai giovani esordienti in grado di comporre nuove opere. L’esito trionfale del concorso Sonzogno per *Cavalleria rusticana* (1890) aveva fatto credere, infatti, che si potesse in questa maniera stimolare la nascita di nuovi capolavori, mentre, durante il Ventennio, vengono premiate – per esempio dal Concorso del Governatorato di Roma – partiture ossequianti nei confronti del regime. Nel primo dopoguerra anche l’Ente ministeriale addetto alla gestione dei teatri e variamente denominato indice concorsi che obbligano i teatri delle principali città italiane a programmare le opere vincitrici. Per esempio il Costanzi mette in scena *I compagnacci* di Primo Riccitelli, il Dal Verme di Milano *Giocondo e il suo Re* di Carlo Jachino. Al concorso promosso dalla Scala nel 1933 partecipano 170 concorrenti: viene premiato il *Dibuk* di Ludovico Rocca, opera in attesa da tempo di essere rappresentata da qualche teatro.

opera lirica intendiamo una rappresentazione scenica musicale sviluppata con peculiari criteri teatrali, in quanto scenico e teatrale non sono propriamente termini coincidenti»,<sup>149</sup> ma incredibilmente tale posizione di assoluta preminenza, dopo i gloriosi esordi seicenteschi, si è sempre più spostata in diverse aree d'Europa. Così, quando nel 1880 Domenico Costanzi realizza il grande sogno di dotare la città eterna di un teatro dell'opera degno di gareggiare con quelli di altre città sia del Nord che del Sud d'Italia, sono poste le premesse perché si superi, nel campo dell'opera, «la discriminazione subita dalla città di Roma, rispetto ad altri grandi centri italiani».<sup>150</sup> La storia del teatro si può suddividere in tre periodi:<sup>151</sup>

C'è prima la fase del Teatro Costanzi, che dalla fondazione del 1880 termina nel 1926. Poi c'è la stagione del Teatro Reale dell'Opera, dal 1928 al 1946, anche questa gremita di personalità gigantesche e di eventi memorabili [...], per poi concludersi con il periodo dal 1946 ad oggi, quando si può di nuovo parlare di un Teatro dell'Opera di Roma (anzi se ne parla per la prima volta con tale dicitura), e si comprende bene come questo periodo sia, in buona sostanza, interpretabile come una sorta di epitome di tutte le grandi tendenze dell'arte contemporanea nella nostra città dal punto di vista del teatro musicale [...]. Il che non impedisce, però, di mettere chiaramente a fuoco le fasi di triste declino e quasi abbandono che pure ci sono state e che finalmente possiamo considerare definitivamente accantonate.

Inaugurato dalla *Semiramide* di Rossini il 27 novembre 1880, il Teatro Reale dell'Opera versa in una situazione di precarietà amministrativa e gestionale fino al 27 febbraio 1928, quando va in scena il *Nerone* di Arrigo Boito «amorosamente completato nella strumentazione lasciata incompiuta»<sup>152</sup> da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini. In comune le due inaugurazioni, a quasi cinquant'anni di distanza, hanno la scelta di due titoli che si possono individuare come «monumenti emblematici di un'epoca appena trascorsa, ma già potentemente storicizzata e, come tale, gravida di quella dignità e di quella solidità che pertiene appunto alla politica culturale di un teatro che assume la *leadership* della vita civile di una Nazione o almeno pretende di farlo legittimamente».<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> CLAUDIO STRINATI, *Introduzione a Il teatro dell'opera di Roma. 1800-2017*, a cura di Carlo Fuortes, Milano, Electa, 2017, pp. 60-70: 70.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>153</sup> *Ibidem*. Anche l'inaugurazione della stagione 1945-46, ossia della fase di attività del teatro che procede senza soluzione di continuità fino ad oggi, avviene con il *Nerone* boitiano: «Nell'anno della normalizzazione amministrativa e della completa ripresa produttiva del Reale (avrebbe mantenuto tale aggettivo ancora per pochi mesi), la Direzione Artistica dell'Ente non dimostrò molta fantasia nel determinare il titolo dell'opera inaugurale. Come nel 1928, per la sera del 10 dicembre 1945 fu scelto il *Nerone* di Boito. Pur con interpreti di valore, quali Aureliano Pertile (*Nerone*), Ebe Stignani (*Rubria*), Benvenuto Franci (*Fanuel*), Germana di Giulio (*Asteria*), Giulio Tomei (*Tigellino*) e Adelio Zagonara (*Gobrias*), la rappresentazione non suscitò particolare entusiasmo e come per l'edizione di 17 anni prima la critica musicale diede un giudizio poco lusinghiero»: *ivi*, p. 135 col. 1. Il caso di *Nerone* è emblematico e le parole di Ettore Montanaro che qui riportiamo riassumono *mutatis mutandis* quelle spese dai critici per molti lavori operistici di questi anni che non superano il traguardo di un paio di recite prima dell'oblio: «Pur considerando il costante sforzo di Boito musicista per giungere a un'efficace espressione della grandiosità del dramma [...] è nostro fermo convincimento

Francesco Reggiani cura una documentata serie di lemmi che ricostruiscono in maniera analitica le tappe più significative della breve ma densa vicenda del Teatro Costanzi, parlando della serata inaugurale<sup>154</sup> e della presenza di compositori, scenografi e direttori d'orchestra insigni, quali Sanzogno e Mascagni, Verdi e Puccini, Caramba (in realtà Luigi Sapelli) e Picasso, Toscanini e Strauss,<sup>155</sup> per analizzare anche quali siano stati gli spazi dedicati alla danza nella programmazione sia del periodo 1880-1926<sup>156</sup> sia del successivo ventennio.<sup>157</sup> Senza soffermarci sull'analisi dettagliata della programmazione, che dà ampio spazio ai compositori anche minori del Novecento,<sup>158</sup> segnaliamo che «la musica di Wagner conquistò il cuore dei romani, cosa che indusse la direzione del Costanzi a mettere in scena, nel giro di pochi anni, quasi tutta l'intera produzione wagneriana».<sup>159</sup> Non sarà dunque un caso se, cinquant'anni più tardi, il Wagner cantato in italiano da Maria Callas sarà ascoltato proprio qui: a Roma oltre che a Venezia.

A questo punto, conviene concentrare la nostra attenzione sui due lemmi che Reggiani dedica a Tullio Serafin, mentore di Maria Callas, e alla cantante grecoamericana stessa.

Il Comitato Governatoriale per la gestione temporanea del Teatro Reale nomina direttore artistico Tullio Serafin (1878-1968) nella seduta del 28 luglio 1934, affinché il massimo teatro della capitale non solo non sia secondo ad alcun altro ma assurga «a tale importanza artistica e a tale decoro di vita teatrale, da conquistare un indiscusso primato».<sup>160</sup> Data la sua vasta cultura, il maestro di Cavarzere viene considerato adatto a promuovere un programma eclettico e vario. Dopo i successi all'Arena di Verona e alla Scala e il decennio trascorso al Metropolitan di New York, in venti giorni Serafin vara il programma della stagione: apertura con l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, a seguire altri diciotto titoli tra opere e balletti, tra i quali l'esecuzione per la prima volta a Roma dell'*Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss con i complessi artistici dell'Opera di Stato di Vienna. Abile organizzatore, nel 1935 stila un organigramma del Teatro Reale, definendo numeri e mansioni.<sup>161</sup> La morte prematura di Claudia Muzio (1889-1936), artista prediletta da Serafin in

---

che durante lo svolgimento del lavoro, l'interesse del dramma prevale quasi sempre sul valore della musica, la quale rispetto alla poesia [...] raramente riesce a elevarsi a livelli notevoli» (*ibidem*).

<sup>154</sup> Cfr. *Il teatro dell'opera di Roma. 1800-2017*, a cura di Carlo Fuortes, cit., pp. 83 col. 2 – 84 col. 1.

<sup>155</sup> Cfr. *ivi*, pp. 85 col. 1 – 104 col. 2. Alla *première* della *Tosca* – titolo callassiano quant'altri mai – sono dedicate le pp. 91 col. 2 – 92 col. 2, mentre sulla mancata “prima” della *Turandot* Reggiani prende la parola a p. 104. Per una interessante comparazione relativa ai numeri di recite per titolo, alle presenze di pubblico in sala e agli incassi in lire, sempre per il Teatro dell'Opera di Roma ma limitatamente alla stagione 1941-42, cfr. GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 453.

<sup>156</sup> Cfr. *Il teatro dell'opera di Roma. 1800-2017*, a cura di Carlo Fuortes, cit., pp. 94 col. 1 – 96 col. 2.

<sup>157</sup> Cfr. *ivi*, pp. 116 col. 1 – 118 col. 1. Per l'istituzione della Scuola di Ballo, si veda invece p. 115.

<sup>158</sup> Cfr. *ivi*, p. 127.

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 99 col. 2 – 100 col. 1.

<sup>160</sup> Cfr. *ivi*, pp. 119 col. 2 – 120 col. 1; 119 col. 2.

<sup>161</sup> L'organigramma di Serafin aiuta a comprendere quali e quante fossero le maestranze coinvolte nella normale attività di un teatro lirico di tradizione nella prima metà del Novecento: 97 professori d'orchestra, 90 artisti del coro, 47 ballerini, 46 musicisti per la banda, 2 direttori d'orchestra e 13 collaboratori. Maestranze tecniche, dirigenti e 150 comparse portano il numero complessivo dei dipendenti del teatro a 732.

particolare per la *Norma* di Bellini, lascia il suo cuore di artista vedovo e alla ricerca di una sua erede. L'incontro con Maria Callas avverrà un decennio più tardi. Intanto il maestro veneto mantiene la carica di direttore artistico a Roma fino al 1943. Seguono cinque anni di assenza, frequenti presenze dal '48 al '51 e la nomina onorifica di Consulente Artistico nel 1964. Il congedo dal pubblico romano avviene il 9 dicembre 1964, alla veneranda età di ottantasei anni, con *Iris*.

Il lemma dedicato da Reggiani a Maria Callas sottolinea che «resta ancora vivo il ricordo della ferita inferta dalla Callas al Teatro dell'Opera la sera dell'inaugurazione della Stagione 1958, con la *Norma* di Vincenzo Bellini»,<sup>162</sup> della quale torneremo più volte a parlare. Lo sgradevole episodio fa purtroppo dimenticare i successi ottenuti dalla cantante fin dal suo debutto alle Terme di Caracalla, il 4 luglio 1948, nella *Turandot* pucciniana. Vengono citati gli allestimenti di *Parsifal* del febbraio 1949, *Tristano e Isotta*, *Norma* e *Aida* del 1950, *I puritani* del 1952, *La traviata*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor* e *Il trovatore* del 1953. Inoltre *Medea*, nel '55. Si osserverà che la *Norma* fatale del '58 è in realtà la terza ripresa nella capitale di un titolo interpretato precocemente dalla Callas a Roma, il 23 febbraio 1950, direttore Tullio Serafin. Il pubblico decreta allo spettacolo e alla cantante un successo clamoroso, ma Guido Pannain, recensendo la *performance* per «Il Tempo», fa chiaramente intendere che timbro e magistero interpretativo di Maria Callas, a inizio anni Cinquanta, non sono ancora apprezzati da chi ama le voci belle e non considera il melodramma come teatro in senso totale:

Purtroppo il diletto provato nell'ascoltare Ebe Stignani non ha avuto altrui equivalenti. Maria Callas è una cantatrice dotata che anche per intelligenza artistica abbiamo avuto altre volte motivo di ammirare: nel *Nabucco* per esempio. E anche nella *Norma* ha impeti e fervori drammatici opportuni. Ma troppo si avverte, in questa parte, l'adattamento contro natura. V'ha nella sua voce un che di velato e opaco, di staccato e informe che mette a repentaglio ogni buon esito ed è di ostacolo tra lei e il personaggio. Ed è soprattutto nelle note medie che manca di vigore e di stabilità.<sup>163</sup>

Le qualità vocali di Maria Callas vengono finalmente riconosciute anche dalla critica romana due anni dopo, in occasione dei *Puritani* con Lauri Volpi, e quando, nel centenario della *Traviata* (1953), il critico del «Giornale della Sera» scrive: «Violetta era Maria Callas, una delle voci più prodigiose del tempo nostro, di cui non s'ha più a fare le lodi, e che ha dato al suo personaggio tutta la sensibilità, tutta la sua arte».<sup>164</sup> Nel '53 la cantante si ripropone anche come *Norma*, con consensi unanimi. Prima dello scandalo del '58, a Roma avviene un altro fatto curioso che aiuta a capire l'indole pugnace di Maria. Diamo la parola dunque a Francesco Reggiani, che lo rammenta in maniera sintetica e incisiva:

---

<sup>162</sup> Cfr. *ivi*, pp. 137 col. 2 – 138 col. 2: 137 col. 2.

<sup>163</sup> *Ivi*, pp. 137 col. 2 – 138 col. 1.

<sup>164</sup> *Ibidem*.



Un episodio curioso accadde la sera del 22 gennaio 1955, in occasione della prima di *Medea* (novità per Roma) di Luigi Cherubini. Durante i ringraziamenti, alla fine del secondo atto, la Callas volle uscire da sola alla ribalta ma il basso bulgaro Boris Christoff glielo impedì. Dietro il sipario si accese un battibecco tra i due artisti. Alcuni dei presenti chiesero all'allora Direttore Artistico Guido Sampaoli cosa stesse succedendo, domanda alla quale egli argutamente rispose: "Oh nulla, i soliti Balcani. Una piccola appendice della guerra greco-bulgara!"<sup>165</sup>

La critica sulla *Medea* si divide: il fatto non ci stupisce, considerata la limitata cultura musicale della maggior parte dei giornalisti che curano le recensioni musicali in quegli anni. Un titolo poco frequentato offre il fianco ad attese poco realistiche. Non approfondiamo in questa sede le vicende legate alla *Norma* del '58, perché abbiamo già avuto modo di analizzare la fatidica serata all'interno del percorso che, alla conclusione del primo capitolo, ha chiarito le peculiarità della vocalità di Maria Callas, anche alla luce di recenti contributi che invitano a correggere le teorie considerate valide in passato. Segnaliamo semmai la tendenza romana a ribadire che non di indisposizione si trattasse, in quella occasione, ma di puntiglio d'artista (che tuttavia in perfetta forma fisica non era), come confermerebbero i certificati rilasciati dal medico del teatro, dott. Edilio Leoni, per il quale l'artista «avrebbe potuto tranquillamente sostenere la recita».<sup>166</sup> Le polemiche – è noto – si protrassero per lungo tempo e ci fu addirittura una interrogazione parlamentare. La conclusione delle indagini darà ragione alla cantante,<sup>167</sup> ma due verità dovrebbero apparire inconfutabili anche ai più ostinati detrattori di Maria Callas: il teatro non aveva previsto il "doppio" e il maestro Santini, anche lui per puntiglio, rifiutò due possibili sostitute presenti in sala (Caterina Mancini e Lucilla Udovic), le quali avrebbero potuto concludere la serata perché conoscevano perfettamente la parte.

Prima di analizzare i principi teoretici che ispirano il teatro musicale italiano nella prima metà del Novecento è utile dare uno sguardo anche alla programmazione di un ultimo glorioso teatro di tradizione, il San Carlo di Napoli, la fastosa sala nella quale tra il 1815 e il 1822 vengono applaudite le "prime" di nove capolavori rossiniani<sup>168</sup> e, negli anni quaranta, di due titoli verdiani.<sup>169</sup> Dalla fine dell'Ottocento, esauritasi la grande stagione del melodramma romantico, benché Napoli dopo

---

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 138 col. 1.

<sup>167</sup> «La Callas comunicò al Teatro la propria disponibilità a sostenere le rappresentazioni successive, ma la Direzione non accolse tale richiesta. Per tutta risposta, Maria Callas intraprese un'azione legale contro il Teatro per "inadempienza a contratto di scrittura teatrale e per chiedere il risarcimento danni". L'esito della causa fu favorevole alla cantante e il Teatro dell'Opera venne condannato al pagamento di tutte le recite non effettuate»: ivi, p. 139 col. 2.

<sup>168</sup> *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), *Otello* (dato in realtà il 4 dicembre 1816 al teatro del Fondo, durante la ricostruzione del San Carlo, per essere ripreso nel teatro maggiore come seconda opera della stagione inaugurale), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819), *Maometto II* (1820) e *Zelmira* (1822).

<sup>169</sup> Dopo la ripresa dell'*Oberto conte di San Bonifacio* di Verdi nel 1841, il San Carlo ospita la *première* di *Alzira* (1845) e di *Luisa Miller* (1849). Per Napoli Verdi cura anche, nel 1872, una ripresa modificata del *Don Carlo* e ottiene un vero trionfo con *Aida*. In quell'occasione compone per le "prime parti" dell'orchestra del San Carlo il *Quartetto d'archi*, «l'unica sua composizione cameristica, la cui partitura autografa fu poi donata al Conservatorio di San Pietro a Majella»: FRANCESCO CANESSA, *La storia, la musica, i grandi interpreti*, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di Filippo Arriva, Napoli, Electa, 1998, pp. 7-19: 13 col. 2.

l'unificazione d'Italia non sia più capitale, il San Carlo – pur attraversando una fase critica – continua a porsi «tra i protagonisti dei nuovi orientamenti musicali italiani ed europei».<sup>170</sup> Quattro compositori della Giovane Scuola – Leoncavallo, Giordano, Cilea ed Alfano – sono napoletani di nascita o di studi e trovano il San Carlo pronto ad accogliere le loro opere. Meritori sono inoltre il magistero e l'azione di un musicista e direttore d'orchestra – Giuseppe Martucci – al cui nome è legata l'introduzione della musica wagneriana nel repertorio del teatro.<sup>171</sup> Francesco Canessa osserva che<sup>172</sup>

merito del San Carlo, nei primi anni del Novecento, fu anche quello di contribuire in maniera determinante alla preminenza della figura del direttore d'orchestra nello spettacolo lirico: Leopoldo Mugnone, napoletano, grande rivale (ma amico carissimo) di Arturo Toscanini, diresse da solo numerose, stupende stagioni, così come Eduardo Vitale, Ettore Panizza (che doveva poi tanto contribuire all'affermazione del Metropolitan di New York), Eduardo Mascheroni, il quale, nel 1908, accompagnò personalmente sul podio Richard Strauss, cedendogli la bacchetta per dirigere la «prima» italiana della sua *Salomé*. E poi Cleofonte Campanini, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi e Pietro Mascagni, direttore stabile dal 1915 al 1922.

Nella prima metà del Novecento i maggiori cantanti d'opera continuano a esibirsi sul prestigioso palcoscenico napoletano: Fernando De Lucia canta al San Carlo per vent'anni di seguito; lunga consuetudine con il pubblico partenopeo avranno Tito Schipa, Beniamino Gigli e Toti Dal Monte; si fanno applaudire nella sala originariamente progettata da Giovanni Antonio Medrano pure Roberto Stagno e Gemma Bellincioni, Gilda Dalla Rizza, Riccardo Stracciari, Fjiodor Scialiapin, Aureliano Pertile, Gabriella Besanzoni e Nazareno De Angelis.<sup>173</sup>

Lo scoppio della seconda guerra mondiale sembra non modificare la programmazione stagionale, tanto che nel 1941-42 si contano ben diciannove allestimenti operistici. Ma l'anno seguente la stagione viene annullata pochi giorni prima dell'inaugurazione: nel gennaio-febbraio 1943 si tiene una serie di «manifestazioni musicali in forma di concerti»,<sup>174</sup> durante le quali si eseguono arie da opere famose. La stagione 1943-44 comincia regolarmente nella seconda metà di dicembre, ma il teatro viene requisito dalle autorità militari inglesi, che vogliono destinare gli spettacoli alle truppe. I civili sono ammessi soltanto in galleria e in loggione. Allestisce la programmazione dell'eroica “stagione di guerra” il commerciante di stoffe Pasquale Di Costanzo:

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 14.

<sup>171</sup> A partire da *Tristano e Isotta* (26 dicembre 1907) e dal *Crepuscolo degli dei* (8 dicembre 1908).

<sup>172</sup> FRANCESCO CANESSA, *La storia, la musica, i grandi interpreti*, in *Il teatro di San Carlo*, cit., p. 14 coll. 1 e 2. Significativa anche la successione degli abili impresari del San Carlo, dal lungimirante Domenico Barbaja, mentore di Rossini (che gli ruba l'amante, Isabella Colbran) e Donizetti, ad Antonio Musella e Augusto Laganà che, assunta la guida del teatro nel 1915, lo conduce fino alla costituzione dell'Ente Autonomo (1927), introducendo la consuetudine, a lungo rispettata, di inaugurare la stagione con un'opera wagneriana, ma senza trascurare i nuovi fermenti dell'opera italiana, come dimostrano le prime assolute della *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai (15 gennaio 1921) e della *Fedra* di Ildebrando Pizzetti (16 aprile 1924), entrambe su libretti di Gabriele D'Annunzio (cfr. ivi, p. 14 col. 2).

<sup>173</sup> Cfr. ivi, p. 15 col. 1.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

dal 15 maggio 1944 al marzo 1946 si contano centinaia di repliche nelle quali si esibiscono i più celebri cantanti del tempo. Infine, dopo una breve pausa, comincia la stagione estiva, che si svolge per un mese nei giardini del Palazzo Reale.

Gli eventi bellici risparmiano – salvo danneggiamenti di lieve entità – il San Carlo, cosicché nel 1947 si può tornare alla normalità, con il ripristino dell'Ente Autonomo.<sup>175</sup> La soprintendenza viene affidata all'abile Di Costanzo, affiancato dapprima da Francesco Siciliani e poi da Guido Pannain per la direzione artistica. Il teatro riprende rapidamente la propria posizione di preminenza tra le istituzioni musicali europee, chiamando a Napoli direttori di grande prestigio come Gui, Serafin, Santini e Gavazzeni fra gli italiani, Böhm, Fricsay, Scherchen, Gluytens, Mitropoulos fra gli stranieri. Si dà spazio alla produzione contemporanea e i titoli ricorrenti sono quelli già segnalati per le stagioni milanesi e romane, ai quali si aggiungono la prima italiana di *Arianna e Barbablù* di Dukas, *Dall'oggi al domani* di Schönberg, *Carmina Burana* e *La luna* di Orff e *Il protagonista* di Weill. L'allestimento di *Wozzeck* di Alban Berg il 26 dicembre 1949 è diretto da Böhm. Sei giorni prima (20 dicembre 1949) Maria Callas ha debuttato nel teatro partenopeo come Abigaille nel *Nabucco* verdiano e, come ricorda Elena Formica nella «Gazzetta di Parma» del 7 ottobre 2009 recensendo una ristampa in *compact disc* della registrazione dal vivo della serata, l'atmosfera era surriscaldata in senso patriottico, con lancio di volantini e gagliardo sventolare del tricolore.<sup>176</sup>

Ovviamente continuano a Napoli le riproposte del grande repertorio, ma anche le riscoperte dei capolavori dimenticati dell'Ottocento (dai titoli rossiniani e donizettiani rarissimi in quegli anni alla *Giovanna d'Arco* di Verdi); più recente, e quindi successivo agli anni coinvolti nella nostra indagine, il recupero dell'opera buffa settecentesca di scuola napoletana da Pergolesi a Jommelli, da Paisiello ai fratelli Ricci. «Costante, di generazione in generazione, la presenza dei maggiori artisti internazionali»;<sup>177</sup> ampio spazio viene riservato all'attività sinfonica, accogliendo grandi complessi ospiti come i Filarmonici di Vienna o di Berlino, la London Symphony e la Staatskapelle di Dresda. Molto attiva anche la Compagnia di balletto, sia nel repertorio classico che contemporaneo. Si segnala infine che il San Carlo è stato il primo teatro italiano a recarsi in *tournee* all'estero dopo la guerra, a partire dalle esibizioni londinesi al Convent Garden del 1946.

## 2.2. Teorie e dibattiti intorno all'opera in Italia nel primo Novecento

L'opera è da sempre impresa spiccatamente, anche se non esclusivamente, mercantile. Spettacolo fastoso e costoso, gratifica molto presto le primedonne capaci di garantire all'evento teatrale

---

<sup>175</sup> Per la sintesi che segue cfr. *ivi*, pp. 15-18.

<sup>176</sup> L'articolo è disponibile in rete: cfr. <https://www.gazzettadiparma.it/news/spettacoli/25239/Cd-del-Nabucco-.html>. A Napoli la Callas, ormai celeberrima, tornerà nel 1956 per tre recite di *Lucia di Lammermoor*.

<sup>177</sup> FRANCESCO CANESSA, *La storia, la musica, i grandi interpreti*, in *Il teatro di San Carlo*, cit., p. 17 col. 2.

successo e fama: «Farsi pagar bene non è mai stato un problema per i grandi cantanti».<sup>178</sup> Preciso che non è facile confrontare le cifre dell'Ottocento con il valore attuale del denaro, cerchiamo di fare una comparazione tra unità di misura omogenee. Nella stagione di Carnevale del 1830, per quaranta recite al Teatro Carcano di Milano, il soprano Giuditta Pasta incassa quattro volte quello che Verdi secondo Edoardo Rescigno<sup>179</sup> ottiene dal San Carlo per l'*Alzira* quindici anni più tardi. Verdi nel 1845 guadagna 550 napoleoni d'oro, pari a undicimila franchi; Giuditta Pasta incassa 40.000 franchi, mille a recita! Per dare l'idea dell'enormità della cifra, sappiamo che negli anni Trenta a Milano una libbra di manzo si paga 17 soldi (cioè 17/20 di lira); con una lira si comprano dunque 0,384 kg di manzo. Metà della popolazione non assaggia carne se non alla domenica o nelle feste comandate. Concludendo: la signora Pasta, quindici anni prima che Verdi ottenga un compenso già buono (ma in realtà quattro volte inferiore al suo), potrebbe riempire di lessò tutte le pentole milanesi per un decennio!<sup>180</sup> Massimo d'Azeglio giustifica sul piano teorico tali compensi: «Quando si paga un tenore o una ballerina dieci volte più che un buon amministratore o un buon generale, non c'è ingiustizia, e questi non hanno diritto di lagnarsi [...] La ragione è evidente. Se un individuo è capace di produrre un dato effetto che può essere contemporaneamente goduto da due mila persone; se queste due mila persone sono tutte felicissime di pagare per godere quel dato effetto uno scudo a testa; vorrei sapere quale ingiustizia ci sia se un felice mortale può così in poche ore guadagnare due mila scudi».<sup>181</sup> Continuando il suo ragionamento d'Azeglio spiega che si tratta di stabilire una «scala esatta della rispettabilità», che noi potremmo tradurre con “graduatoria del talento” oppure con il termine “meritocrazia”. Conclusione: poiché i pubblici dei maggiori teatri non sono qualificati per valutare gli effettivi meriti artistici dei cantanti, nell'elaborare la graduatoria dei meriti «sbagliano scalino» con la connivenza di impresari poco scrupolosi.

Il consorte italiano di Maria Callas con ogni probabilità ignora il testo riportato, ma ragiona in maniera analoga. Infatti pure il fenomeno Callas è legato ai favolosi – per l'epoca – *cachets* richiesti dall'esigentissimo marito-manager Meneghini:<sup>182</sup> se il compenso per l'esordio areniano è assai modesto, ben presto Maria Callas può rivalersi<sup>183</sup> e, per quanto tirchio, il vituperato marito

---

<sup>178</sup> CARLO VITALI, *Opera, affare di Stato*, cit., p. 221.

<sup>179</sup> Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Lettere* a cura di Edoardo Rescigno, Torino, Giulio Einaudi, 2012, p. 95, nota 5.

<sup>180</sup> Come base per le nostre comparazioni ci siamo serviti dei dati forniti alle pp. 221-227 dello studio citato di Vitali, *Opera, affare di Stato*.

<sup>181</sup> Ivi, p. 222.

<sup>182</sup> È lui stesso a definirsi tale: cfr. GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, p. 8.

<sup>183</sup> Queste le dichiarazioni del futuro marito della Callas, ivi, p. 23: «La cosa che io ho sempre rimproverato a Zenatello è di avere approfittato della situazione di Maria. Visto che era alla fame, le fece un contratto-capestro. Conservo quel contratto, ed è, ripeto, un vero insulto alla giustizia. Prevedeva un *cachet* di quarantamila lire per recita, con quattro recite assicurate. Maria, però, doveva trovarsi a Verona un mese prima per le prove. Per il viaggio, la permanenza a Verona e le spese varie, non le veniva riconosciuta nemmeno una lira. Inoltre, essendo Maria legata da un contratto con l'impresario Bagarozzy, anche se la scrittura veronese le era stata procurata da Rossi Lemeni, l'impresario pretendeva il dieci per cento e aveva inviato la moglie in Italia per riscuotere la percentuale. Per il viaggio, Maria aveva

veronese, benestante in quanto titolare di una ditta di laterizi<sup>184</sup> e ben presto ricco grazie alla moglie<sup>185</sup> non lesina in gioielli, capi di vestiario,<sup>186</sup> calzature, appartamenti e arredi.

Passando alle questioni di ordine estetico, la Giovane Scuola promuove, a fine Ottocento, una drammaturgia semplice che commuove e diverte e viene pertanto accusata di volgarità e derisa da quegli aristocratici dello spirito ai quali si incaricano di dare voce d'Annunzio, detrattore convinto di Mascagni (con il quale collaborerà però nel 1913), e Torre Franca il quale, a proposito di Puccini, denuncia la «mediocrità spirituale», la «volgarità e l'insincerità artistica» e addirittura la spregevole ricerca «di sicuri successi e di lauti guadagni».<sup>187</sup> Può sembrare oggi incredibile ma, in occasione delle celebrazioni per il primo centenario verdiano del 1913, Alfredo Casella, da Parigi, dichiara il proprio disprezzo per Donizetti e Verdi.<sup>188</sup>

Tuttavia sono proprio i collaboratori della «Voce», ossia l'intellettualità dannunziana capeggiata da Pizzetti, Bastianelli e Torre Franca, ad avviare una riflessione organica sulle sorti della musica italiana in rapporto alla tradizione operistica recente che coinvolge anche i letterati, molto attivi su questa rivista. Viene studiata l'antica tradizione strumentale, ma anche la lezione dei recenti modelli europei – Wagner, Richard Strauss, Debussy, Skrjabin e Musorgskij – con il risultato di attenuare l'iniziale condanna dell'opera in musica. Così, nel volgere di pochi anni, Pizzetti attesta la propria stima per Verdi e Bellini (ma bisognerà attendere il 1949 perché si ricreda anche su Puccini),<sup>189</sup> mentre Giannotto Bastianelli, già nel 1912, si dichiara in disaccordo con Torre Franca e sostiene che, indipendentemente dagli eccessi e dalla volgarità, nell'opera in musica si manifesta «un aspetto sostanziale dell'anima più vera della Nazione italiana».<sup>190</sup> Il recuperato favore del teatro musicale è per Guido Salvetti dovuto al fatto che negli anni che precedono la prima guerra mondiale anche in Italia nel genere operistico trovano cittadinanza «scelte estetiche

---

dovuto chiedere un prestito al suo padrino. Era partita con una valigetta di cartone, tenuta insieme con uno spago, come un'emigrante poverissima. Aveva viaggiato su una nave da carico russa e si era trovata malissimo. Appena sbarcata a Napoli, era stata derubata di quel poco che possedeva. Da Napoli a Verona aveva viaggiato in treno, per un giorno e una notte, sempre in piedi». Ben diverso il *cachet* di un milione previsto dal contratto per la *Norma* romana, interrotta alla fine del primo atto il 2 gennaio 1958 (cfr. *ivi*, p. 264).

<sup>184</sup> Sul non immediato abbandono del proprio lavoro per fungere da *manager* della Callas cfr. *ivi*, pp. 26-28. A p. 28, Meneghini ricorda di aver ingrandito l'azienda paterna che nel 1920 «era piccola, di tipo artigianale». In essa i mattoni «si facevano con le mani, impastando la terra nel cortile di casa, e si cuocevano in piccoli forni riscaldati a legna», ma da allora in poi l'unico scopo della vita di Giovan Battista era stato ingrandire l'azienda di famiglia e assicurare un futuro ai dieci fratelli. E così «l'azienda, da fabbrichetta che era» divenne «una grossa impresa, una delle più moderne e importanti in campo nazionale». Nel '47 gli stabilimenti erano dodici e davano lavoro a decine di operai.

<sup>185</sup> È la tesi sostenuta da Renzo Allegri nel volume *La vera storia di Maria Callas*, Milano, Mondadori, 1991.

<sup>186</sup> Cfr. SIMONA SEGRE REINACH, *Un guardaroba leggendario*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 581-591 (in particolare le pp. 586-588; sul «rapporto tra Biki e Maria Callas [...], fondamentale per comprendere la costruzione dell'immagine pubblica del soprano attraverso la composizione di un nuovo guardaroba e di un nuovo corpo» p. 587).

<sup>187</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 443.

<sup>188</sup> Cfr. *ibidem*, anche per la sintesi successiva.

<sup>189</sup> Il pubblico plaudente confermerebbe la sua volgarità. È un pregiudizio analogo a quello che, per esempio, Alfredo Casella, revisore delle composizioni di Chopin per l'editore Curci, rivela nelle note di commento al *Notturmo* op. 9 n. 2, affermando che la grande popolarità del pezzo è indice della sua minore ispirazione.

<sup>190</sup> La citazione è contenuta in GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 443.

culturalmente elevate»,<sup>191</sup> vale a dire, in quegli anni, antiveriste e antinaturaliste, in contatto, almeno in qualche misura, con il “teatro di poesia” di d’Annunzio.

Molto avvertita, dunque, la tematica del nazionalismo, con il conseguente allontanamento dalle estetiche sia wagneriane che straussiane. Ma viene bandito anche Debussy, con il suo *Pelléas et Mélisande*, perché privo di quella sostanza morale che i Vociani, Bastianelli in testa, rivendicano come tipica della nazione italiana. Gli scritti di Ferruccio Busoni confermano le posizioni antinaturaliste.<sup>192</sup> D’altra parte è ben nota l’innovazione proposta dalla sua drammaturgia musicale: illuminante, in questo senso, la recensione a *Die Brautwahl (La sposa venduta)* firmata da Malipiero nel 1909 sulla rivista romana «Musica». Tuttavia nell’Italia pucciniana e filoverista, *Turandot* e *Arlecchino* di Busoni arriveranno, comprensibilmente, con vent’anni di ritardo.

Sul tema del nazionalismo, con riferimento a Maria Callas, si tornerà a parlare a proposito del suo unico *Nabucco*, quello napoletano del 20 dicembre 1949;<sup>193</sup> per quanto riguarda l’antinaturalismo, l’avversione per i personaggi non sublimati o idealizzati è documentata dalla precoce uscita dal suo repertorio teatrale del titolo emblema del verismo (*Cavalleria rusticana*) e dalla rarissima frequentazione di *Andrea Chénier* e *Fedora*, mai incisi in disco. Inoltre lo stesso personaggio di *Tosca* viene considerato da Maria Callas troppo estroverso, «troppo realista»<sup>194</sup> e, in ultima analisi, esagerato. Ma il suo antinaturalismo è di natura classica o, tutt’al più, proromantica: è ben diverso dall’eversivo atteggiamento dei futuristi. Ne *Il teatro di varietà* (1913) Marinetti proclama «la distruzione del Solenne, del Sacro, del Serio, del Sublime dell’Arte con la A maiuscola», a favore del *music-hall*, del *café-chantant* e della musica adatta al circo equestre.

Nel *Teatro futurista sintetico* (1915) arriva addirittura a proporre, con Settimelli e Carrà, il trionfo dell’alogicità e dell’improvvisazione:<sup>195</sup> niente di più incompatibile e lontano dalla «scenica scienza» della Callas, avversa alle iniziative teatrali d’avanguardia, sempre più concentrata nel

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Cfr. *ibidem*: per Busoni «sempre la parola cantata sul palcoscenico rimarrà una convenzione e un ostacolo per ogni effetto veridico». L’opera deve quindi impadronirsi «del soprannaturale e dell’innaturale», poiché «l’azione in cui i personaggi agiscono cantando dovrà essere posta sin dal principio su di un piano incredibile, irreali, inverosimile, affinché l’impossibile poggi sull’impossibile (*sic*) e tutti e due divengano possibili e accettabili». Di qui il recupero del mondo fantastico di E.T.A. Hoffmann, caro tanto a Malipiero quanto a Busoni.

<sup>193</sup> Cfr. nel sito <https://www.gazzettadiparma.it/news/spettacoli/25239/Cd-del--Nabucco--.html> l’articolo firmato sulla «Gazzetta di Parma» da Elena Formica in occasione della ristampa in CD della registrazione dal vivo allegata il 7 ottobre 2009 al quotidiano: «Quella sera, al Teatro San Carlo di Napoli, il pubblico gridò: “Viva Trieste italiana!”. E sventolò gagliardo il tricolore, gettò volantini in sala. Andava in scena il “Nabucco” di Verdi e l’eccitazione patriottica si fece esplosiva – manco a dirlo – appena il coro intonò “Va, pensiero”. 20 dicembre 1949. [...] Tagliante nella penetrazione espressiva del suono e della parola, prodigiosa nell’impiego delle agilità vocali a fini teatrali, Maria Callas è qui un’Abigaille di eccezionale materia artistica e umana. [...] Solo Maria Callas appare qui umana, viva, estrema. Sovversiva e potente ma – come Abigaille – irrimediabilmente sola».

<sup>194</sup> Cfr. MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, Roma, Bulzoni 2006, p. 106.

<sup>195</sup> Sulle caratteristiche degli spettacoli futuristi e sull’antinaturalismo coniugato con la sperimentazione pura di Achille Ricciardi, che già nel 1906 progetta una diversa estetica della scena in cui il colore puro commenta lo svolgersi del pensiero e dell’azione del dramma, interviene GINO GORI, *Il teatro contemporaneo*, Milano, Bocca, 1924.

repertorio ottocentesco e fautrice di un approccio interpretativo ponderato e gradualmente maturato, nel quale poco si lascia all'estro del momento e niente all'improvvisazione o all'iperbole.

Tra i teorici di inizio Novecento, Achille Ricciardi promuove nel 1919 un "teatro del colore" in cui «si fa riferimento ad una sorta di orchestra visiva che svolga le stesse funzioni di introspezione e di significazione simbolica che Wagner aveva affidato all'orchestra sonora» e, in alcuni casi, i musicisti accettano «la dimensione infantile, perfettamente antimelodrammatica, di uno spettacolo di marionette».<sup>196</sup>

Risulta in questi anni chiaro che il ruolo della musica – ben codificato nell'opera tradizionale – va ripensato. Continuano pertanto, per un breve periodo, le collaborazioni con i teatri sperimentali tra cui la Casa d'Arte, aperta a Roma nel 1920 da Anton Giulio Bragaglia, autore con Sebastiano Arturo Luciani e il compositore Franco Casavola di un *Manifesto delle trasposizioni visive della musica* nel quale viene teorizzata la sinopsia, in base alla quale alla visione scenica viene assegnato il compito di «sintetizzare, mediante forme, luci, colori, lo stato d'animo che la musica ha già determinato nell'ascoltatore».<sup>197</sup> Nel 1923 Casella compone le *Pièces enfantines* e *In modo di tango* per le pantomime di Bragaglia. Ma sul finire degli anni venti cala l'interesse dei musicisti italiani per queste forme di teatro e il dibattito culturale si arricchisce di richiami a una nuova accezione di modernità, caratterizzata dal rifiuto delle tendenze impressioniste e simboliste e da un richiamo alla classicità e alla monumentalità che prefigura alcuni spettacoli allestiti negli anni cinquanta da Visconti con Maria Callas come protagonista (*La vestale* di Spontini, *Ifigenia in Tauride* di Gluck).<sup>198</sup> Tuttavia, secondo Salvetti, ciò che accade nelle arti non si può imputare all'incipiente totalitarismo. Infatti «l'ordine nell'arte deriva da un più generale spirito del tempo» e questo si può affermare «perché riscontriamo una propensione verso la restaurazione linguistica e formale anche nella Francia di Poulenc o nell'Inghilterra di Britten, in Paesi, cioè, non toccati dai totalitarismi politici». Certo è, tuttavia, «che le dittature hanno indirizzato ai propri fini un'arte ottimistica e ordinata, propensa più di altre a farsi encomio».<sup>199</sup> Certo è che tra i motivi o, meglio, tra i postulati

---

<sup>196</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 444 (per entrambe le citazioni e per titoli e cronologia dei più famosi spettacoli futuristi in cui le scene del pittore Fortunato Depero trovano puntuale riscontro nelle partiture di Casella, di Malipiero, di lord Berners e del fantomatico Chemenow, *nom de guerre* per Béla Bartók). Ricciardi collabora anche con Prampolini al Teatro Argentina di Roma nel 1920 e si allestiscono spettacoli con musiche di Adelmo Damerini, Balilla Pratella e, addirittura, Chopin e Fauré.

<sup>197</sup> GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 445.

<sup>198</sup> Nelle arti visive il coronamento di questa tendenza classicista, alla quale aderiscono, tra gli altri, Carrà e Casorati, Campigli e De Chirico, avviene alla Biennale veneziana del 1924. Il ritorno all'ordine si registra anche in ambito letterario con «La Ronda» di Bacchelli, Barilli e Cardarelli e non pochi letterati scrivono libretti per le nuove opere, mentre il dibattito sull'opera in musica coinvolge i pittori che collaboreranno in qualità di scenografi o registi agli allestimenti operistici, anche callassiani, a partire dalla fine degli anni quaranta: De Chirico, Sironi e Casorati. Dunque, in questi anni, c'è una convergenza storica di tutte le arti, mentre il movimento fascista diventa regime, ergendosi a garante di un nuovo ordine dopo la tragedia della guerra e i sommovimenti rivoluzionari del dopoguerra.

<sup>199</sup> Ivi, p. 446 per le tre citazioni. Al saggio di Salvetti si rimanda per le esemplificazioni relative all'arte di regime e in particolare per le dichiarazioni contenute dal *Manifesto degli intellettuali del fascismo* del 21 aprile 1925 firmato da

ricorrenti nel dibattito culturale anche intorno al teatro musicale entra, dopo il 1925, «l'esaltazione dei valori tradizionali genuinamente italici».<sup>200</sup> Ciascuno ricava le conclusioni operative che ritiene più coerenti con l'assunto teorico: non si dimentichi che a questa crociata prendono per ora parte Soffici e Malaparte, Guttuso e Mafai, mentre risuona come voce di denuncia fuori dal coro quella di Antonio Gramsci. Per quanto riguarda la musica, nello specifico, il momento più acceso dello scontro con il regime si colloca negli anni in cui lo Stato interviene in modo invasivo nella gestione dei teatri e nella promozione dei Festival. Non mancano i condizionamenti indiretti con la distribuzione ai musicisti di spadini, feluche e Premi Mussolini dell'Accademia d'Italia.

Pietro Mascagni tiene nel 1929 una concione al Congresso Nazionale delle Arti Popolari nella quale condanna tutta l'arte del Novecento in quanto imposizione del brutto, del grottesco e del rifiuto della tradizione.<sup>201</sup> Pronta la risposta di Casella, che dalle pagine dell'«Italia letteraria» accusa il melodramma di «avere affossato la grande tradizione italiana del Sei e del Settecento, che i compositori più giovani intendono restaurare».<sup>202</sup> Guido Pannain denuncia l'esagerazione insita negli atteggiamenti rivoluzionari e insensati e i condizionamenti delle influenze esotiche, che «hanno portato gli italiani ad essere stranieri in patria»; ma il suo amico Alfredo Casella rivendica a sé il merito di avere riscattato la musica italiana dai condizionamenti del melodramma ottocentesco e dal wagnerismo, aprendo anche al teatro musicale nuove vie del tutto nazionali.

Infine Guido M. Gatti plaude al superamento della mentalità provinciale d'inizio secolo, quando «il melodramma verista era signore e tiranno incontrastato dell'ambiente musicale» e fioriva la canzonetta artefatta e commerciale o l'operetta pseudoviennese *made in Italy*. Sull'opera di ripulitura e ricostruzione grava tuttavia l'inerzia ostile della massa, definita da Gatti «diffidente e incolta». Per Gatti, che prende le distanze dalle posizioni politico-estetiche di Casella,<sup>203</sup> il protagonista del melodramma del futuro è destinato a essere Malipiero: né Casella né Malipiero – lo si evidenzi subito – entreranno nell'orizzonte degli interessi di Maria Callas e dei suoi vari mentori. A favore della tradizione, contro i modernisti Casella e Malipiero si schierano a partire dal 1932 i

---

Gentile, ma corretto da Mussolini: agli intellettuali viene richiesto di svolgere una funzione apologetica dell'ordine che la nuova politica ha portato all'Italia. La *Risposta* firmata da Benedetto Croce e pubblicata nel «Mondo» del 1° maggio 1925 viene controfirmata per la musica solo da Vittorio Gui e contiene dichiarazioni coraggiose, affermando tra l'altro che «contaminare politica e letteratura, politica e scienza è un errore che, quando poi si faccia, come in questo caso per patrocinare deplorabili violenze e prepotenze e la soppressione della libertà di stampa, non può dirsi nemmeno errore generoso».

<sup>200</sup> *Ibidem*. Miope e reazionaria appare la dichiarazione di Mino Maccari per il quale «tutto ciò che è moderno è antitaliano». Nelle proprie prose usa espressioni come «tesoro della nostra razza» e considera la tradizione «grande amica e protettrice dei popoli» (cfr. «Il Selvaggio» del 30 gennaio 1927).

<sup>201</sup> Il discorso sarà pubblicato nella «Propaganda Musicale» con il titolo emblematico *Mascagni contro il Novecentismo*.

<sup>202</sup> Il testo si può leggere in GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., p. 447, utile anche per i rimandi bibliografici necessari in vista della ricostruzione del pensiero di Pannain e Guido M. Gatti.

<sup>203</sup> Scrive Gatti nel saggio intitolato *Aspetti della situazione musicale in Italia* pubblicato in «Rassegna Musicale», n. I (1932): «Tradizione, ordine, disciplina son le parole che ricorrono sovente negli scritti giornalistici e di cui si è fatto eco fra gli altri Alfredo Casella [...] Parole vaghe e pericolose» (*ibidem*).



critici musicali Alberto Gasco e Alceo Toni e i compositori Respighi, Pizzetti, Mulè, Zandonai e Pick-Mangiagalli. Le ostilità contro le *Sette canzoni* di Malipiero e la *Favola del figlio cambiato* su libretto di Luigi Pirandello, date all'Opera di Roma rispettivamente nel gennaio 1929 e 1934, diventano «l'emblema della fine di tutto un periodo del teatro del dopoguerra».<sup>204</sup> Ma gli interessi “culturali” del regime non sono musicali: negli anni Trenta viene infatti avviata l'impresa dell'*Enciclopedia italiana*, presentata già nel 1927 come un'opera alla quale avrebbero partecipato tutti i professori universitari d'Italia. Tutti, tranne Benedetto Croce. Per la musica non è possibile parlare di maggiore o minore appartenenza all'ideologia del regime, ché anzi tutti pretendono di essere i migliori rappresentanti del regime. Lo stesso Malipiero, dopo gli insuccessi sopra citati, sceglie per il proprio teatro musicale argomenti e temi di scontato consenso: *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba*. Le polemiche – nella sostanza ripetitive e fiacche – si riaccendono alla fine degli anni trenta,<sup>205</sup> quando Alfredo Parente invoca una musica sincera e spontanea e Dallapiccola lo accusa di ostilità contro il nuovo e la sperimentazione, tacciandolo di stupidità. Parente gli risponde, offeso e adirato, sulla «Rassegna Musicale», ma si collocano sulle posizioni di Dallapiccola tanto Ferdinando Ballo quanto Guido M. Gatti: arriviamo così alle opere moderne rappresentate sia alla Scala che all'Opera di Roma nel 1942.

Un altro tema entra nel dibattito di questi anni: quali sono le ragioni della crisi del teatro musicale, che risulta per tutti evidente. Crisi di autori, di artisti, di gusti ma, soprattutto, allora come sempre, crisi economica. Arturo Toscanini e Ottorino Respighi negano che le opere nuove siano diminuite, ma la congestione disorienta il pubblico. Franco Alfano e Alfredo Casella citano la concorrenza del cinema, del varietà e dell'interesse per lo sport, il circo, la radio e il grammofono: questi ultimi, in particolare, permettono il godimento a domicilio della musica preferita. L'ingegnere Angelo Scandiani, amministratore della Scala, ritiene si possa uscire dalla crisi solo con l'avvento di compositori geniali e di interpreti eccezionali:<sup>206</sup> il caso Callas è una conferma.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986, p. 158.

<sup>205</sup> Per un'accurata ricostruzione dello *status quaestionis*, come pure dell'indagine intorno alla crisi del teatro musicale novecentesco, cfr. GUIDO SALVETTI, *L'opera nella prima metà del secolo*, cit., pp. 448-450.

<sup>206</sup> Fra le due guerre si moltiplicano le iniziative di sostegno pubblico a favore delle nuove opere italiane, ma si intuisce anche che radio, disco e cinema sono novità tecnologiche che non ammettono ritorno: occorrerà individuare altre prospettive per la creazione e la professione musicali. Tra il 1938 e il 1943 a Roma Pietro Mascagni continua pateticamente a dirigere *Cavalleria*, *L'amico Fritz* e *Iris*, mentre critici, coreografi o compositori come Petrassi e Dallapiccola si attivano per nuovi progetti musicali. La seconda guerra mondiale interrompe questi fermenti.

<sup>207</sup> In quanto interprete dotata di forte personalità, Maria Callas rinnova il culto ottocentesco per le divine dell'opera; come cantante, guarda con sospetto cinema e televisione e attenderà la conclusione della propria carriera teatrale prima di accettare l'invito a recitare (senza nemmeno una nota cantata) la *Medea* cinematografica di Pasolini (1969), nella quale il regista intende «avvicinarsi al volto della Callas come non aveva mai fatto prima con i suoi interpreti». Emblematico il titolo del saggio di Stefania Parigi: *La cantatrice muta di Pasolini in Mille e una Callas...*, cit., pp. 281-289. A p. 282 (compresa la nota 3) vengono citati gli appellativi riservati dal regista alla cantante-attrice condannata a non cantare: «uccellino con potente voce di aquila», «aquila tremante». Per la citazione che precede cfr. p. 281.

### 2.3. La nascita della regia nel teatro musicale

Per evidenziare il contributo specifico dato da Maria Callas al teatro musicale in quanto attrice-cantante e non soltanto in quanto vocalista, prima di rievocare il suo debutto giova considerare in che cosa consista quella «scenica scienza»<sup>208</sup> che nell'Ottocento coincideva con le qualità innate degli interpreti, ai quali il poeta di teatro, cioè il librettista, dava indicazioni di carattere generale relative alla trama dell'opera e ai caratteri dei personaggi. Al Novecento si ascrivono, infatti, non solo l'invenzione del nome, ma anche il concetto e le tecniche della regia teatrale.<sup>209</sup>

Maria Callas collaborerà con alcuni maestri storici della regia operistica, influenzandoli e lasciandosi da loro plasmare: per esempio Margarita Wallmann, Luchino Visconti e Franco Zeffirelli.<sup>210</sup> La straordinarietà delle sue interpretazioni vocali avrebbe probabilmente garantito a Maria Callas fama imperitura anche se quale attrice non fosse stata del tutto credibile,<sup>211</sup> ma certo l'efficacia del gesto scenico e la completezza dei personaggi da lei evocati contribuiscono alla creazione del mito dell'inarrivabile cantante-attrice.<sup>212</sup>

Un documentato saggio di Gerardo Guccini ci aiuta a ricostruire le tappe salienti delle breve storia della regia musicale italiana, la cui evoluzione iniziò vent'anni prima che l'astro callassiano iniziasse a rischiare la galassia scaligera con il suo splendore.<sup>213</sup>

Se con il termine regia indichiamo l'autonoma funzione creativa di un regista, dobbiamo ammettere che tale professione non deriva dalla semplice evoluzione del mestiere, alquanto empirico, del vecchio direttore di scena, ma dall'acquisizione di competenze e intenzionalità specifiche. L'uso dei due vocaboli – regia e regista – viene legittimato nel 1932 dalla lettera aperta indirizzata dal linguista Bruno Migliorini al critico teatrale Silvio D'Amico nel primo numero della rivista «Scenario». In precedenza, Anton Giulio Bragaglia parlava di coràgo ed Ettore Petrolini di regissore, superdirettore o mettinscena.<sup>214</sup>

Se i padri della moderna regia teatrale sono André Antoine (1858-1943), Adolphe Appia (1862-1928), Konstantin S. Stanislavskij (1863-1938), Edward Gordon Craig (1872-1966),

---

<sup>208</sup> L'espressione è di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, librettisti della pucciniana *Tosca* (1900): cfr. atto III, scena III.

<sup>209</sup> Cfr. MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. v.

<sup>210</sup> Alla collaborazione di Maria Callas con alcuni maestri della regia operistica dedicheremo un apposito capitolo, anche per integrare un filone di ricerca passato curiosamente sotto traccia nella recente, documentata e da noi più volte citata miscellanea curata da Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, *Mille e una Callas. Voci e studi*, edita da Quodlibet alla vigilia del quarantesimo anniversario della scomparsa del soprano (2016).

<sup>211</sup> Diversa l'opinione di Eric-Emmanuel Schmidt (*La rivale. Un racconto su Maria Callas*, trad. di Alberto Bracci Testasecca, Roma, Edizioni e/o, 2007). L'autore attribuisce importanza decisiva, in vista del successo di Maria Callas, non solo alle qualità vocali, ma anche alla componente performativa globalmente intesa, inclusa l'autentica trasfigurazione fisica della «grassa divenuta magra, la brutta che si rivela bella, il bruco trasformato in farfalla» (p. 17).

<sup>212</sup> Cfr. LUCIANO ALBERTI, *La scenica scienza*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 53-76.

<sup>213</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana. Parte II / I Sistemi. 5 - La Spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174.

<sup>214</sup> Cfr. *ivi*, p. 125.

Vsevolod E. Mejerchol'd (1874-1940), Jacques Copeau (1879-1949) ed Evgenij B. Vachtangov (1883-1922), solo Appia si interessa in maniera esplicita di teatro musicale.<sup>215</sup>

Per la nostra indagine sono fondamentali due date: quella in cui viene fondato il Sindacato Nazionale dei Registi e Scenotecnici, ossia l'anno 1936, e quella in cui sui manifesti del Teatro alla Scala di Milano la dicitura "direttore di scena" viene sostituita con il termine "regista", ossia il 1937. Il cambiamento, a questa altezza cronologica, è solo nominale: non indica né la presenza di nuove personalità artistiche, né il rinnovamento radicale del sistema produttivo, ancora basato sulla gestione impresariale. In concreto, gli stessi artigiani degli allestimenti teatrali che fino all'anno precedente venivano indicati come direttori di scena sono ora chiamati registi, ma continuano a svolgere le identiche mansioni, più tecnico-organizzative che artistiche, e soprattutto si occupano di tutte le opere in programma. Mario Frigerio (1893-1962), per esempio, il primo a essere definito "regista" in un cartellone scaligero (1936-37), cura ventidue dei ventisei allestimenti in programma<sup>216</sup> ed ha la cultura tipica del *régisseur* di fine Ottocento: un po' musicista e un po' artista drammatico, con un'infarinatura nell'arte coreografica e qualche competenza pittorica.

Ma cos'è accaduto in Italia dall'ultimo quarto dell'Ottocento al 1936? Si è progressivamente affinato il gusto per la messinscena, comprendendo che, se il complicarsi delle partiture sul piano musicale domanda una figura di maestro concertatore e direttore d'orchestra, analogamente le sempre più raffinate strutture drammaturgiche richiedono un "garante della messa in scena" dello spettacolo che d'ora in avanti andrà inteso come unità formale. Così, dopo la seconda guerra mondiale, le regie d'opera vengono in Italia affidate a personalità provenienti da diverse esperienze teatrali: Carl Ebert, Herbert Graf, Günther Rennert, Margarita Wallmann (in origine coreografa), Tatjana Pavlova, Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Il rapporto della regia d'opera con quella consacrata al teatro non musicale è talora oppositivo, spesso teso, in ogni caso dialettico.

In origine coordinava le azioni sceniche il "maestro di scena" oppure il poeta (cioè il librettista); successivamente provvedevano il concertatore e il direttore d'orchestra; infine il compito viene affidato al direttore di scena. Le ben note disposizioni sceniche pubblicate dall'editore Ricordi vengono considerate progenitrici delle attuali note di regia;<sup>217</sup> nella saggistica si

---

<sup>215</sup> Attratto dalla visione dell'arte totale di Wagner, Appia pubblica a Parigi nel 1895 *La mise en scène du théâtre Wagnerien*; cura l'allestimento scenico di *Tristan und Isolde* alla Scala nel 1923 e di parti del *Ring* a Basilea nei due anni successivi. Particolare cura dedica all'illuminotecnica, che integra e valorizza la tridimensionalità della scenografia.

<sup>216</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia...*, cit., p. 126. Nei due anni successivi Frigerio figurerà essere il regista di venti su ventisei spettacoli (1937-38) e di diciotto su ventitré (1938-39).

<sup>217</sup> A partire dalla rappresentazione scaligera di *Aida* (1872), Verdi e l'editore Giulio Ricordi cercano di risolvere i problemi della messinscena proponendo – quale immutabile modello di tutte le successive riprese – gli allestimenti scaligeri varati sotto il diretto controllo dell'autore. Le minuziose *disposizioni sceniche*, edite e spesso compilate dallo stesso Ricordi, avrebbero consentito di realizzare le repliche fedeli di queste versioni sceniche, contribuendo a uniformare il teatro lirico dell'Italia finalmente unita all'esempio di quello francese, che si serviva dei *livrets de mise en scène* fin dal 1829. Intenzionalmente normative saranno le rappresentazioni di *Aida* (1872), *Simon Boccanegra* (1881),

parla, talvolta in modo generico, di indicazioni registiche offerte da Pietro Metastasio, da Giuseppe Verdi o da Richard Wagner, ma nessuno dei tre fu mai regista *pleno iure*. In realtà, nel teatro in musica, si avverte molto presto l'esigenza di un *artifex* unico che coordini le diverse fasi della produzione, dalla costruzione del teatro e del palco all'istruzione degli interpreti, dalla scelta dei costumi e delle macchine sceniche a quella delle musiche e delle "cantilene". Il corago dovrà pure curare i gesti e i «passeggi»<sup>218</sup> di coro e protagonisti e, prima che la tela si alzi, controllare che tutto quanto sia in ordine, comprese l'insaponatura e l'untura delle macchine.<sup>219</sup> All'antenato del regista viene richiesto un notevole eclettismo: non di rado – si pensi, per esempio, alla figura di Ludovico Ariosto – l'autore del testo funge pure da direttore di scena e addirittura da interprete.

Il diffondersi dei teatri pubblici e la progressiva industrializzazione dello spettacolo, a partire dall'*Andromeda* veneziana di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli (1637), cambiano la finalità dell'opera in musica: non è più uno strumento di autocelebrazione del principe e della sua corte, ma un intrattenimento destinato a un'ampia fascia di fruitori.<sup>220</sup> Diverse figure professionali collaborano all'allestimento dello spettacolo, senza che nessuna abbia più autorità dell'altra, ma a ciascuna spetta un maggiore o minore numero di "diritti", chiamati nel Settecento "convenienze teatrali". Con ogni probabilità, all'interno di questo sistema di produzione il direttore di scena si limita a controllare i macchinari e a coordinare le uscite o le entrate degli attori; vi sono anche libretti che non citano né un direttore né un maestro delle scene. Nonostante le proprie origini cortesi e accademiche, la gestione dell'opera diventa presto impresariale. Ma, considerati gli alti costi di produzione, il teatro musicale, a differenza di quanto avverrà nel teatro di parola, avrà sempre bisogno di coperture economiche da parte di munifici mecenati. Committente o impresario commissionano il testo, le musiche, le scene, le macchine e i balli.<sup>221</sup> Inoltre, l'impresario suddivide le voci di bilancio, scrittura esecutori e interpreti e spesso condiziona il lavoro degli autori. Il libretto, infatti, deve obbedire a determinate esigenze e intercettare le attese del pubblico: conterrà

---

*Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Ma questa iniziativa non modifica le concrete abitudini di realizzazione che continuano a riferirsi a stereotipi e formule tradizionali. Le *disposizioni* ricordate sono una quindicina, edite tra il 1856 e il 1893. Non sono imitate da altre case editrici, né incoraggiano la pubblicazione dei piani di messinscena delle opere già in repertorio. Al contrario, conta almeno 200 titoli la parigina *Collection de mises en scène de grands-opéras et d'opéras-comique représentés pour la première fois à Paris rédigées et publiées par M. L. Palianti*.

<sup>218</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia...*, cit., p. 128 (per quanto segue p. 132).

<sup>219</sup> Abbiamo riassunto il contenuto di un anonimo libello manoscritto, forse di Pierfrancesco Rinuccini (1592-1657), figlio del poeta Ottavio, intitolato *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. Il manualetto risale a un anno vicino al 1630: l'aspetto più innovativo dal nostro punto di vista è il fatto che tutte le professioni coinvolte nell'allestimento dello spettacolo teatrale debbano essere subordinate al corago.

<sup>220</sup> La trasformazione dell'opera in industria per il divertimento risulta evidente nel 1674, quando Francesco Santurini, ingaggiando una mediocre compagnia di cantanti e riutilizzando scene già servite per altri allestimenti a basso costo, fa crollare i prezzi dei biglietti in quasi tutti i teatri veneziani per accaparrarsi un vasto pubblico.

<sup>221</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia...*, cit., p. 132: l'azione creativa della committenza è messa in risalto dall'editore Evangelista Deuchino nella dedica a Girolamo Mocenigo della *Proserpina rapita* di Strozzi (libretto) e Monteverdi (musica), rappresentata a Venezia nel 1630: balli e orchestra sono affidati a Girolamo Scolari; scena e macchine a Giuseppe Schioppi.

balli e novità scenotecniche, darà spazio a cori e comparse, metterà in risalto le specificità canore degli interpreti e offrirà uno scioglimento della vicenda conforme alla prassi di quel determinato teatro.<sup>222</sup> In questo sistema di produzione e di gestione, che ha una lunga durata, al maestro o direttore di scena spetta il compito di controllare la realizzazione materiale dell'allestimento organizzando quegli aspetti (l'azione drammatica del coro e delle comparse) che non hanno alcuna figura professionale di riferimento. Per l'impresario e per gli interpreti i libretti d'opera, come già accennato, sono strutture scomponibili che assicurano il successo a prescindere dai tagli o dalle sostituzioni: si moltiplicano pertanto le cosiddette arie di baule.<sup>223</sup>

Tracciare queste coordinate di carattere storico è funzionale al fatto che, come avremo modo di spiegare, Maria Callas, senza disporre di una formazione filologica o storico-critica specifica, segna anche in questo ambito una svolta di portata fondamentale, eliminando le cattive pratiche dovute al permanere nel repertorio di alcuni titoli oppure riesumandone altri per i quali non è possibile un riferimento al già fatto o al già visto.<sup>224</sup>

Tornando alla sintesi storica, i protagonisti assoluti dello spettacolo, dalla nascita dell'opera al Diciannovesimo secolo, sono i cantanti: sono loro gli usufruttuari di un sistema di regole e convenienze che tiene in ostaggio, entro schemi e limiti prefissati, l'attività letteraria, ma anche didattica e direttiva del poeta.

Quando Maria Callas, in virtù del proprio carisma di cantante-attrice, diventa la protagonista assoluta degli spettacoli che interpreta, anche quando il ruolo protagonista non è il suo, recupera il

---

<sup>222</sup> Si spiegano in questo modo i doppi finali – tragico o lieto – di opere come *Tancredi*: per La Fenice (1813) viene composto il finale lieto (che si ascolta solo il giorno 11 e non il 6 febbraio, per l'indisposizione di Malanotte e Manfredini, le due prime interpreti), mentre per Ferrara – *première* il 21 marzo dello stesso anno – Rossini compone un finale tragico, su versi del conte Luigi Lechi, non apprezzato dal pubblico. A dicembre, a Milano, si ascoltano tre nuovi numeri e si ripristina il finale lieto: l'esempio di *Tancredi* lascia bene intendere come l'*opus* fosse considerato un progetto *in fieri* e non un monumento perfetto e intangibile dopo la "prima".

<sup>223</sup> Fondamentale il ruolo di Pietro Metastasio nella cristallizzazione delle regole che suddividono il numero delle arie spettanti ai diversi ruoli (primo uomo, prima donna, secondo uomo, seconda donna, tenore): l'aria è nei suoi libretti depurata da qualsiasi riferimento alle contingenze drammatiche per facilitarne la sostituzione con brani dello stesso carattere che appartengano al repertorio dell'interprete. Le conoscenze sulle attività del poeta di teatro in Italia sono in gran parte dovute a Carlo Goldoni, che esercita per quasi dieci anni questo mestiere (dal 1734 al 1743) nei teatri della famiglia Grimani, ossia il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo. Goldoni parla di accorciamenti di vecchi drammi o di «cangiamenti» dovuti alle esigenze musicali di compositori e virtuosi. Macario, cattivo e povero poeta drammatico nella commedia in versi *L'impresario delle Smirne* del 1759, chiarisce quali sono i compiti del futuro librettista: «Ditegli pur che insegno ai musicisti le azioni, / e dirigo la scena, e corro pei palchetti / ad avvisar la donna che di venir si affretti. / Che assisto alle comparse, e che mi porto bene / ad avvisar col fischio il mutar delle scene». Integrando la testimonianza di Goldoni con quella offerta da Giuseppe Foppa possiamo dire che il poeta di teatro opera a tre livelli: 1. compone i versi; 2. istruisce gli attori, 3. dirige, coordina e controlla tutte le operazioni che consentono lo svolgimento della rappresentazione. Chi cura la messa in scena di un'opera, secondo Benedetto Marcello (*Il teatro alla moda*), si fa carico della virtuosa che non intende affatto «il sentimento delle parole», né cerca «tampoco chi glielo spieghi»: ben diversa dalla giovane Callas indispettita – come ricordavamo nel capitolo precedente – perché non conosce l'esatto significato di una parola del libretto di *Cavalleria rusticana*.

<sup>224</sup> Recupero filologico non significa necessariamente eseguire pedissequamente quanto annotato in partitura: la scrittura musicale è talvolta ancella infedele rispetto alle attese del compositore e del suo pubblico. Una nota con la corona, per esempio, può non indicare, per Verdi, un suono da prolungare *ad libitum*, ma la necessità di improvvisare un vocalizzo: cantare la semplice nota scritta equivale a non rispettare la *voluntas auctoris*.

primato che era stato assegnato alle celebri primedonne dei secoli passati e, anche in questo senso, compie un'operazione filologica.

### 2.3.1. L'opera in scena prima dell'avvento del regista

Al poeta di teatro viene molto presto affidato il compito di curare gli aspetti pratici della messinscena operistica garantendo il rispetto delle differenti giurisdizioni professionali. Questo comporta, ovviamente, una gestione frammentata degli allestimenti d'opera, con una ricaduta sulla coerenza complessiva della rappresentazione.<sup>225</sup> L'unica continuità è data, di fatto, dalla necessità di garantire l'esibizione in primo piano dei cantanti e l'unica forma di intervento assimilabile, sia pure lontanamente, a una protoregia è la regolamentazione del cosiddetto gesto muto.

Antonio Planelli, nel suo trattato *Dell'opera in musica* pubblicato a Napoli nel 1772, per ovviare alle continue distrazioni degli attori non occupati nel canto, propone al poeta responsabile dell'allestimento la pratica continuata del «gesto muto»,<sup>226</sup> intendendo con tale espressione il movimento che non è accompagnato dalla parola, ma appartiene all'attore «qualora lasci di parlare per ascoltar l'altro che prende la parola», rivelando «col gesto l'impressione che fanno nell'animo suo le parole di lui». E questo atteggiamento, conclude Planelli, è «obbligazione di tutti gli attori che sono in scena».<sup>227</sup>

A proposito del gesto muto, si può citare la capacità di Maria Callas di prefigurare il carattere di un personaggio con semplici gesti durante l'introduzione orchestrale di un numero o aria. Questo anche in concerto. Luciano Alberti cita, per esempio, il *recital* di Amburgo del maggio 1959 del quale è conservata la ripresa televisiva.<sup>228</sup> Nell'introduzione alla scena e aria finale del *Pirata* Maria è in *toilette* bianca. Si esegue l'ampio Preludio: Andante maestoso, 4/4, Fa maggiore con modulazione al Fa minore. Lei è appoggiata alla balaustra del podio direttoriale. Deve coprire vari minuti di sola orchestra: con ben dissimulata malizia si aggiusta i capelli (che non necessitano di intervento in quanto «pettinatissimi [...] in una acconciatura vagamente ottocentesca»<sup>229</sup>) dietro un orecchio; poi abbassa il volto in ascolto concentrato e quasi aggrottato, a lungo:

---

<sup>225</sup> Secondo le fonti citate da Guccini – ossia i trattati di Quadrio, Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, varie edizioni), Stefano Arteaga (*Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 1783-1788), Antonio Planelli (*Dell'opera in musica*, 1772) e Antonio Simeone Sografi (*Le convenienze teatrali*, 1799) – quando i cantanti non sono impegnati si ritirano verso le scene, a prendere tabacco, o si divertono a rimirare lo scenario, a guardare nei palchi e a salutare gli amici. L'opera di Sografi è in realtà una farsa che mette in scena le liti e gli intrighi dei cantanti, mostrando come nella prassi teatrale veneziana dell'epoca il compito di risolverli spettasse al direttore degli spettacoli, che ottiene il risultato sperato investendo l'impresario di pieni poteri.

<sup>226</sup> Per questa espressione cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 142.

<sup>227</sup> Per le citazioni dal trattato di Planelli: ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica* (1772), a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto 1981, p. 87. Citazioni dal trattato di Planelli sono presenti anche in GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 142.

<sup>228</sup> LUCIANO ALBERTI, *La scenica scienza in Mille e una Callas...*, cit., p. 60.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

A un'impennata dell'orchestra (il fortissimo di battuta 17) solleva la testa con imperiosa dolcezza. E d'ora in poi evocherà Imogene. Non fingerà nessuno stralunamento di follia [...]; solo la soavità un po' alienata di un sorriso per lo più gravido di possibili ma lontane tempeste. A tratti i grandi occhi si fanno corruschi come quelli di Greta Garbo in *Regina Cristina* [...]; per lo più si volgeranno all'intorno, apprensivi, ma senza dar segno di scorgere alcunché. La testa bruna, reclinandosi susciterà tenerezze infinite. Entrano in scena le mani, giustamente famose; la sinistra potrà aggrapparsi alla balaustra, ovvero disegnare spazi trepidanti insieme alla destra, le volte che questa avrà cessato di premere sul petto la stola bianca dell'abito da gran sera. Alta accademia. Al solito: si diffidi delle imitazioni. La Callas "in parte".<sup>230</sup>

Anticipando ciò che analizzeremo dettagliatamente nel capitolo dedicato al rapporto di Maria Callas con i registi, ossia come la sua «scenica scienza» possa talora anticipare o superare le loro intenzionalità,<sup>231</sup> tracciamo qualche altro appunto di ordine storico per precisare che, come la disciplinatissima<sup>232</sup> Callas comprende *de facto*, la regia nel teatro musicale nasce come tentativo di arginare le intemperanze dei singoli subordinandole a quelle dell'allestimento. Ben presto, tuttavia, ci si accorgerà che per ottenere tale risultato serve un'*auctoritas* diversa da quella del semplice poeta teatrale.<sup>233</sup>

Nell'Ottocento manuali e trattati – come quello di Angelo Petracchi (*Sul reggimento dei pubblici teatri*, Milano, 1821), di Giovanni Valle (*Trattato di procedura teatrale*, Bologna, 1836) o di Giuseppe Rossi-Gellieno (*Saggio di economia teatrale*, Milano, 1839) – rivelano che, con la progressiva statalizzazione dell'organizzazione dei teatri tipica dell'età giacobina, il direttore degli spettacoli e dei pubblici teatri ha un ruolo di coordinamento e di controllo delle pratiche produttive più che della dimensione specificamente spettacolare. Tutto questo in Italia, perché in Francia alle prove si presenta il *régisseur*, in rappresentanza dell'impresario, oppure l'impresario stesso. Ormai il pubblico chiede narrazioni continuate, situazioni verosimili e personaggi ben connotati e riconoscibili.

Per almeno due secoli, per tutto il Sei e il Settecento, l'opera viene reinventata e adattata alle esigenze dei cantanti ad ogni occasione. Solo dal 1840, con la nascita del cosiddetto repertorio, conseguente alla pratica di rappresentare opere composte in precedenza e già viste, la partitura scritta determina la fisionomia dei successivi allestimenti. Il successo di Rossini, a partire dal 1813, mette in secondo piano Mayr e Paër, Paisiello e Cimarosa, e la prima interprete del *Barbiere* (1816) e della *Cenerentola* (1817), Geltrude Righetti Giorgi, sottolinea che il successo è innanzi tutto del compositore, dato che «le sue opere, sieno pur cantate da mediocri artisti, si fanno applaudire in

---

<sup>230</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>231</sup> Identica l'opinione espressa da Luciano Alberti, ivi, p. 61.

<sup>232</sup> Alberti ritiene la concentrazione, l'essere "in parte", il muoversi benissimo e senza infingimenti «il segreto più profondo» dell'arte di Maria Callas. «La deconcentrazione, l'esibizionismo – semmai – si verificavano dopo, a sipario chiuso, ai ringraziamenti in ribalta: per un effetto fisico di reazione, uguale e contraria a quella che era stata la grande azione interpretativa» (ivi, p. 59).

<sup>233</sup> Per la sintesi che segue cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., pp. 143-144.

ogni parte del mondo».<sup>234</sup> Qualche anno più tardi il primato passa a Donizetti,<sup>235</sup> senza che questo significhi durata del successo e ingresso in repertorio dei titoli che alla *première* promettono bene. Un cambiamento significativo nella gestione degli allestimenti teatrali è segnato da Giuseppe Verdi, che esige l'esecuzione integrale dello spartito, il rispetto delle condizioni economiche da lui imposte e – cosa che a noi interessa in modo particolare in questa sede – la fedeltà alle indicazioni sceniche date dall'autore. È risaputo che, nel caso di Verdi, il compositore interviene in maniera significativa durante la stesura del libretto e quindi l'intangibilità non riguarda solo la componente musicale ma l'opera *tout court*, intesa come sistema multimediale unitario. Il direttore-interprete imprime così alla storia della direzione scenica del teatro d'opera una svolta di importanza radicale. Tale ruolo assume un grado gerarchico preminente e concentra in sé le mansioni di ordine scenico esercitate precedentemente dal concertatore. Verdi, pur negando il principio della creazione ad ogni rappresentazione, ammetterà che «nelle musiche attuali la direzione musicale e drammatica è una vera necessità». Una cavatina, un duetto o un rondò non bastano più a sostenere un'opera. Nel prospetto che invierà ad Arrigo Boito per la riorganizzazione della Scala, Verdi vorrà subordinati al direttore d'orchestra tanto il maestro dei cori che il direttore di scena.<sup>236</sup>

Ormai il settore musicale è affidato al maestro concertatore o direttore dei cantanti durante le prove, al direttore d'orchestra – che può essere, come no, la stessa persona – a partire dalla prima recita: tale ruolo era precedentemente svolto dal primo violino. In Italia, fino al primo quarto del Ventesimo secolo, non c'è l'equivalente del direttore della *mise en scène* dei più importanti teatri francesi e neppure il *régisseur général* (detto anche *régisseur parlant au public*) o il *sous-régisseur* (detto anche *régisseur des bouts de chandelle*):<sup>237</sup> alla messa in scena provvedono come si è già detto o il librettista<sup>238</sup> del teatro o lo stesso concertatore e direttore d'orchestra.<sup>239</sup>

---

<sup>234</sup> GELTRUDE RIGHETTI-GIORGI, *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini*, Bologna, 1823, in LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini* (1956), nuova ed., Torino, Einaudi, 1977, pp. 341-372: 354.

<sup>235</sup> Guccini (*Direzione scenica e regia*, cit., p. 145) cita, per esempio, la stagione di carnevale del 1842-43, quando Donizetti è presente in 59 teatri su 80 con 82 allestimenti di 18 sue opere.

<sup>236</sup> Cfr. la lettera indirizzata da Verdi a Giulio Ricordi il 5 febbraio 1871: «Bisogna rendere il direttore affatto indipendente dall'impresa e dargli tutta la responsabilità musicale in faccia alla commissione, all'impresa, ed al pubblico. A lui la scelta del maestro dei cori, al quale dovrebbe essere affidato non solo l'insegnamento musicale, ma anche scenico [...]. La Scala ha bisogno assoluto di un direttore della scena di molta capacità. Non vi è mai stato in quel teatro, ma le esigenze sceniche attuali lo domandano imperiosamente»: il testo è riportato sia in FRANCO ABBATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. 3, p. 426, sia in GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 153.

<sup>237</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 146.

<sup>238</sup> Protoregistiche sono dunque le funzioni svolte da Salvatore Cammarano (che non è un musicista), assunto al San Carlo di Napoli nel 1834 con la qualifica di poeta drammatico e concertatore. Analoghi i compiti svolti da Francesco Maria Piave alla Fenice di Venezia o da Calisto Bassi alla Scala di Milano. Pietro Romani alla Pergola di Firenze è in grado di curare le prove con cantanti e orchestra, animare i movimenti delle masse e predisporre gli effetti scenici.

<sup>239</sup> Il primo prestigioso direttore d'orchestra è, in Italia, Angelo Mariani (1821-1873), che fa svolgere sul palcoscenico, e non in una sala riservata, le prove al pianoforte, sintetizzando in questo modo la concertazione musicale e quella drammatica in un'unica operazione. Tra i primi esempi di direzione in senso moderno si potrà citare la messinscena del *Profeta* di Meyerbeer al Comunale di Bologna nell'autunno del 1860: Mariani viene qualificato come «maestro concertatore e direttore delle musiche». Maestro concertatore alla Scala è, a partire dal 1857, Alberto Mazzucato. Altri direttori celebri nella seconda metà dell'Ottocento saranno Carlo Pedrotti (al quale è attualmente



In sintesi, prima dell'avvento del regista professionista, nella storia del teatro d'opera italiano non esiste un responsabile unico dell'allestimento, bensì un sistema produttivo che connette ed integra gli apporti di diverse figure professionali la cui omogeneità culturale esclude il prodursi di forti divergenze e consente tanto la nascita quanto la conservazione delle tradizioni interpretative. In questo contesto il direttore di scena sorveglia il funzionamento generale dello spettacolo, stabilisce i movimenti del coro e delle comparse, adegua l'illuminazione agli effetti complessivi e compensa le eventuali carenze teatrali del direttore d'orchestra e dei cantanti, svolgendo nell'insieme una funzione più equilibratrice che creativa.

### 2.3.2. Direttori d'orchestra e direttori di scena

Il direttore d'orchestra esercita un ruolo di primo rilievo fino agli anni quaranta del Novecento e l'allestimento dello spettacolo viene da lui determinato, in collaborazione con lo scenografo e con il direttore di scena, il cui compito, per quanto ora lo si chiami regista, continua a essere un'attività di coordinamento rispettosa delle convenzioni e priva di tratti caratterizzanti.

Difficile quantificare il peso esercitato sul teatro lirico italiano dalle suggestioni e dalle conquiste estetiche della regia europea del primo Novecento.<sup>240</sup> Nel 1923 Toscanini affida al teorico ginevrino Adolphe Appia l'incarico di allestire *Tristano e Isotta* alla Scala e Puccini, nelle sue lettere, mostra in più luoghi di apprezzare l'attività registica di Max Reinhardt. Ma lo stesso Puccini, per i propri allestimenti, continua a riferirsi ai librettisti e al direttore d'orchestra.

È pur vero che il teatro operistico italiano non è insensibile al fascino esercitato da quanto avviene all'estero e allo scarto culturale creatosi tra allestimenti tradizionali e nuove modalità di concepire l'evento teatrale che considerano l'intervento registico una necessità, un'aspirazione assillante e un concetto alla moda. Alberto De Angelis registra questa tendenza nel saggio sugli *Scenografi italiani di ieri e di oggi*.<sup>241</sup> Gli esperti di messinscena hanno una dignità professionale sempre più marcata. Appaiono sempre più originali e complessi i progetti coordinati da questi uomini di teatro che hanno una robusta preparazione musicale, svolgono attività cinematografica e drammaturgica, sono impiegati come registi fissi nei grandi teatri e collaborano a festival della

---

dedicato l'*Auditorium* del Conservatorio di Pesaro), Franco Faccio, Cleofonte Campanini, Luigi Mancinelli, Edoardo Mascheroni, Leopoldo Mugnone e soprattutto Arturo Toscanini (1867-1957), che esercita una sorta di dittatura artistica imponendo negli anni 1898-1903, 1906-1908 e 1921-1929 i propri criteri di esecuzione e allestimento alla Scala di Milano.

<sup>240</sup> Un bilancio incentrato sul teatro di parola è delineato in MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, cit., pp. 133-168, *passim*.

<sup>241</sup> ALBERTO DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuranti, registi*, Roma, Cremonese, 1938, p.16, parla della messinscena come di «una passione per i critici, gli esteti, gli eruditi» e di una «ambizione per i capocomici», nonché di «un problema assillante per i dirigenti dei teatri lirici». Oggi si registra l'estrema conseguenza di tale tendenza, allorché vengono pubblicate in anteprima le locandine relative alle stagioni liriche con l'indicazione dei titoli e i nomi di compositori e registi, senza indicare i direttori d'orchestra o gli interpreti vocali.

lirica e della prosa. Luigi Spinelli (1865-1936) detto Caramba, per esempio, è il veterano di questi eclettici esperti nella messinscena: è giornalista, scenografo, costumista e direttore degli allestimenti della Scala dal 1921 alla morte.<sup>242</sup> Lavora anche per il Metropolitan di New York, il Costanzi di Roma, il Regio di Torino e il Teatro dei Piccoli di Podrecca. È regista cinematografico (*I Borgia*, *La mirabile visione*) e sempre a lui, ma come costumista,<sup>243</sup> si rivolgono Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Emma e Irma Gramatica e i più celebri cantanti lirici che in quest'epoca – come farà Maria Callas all'inizio della propria carriera – provvedono da sé ai loro costumi.

Antonio Lega realizza allestimenti di opere su libretti propri e altrui al Costanzi e in vari altri teatri; è regista al San Carlo di Napoli negli anni dal 1929 al 1933 e nella stagione 1936-37. Marcello Govoni (1885-1944) studia al Conservatorio di Pesaro e canta come baritono e tenore; fonda la Compagnia dell'Opera Comica. È inoltre regista del Teatro Reale dell'Opera di Roma dal 1929. Giovacchino Forzano (1884-1970) è commediografo, librettista, regista cinematografico, teatrale e lirico. È il più importante fra i direttori di scena formati all'interno della tradizione lirica italiana. Studia da baritono. A Campi Bisenzio viene scritturato come direttore di scena; cura regie dannunziane.<sup>244</sup> Dirige spettacoli anche per i Carri di Tespi lirici e negli anni 1922-30 è direttore stabile di scena alla Scala. Cura le prime realizzazioni sceniche della *Turandot* (1926) e del *Nerone boitiano* (1942), *première* per la quale progetta accurati movimenti delle masse che ben valorizzano i costumi di Pogliaghi. Ma anche Forzano conferma la completa subordinazione del direttore di scena al direttore d'orchestra e allo scenografo.

Una personalità di primo rilievo è poi quella di Guido Salvini (1893-1964), scenografo e regista.<sup>245</sup> Studia giurisprudenza e musica a Padova. Nel 1924 entra come scenografo e collaboratore alla messinscena nel Teatro d'Arte di Roma diretto da Luigi Pirandello. Dirige gli spettacoli di numerose compagnie, tra cui quelle di Emma e Irma Gramatica, Sem Benelli e Tatjana Pavlova. Nel 1931 è nominato “segretario tecnico” alla Scala. Si dimostra capace di integrare luci, costumi e scene. Nel '32 è direttore dell'allestimento scenico e responsabile del settore di prosa del nascente Maggio Musicale Fiorentino. Grazie a lui Max Reinhardt e Jacques Copeau vengono invitati per la prima volta in Italia. Sull'esempio dei *Ballets Russes* di Diaghilev, è sua l'idea di affidare a celebri pittori di cavalletto le scene e i costumi degli allestimenti lirici: nascono così la *Lucrezia Borgia* con scene di Mario Sironi e la regia di Salvini stesso, *La vestale* con scene di Felice Casorati e la regia di Carl Ebert, i discussi *Puritani* con le scene di Giorgio De Chirico. Insegna all'Accademia d'Arte drammatica di Roma e rappresenta dunque il “gancio” tra la figura

---

<sup>242</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 155 (anche per le informazioni su Antonio Lega, Marcello Govoni e Giovacchino Forzano).

<sup>243</sup> Sono apprezzati i bozzetti dei costumi per *Excelsior* di Manzotti e Marengo (1881) e *Coppelia* di Delibes (1870).

<sup>244</sup> Cfr. *La figlia di Jorio* al Vittoriale dell'11 settembre 1927.

<sup>245</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., pp. 156-157.

tradizionale del direttore di scena e quella nuova del regista creativo: in lui i caratteri della direzione scenica all'italiana si sommano con le esigenze di una tecnica aggiornata e di una moderna figurazione scenica. Salvini, tuttavia, limita il rinnovamento del teatro italiano alle scenografie e agli aspetti tecnici, evitando di entrare in collisione con le giurisdizioni professionali dei cantanti. Per lui «è *regista drammatico* chi ha la responsabilità totale dell'allestimento dello spettacolo e della recitazione degli attori. È *regista lirico* chi ha la responsabilità del complesso scenico dello spettacolo lirico».<sup>246</sup>

### 2.3.3. I registi all'opera

Nel secondo dopoguerra si applicano all'opera linguaggi scenici differenziati, più duttili e moderni. Si affida un numero sempre maggiore di allestimenti a registi diversificati e appositamente scritturati. Comincia la graduale smobilitazione del regista fisso, ma in maniera non omogenea sull'intero territorio nazionale.

Nella nostra analisi teniamo in particolare considerazione i teatri "callassiani". Ecco, pertanto, il significativo esempio della Scala: nelle stagioni iniziali dell'Ente Autonomo (1921-23) contiamo quattro registi o direttori di scena (tra cui il già menzionato Giovacchino Forzano); all'incirca altrettanti nelle stagioni successive, fino al 1940, allorché il loro numero raddoppia; alla riapertura postbellica del teatro, nel 1946, i registi sono dieci; nel 1953, l'anno del *Trovatore* interpretato da Maria Callas che ispira l'*incipit* del film *Senso* di Luchino Visconti, il numero dei registi sale a sedici, pareggiando quasi quello degli allestimenti. I primi registi non incidono sulle convenzioni del teatro musicale, né producono spettacoli di valore paradigmatico. D'altra parte non tutti sono registi in senso pieno e uno spettacolo viene generalmente accettato come creazione *ex novo* solo quando manca una consolidata tradizione interpretativa. Non dimentichiamo, come osserva Fedele D'Amico,<sup>247</sup> che la regia, quando entra nel teatro d'opera, si pone al servizio di un repertorio prevalentemente ottocentesco: Giorgio Strehler, Margarita Wallmann, Tatjana Pavlova e Orazio Costa realizzano complessivamente, dal 1945 al 1954, trentacinque regie, delle quali solo quattro di opere del secolo XIX (*La traviata*, *La Wally*, *Mefistofele*, *Il conte Ory*). Viene dunque inserita nell'organizzazione dello spettacolo operistico una figura storicamente estranea alle sue tradizioni senza che se ne comprendano subito le prospettive di sviluppo.

Nel 1957 Luciano Alberti, critico musicale e futuro direttore artistico del Maggio Musicale e del Comunale di Firenze, contro le derive più estreme del "teatro di regia" teorizza la funzione

---

<sup>246</sup> GUIDO SALVINI, *Che cos'è la regia drammatica* in «Scenario», a. V (1936), pp. 3-6: 3.

<sup>247</sup> Cfr. per queste e le riflessioni in seguito proposte GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., pp. 157-159; FEDELE D'AMICO, *Il regista d'opera* in *Visconti: il teatro*, catalogo della mostra, a cura di Caterina D'Amico de Cavalho, Reggio Emilia, Teatro Municipale, 1977, pp. 9-32; e inoltre JÜRGEN MAEHDER, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, trad. di Roberto Tonetti, «Musica/Realtà», a. 11 (1990), n. 31, pp. 65-84.

puramente regolatrice della regia, sia pure sulla base di valori più estetici che morali: il regista deve «porre ordine in uno spettacolo così complesso come quello operistico»,<sup>248</sup> dando significato e unità ai molteplici elementi che lo compongono, nella convinzione che, con il tempo, tale regia regolatrice potrà precisarsi in vere e proprie scuole. Ma i fatti seguiranno una direzione opposta a quella indicata da Alberti. Del resto, negli anni immediatamente precedenti, gli allestimenti scaligeri di Luchino Visconti avevano già indicato che l'applicazione della regia all'opera non comportava l'omologazione progressiva dei linguaggi scenici, bensì un'inedita possibilità di fratture e tensioni, integrazioni e sintesi fra il testo drammatico-musicale e la sua realizzazione scenica.

Analizzeremo il lavoro degli artefici della nuova regia operistica che negli anni Cinquanta entreranno in contatto con Maria Callas in un apposito capitolo. Ora ci basta segnalare che Luchino Visconti<sup>249</sup> si avvicina all'opera con *La vestale* di Spontini (Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1954) quando già gode di prestigio e autorevolezza. Conosce il melodramma e la cultura ottocentesca, rifiuta di allestire *Dèbora e Jaéle* e *Cagliostro* di Ildebrando Pizzetti, *Zazà* di Leoncavallo, *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi e *Agnese di Hohenstaufen* di Spontini, preferendo un'opera romantica. Al San Carlo di Napoli non firmerà il contratto per l'*Otello* verdiano, giudicando insufficienti nove giorni di prove. Accetta tuttavia *La vestale*, forse perché attratto non tanto da questa, bensì dall'ultima delle tre opere che il contratto lo obbliga a mettere in scena per la Scala nella stagione 1954-55 con Maria Callas come protagonista (*La vestale*, *La sonnambula*, *La traviata*).

Si tratta di tre allestimenti entrati nella leggenda. I successivi titoli della preziosa collaborazione Callas-Visconti-Scala sono *Anna Bolena* di Donizetti (*première* il 14 aprile 1957) e *Ifigenia in Tauride* di Gluck (1° giugno 1957). Nell'*Anna Bolena*, in particolare, lo scenografo Nicola Benois segue i suggerimenti tecnici del regista e pure Gavazzeni collabora in stretto contatto con lui. La novità è garantita dall'intesa tra i diversi artefici dello spettacolo, che consente al regista di rivitalizzare le convenzioni ottocentesche. L'*Ifigenia* è invece ambientata in un Settecento monumentale ispirato alle scenografie dei Bibiena e alla pittura di Giambattista Tiepolo. Non tutti gradiranno questa soluzione;<sup>250</sup> ma, d'ora in avanti, le recensioni operistiche valuteranno anche la regia e le capacità attoriali e non solo musicali dei cantanti. Un'opera si potrà dunque ambientare anche in epoche diverse da quelle previste per la vicenda originaria e le diverse trasposizioni ammetteranno contaminazioni e "commenti". Nella *Sonnambula* Visconti traduce in spettacolo e sottolinea, anche con espedienti luminotecnici, le strutture delle forme musicali; per la *Traviata*,

---

<sup>248</sup> LUCIANO ALBERTI, *Un problema del teatro lirico d'oggi. Il melodramma come spettacolo*, «La Rassegna Musicale», a. XXVII (1957), pp. 205-218: 210.

<sup>249</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., pp. 159-165.

<sup>250</sup> I tradizionalisti trovano un portavoce in Massimo Mila, che non accetta l'idea che Gluck sia considerato un cicisbeo.

invece, propende per un'espressione marcatamente naturalistica. Con Visconti l'opera diventa teatro *tout court*, spazio di sperimentazione, soluzione mai scontata e sempre innovativa. Il regista milanese allestisce *Don Carlo* a Londra (Covent Garden, 9 maggio 1958) e *Macbeth* e *Manon Lescaut* a Spoleto (rispettivamente nel 1958 e nel 1973). Richiede sempre tempi adeguati per le prove e cura la sintonia tra gli interpreti, ponendosi di fronte alla partitura in maniera propositiva e concependo ogni spettacolo come esperienza teatrale complessiva.

Non vanno sottovalutate la continuità e l'intesa nel rapporto lavorativo di Luchino con Maria Callas; d'altra parte anche come regista di prosa Visconti ama lavorare con i medesimi attori (Morelli e Stoppa, per esempio) e per garantirsi una continuità di collaborazioni fonda e dirige in prima persona la Compagnia Italiana di Prosa. Anche Giorgio Strehler, Peter Brook, Luca Ronconi e (a Berlino) Walter Felsenstein richiedono contesti stabili. Al contrario, la *routine* operistica configuratasi prima dell'avvento dei registi dotati di spiccata personalità preferiva tempi rapidi di produzione e riduzione al minimo degli interventi di tipo registico nei confronti degli interpreti principali, accettando come risultato inevitabile una certa frammentarietà nella realizzazione scenica complessiva della partitura. D'altra parte non va dimenticato che, a differenza del regista di prosa, quello lirico è fortemente vincolato dalla partitura, che non può alterare a proprio piacimento.

Come già accennato, le diverse tendenze riscontrabili nella regia lirica all'indomani della seconda guerra mondiale non si concretizzano, in Italia, in scuole o poetiche ufficialmente dichiarate. Sono piuttosto determinate dall'incontro tra la cultura e la professionalità dei registi e le stereotipie, le esigenze e le tradizioni del teatro d'opera, che costituiscono anch'esse una "cultura". La novità, negli allestimenti del dopoguerra, è che tale "cultura" viene avvertita o come una tradizione da sviluppare o come un oggetto da interpretare criticamente o, ancora, come espressione di una teatralità oramai superata, convenzionale e per questo inerte. Secondo Guccini, dunque, le tre appena menzionate sono le linee maestre della regia lirica configuratesi nel secondo dopoguerra.<sup>251</sup> Una quarta, ossia la riproposizione filologica delle messinscene originali,<sup>252</sup> è più recente rispetto agli anni nei quali Maria Callas collabora con alcuni dei registi di riferimento nel teatro musicale.<sup>253</sup>

Nella regia culturalmente omogenea all'opera richiami alla tradizione e figurazioni sceniche moderatamente innovative, levigate e senza urti si equilibrano. Questo primo filone, al quale si riconducono anche alcuni scenografi passati alla regia quali Pier Luigi Pizzi, Filippo Sanjust e Jean-Pierre Ponnelle, trova in uno dei registi di Maria Callas, Franco Zeffirelli, l'esponente più celebrato.

---

<sup>251</sup> Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 165.

<sup>252</sup> Cfr. l'*Ernani* del Teatro Comunale di Modena del 1984 o la ripresa, ad opera di Gianfranco De Bosio, dell'*Aida* areniana del 1913 in occasione del Festival lirico veronese 1982. Una documentata memoria della fase preparatoria, significativa sotto il profilo metodologico, è conservata in GIANFRANCO DE BOSIO, *Aida 1913, 1982. Diario per una regia all'Arena*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

<sup>253</sup> Sulla collaborazione con il regista cinematografico Pasolini si veda STEFANIA PARIGI, *La cantatrice muta di Pasolini*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 281-289.

Scenografo per formazione, allievo di Visconti per la regia, Zeffirelli esordisce nel teatro d'opera nel 1954 e il suo *Turco in Italia* – con Maria Callas nei panni di una Fiorilla inaspettatamente scatenata e briosa – è un primo importante capitolo della rinascita rossiniana.<sup>254</sup> Tra il 1954 e il 1960 Zeffirelli realizza trentacinque allestimenti operistici di cui cura quasi sempre anche le scene e i costumi. Le sue ricostruzioni storiche sono accurate e addirittura oleografiche risultano le notazioni realistiche ostinatamente perseguite tanto nella *Traviata*, quanto nella *Bohème* o in *Carmen* e in *Otello* (tradotto anche in film). Purtroppo, in questa regia molto rispettosa del libretto, le diverse situazioni e gli stati emotivi dei personaggi si traducono in una «spettacolarità di consumo che antepone i singoli effetti all'articolazione concettuale dell'insieme».<sup>255</sup>

La precoce conclusione della carriera impedisce a Maria Callas di sperimentare la regia critica, che trova in Giorgio Strehler un esponente di rilievo.<sup>256</sup> Nel caso di quest'ultimo lo spettacolo lirico viene tendenzialmente organizzato come espressione e commento degli intenti dell'autore. Significativo è il *Simon Boccanegra* scaligero del 7 dicembre 1971: l'allestimento riscatta un'opera, ingiustamente trascurata, dall'accusa di scarsa efficacia spettacolare, dando rilievo scenico all'interessante meditazione verdiana sul potere. Successivamente, in occasione del *Macbeth* scaligero del 1975, Strehler ammette che l'opera oppone in generale vari limiti all'azione creativa della regia critica e comporta l'accettazione di un sottile gioco di compromessi. I suoi allestimenti mozartiani rappresentano – dichiara il regista stesso – sentimenti e caratteri universalizzati dall'elemento musicale che li sottrae a qualsiasi determinazione storica.<sup>257</sup>

Il terzo filone registico (citato qui per completezza, non perché rientri nell'esperienza di Maria Callas) è “antidevozionale”, in quanto non rispetta né le didascalie del libretto né le indicazioni musicali della partitura ma si allontana dalla tradizione operistica. Lo spettacolo viene dunque organizzato in assoluta libertà, come se il compositore non prevedesse già una collocazione della vicenda in determinati ambienti o non suggerisse particolari situazioni e ben precisati personaggi. Si produce una spettacolarità dissociata in cui l'antitesto scenico del regista coesiste con il suo referente di base, cioè con la partitura. Gli allestimenti così concepiti entrano tardi nei teatri italiani;<sup>258</sup> inoltre, in tempi rapidi, questa tendenza registica non evolve verso nuove forme di sintesi, perdendo anzi il suo valore originario e storico di rottura rispetto a una tradizione

---

<sup>254</sup> Cfr. la testimonianza di FILIPPO CRIVELLI, *Il nostro “Turco”*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 359-362.

<sup>255</sup> GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 166 (anche per una sintesi di carattere complessivo sulle regie operistiche firmate da Zeffirelli).

<sup>256</sup> Strehler giunge all'opera venticinquenne e in sette anni firma diciassette regie, mantenendosi estraneo alle convenzioni e alla mentalità del teatro lirico. In una intervista rilasciata a Rubens Tedeschi nel 1947 denuncia l'inettitudine attoriale della maggior parte dei cantanti lirici e l'insufficienza delle prove (cfr. *ivi*, pp. 166-167).

<sup>257</sup> Per approfondire il tema si veda GIORGIO STREHLER, *Strehler e la musica*, in *ID.*, *Per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 205-234.

<sup>258</sup> Si può ricordare, per esempio, un *Tristano e Isotta* di Jurij Ljubimov, al Teatro Comunale di Bologna nel 1983. Per GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 167, «mentre Wagner dà forma sensibile all'interiorità dei personaggi [...], il regista si preoccupa di rendere visibile quanto è esterno e contingente rispetto al dramma».

invecchiata. Per certi aspetti si potrebbe legare a questo filone Luca Ronconi, ma in realtà la sua è una figura a parte, perché si serve solo strumentalmente della libertà d'azione del regista per sondare le relazioni possibili fra il teatro contemporaneo e lo spettacolo lirico; del quale, peraltro, rispetta l'esigenza fondamentale, quella cioè di far corrispondere gli eventi scenici ai gesti musicali. La sua originalità consiste nell'aver sempre dato alla musica interessanti corrispettivi visivi, ma slegati tanto dalle convenzioni teatrali, quanto dalle esigenze della verosimiglianza con la vicenda esposta.<sup>259</sup> Per Ronconi, a teatro, non serve fare una rappresentazione tautologica della *fabula* né mostrare l'ipotesto concettuale pensato dall'autore, come fa la regia "critica", ma risulta più stimolante mettere in mostra ciò che l'opera rappresentò di per sé in quanto evento culturale, al di là del suo spessore narrativo. Nel *Faust* di Gounod, per esempio, allestito a Bologna il 18 febbraio 1975, viene recuperata la funzione di «opera sollazzevole» destinata alla fruizione della borghesia ottocentesca. Il *Nabucco* fiorentino rappresentato nel Teatro Comunale il 5 maggio 1977 viene concepito, al contrario, come manifestazione di una «cultura dozzinale, pretenziosa, provinciale». Il *Don Carlos* scaligero del 7 dicembre 1977 è una «grande opera di tipo retorico» e, per finire, la *Tetralogia* wagneriana è il documento del «filisteismo» borghese dell'autore.<sup>260</sup>

L'attività di Ronconi per il teatro d'opera si suddivide in due periodi: il primo, connotato in senso sperimentale, va dal 1967 (quando Maria Callas ha concluso da due anni la propria carriera teatrale) al 1979 circa e comprende diciotto allestimenti; il secondo, successivo, è dedicato al recupero di opere uscite dal repertorio che il regista ripropone adeguando il proprio linguaggio scenico alle esigenze specifiche del genere e temperando la propria ansia euristica e sperimentale.

Così, la storia recente degli allestimenti lirici in Italia non sembra vantare particolari innovazioni sul piano registico; ma il panorama cambia se si considerano i titoli scomparsi dalla programmazione dei teatri e oggi ritornati in auge grazie all'appoggio dei registi più sensibili e musicalmente preparati.<sup>261</sup> In questo modo il teatro musicale italiano ha progressivamente riproposto con successo interi segmenti sommersi della propria storia artistica, come le opere serie di Rossini. Il recupero inizia timidamente negli anni trenta, grazie a organizzazioni come il Maggio

---

<sup>259</sup> Questo già a partire dalla *Valchiria* scaligera andata in scena l'11 marzo 1974: l'allestimento desta scalpore perché la vicenda è ambientata nell'Ottocento, cioè negli anni in cui vive il compositore. In seguito tale soluzione sarà adottata da altri che, tuttavia, non possono vantarsi di essere *primi inventores*. Ronconi spiega a vantaggio di un critico del quotidiano «Il Giorno» del 3 aprile 1974 di aver seguito attentamente tutte le didascalie insieme con lo scenografo Pizzi. Ma se il libretto parla di nuvola nera dietro la quale spariscono le valchirie, la si può rappresentare come un sipario nero che sale: la funzione della nuvola non è di essere nuvola nera, ma di creare una separazione fra le due scene. Una nuvola è riproducibile con una semplice diapositiva, ma nello spettacolo concepito da Ronconi e Pizzi si tratta di sostituire alla facile verosimiglianza la funzione: cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 168.

<sup>260</sup> Per tutte le citazioni cfr. *ivi*, pp. 168-169.

<sup>261</sup> La regia ha contribuito a rinnovare le programmazioni teatrali, anche inventando allestimenti per partiture non originariamente destinate alla realizzazione scenica. Pier Luigi Pizzi, per esempio, ha saldato in un'unica struttura drammatica a Reggio Emilia (Teatro Municipale 21 febbraio 1986) *Nel giorno di santa Cecilia* (cantata in origine non scenica) e *Didone ed Enea*, entrambe partiture di Purcell.

Musicale Fiorentino, la Settimana Musicale Senese o il Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, per migliorare, progressivamente, in qualità e quantità. Le opere riesumate non sempre restano in repertorio, ma in ogni caso producono effetti durevoli sulla cultura e sulle attese dello spettatore. Gli spettacoli del Rossini Opera Festival di Pesaro curati da Pier Luigi Pizzi e Luca Ronconi vengono ripresi in diversi teatri, mutano le conoscenze sull'autore ed educano il gusto per la rinata vocalità belcantistica.

Se negli anni cinquanta e sessanta lo spettacolo lirico a conduzione registica viene ancora contrapposto dai suoi sostenitori a quello tradizionalmente dominato dal cantante e dai valori puramente vocali, nei decenni successivi, gradualmente, questi due elementi vengono recuperati in una sintesi inattesa: non si può negare che un contributo determinante in questa direzione sia venuto proprio dalla scelta operata da Maria Callas in anni in cui l'edonismo vocale (la bella voce) sembrava l'ingrediente irrinunciabile per un allestimento operistico di successo. Sviluppando le proprie doti di attrice e sfruttando per finalità espressive alcune peculiarità timbriche poco ortodosse della propria organizzazione vocale, la cantante greca ha anticipato i tempi nei quali alla realizzazione dello spettacolo operistico il puro canto non basta.<sup>262</sup> La mutata sensibilità consente di rinnovare le programmazioni teatrali, per esempio recuperando la spettacolarità barocca e ovviando così all'assenza di una produzione contemporanea significativa sul piano qualitativo e quantitativo.

## 2.4. Il debutto italiano di Maria Callas all'Arena di Verona

*Aida* e *Norma*, rappresentate nel 1911 all'Arena di Milano, costituiscono il più immediato antecedente del festival lirico veronese giunto, nel 2018, alla sua novantaseiesima edizione, significativo per l'utilizzo artistico-musicale di spazi deputati in origine a ben altra finalità.<sup>263</sup> Scrive Mario Messinis, rievocando l'*Aida* d'esordio del 1913, in occasione della ripresa dello spettacolo inaugurale affidata nel 1982 alle cure registiche di Gianfranco de Bosio:

I luoghi scenici si moltiplicano: il melodramma esce dalle sue sedi deputate per invadere i campi e gli anfiteatri, per allietare le competizioni canore o i carrozoni festivalieri. [...] Da qui e proprio da quello storico 1913, in cui venne rappresentata per la prima volta *Aida*, il melodramma cominciò a uscire all'aria aperta, a moltiplicare le suggestioni loggionistiche, a divenire olimpiade, gara, corrida. Tuttavia l'ideatore di quel primo spettacolo, allestito in tutta fretta e quasi per caso, era un giovane architetto veronese, Ettore Fagioli, che aveva capito intuitivamente le risorse potenziali di un nuovo spazio scenico e che aveva ideato proprio a Verona una *Aida* severa, definita da alcuni elementari blocchi scenografici che si innestavano naturalmente nella stessa struttura ambientale. Il monumentale sfuggiva alle logiche della vistosa illustrazione anche se i cronisti ci raccontano che agivano sul palcoscenico ben 800

---

<sup>262</sup> Si veda, in proposito, il già citato «racconto su Maria Callas» di Eric-Emmanuel Schmitt, *La rivale*, edito originariamente a Bruxelles (2007) e tradotto dal francese da Alberto Bracci Testasecca per le edizioni e/o.

<sup>263</sup> Un ulteriore spazio dedicato alla musica sarà, dal 1° agosto 1937, quello delle Terme di Caracalla, a Roma.



comparse, e che il trionfo di Radamès non era un corteo – secondo le precise prescrizioni verdiane – ma un affresco appariscente, con cavalli e parate.<sup>264</sup>

La rapida ma efficace descrizione della prima *Aida* areniana lascia intuire quali saranno le caratteristiche peculiari degli allestimenti veronesi nel corso delle ventiquattro stagioni che precedono il debutto di Maria Callas del 2 agosto 1947: sfarzo scenotecnico, ingenti masse di coristi e comparse, impostazione festivaliera del calendario degli spettacoli per cui, quando i titoli per stagione si moltiplicano (saranno cinque per la prima volta nel 1950),<sup>265</sup> i diversi allestimenti vengono alternati in date ravvicinate, in modo che i turisti di passaggio possano apprezzarli tutti in pochi giorni. Dato che non si usa l'amplificazione, si garantisce la presenza di voci imponenti le quali, a Verona, ricevono la definitiva consacrazione della propria eccezionalità.<sup>266</sup> E così «quasi tutta la critica è sempre stata unanime nel considerare *La Gioconda* di Ponchielli un ruolo chiave nel percorso artistico di Maria Callas» e «il suo vero esordio in carriera»,<sup>267</sup> ovvero il «traguardo di partenza».<sup>268</sup>

In Arena la cantante grecoamericana tornerà nel 1948 per quattro serate nel ruolo eponimo di Turandot;<sup>269</sup> sarà di nuovo *Gioconda* nel '52, interpretando, nello stesso festival, anche la parte di Violetta Valéry, nelle quattro serate successive alla *première* di *Traviata* affidata a Magda Olivero. È *Aida* nel 1953 (allorché compare nel secondo cast Anita Cerquetti, l'unica voce italiana davvero

---

<sup>264</sup> Mario Messinis firma l'«Introduzione» a GIANFRANCO DE BOSIO, *Aida 1913, 1982. Diario...*, cit., p. VII.

<sup>265</sup> Un titolo soltanto per i primi tre festival (1913, 1914, 1919); due titoli dal 1921 al 1928; due o tre dal 1929 al 1937; da due a quattro dal 1938 al 1949, ma con una pausa dal '40 al '45 per la guerra.

<sup>266</sup> Cfr. GIOVANNI VILLANI, *Il potere dell'opera. 1913-2013. Cent'anni di lirica all'Arena di Verona*, Verona, Scripta, 2013, p. 39. È proprio a Verona, oltre che in America Latina, che Maria Callas dovrà confrontarsi con la rivale Renata Tebaldi nel repertorio comune alle due interpreti. Nel '47 Renata interpreta Margherita nel *Faust* di Gounod, ruolo che Maria non porterà mai sulla scena; nel '48, quando Maria è una impressionante Turandot, Renata è una ispirata Desdemona; nel '50 Renata è Margherita nel *Mefistofele* di Boito e nel '54 Maria interpreta nell'anfiteatro lo stesso ruolo. L'ultima presenza di Renata Tebaldi in Arena risale al 20 agosto 1957, come Mimi: 18 recite in 5 stagioni, contro le 24 della Callas in altrettante estati. Ruoli adatti tanto all'una che all'altra in quegli anni vengono affidati dai dirigenti dell'Arena ad Adriana Guerrini (nel 1947, nel '49 e nel '50), ad Antonietta Stella (presente a Verona fino al 1964), a Costantina Araujo (nel 1951 e nel '54) e, ancora, a Maria Caniglia che nel 1951 conclude una ventennale presenza areniana. Anita Cerquetti canta a Verona nelle estati del 1953, del 1956 e del 1957.

<sup>267</sup> *Ibidem*. Il libro di Villani offre una panoramica sui primi cent'anni di lirica in Arena attenta anche agli interpreti e alla gestione delle diverse stagioni. Nei *Numeri unici* pubblicati in occasione di ogni festival la cronologia delle annate precedenti viene pubblicata fino all'anno 2001 (79° festival lirico), in genere riportando i nomi degli interpreti, ma limitatamente ai titoli in programma in quella data stagione; in seguito, sotto la rubrica *Spettacoli in cifre* vengono solo elencati i titoli delle opere rappresentate nell'anfiteatro (58 ad oggi) e il numero delle recite per ciascun titolo. Nel 2018, per esempio, le 699 recite di *Aida* superano di gran lunga le 263 di *Carmen*, la seconda opera più ascoltata in Arena. Per la *Cronologia* completa e per un'ampia silloge iconografica bisogna attendere le celebrazioni del centenario: SILVIA CORBETTA, a cura di, *1913-2013. Arena di Verona 100*, Verona, Cortella Poligrafica, 2013, pp. 233-317.

<sup>268</sup> È l'espressione usata dal testo redazionale pubblicato nel numero unico *Arena di Verona 1980*, a cura dell'Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni dell'Ente lirico, Verona, Artegrafica, 1980, p. 34. Poiché il 58° festival areniano, a tre anni dalla scomparsa di Maria Callas, viene inaugurato dalla *Gioconda*, l'opera del suo esordio, l'Ente lirico le dedica un breve ricordo, alle pp. 33-35, che si segnala soprattutto per i materiali iconografici relativi al suo debutto. Per ulteriore documentazione fotografica sugli anni veronesi di Maria Callas cfr. PAOLA BERGNA, ENZO e RAFFAELLO BASSOTTO, *E lucean le stelle. Cinquant'anni di opera in Arena*, Milano, Federico Motta, 1999, p. 40 (per l'impressionante ritratto del 1954, nei panni di Margherita) e pp. 181-192 (per vari momenti di vita veronese, fuori dal palcoscenico).

<sup>269</sup> Per questo e gli altri dati relativi alle presenze di Maria Callas in Arena, cfr. SILVIA CORBETTA, a cura di, *1913-2013. Arena di Verona 100*, cit., pp. 240-243.

comparabile, in quegli anni, con quella di Maria Callas). Il 15 agosto 1953 interpreta per la prima e unica volta in Arena *Il trovatore*, evidentemente dopo essersi distinta nel ruolo dell'infelice Leonora, in primavera, alla Scala. Conclude la carriera areniana l'anno successivo, con il personaggio pochissimo amato di Margherita nel *Mefistofele* boitiano.

In cifre, le recite veronesi sembrano poche, ma i titoli frequentati sono significativi e le serate rispecchiano quantitativamente le presenze degli altri interpreti famosi a livello internazionale in quegli anni. Se Maria Callas canta in Arena per 24 serate nella *Gioconda* (7), in *Aida* (5), *La traviata* (4), *Turandot* (4), *Mefistofele* (3), *Il trovatore* (1) e se Renata Tebaldi è presente nell'anfiteatro per 18 recite in cinque stagioni, fino al 1957, i partner discografici prediletti da entrambe, ossia Giuseppe di Stefano e Mario Del Monaco, cantano a Verona rispettivamente per 27 e per 28 serate. La presenza di Maria Callas e, in genere, dei cantanti più celebri degli anni Cinquanta a Verona è limitata per tre ragioni: l'estate viene normalmente dedicata alle incisioni discografiche (si veda la tabella che conclude il capitolo); è pure necessario per i responsabili delle stagioni areniane, allora come oggi, contenere le spese, per cui la cantante grecoamericana diventa ben presto un lusso che l'Ente lirico veronese non può permettersi per troppe recite. Inoltre, d'accordo con Gina Guandalini, la prodigiosa voce fin dal 1954 (ultimo anno di presenza in Arena) «accusa le prime smagliature, le prime difficoltà, come dimostra l'incisione EMI della *Forza del destino*».<sup>270</sup> Impossibile non collegare alle precoci avvisaglie di declino la rinuncia, da qui in avanti, agli spazi *en plein air*. Il teatro di Epidauro costituisce l'unica eccezione, ma è pur sempre uno spazio meno dispersivo dell'Arena, dotato di un'acustica del tutto eccezionale.<sup>271</sup>

Ma quali sono i titoli consueti per il pubblico degli spalti areniani?<sup>272</sup> Prima del 1947 *La Gioconda* è stata rappresentata in due edizioni, nel 1925 e nel 1934. *Aida* non è ancora diventata un

---

<sup>270</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 20.

<sup>271</sup> Ad Epidauro Maria Callas interpreta *Norma* il 24 e il 28 agosto 1960 (direttore Serafin; Pollione è Picchi) e *Medea* il 6 e il 13 agosto 1961 (direttore Rescigno; Pollione è Vickers): cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, Roma, Bietti, 1980, p. 163

<sup>272</sup> A Verona è attivo per due secoli abbondanti, dal 1732 al 1938, anche il Teatro Filarmonico, la cui costruzione a favore della locale Accademia dei Filarmonici, ancora oggi proprietaria dei palchetti, viene promossa da Scipione Maffei: dovrà essere «un ampio e decoroso teatro, con cinque ordini di palchetti» (AMEDEO ZECCHINATO, *Il teatro filarmonico di Verona...*, cit., p. 7) e sarà inaugurato il 6 gennaio 1732 con il dramma pastorale *La fida Ninfa*, testo di Maffei stesso e musica di Antonio Vivaldi. Varia la programmazione nelle diverse stagioni: sette i titoli di Bellini proposti al Filarmonico, venticinque quelli di Donizetti, sei le opere di Stefano Pavesi (compositore in auge nel primo Ottocento), tre quelle di Carlo Pedrotti (contemporaneo di Verdi). Nel 1898 si ascolta l'oratorio *La risurrezione di Lazzaro* di Perosi; *La Gioconda* – l'opera del debutto callassiano – viene interpretata nel dicembre 1883 da Romilda Pantaleoni; quasi completo il catalogo pucciniano (mancano all'appello *Edgar*, *Trittico* e *La rondine*); Rossini può vantare diciotto titoli (con la clamorosa assenza dell'*Italiana in Algeri* e l'allestimento del pasticcio *Edoardo e Cristina*), quattro i titoli vivaldiani, cinque quelli wagneriani, venti i titoli verdiani, compresa la *Messa di Requiem* a favore degli orfani di guerra del maggio 1924. Si noti a p. 32 col. 2, nella sezione dedicata alle *Opere rappresentate raggruppate per autore* (pp. 17-37), il refuso relativo a «*Machbet*»; inoltre *Giovanna di Gusman*, il rifacimento dei *Vespri*, viene rappresentata nel 1856, prima che l'originale arrivi a Verona nel 1868; *Aida*, titolo oggi obbligatorio nelle stagioni areniane, approda in riva all'Adige per la prima volta nel dicembre 1876, si replica nel dicembre 1889 e, in occasione della fiera di marzo 1907, come leggiamo a p. 33 col. 1, ottiene «un successo artistico e di... cassetta!». Cantano per l'occasione Giovanni Zenatello e Lucia Crestani. Numerosi anche gli autori di cui oggi si è perso il ricordo.

titolo obbligatorio (come avviene a partire dal 1992) e dal '13 al '46 viene messa in scena (solo!) in cinque stagioni; *Carmen* viene ascoltata nell'anfiteatro una volta soltanto, per dieci serate, nel 1914. Gli altri titoli delle prime stagioni sono *Nabucco* – ma si dovrà attendere fino al 1938 – e *Turandot*, nel 1928 e nel 1937. *La traviata* debutterà in Arena nel 1946; *Tosca* nel 1937, con una ripresa nel '39; *Rigoletto* nel 1928 e sarà replicato nel '39; *Il trovatore* avrà due edizioni, nel 1926 e nel '33; *La bohème* sarà allestita solo nel 1938 e *Cavalleria rusticana* nel 1935. L'elenco potrebbe continuare, ma la sostanza è già chiara: nel primo mezzo secolo di storia gli spettacoli areniani fanno riferimento al cosiddetto repertorio, ma sono abbastanza vari, comprendendo anche partiture poco adatte agli spazi dilatati dell'anfiteatro come *Il barbiere di Siviglia* del 1925 e del 1948. Inoltre si ripropongono opere già viste al Filarmonico e destinate oggi al quasi totale oblio quali *Mefistofele* di Boito,<sup>273</sup> che in Arena può vantare tre edizioni pre-Callas (1920, 1931, 1937) e tre edizioni durante gli anni della carriera del soprano (1950, 1954, 1964). Maria è Margherita per tre sere nell'estate del 1954, alternandosi, nelle sette recite complessive, con Magda Olivero.

Il debutto areniano di Maria Callas viene preannunciato dalla stampa. Una intervista alla Kallas (*sic*), firmata R. Ravazzin, viene pubblicata nel «Gazzettino» del 22 luglio 1947. In essa, dopo aver raccontato la propria storia «semplice e breve», dagli esordi radiofonici agli studi con Elvira (che nel giornale viene erroneamente indicata come Dendalgo), incentrati sul «repertorio drammatico», Maria parla di «un felice debutto in *Cavalleria*» e delle interpretazioni di *Tosca* e anche di *Fidelio*, pur «prediligendo il melodramma italiano», più «rispondente» al proprio temperamento. Accenna poi alla mai rappresentata *Turandot* americana, all'incontro con Giovanni Zenatello e all'entusiasmo con il quale è arrivata in Italia: «La vostra Arena così maestosa ed accogliente, mi era sempre apparsa come in un paesaggio di sogno, popolata di un pubblico festoso. Quando la vidi giorni fa per la prima volta, mi prese una sincera emozione».<sup>274</sup> Ravazzin intervista poi Maria Callas sulla qualità degli allestimenti americani e la cantante, rivelando subito le proprie qualità di professionista esigente sul piano artistico, accusa i teatri americani di fare buone cose, ma dichiara anche: «Troppo spesso il criterio commerciale supera quello artistico. Vi è [in America] una certa faciloneria nell'allestimento degli spettacoli. Se sul podio non sale un concertatore di valore, un maestro del polso e del temperamento del vostro grande Toscanini, le esecuzioni risentono della arbitrarietà di qualche interprete che impone la propria personalità. L'America – conclude – dà fama ed agiatezza ad un cantante, ma non ne arricchisce la sensibilità artistica: anzi la induce a compromessi».<sup>275</sup> A fine intervista la futura stella della lirica dichiara: «Ora che ho

---

<sup>273</sup> Cfr. AMEDEO ZECCHINATO, *Il teatro filarmonico di Verona...*, cit., p. 19 col. 1: il *Mefistofele* viene rappresentato al Filarmonico durante quattro stagioni, ma viene proposto anche in una stagione del Teatro Nuovo e in una del Ristori.

<sup>274</sup> L'intervista è riprodotta nel volume miscelaneo a cura di Giovanna Tortora e Paolo Barbieri dal quale sono ricavate tutte le citazioni: *Per Maria Callas*, S. Lazzaro di Savena (Bologna), Recitar Cantando, s.d., pp. 46-47: 46.

<sup>275</sup> Ivi, pp. 46-47.

conosciuto l'Italia non ho che un desiderio: quello di poter rimanere a cantare nei vostri teatri, davanti al vostro pubblico, che già sento vicino, sotto il vostro cielo, nella vostra Arena dove mi piacerebbe particolarmente essere Turandot». <sup>276</sup> E lo sarà, un anno più tardi. L'intervistatore ravvisa una somiglianza della giovane Kallas con Gina Cigna, parla di «una avvenenza il cui contributo sarà, sulla scena, indubbiamente notevole», <sup>277</sup> nota che le risposte della cantante vengono date «con la sua calda voce ed in un quasi perfetto italiano», descrive «i lucidi, grandi occhi neri» e rileva che «lo sguardo della Kallas ha un lampo di fermezza».

In un secondo articolo si parla di «qualità vocali d'eccezione», ma il giudizio accomuna a Maria Callas il tenore americano Richard Tucker: <sup>278</sup>

L'edizione di quest'anno si annuncia di un particolare valore artistico e di vivo interesse per la presenza, nei ruoli maggiori, degli artisti americani Richard Tucker e Maria Callas. Cantanti che, nelle prove, hanno rivelato qualità vocali d'eccezione ed un temperamento drammatico notevole. La folla che questa sera gremirà l'Arena li consacrerà certamente al successo il conseguimento del quale ha costituito per loro il maggior motivo dell'adesione a partecipare agli spettacoli veronesi. [...] Iersera si sono svolte le prove generali che hanno favorevolmente impressionato, con buoni affidamenti per un grande successo della serata inaugurale della stagione.

In realtà il successo è meno trionfale di quanto oggi si amerebbe pensare e di quanto l'anonimo redattore del «Gazzettino» (forse R. Ravazzin anche nel secondo caso) ipotizza. D'altra parte il timbro «piuttosto metallico» della voce venuta d'oltreoceano non rispetta gli stereotipi della «bella voce» all'italiana e Rosenthal se ne ricorda a cinque anni di distanza:

Mi sembrò allora che il timbro piuttosto metallico della sua voce possedesse l'importante e particolare qualità di commuovere, il suo fraseggio aveva una musicalità fuori del comune.

Giovanni Villani – ancora oggi critico musicale del quotidiano «L'Arena», allora bambino, ma già presente nell'anfiteatro il 2 agosto del '47 – non è in grado di esprimere un giudizio personale, <sup>279</sup> ma può riportare le impressioni dei melomani del tempo, colpiti dalle «dimensioni» del suono più che dai dettagli dell'interpretazione. Lo stesso Villani, invece, ricorda con lucidità, a settant'anni di distanza, l'autentica fascinazione da lui subita un anno più tardi, in occasione della *Turandot* areniana, allorché la voce di Maria Callas apparve onnipotente rispetto a quella del tenore Antonio

---

<sup>276</sup> Ivi, p. 47.

<sup>277</sup> Per questa e le citazioni seguenti: ivi, p. 46.

<sup>278</sup> Tanto gli stralci dal «Gazzettino» del 1° agosto 1947, quanto il commento *a posteriori* firmato da H. Rosenthal nel prestigioso periodico «Opera» del novembre 1952 sono riportati da CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 197. Il testo da noi proposto, tuttavia, corregge varie imprecisioni contenute nella trascrizione curata da Gastel Chiarelli e la amplia, perché si avvale della riproduzione fotografica del redazionale senza firma del «Gazzettino» pubblicata nel volume a cura di Giovanna Tortora e Paolo Barbieri, *Per Maria Callas*, cit., pp. 48-49. Correggiamo inoltre, come fa Gastel Chiarelli, il refuso «americano» con il corretto «americani» in riferimento a Tucker e alla Callas.

<sup>279</sup> Ne parliamo la sera del 29 agosto 2018, durante il primo intervallo della penultima *Aida* della stagione.

Salvarezza, che vestiva i panni di Calaf. È probabile che la «musicalità fuori del comune», in occasione della *première* areniana di Maria Callas, fosse una qualità in potenza, *in fieri*, evidenziatasi nella sua eccezionalità solo in seguito, nel volgere di pochi mesi, complice Ferruccio Cusinati, che le insegna il repertorio, riscontrando l'entusiasmo della ventiquattrenne allieva e l'eccezionale rapidità dei suoi ritmi di apprendimento.<sup>280</sup> Diversamente non potremmo comprendere come mai neppure il maestro Serafin riconoscesse allora la grandezza della debuttante. Secondo Giovan Battista Meneghini, infatti, il maestro di Cavarzere non suggerisce né, tanto meno, impone il nome di Maria Callas a nessun teatro: la giudica una cantante «normale, come tante altre».<sup>281</sup> Scrive una lettera al futuro marito in cui parla di «ottimi mezzi vocali» adatti a «qualunque repertorio», ma dice pure che non si tratta di una «voce italiana» e che serve ancora studio. Eventualmente, una buona maestra potrebbe essere la milanese Emma Molaioli, che Maria Callas non frequenterà mai, mettendo invece a profitto gli insegnamenti di Cusinati e i suggerimenti che, in futuro, le darà lo stesso Serafin. La problematicità di questa voce «giunta da oltre oceano»<sup>282</sup> è rivelata anche dal giudizio che il maestro Mario Labroca, direttore artistico della Scala, emetterà nel settembre dello stesso anno, in occasione della bocciatura scaligera. L'insigne compositore, infatti, dirà a Meneghini in maniera risoluta e poco lungimirante: «Non c'è niente da fare [...] La rispedisca pure in America, quando vuole. Farà un ottimo affare; mentre, invece, ne farà uno pessimo se la tratterà qui, perché non c'è niente, assolutamente niente».<sup>283</sup> Difficile stabilire se i pensieri della cantante fossero allora quelli riportati da Meneghini nelle proprie memorie trentaquattro anni più tardi. Secondo lui Maria Callas, rivelando grinta e intelligenza, a cena con il futuro marito e mentore al Savini la stessa sera della bocciatura alla Scala prima di rientrare in treno a Verona, avrebbe riconosciuto di non essere piaciuta a Labroca, dichiarando: «Io studierò, e quando arriverà il mio momento, emergerò con la mia volontà, mi imporrò a tutto il mondo senza aver bisogno di nessuno». A questo punto possiamo proporre alcune osservazioni di sintesi, collocando gli esordi di Maria Callas nel contesto operistico della prima metà del Novecento:

---

<sup>280</sup> Cfr. GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 25.

<sup>281</sup> Ivi, p. 32, anche per le brevi citazioni che seguono. Che in Arena non fosse accaduto «niente di straordinario», che il successo fosse stato «buono» e che il maestro Serafin si dichiarasse «soddisfatto, ma non entusiasta» viene ribadito da Meneghini a p. 33. Maria Callas continua a studiare con Cusinati, «sempre più entusiasta» (p. 35), in attesa di nuove scritture. La successiva audizione alla Scala viene favorita da una lettera di presentazione indirizzata al direttore artistico del teatro, Mario Labroca, dal maestro Antonio Guarnieri, grande direttore d'orchestra appassionato di Wagner, presentato a Meneghini da un comune amico di nome Amleto Faccioli, ex professore di lettere, ora impresario edile e melomane (cfr. pp. 35-36). Il sovrintendente della Scala è Antonio Ghiringhelli, «un uomo irraggiungibile», che se ne sta «chiuso nei suoi uffici come in una fortezza» e dirige il teatro «attraverso una costellazione di addetti, rintanati in uffici misteriosi» (*ibidem*). Al di là della pittoresca ricostruzione di Meneghini e Allegri, resta il fatto che, dopo aver proposto al maestro Labroca, «evidentemente non contento» (p. 37), la cavatina di Norma («Casta diva») e l'aria del terzo atto dell'*Aida* («O cieli azzurri»), Maria Callas si sente dire: «Ora non abbiamo un posto libero, quindi niente da fare. Terrò presente il suo nome» (p. 38).

<sup>282</sup> L'espressione riprende il titolo della già citata intervista di Ravazzin del 22 luglio 1947.

<sup>283</sup> GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 38, anche per la citazione che segue.

1. Lasciando da parte i personaggi di Mimì, Manon, Carmen e Nedda interpretati da Maria Callas solo in disco, un numero considerevole di ruoli completi cantati a teatro (21 su 43) rientrano nella programmazione tipica dei teatri italiani alla vigilia della seconda guerra mondiale. Si nota tuttavia che, nella sua breve carriera, la cantante dedica un numero di serate relativamente consistente a titoli ai quali nella penisola vengono di solito riservate poche rappresentazioni sia nel corso dei dieci mesi “esemplari” analizzati in dettaglio (luglio 1941 – aprile 1942) sia in altre stagioni per le quali esiste documentazione bibliografica: emblematiche, in questo senso, le 29 recite di *Medea* di Luigi Cherubini, opera alla quale Maria Callas regala una effimera riscoperta e fortuna;<sup>284</sup>

2. A livello quantitativo tanto l’avvio quanto il prosieguo di carriera, come confermato anche da quanto esporremo in seguito, è del tutto simile a quello di ogni altra primadonna della lirica tra la prima e la seconda metà del Novecento. Se Maria Callas non interpreta nessun ruolo per mille recite<sup>285</sup> è perché la sua carriera è breve. Inoltre la varietà dei ruoli cantati nei primi dodici anni di carriera italiana e internazionale non consente di accumulare troppe recite per ciascun titolo. A differenza di altre colleghe, Maria Callas non si può identificare con uno o con pochi personaggi, ma la versatilità dell’artista impedirà presto di stabilire se è preferibile come Gioconda o come Turandot, come Violetta o come Amina, come Norma o come Medea, come Elvira o come Leonora;

3. Sono esclusi dal repertorio di Maria Callas i compositori attivi negli anni della sua carriera, alcuni dei quali sono peraltro destinati al fiasco o alla ricezione di pura cortesia;<sup>286</sup>

4. La cantante in un primo tempo accetta, forse incoraggia o più probabilmente gradisce la definizione di soprano drammatico e, nel corso della prima intervista italiana, dichiara di essersi ben presto dedicata, negli anni della propria formazione musicale, «senz’altro alla lirica nel repertorio drammatico», citando i ruoli di Santuzza e di Tosca e della beethoveniana Leonora e dichiarando di sognare la parte di Turandot in Arena, senza menzionare, per ora, i ruoli di agilità che la renderanno famosa e spingeranno alcuni critici a coniare l’appellativo di soprano drammatico di agilità;

5. Del Wagner cantato, come si usa a inizio Novecento, in italiano, Maria Callas interpreta per poche recite i ruoli di Isotta (*Tristano e Isotta*), di Brunilde (*La valchiria*) e di Kundry (*Parsifal*). Se si considera che ad Atene Maria Callas ha cantato la parte di Leonora nel *Fidelio* beethoveniano e

---

<sup>284</sup> Cfr. ELENA LIVERANI, *Medea, un canto attraverso i secoli*, Torino, d.u.press, 2016. Il saggio, attraverso una accurata analisi comparativa, chiarisce come Maria Callas e Leyla Gencer (altra straordinaria Medea) tratteggino un personaggio animato da pulsioni e sentimenti diversi. Si veda inoltre la sezione dedicata alla *Medea* nel più volte citato volume miscelaneo *Mille e una Callas*, con contributi di Franco Serpa (pp. 255-267), Franco Ruffini (pp. 269-279) e Stefania Parigi (pp. 281-289).

<sup>285</sup> Lina Pagliughi (1907-1980), soprano leggero che – tra l’altro – nel 1938 presta la propria voce, limitatamente alle scene di canto, alla Biancaneve doppiata in italiano nel celebre film di animazione di Walt Disney, in una intervista che risale al 25 agosto 1975 sostiene (ma non ci è possibile verificare il dato, peraltro verosimile) di avere «toccato il traguardo di mille recite circa» in teatro come Lucia di Lammermoor: cfr. la *Guida illustrata a Lucia di Lammermoor*, a cura di Pier Maria Paoletti ed Eduardo Rescigno, Milano, Fratelli Fabbri, 1976, pp. 3-4: 3.

<sup>286</sup> Le opere novecentesche del suo repertorio si riducono a tre titoli pucciniani e al *Capomastro* (1916) di Kalomiris.

ha proposto, in varie occasioni, la grande aria di Rezia dall'*Oberon* di Weber, bisogna ammettere che la sua carriera avrebbe potuto dirigersi verso un repertorio differente da quello belcantistico. È evidente da subito non tanto l'innovazione del repertorio, rispetto a quello proposto dai principali teatri italiani negli anni del suo debutto, quanto piuttosto la possibilità di affidare alla stessa interprete titoli per i quali vengono di solito scritturate primedonne diverse (per esempio *La valchiria* di Wagner e *I puritani* di Bellini nel gennaio 1949 alla Fenice di Venezia);

6. Il contributo apportato da Maria Callas alla prassi esecutiva e alla valorizzazione di titoli poco frequentati non si basa su un'operazione filologica di recupero consapevole, perseguita in virtù di un particolare travaglio educativo. La sua cultura musicale è solida, ma di impianto tradizionale: l'istinto e le doti naturali, la buona preparazione tecnica e la determinazione del carattere, l'intuizione e la cultura di alcuni musicisti lungimiranti pongono dapprima le premesse e poi consentono la realizzazione di eventi teatrali che avranno notevole riverbero anche a distanza;

7. La voce della cantatrice venuta da oltre oceano non rientra nei parametri tradizionalmente apprezzati in Italia: il timbro è «piuttosto metallico», disomogeneo e con una insanabile frattura – possiamo aggiungere, completando l'autorevole giudizio di Rosenthal – tra registro grave, centrale e acuto. Tuttavia questa voce dispone di alcune caratteristiche fondamentali: è potente ed estesa; è espressiva e possiede «l'importante e particolare qualità di commuovere»; è capace di proporre un fraseggio dotato di «una musicalità fuori del comune».<sup>287</sup>

È utile infine ricordare che il repertorio nel quale viene ascoltata Maria Callas nel Paese del belcanto negli anni che pongono le premesse per la carriera futura non è quello che la renderà celebre. Le dichiarazioni contenute nell'intervista rilasciata a Ravazzin sembrano in conflitto con la volontà di rientrare in America che alcune biografie attribuiscono a Maria all'indomani del tiepido successo nella *Gioconda*.<sup>288</sup> Nel 1948 Maria Callas è Turandot e proprio in Arena: forse il ruolo le è stato già proposto nell'estate del 1947 (e quindi non ha mai pensato seriamente di ritornare a New York) o l'intervista contiene una candidatura che i responsabili dell'Arena, a tempo debito, sapranno valorizzare? Dichiarò Maria Callas a Ravazzin: «Ora che ho conosciuto l'Italia non ho che un desiderio: quello di poter rimanere a cantare nei vostri teatri, davanti al vostro pubblico, che già sento vicino, sotto il vostro cielo, nella vostra Arena dove mi piacerebbe particolarmente essere Turandot».<sup>289</sup>

In attesa di *Turandot*, le preoccupazioni umane e finanziarie della ventiquattrenne grecoamericana sono alleviate da Giovan Battista Meneghini, «attempato ma gioviale, abituato a cercare le proprie distrazioni ai margini del mondo dell'opera dell'Arena»: «un “tranquillo” signore

---

<sup>287</sup> Per le citazioni cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., p. 197.

<sup>288</sup> Si veda per esempio *ivi*, p. 27.

<sup>289</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 47.

di provincia con una buona posizione sociale, una famiglia onorata e rispettata e tante conoscenze in ogni ambiente. Ha qualcosa di goldoniano non soltanto nella parlata veneta ma anche in quel suo scintillante modo di godere delle gioie terrene, nel suo sguardo sicuro e attento e nella sua quasi sempre ottimistica visione degli uomini e delle cose».<sup>290</sup> Per il matrimonio bisognerà attendere due anni, ma è certo che in questo periodo Meneghini le è accanto: la aiuta e la incoraggia. Arriva una proposta dalla Fenice di Venezia per il ruolo wagneriano di Isotta:<sup>291</sup> benché conosca solo qualche pagina della partitura, Maria Callas accetta la parte, che apprende in un mese. La sua Isotta musicalmente italiana evidenzia – rileggendo le critiche – una voce «caldissima», accenti «squillanti» e la capacità di restituire il personaggio nella sua totalità. Così si esprime nel «Gazzettino» Gi. Pu. (Giuseppe Pugliese) il 30 dicembre 1947:<sup>292</sup>

Isotta era il giovane soprano Maria Callas. Artista d'una sensibilità musicale non comune, dal giuoco scenico felicissimo e sicuro, ha rivissuto la passione amorosa della sua parte più con dolce, femminile trasporto che non con druidica virilità. Ma la sua bella, caldissima voce, ha trovato, specie nel registro acuto, accenti squillanti e d'un appropriato lirismo.

Alla Fenice è, oltre che Isotta, Turandot con la direzione di Sanzogno e la regia di Frigerio e si segnala – secondo la critica – per la «squillante incisiva voce specie nella tessitura acuta». Viene considerata «artista di squisita sensibilità, di intelligenza scenica ed espressiva non comuni che fanno dimenticare talune oscillazioni timbriche della sua voce».<sup>293</sup> È la principessa di gelo anche a Udine in marzo, alle Terme di Caracalla e all'Arena di Verona in luglio, al Carlo Felice di Genova in agosto e il giorno 11 agosto 1948 «Il Secolo XIX» parla di una Turandot «di gran classe» e di «stilizzazione perfetta», espressione significativa per una cantante che rifugge dall'enfasi verista. Si menzionano pure la «sicurezza d'intonazione» e il «vigore» di una voce che in questi mesi è all'apice delle proprie possibilità. Viene apprezzata nei ruoli che progressivamente interpreta, aggiungendo a Gioconda, Turandot e Isotta (cantata anche al Teatro Grattacielo di Genova il 12, 14 e 16 maggio 1948) il personaggio di Leonora della *Forza del destino* a Trieste (il 17, 20, 21 e 25 aprile '48: quasi un *unicum* nella carriera, al quale farà seguito l'incisione discografica nell'agosto 1954) e quello di Aida per arrivare, ancora nel 1948, alle due recite della *Norma* fiorentina (30 novembre e 5 dicembre), quasi un'epifania della vocalità del primo Ottocento. Dopo l'*Aida* di Rovigo «Il Gazzettino» scrive:<sup>294</sup> «Maria Callas è il migliore soprano drammatico che da molti anni calchi le vecchie tavole del nostro Sociale e questo non è poco perché l'albo del Sociale vanta nomi quali Caniglia, Pedrini, Pampanini, per restare nel genere». L'entusiasmo del giornalista fa un po'

---

<sup>290</sup> CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., p. 28, per entrambe le citazioni.

<sup>291</sup> Cfr. *ivi*, pp. 30-33.

<sup>292</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 50-51: 51.

<sup>293</sup> Cfr., per entrambe le citazioni e anche per gli stralci dall'articolo pubblicato nel «Secolo XIX», l'*Itinerario critico 1943-1973* in CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., pp. 198-212: 197.

<sup>294</sup> *Ibidem*.



sorridere: le tre artiste citate sono quanto mai lontane dal gusto, dallo stile, dalla grana della voce che la giovane interprete propone. Più interessante è semmai l'analisi che segue: «Questa giovane artista ha la grande fortuna di possedere una voce quasi stranamente sensuale nel registro basso e medio e raramente limpida in quello acuto ed ha il grande merito di usarla con intelligenza e cuore». È giunto così il momento di analizzare nel dettaglio come Maria Callas utilizzi la propria voce così particolare e controversa in un repertorio quanto mai vasto e vario.

### Le estati discografiche di Maria Callas<sup>295</sup>

Data	Titolo e compositore	Compositore	Direttore	Altre informazioni
16-25 giu. e 3-4 ag. 1953	<i>Cavalleria rusticana</i>	Pietro Mascagni	Tullio Serafin	Opera completa EMI
10 - 21 agosto 1953	<i>Tosca</i>	Giacomo Puccini	Victor De Sabata	Opera completa EMI
Settembre 1953	<i>La traviata</i>	Giuseppe Verdi	Gabriele Santini	Opera completa Cetra
25 mag. - 17 giugno 1954	<i>I pagliacci</i>	Ruggero Leoncavallo	Tullio Serafin	Opera completa EMI
17 - 24 agosto 1954	<i>La forza del destino</i>	Giuseppe Verdi	Tullio Serafin	Opera completa EMI
31 agosto - 8 sett. 1954	<i>Il turco in Italia</i>	Gioachino Rossini	Gianandrea Gavazzeni	Opera completa EMI
15 - 21 settembre 1954	<i>Recital pucciniano</i>	Giacomo Puccini	Tullio Serafin	Disco EMI
15 - 21 settembre 1954	<i>Recital di arie veristiche e di coloritura</i>	Autori vari	Tullio Serafin	Disco EMI
9 - 12 giugno 1955	<i>Arie di Cherubini, Spontini e Bellini</i>	Luigi Cherubini, Gasparo Spontini, Vincenzo Bellini	Tullio Serafin	Disco EMI
1° - 6 agosto 1955	<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini	Herbert von Karajan	Opera completa EMI
10-24 agosto 1955	<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi	Tullio Serafin	Opera completa EMI
3 - 16 settembre 1955	<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi	Tullio Serafin	Opera completa EMI
3 - 9 agosto 1956	<i>Il trovatore</i>	Giuseppe Verdi	Herbert von Karajan	Opera completa EMI
20 agosto - 4 sett. 1956	<i>La bohème</i>	Giacomo Puccini	Antonino Votto	Opera completa EMI
4 - 9 settembre 1956	<i>Un ballo in maschera</i>	Giuseppe Verdi	Antonino Votto	Opera completa EMI
9 - 15 luglio 1957	<i>Turandot</i>	Giacomo Puccini	Tullio Serafin	Opera completa EMI
18 - 27 luglio 1957	<i>Manon Lescaut</i>	Giacomo Puccini	Tullio Serafin	Opera completa EMI
12 - 19 settembre 1957	<i>Medea</i>	Luigi Cherubini	Tullio Serafin	Opera completa Ricordi
19 - 24 settembre 1958	<i>Recital verdiano</i>	Giuseppe Verdi	Nicola Rescigno	Disco EMI
19 - 24 settembre 1958	<i>Arie di Bellini, Donizetti e Thomas</i>	Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Ambroise Thomas	Nicola Rescigno	Disco EMI
4 - 11 settembre 1959	<i>La Gioconda</i>	Amilcare Ponchielli	Antonino Votto	Opera completa EMI
5 - 12 settembre 1960	<i>Norma</i>	Vincenzo Bellini	Tullio Serafin	Opera completa EMI

<sup>295</sup> Per l'elenco completo delle registrazioni discografiche di Maria Callas si consulti l'apposita *Appendice*. Qui viene offerta soltanto la cronologia delle opere complete e delle raccolte di singole arie incise dalla cantante durante i mesi estivi, da fine maggio alla seconda metà di settembre, limitatamente al periodo 1953-1960. All'*Appendice* si rimanda anche per la completezza dei dati relativi al programma dei dischi antologici, al cast e alle orchestre.

### 3. La voce che egual non ha e il suo repertorio

Chi mi rapisce in estasi?  
Qual nuovo incanto, oh Dio!  
Qual voce strana e insolita  
colpì l'orecchio mio,  
che mi trasporta ed agita  
e delirar mi fa? [...]

Sento cantar Desdemona  
con voce mascolina,  
sento cantar Desdemona  
con voce femminile  
ermafrodita armonica,  
voce che egual non ha...<sup>1</sup>

Nel saggio pubblicato a un mese dalla scomparsa di Maria Callas Leonardo Bragaglia ricorda che il suo debutto in Italia avviene in un momento particolare:<sup>2</sup> i soprani drammatici scarseggiano perché Gina Cigna, illustre interprete dei ruoli di Gioconda e di Turandot, si è ritirata da un anno, dopo un incidente; Maria Caniglia, esperta di ruoli veristi,<sup>3</sup> sta perdendo sicurezza nel registro acuto; Iva Pacetti, che tenta talvolta di emulare la Cigna, avverte il peso della carriera; Maria Pedrini, Carla Castellani, Iris Ferriani e l'ancora giovane Franca Sacchi vorrebbero sostituire la "diva" Caniglia, ma non arrivano a eguagliarla; resta Caterina Mancini, che tuttavia non possiede «neanche la centesima parte della tecnica della Callas».<sup>4</sup> Eppure *Norma* e *Franco cacciatore*, *Cavalleria* e il primo Verdi sono a fine anni Quaranta il monopolio della «stupenda voce» di quella Caterina Mancini che con Maria Callas potrebbe quasi rivaleggiare, come dimostra la registrazione dal vivo della cabaletta di Odabella dal prologo dell'*Attila*: siamo alla Fenice, il 12 settembre 1951, e dirige l'orchestra Carlo Maria Giulini. La voce è sicura e svettante, il virtuosismo notevole, il fraseggio e la dizione nobili. Maria Callas è nata nel 1923, Caterina Mancini nel 1924; la prima debutta a Verona nel '47 (*La Gioconda*), la seconda a Firenze nel '48 (*I Lombardi alla prima crociata*). Maria Callas arriva alla Scala con *Aida* nel 1950; Caterina Mancini l'anno seguente, nella prima ripresa postbellica di *Lucrezia Borgia*, che rimane tuttavia l'unica sua presenza nel teatro milanese. La carriera di entrambe sarà breve e anche la Mancini è già in declino all'inizio degli anni Sessanta:

---

<sup>1</sup> Anonimo, *Canzone a Maria Malibran*, Napoli 1835, in REMO GIAZOTTO, *Maria Malibran (1808-1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Torino, ERI, 1986, p. 485.

<sup>2</sup> Cfr. LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. Omaggio a Maria Callas*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 22-23.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 22: per Bragaglia il repertorio di elezione del soprano napoletano, morto a Roma nel 1979 non ancora settantaquattrenne, comprende alcuni titoli verdiani (ma non, ovviamente, «il terribile "primo Verdi"»), *Cavalleria*, *Fedora*, *Andrea Chénier*, *Adriana Lecouvreur*, *Tosca* e – solo tardivamente – *Fanciulla del West* e *Gioconda*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 23, anche per il giudizio sulle qualità vocali della Mancini riportato in seguito.

a differenza di Maria Callas, ma rivelando un impianto vocale simile al suo, passerà al registro mezzosopranile, pur diradando la propria attività. Altra differenza: Caterina Mancini non avrà una vera carriera discografica; infatti i titoli disponibili sono i riversamenti in disco delle trasmissioni radiofoniche. Morirà alla rispettabile età di ottantasei anni, il 21 gennaio 2011.

Come già ricordato, la Mancini si cimenta con l'impegnativo ruolo di Norma (nel 1950, a Bologna e a Venezia), dà un contributo alla rinascita rossiniana con il *Mosè in Egitto* fiorentino del 1955<sup>5</sup> e a quella donizettiana con la rarità del *Duca d'Alba* cantato a Verona nel 1956;<sup>6</sup> Maria Callas dà il proprio contributo a questo capitolo della rinascita del belcanto dapprima sottraendo il personaggio di Lucia, l'infelice sposa di Lammermoor, all'algido virtuosismo dei soprani di coloratura e poi proponendo alla Scala, sotto la guida di Gavazzeni e Visconti, *Anna Bolena* e, con Franco Corelli come partner, *Poliuto*. Chiudendo sui parallelismi possibili, vari titoli verdiani (*Nabucco*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*), come pure i ruoli protagonisti di Gioconda e Tosca, vengono interpretati da entrambe. Ma Maria Callas non si limita ai ruoli drammatici e quindi – riprendendo qualche altra osservazione da Bragaglia – occorre considerare anche l'«ancor più “minato” [...] terreno dei “soprani lirici”»,<sup>7</sup> tra i quali si annovera la cantante-attrice Mafalda Favero, «ancora in smagliante forma, insuperabile [...] in *Manon* e in *Bohème*, in *Zazà* come in *Adriana Lecouvreur*».<sup>8</sup> Ci sarebbe pure Magda Olivero, lontana tuttavia dalle scene all'epoca degli esordi di Maria Callas, per vicende matrimoniali, e ci sono Onelia Fineschi, «definita per colore “la più bella voce del mondo”», e Renata Tebaldi, che diventerà – volente o no – la “rivale”. La Callas – conclude Bragaglia – ben consigliata da Serafin tenta subito, fra i ventitré e i ventisette anni, le carte più difficili,<sup>9</sup> quelle che le altre cantanti si riservano per il culmine della loro carriera, «compiuti cioè i trentacinque anni»: Gioconda e Norma, Turandot e Leonora (*La forza del destino* a Trieste, nel 1948), Brunilde e Isotta, Abigaille e Kundry:

Il repertorio drammatico più impegnativo: quello che richiede una vocalità decisamente superiore, incandescente, liquida, dilagante, ma anche una disciplina assoluta e una tecnica illuminata. La sua Kundry aveva qualcosa di soprannaturale, di stranamente gutturale, sinistro, ma di una diabolicità che sapeva riscattarsi in misticismo nelle eco delle mezze voci più metafisiche. E pensare che la Callas alternava queste recite del *Parsifal*, a quelle della “divina” *Norma* belliniana! Ricordiamo benissimo quella primavera romana 1950: in un mese la Callas fece cinque recite di *Norma* e cinque di *Parsifal*, oltre, naturalmente alle relative prove di scena e di canto! Cose da leggenda.

---

<sup>5</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa (per il Rossini buffo)*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 99-135.

<sup>6</sup> Una curiosità: nell'allestimento del *Duca d'Alba* diretto da Schippers durante il Festival dei due Mondi di Spoleto del 1959, regia e scene (filologiche: si riprendono quelle della *première* romana postuma del 1882) vengono affidate a Luchino Visconti, “regista callassiano” quant'altri mai. Un ulteriore, indiretto legame a distanza tra le due primedonne.

<sup>7</sup> LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore...*, cit., p. 23.

<sup>8</sup> *Ibidem*, anche per le citazioni e i titoli seguenti.

<sup>9</sup> «La Callas era soltanto per iniziati. Una ghiottoneria per tecnici»: *ivi*, p. 24, anche per la citazione che segue.

Il «Radiocorriere TV» pubblica a fine 1969 il celebre *Processo alla Callas*, una tavola rotonda nel corso della quale intervengono Rodolfo Celletti, Fedele d'Amico, Eugenio Gara, Gianandrea Gavazzeni, Giorgio Gualerzi e Luchino Visconti.<sup>10</sup>

Citeremo ancora questa fonte «tuttora rilevante»,<sup>11</sup> ma qui ci preme riportare la descrizione della voce di Maria Callas offerta in quella occasione da Rodolfo Celletti il quale, dopo aver chiarito che i parametri fissi sulla base dei quali si deve giudicare una voce sono da una parte il timbro e il volume (doti naturali), dall'altra la tecnica (che, unita al talento innato, amplifica l'estensione, la duttilità o pieghevolezza e l'agilità) si esprime in questi termini a proposito del timbro e del volume:<sup>12</sup>

Il timbro della Callas, considerato come suono a sé, era tendenzialmente brutto: un suono scarno, che dava un senso di aridità, di secchezza. Mancava di quegli elementi che in gergo si chiamano il velluto e lo smalto. In compenso, era un timbro mordente. Direi che il metallo mordente sostituiva lo smalto. Inoltre la voce della Callas era penetrante. Era una voce di volume normale, né piccola né grande. Ma il suono penetrante e mordente (che poteva sconfinare nel brutto, perché aveva spesso qualcosa di asprigno) faceva sì che questa voce si sentisse benissimo dovunque. Aveva anche un fondo gutturale, la voce della Callas, almeno in alcuni settori. Quali settori? Quelli più delicati della voce di soprano, per esempio nella zona dove il registro basso si fonde con il registro medio, fra il sol e il la. Direi che qui la voce della Callas aveva delle risonanze talmente gutturali che a volte faceva pensare ad un ventriloquo, addirittura. A me, per lo meno, dava questa impressione; oppure sembrava una voce che risonasse in un tubo di caucciù. Questo le accadeva soprattutto quando forzava un poco. Poi c'era un altro punto delicato, in lei come in molti altri soprani, cioè l'altro passaggio, il passaggio superiore. Anche lì, intorno al fa sul quinto rigo, intorno al sol sopra le righe c'era spesso qualche cosa che dal punto di vista del suono in sé non funzionava bene.

Probabilmente la Callas [...] aveva in partenza una voce già un po' forzata e provata. Non instradata subito, voglio dire, nella direzione tecnicamente giusta. [...] E poi la Callas, anche all'inizio della carriera, quando teneva a lungo una nota, faceva avvertire un leggero ondeggiamento; oppure questo le accadeva nel registro sopracuto. I suoi re, i suoi mi, mi bemolle soprattutto avevano spesso lievi oscillazioni. A questo punto però debbo dire: certo era una brutta voce come qualità naturali, ma ritengo che una parte del fascino della Callas fosse proprio in questo. Perché? Perché questa voce, con tutti i difetti naturali riguardo allo smalto, al velluto, all'impasto, riusciva ad assumere colori suoi propri, un timbro suo proprio. Insomma, una volta sentita questa voce, si riconosceva immediatamente tra tutte. Questo è un grandissimo vantaggio [...].

Prima che gli altri partecipanti alla tavola rotonda intervengano, Celletti analizza anche l'efficacia della tecnica vocale di Maria Callas:<sup>13</sup>

La tecnica su che cosa si ripercuote? Sull'estensione, sulla pieghevolezza, sulla leggerezza, sull'agilità e sostanzialmente – questa è la cosa più importante – sulla capacità del cantante di emettere suoni di vari colori, a suo piacimento: cioè, ora più forti, ora più esili, ora più scuri,

---

<sup>10</sup> *Processo alla Callas* in «Radiocorriere TV», a. XLVII (30 novembre 1969), n. 48, pp. 62-85 (oggi consultabile anche in rete); ristampa: «Nuova rivista musicale italiana», a. XII (gennaio-marzo 1978), n. 1, pp. 7-28.

<sup>11</sup> JACOPO PELLEGRINI (a cura di), *Bibliografia scelta e ragionata* in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas...*, cit., pp. 601-615: 609 (d'ora in poi semplicemente *Mille e una Callas*).

<sup>12</sup> *Processo alla Callas*, cit., p. 64 col. 2.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 67 col. 1.

ora più chiari. L'insieme di queste tinte e di queste intensità è l'equivalente della tavolozza di un pittore. Nell'interpretazione, evidentemente, questo è fondamentale perché si tratta di colorire e il suono e la parola. Ora la Callas, quanto a estensione, non tremava, perché stando alle opere che ha cantato, partiva dal La naturale sotto il rigo e arrivava al Mi bemolle sopra le righe.

Fedele D'Amico interviene a questo punto per evidenziare che la voce di Maria Callas si estende per due ottave e mezzo; Eugenio Gara ricorda il Fa sopracuto ascoltato *nell'Armida* di Rossini<sup>14</sup> a Firenze e Celletti gli dà ragione, prima di proseguire nella propria analisi:<sup>15</sup>

Giusto, anche al fa. Comunque nella parte centrale-bassa della sua voce si avvertivano anche colori di mezzosoprano, cioè tinte piuttosto scure. Sopra, quando arrivava ai sopracuti, non aveva quasi nulla dei soprani cosiddetti leggeri, e questa è stata una delle sue grandi innovazioni. [...] Queste note sopracute hanno molto fascino sul pubblico. Il pubblico non si rende conto se è un mi, se è un fa, se è un sol, però avverte che la nota è di estrema difficoltà, che rompe il muro del suono. Ora noi eravamo abituati a sentire queste note attaccate molto piano, con un timbro chiarissimo, flautato. La Callas, anche lei quando voleva le attaccava flautate, però con un corpo di voce molto maggiore che non i soprani leggeri tradizionali; e con delle vibrazioni, con un mordente che questi soprano non avevano. Nei soprani leggeri tradizionali queste note avevano un suono flebile e tendenzialmente strumentale, si confondevano col flauto, per esempio. I sopracuti della Callas invece, anche se meno dolci, anche se oscillanti, avevano qualcosa di più umano. Si sentiva più la voce e meno lo strumento. Inoltre la Callas prendeva queste note con un'emissione veemente di scatto, diversa, quindi, dall'emissione delicatissima, cautissima, bianchissima dei soprani leggeri. Insomma la Callas attaccava queste note con il vigore dei soprani drammatici. Solo che il soprano drammatico quando arrivava al do era il massimo che potesse fare e poi accendeva subito la candela alla protettrice o al protettore dei cantanti, per esserci riuscito. Nel caso poi della Tebaldi, beh, accendeva la candela anche quando era un si naturale e qualche volta un si bemolle.

Ma torniamo alla tecnica. La Callas, dovendo affrontare opere che o non si facevano più o si facevano con una tecnica e uno stile molto diversi da quelli dei loro tempi (per vent'anni ho sentito la *Norma* come se fosse la *Gioconda* o la *Cavalleria rusticana*), praticamente ha ristudiato il canto, impadronendosi, in funzione di quelle opere, di un'emissione adeguata. Così l'abbiamo sentita usare la cosiddetta emissione in maschera, quella cioè che consiste nel proiettare il suono, per quanto possibile, in quella zona che sta fra la fronte, gli zigomi e le cavità nasali (pur senza rendere nasale il suono); mentre i soprani di scuola verista, abituati a Puccini, a Mascagni, Giordano, Leoncavallo, per la sensualità canora richiesta da questi compositori tendevano a usare una emissione che risuonava di più nelle cavità inferiori. Questa emissione in maschera, applicata anche ai centri oltre che agli acuti, è stata un po' la riscoperta dell'America nel campo dei soprani. Esisteva e veniva applicata da buone cantanti anche ai nostri tempi, però non con il rigore, non con la perseveranza tecnica della Callas. Ora questo che cosa ha prodotto? Che la Callas ha reso facile il suono anche a quelle che erano le sue zone cattive e poi è riuscita a riesumare una leggerezza di emissione che le è riuscita preziosissima nell'agilità, nel mezzoforte, nella mezzavoce. Ma la Callas ha portato altre novità. I soprani leggeri di cui abbiamo parlato non soltanto quando arrivavano alla zona sopracuta si dovevano limitare a suoni molto esili, ma avevano anche un'altra caratteristica, formatasi, più o meno, al tempo di Bellini e di Donizetti. Le loro "roulades", i loro gorgheggi erano flebili, malinconici, tutti giocati su un suono che stava tra il mezzoforte e il piano.

La Callas, quando si è impadronita della tecnica, della vera tecnica dei primi dell'Ottocento, che ha fatto? Ha restituito al gorgheggio la forza penetrativa dei tempi di Rossini. Rossini non amava che le parti di agilità delle sue opere fossero cantate con voce piccola e flebile, ma voleva voci piene, vigorose, mordenti. La Callas ci ha riportato a questo tipo di emissione

---

<sup>14</sup> Se Maria Callas possedesse o no il Fa sopracuto, se la nota più acuta ascoltata durante l'*Armida* fiorentina fosse un Fa sopracuto o un Mi bemolle non è in questo momento rilevante, ma ne abbiamo parlato alla fine del primo capitolo.

<sup>15</sup> *Processo alla Callas*, cit., p. 64 col. 2.

nell'agilità. L'*Armida* di Rossini è stata probabilmente l'opera in cui la Callas ha meglio spiegato questa sua capacità e poi l'ha fatto anche nella *Norma*. Ci sono certi vocalizzi di forza nella *Norma*, ai quali la Callas ha potuto dare un significato di espressione, di interpretazione, pur trattandosi di semplici vocalizzi, proprio in virtù di questa veemenza di emissione e di questo mordente nel timbro. D'altronde quando voleva, la Callas riusciva perfettamente anche nell'agilità a mezza voce, l'agilità flebile, languente, elegiaca. E bisogna aggiungere che nell'agilità affrontava tutta l'ornamentazione al completo: picchettati, trilli, mezzi trilli, gruppetti, scale, ecc. In che cosa perdeva la Callas rispetto ai normali soprani leggeri? Era più lenta nelle agilità. Però, a questo punto, dato che si ritiene che i tempi dell'Ottocento fossero più lenti degli abituali, io non so se un'agilità lievemente più lenta sia un vantaggio o uno svantaggio. Altra cosa: nelle agilità flebili la voce della Callas era una sua seconda voce, perché acquistava una grande dolcezza. La Callas in genere, sia nel canto fiorito, sia nel canto spianato, cioè fatto di note lunghe, senza ornamenti, eseguite a mezza voce, raggiungeva effetti di dolcezza talmente toccanti che sembravano suoni che scendessero dall'alto, venissero, che so io, dal lucernario della "Scala".

L'ampiezza della citazione è funzionale all'analisi del repertorio di Maria Callas che ci accingiamo a svolgere, suddividendo i "titoli" callassiani in paragrafi dedicati a singoli autori o a gruppi di autori. Ciò che durante il *Processo alla Callas* non emerge (anche perché non si poteva dire con certezza all'epoca se la sua carriera teatrale si fosse già conclusa o no) è la precocità del declino e del conseguente ritiro dalle scene.

Presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna si svolse, sabato 20 novembre 2010, il XIV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale», nel corso del quale Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo tennero una relazione intitolata *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*.

Il testo – come già segnalato – è pubblicato sia in volume<sup>16</sup> che in rete; contiene dati nuovi e significativi in vista dell'assegnazione della voce di Maria Callas a un particolare registro vocale e si discosta dall'opinione di Rodolfo Celletti e di Mario Merigo, secondo i quali si trattava di una voce «estesa in alto, ma con centri e settore grave fortemente costruiti e piuttosto gutturali».<sup>17</sup> Ma soprattutto lo studio di Fussi e Paolillo avanza una ipotesi fisiopatologica. Infatti nel 1975 il dottor Mario Giacobozzo della clinica medica del Policlinico di Roma aveva visitato Maria Callas ed era rimasto colpito dal colorito bluastrò della pelle e da una sfumatura violacea sul collo, a sinistra; le mani erano piene di bitorzoli. La diagnosi fu di dermatomiosite, patologia del tessuto connettivo che provoca infiammazione e distruzione dei tessuti della pelle e dei muscoli scheletrici, con conseguenti difficoltà respiratorie e cardiache. Dunque il progressivo, precoce decadimento della voce della cantante dipese da una malattia e non dalle cause psicosomatiche citate dalla stampa scandalistica. Anche su questo aspetto abbiamo già riferito con calma alla fine del primo capitolo.

---

<sup>16</sup> FRANCO FUSSI, NICO PAOLO PAOLILLO, *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*, in FRANCO FUSSI, a cura di, *La voce del cantante*, s. I. [Torino], Omega, 2011, pp. 33-51.

<sup>17</sup> MARIO MERIGO, *La voce della giovane Callas*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, Associazione culturale "Maria Callas", Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997, pp. 213-217: p. 213.

### 3.1. Il prediletto Bellini

Il rapporto tra Maria Callas e Vincenzo Bellini, come pure il suo contributo all'effimera rinascita della *Medea* di Cherubini vengono analizzati in due saggi in lingua italiana del 2002<sup>18</sup> e del 2016.<sup>19</sup>

Secondo Gina Guandalini, «L'appassionato [...] sarà senz'altro infastidito dalla quantità di pubblicazioni che si concentrano ossessivamente sul personaggio privato, sulla donna. In questo mare di pubblicistica, spesso futile o dubbia, ciò che la Callas ha fatto nel mondo dell'interpretazione operistica passa in secondo piano rispetto alle sue vicende personali [...]. Floriana Sicari ci fornisce [...] uno di quei manuali di consultazione musicale che non passano di moda [...]. L'ambito è il melodramma di Vincenzo Bellini e, non a caso, la Sicari è siciliana e nutre per la sua terra un affetto commovente».<sup>20</sup> Gli eventi privati, in effetti, ingombrano tanti spazi di ricerca sottratti all'indagine musicologica<sup>21</sup> e quindi la monografia *Callas e Bellini* andrà valorizzata per i contributi nei quali l'autrice mette a profitto le proprie competenze di cantante e docente di arte scenica (ma con un certo rammarico per l'assenza degli adeguati rimandi alle fonti).

Il compositore prediletto da Maria Callas<sup>22</sup> non gode, nel secondo dopoguerra, di una ricezione favorevole<sup>23</sup> e ancora oggi solo *Norma* e *Sonnambula* compaiono con una certa regolarità nelle stagioni dei teatri d'opera italiani e stranieri.<sup>24</sup> Altri titoli sono rarità, come *I puritani* dei quali Gino Roncaglia diceva, nel 1954, a un anno dall'incisione discografica nella quale Maria Callas è affiancata da un trio maschile (Di Stefano, Panerai e Rossi Lemeni) impari al compito:

Quest'opera non può essere eseguita oggi, o se lo è ci lascia inevitabilmente scontenti. Per potere mantenere in vita i nostri capolavori del primo Ottocento (e avremmo il dovere di farlo!) occorre riprendere i metodi di preparazione dei cantanti che allora si usavano; diversamente, uno dei più gloriosi patrimoni della nostra storia artistica sarà perduto per sempre. Ma quando si potrà farlo? E perché, se ci preoccupiamo tanto, e giustamente, della scomparsa del «Cenacolo» di Leonardo, non dovremmo preoccuparci per la scomparsa delle opere di Rossini e di Bellini? Si dirà che di esse ci restano le partiture. Ma che cos'è una partitura se non può venire eseguita? Meno di un quadro per gli occhi di un cieco!<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini. Analisi di una eredità*, prefazione di Gina Guandalini, Milano, Sinfonica, 2002.

<sup>19</sup> ELENA LIVERANI, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, Bologna, d.u.press, 2016.

<sup>20</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 3.

<sup>21</sup> Un titolo per tutti: NICHOLAS GAGE, *Greek Fire. The Love Affair of Maria Callas and Aristotle Onassis*, New York, Sidgwick & Jackson, 2000: l'*editio princeps* conta ben 640 pagine, tutte dedicate a vicende biografiche private.

<sup>22</sup> Nell'ottobre 1955, intervistata da Emilio Pozzo del «Radiocorriere», Maria Callas dichiara che se le fosse concesso di tornare indietro nel tempo vorrebbe che fosse Bellini il compositore incaricato di dedicare un'opera a lei (cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 81).

<sup>23</sup> Ma c'è chi apprezza Bellini, come il tenore Giacomo Lauri Volpi per il quale «la *Norma* è divina»: la citazione dall'autobiografia *A viso aperto* (Roma, Corbaccio, 1953) è ripresa in CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 198.

<sup>24</sup> Secondo FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 6, oggi «il bilancio del recupero del repertorio belliniano può dirsi sostanzialmente soddisfacente», ma a livello discografico, non teatrale. Si può concordare con l'autrice sul fatto che «il primo e più importante impulso» in vista della *Bellini-Renaissance* sia venuto dall'attività di Maria Callas tra il 1948 e il 1959 (*ibidem*).

<sup>25</sup> GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, Milano, Tarantola, 1954, p. 235. In merito all'inadeguata prestazione degli interpreti maschili nell'incisione discografica leggiamo in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco. 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988<sup>3</sup>, p. 65: «La Columbia 1953 è un'edizione ancora pervasa di clima antistoricistico. Ciò si

Già si è detto che l'adolescente Callas ad Atene, durante gli studi con Maria Trivella ed Elvira De Hidalgo, accosta alcune pagine belliniane,<sup>26</sup> con una spiccata predilezione per «Casta diva», la cavatina di Norma, proposta in occasione di varie audizioni, con esiti deludenti, come già abbiamo avuto modo di segnalare. Il primo a intuire le potenzialità del soprano «dal fisico imponente, che tuttavia non era considerato obeso con il metro di giudizio degli anni Quaranta»,<sup>27</sup> è Francesco Siciliani (1911-1996) – il creatore della Sagra Musicale Umbra, fresco di nomina al Maggio Musicale Fiorentino – dopo l'audizione del 26 ottobre 1948 durante la quale, quasi per caso, viene nominata la cavatina dei *Puritani*, che alla fine Maria accetta di intonare, folgorando il competente e lungimirante organizzatore musicale. Leggenda vuole che

una messa in scena di *Norma* sia stata creata praticamente dal nulla, lì per lì, con una telefonata agli uffici del Comunale di Firenze. È presumibile che Serafin avesse in mente da tempo questo progetto belliniano; e anche che la Callas sia stata in grado di dimostrare di “avere in gola”, almeno in grandi linee, la parte della sacerdotessa druidica. Comunque i giochi erano fatti: una giovane sconosciuta avrebbe debuttato nell'imponente personaggio della sacerdotessa belliniana, in un teatro che avrebbe giocato un ruolo fondamentale nella sua carriera.<sup>28</sup>

Conviene a questo punto passare la parola a Maria Callas stessa che, a Roma per preparare l'opera con Serafin, scrive al non ancora marito Meneghini due lettere rivelatrici della propria ansia euristica, ma anche dell'attenzione a dettagli del costume che potremmo ritenere secondari:

Non ho mai visto Serafin così contento. Io invece non lo sono perché chiedo troppo a me stessa. Credimi – che se avessi più tempo, era meglio, perché non si studia la *Norma* mai abbastanza. \* Bisogna provvedere anche alla parrucca. Avrò una specie di reggipetto e la vita scoperta. Inoltre, il vestito sarà assai trasparente e dovrò portare delle calze chiare, non scure come in Aida. Povera me e povero te, che dovrai vedermi a farne di tutti i colori.\*<sup>29</sup>

---

manifesta nei tagli ai quali fu assoggettata e nella direzione di Serafin, sicura, autorevole, ma superficiale nelle ricerche timbriche, poco sollecita dei dettagli, poco fantasiosa. Inoltre – se si fa in parte eccezione per Rossi-Lemeni – gli elementi maschili del “cast” denunciano una marchiana impreparazione tecnica e stilistica, cantano in modo paradiletantistico e sovvertono la vocalità belliniana con accenti e fraseggi da ultimo Verdi o da opera verista». Eseguire Bellini così è la regola nella prima metà del Novecento, anche all'estero, dove talvolta le compagnie italiane sono in *tournee*. A proposito dei *Puritani* di Città del Messico diretti nel 1952 da Guido Picco, con Callas, Di Stefano, Campolonghi e Rufino, sempre Celletti scrive, commentando la pionieristica ripresa dal vivo: «La registrazione è infelicissima come qualità di suono orchestrale. Il tutto ha poi l'assetto d'una spedizione punitiva, con tagli a dritta e a manca, squadrature, rozzezze» (*ibidem*). Ricordiamo, inoltre, che in Italia, da sempre, si acquistano pochi dischi e la voce della Callas viene conosciuta dal grande pubblico attraverso l'ascolto radiofonico, che non sempre, considerate le tecnologie dell'epoca, restituisce in maniera adeguata un timbro sicuramente complesso, ma anche fonogenico, come attestano le numerose incisioni in studio.

<sup>26</sup> Per esempio «Casta diva» per il concerto del 4 luglio 1938 oppure «Mira, o Norma» con la Mandikiàn il 23 febbraio e il 3 aprile 1940, sia in Conservatorio che alla radio (cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland Oregon, Amadeus Press, p. 581; il concerto del 23 febbraio è menzionato pure in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, Torino, Eda, 1987, p. 166).

<sup>27</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 9.

<sup>28</sup> Ivi, p. 12.

<sup>29</sup> Le lettere, datate rispettivamente 11 e 18 novembre 1948, sono riportate parzialmente sia da Floriana Sicari (ivi, pp. 12-13 e 13-14), che evita di correggere gli errori di ortografia e sintassi, sia da Giovan Battista Meneghini (*Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, pp. 66-67), che invece li corregge. Poiché gli stralci



Passando poi alla lettera successiva che, datata 18 novembre 1948, risale alla vigilia del debutto:

\* Ho girato parecchio per la parrucca e finalmente l'ho trovata. Era difficile scegliere quella giusta. Quando si tratta di color rosso, bisogna stare attenti: può dar fastidio agli occhi. Ho scelto una via di mezzo tra il biondo castano e il rosso Tiziano. Ne ho trovata una veramente bella, anche se ho faticato parecchio. Per giunta la parrucca deve essere lunghissima, arrivare almeno fino a metà vita. Io sono altissima, quindi, tenendo conto dell'ondulazione che la accorcia, mi occorre una parrucca di almeno novanta centimetri. Francamente ora sono felice perché posso pensare solo alla voce.\*

Nella stessa lettera conferma il proprio perfezionismo,<sup>30</sup> ma anche la difficoltà a dominare uno strumento – la propria voce – così straordinario e complesso da risultare ribelle anche negli anni per i quali non si può parlare né di declino né di malattia.

Stavo studiando la *Norma* dopo aver tornato dalla prima prova col mezzosoprano e mi è venuta una tale malinconia che non puoi immaginare... Ogni cosa che faccio sono convinta di aver fatto male – così comincio a innervosirmi [*sic*]... vorrei dare tanto di più in tutte le cose che faccio – cioè nel arte come anche nel mio amore per te. Nel canto vorrei fare la voce obbedire sempre come voglio io [la sottolineatura nell'autografo è doppia] ma par che voglia troppo e l'organo vocale e [*sic*] ingrato e non ti rende tutto. Anzi direi che è ribelle e non vuole essere comandata [*sic*: sopra aggiunge «o dominato, meglio dire»]. Vuole sfuggire sempre e io ne soffro di questo... Il pubblico mi applaude ma io so dentro me che potrei aver fatto tanto di più. Dice Serafin che è arcicontento della mia Norma – ma purtroppo io non sono per niente contenta – sono convinta poter fare cento volte di più, ma la voce non mi accontenta e non mi rende quello che voglio.<sup>31</sup>

È probabile che le difficoltà riguardino l'aspetto interpretativo, la necessità di rendere credibile un personaggio “coturnato”, come pure il bisogno di domare una vocalità straripante e complessa.

Il ruolo di Norma è belcantistico, ma la sacerdotessa druidica è anche un *leader* politico e militare e quindi gli abbandoni elegiaci di «Casta diva», la preghiera alla luna che funge da tempo di attacco, contrastano con gli accenti perentori richiesti dal recitativo «Fine al rito; e il sacro bosco / sia disgombrato dai profani» che funge da tempo di mezzo della “solita forma”.<sup>32</sup> La cabaletta recupera la corda nostalgica e sognante della cavatina, ma valorizza le agilità di forza nella stretta finale. Una prova non semplice per una cantante che si esprime in un idioma diverso da quello materno. Commenta Rodolfo Celletti, dopo aver ascoltato la prima incisione discografica, allora Columbia poi EMI:

---

non sono del tutto coincidenti integriamo le due fonti: fin dove possibile citiamo dal saggio della Sicari, per conservare il colore originale dell'imperfetta prosa italiana di Maria Callas; segnaliamo invece le parti riportate solo da Meneghini tra asterischi.

<sup>30</sup> Cfr. SERGIO DURANTE, *La professione del canto e il caso Callas*, «Rassegna musicale Curci», a. LXVIII (settembre 2010), n. 3, pp. 14-18.

<sup>31</sup> Questa parte della missiva è riportata solo in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 13-14; viene il sospetto che Meneghini ometta questa sezione dello scritto per non evidenziare i limiti dello strumento vocale della moglie.

<sup>32</sup> Per lo schema base della “solita forma” (ricavato dallo *Studio sulle opere di G. Verdi* di Abramo Basevi, 1859) cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, pp. 70-71.

Maria Callas scrive una grande pagina non soltanto di storia dell'interpretazione, ma di storia dell'opera. Nel giudicarla dobbiamo anzitutto rifarci a come di solito si cantava la parte della protagonista fino al 1950, con assoluto disprezzo della vocalità di agilità; con vocioni forzati e dilatati, al centro, dall'assuefazione al verismo o al tardo Verdi veristizzato e quindi negati alle alte tessiture, alle smorzature, alle sfumature. Quando la Callas presentò una *Casta diva* e un *Ah! bello a me ritorna* esatti e scorrevoli, ricchi di alternative e di colori, aperti all'abbandono lirico e allo slancio gioioso anche nelle fioretture e nelle scale cromatiche, parve un miracolo. E lo fu, per molti aspetti. Il fatto che [...], successivamente, il versante lirico e virtuosistico trovasse un migliore assetto con la Sutherland e con la Caballé, può essere sottolineato. Non interferisce però con ciò che la Callas rappresentò prima che il suo stesso metodo insegnasse ad altre cantanti ulteriori rifiniture.

L'altro punto da tenere presente è che la *Norma* fu una delle opere in cui la Callas reintrodusse lo stile tragico, anzi "sublime tragico", secondo una locuzione di Bellini. Restituì cioè alla sacerdotessa, tramutata in virago dalle interpreti delle precedenti generazioni, le dimensioni di rappresentante del potere divino e pose l'essere dotato di poteri profetici in conflitto con i sentimenti della donna. I suoi sdegni, i suoi anatemi – quasi satanici nelle loro esplosioni (vedere le agilità folgoranti di *I romani a cento a cento*) – contrapposti al lacerante lamento del *Poveri figli*, costituiscono gli opposti poli di questa ammirevole concezione, ancor oggi insuperata. Ovviamente anche in questo caso giocarono la tecnica e le doti timbriche.<sup>33</sup>

Il ruolo di Norma rispecchia con ogni probabilità la vocalità di Giuditta Pasta, prima interprete del personaggio il 26 dicembre 1831 alla Scala. Si trattava di una attrice vocale formata alla scuola dei contralti (contralti, si badi bene, e non soprani) rossiniani,<sup>34</sup> che sfoggiavano l'assoluta padronanza della coloratura e il perfetto controllo dei fiati. Questi ultimi, nelle lunghe melodie belliniane, devono essere ampi e omogenei.<sup>35</sup> Quanto appena esposto non sorprende, alla luce delle indagini già condotte su natura e organizzazione della voce di Maria Callas: mezzosoprano acuto più che soprano con estensione al grave, la cantante grecoamericana rappresenta nel Novecento ciò che Giuditta Pasta, Isabella Colbran e Maria Malibran erano state nel secolo precedente. La prima *Norma* fiorentina di Maria Callas è notevole:<sup>36</sup> viene delineato un personaggio femminile «dotato di

---

<sup>33</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., pp. 53-54.

<sup>34</sup> Il ruolo più frequentato dalla Pasta prima della *Norma* era quello di Tancredi, ma fu anche Romeo nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini (cfr. *Enciclopedia della Musica*, Milano, Garzanti, rist. agg. 2009, pp. 658 col. 2 e 659 col. 1).

<sup>35</sup> Critiche e detrazioni, nei confronti di Maria Callas, non mancano mai, a conferma dell'eccezionalità della sua vocalità e della novità delle sue interpretazioni. Giuseppe Pugliese, per esempio, nel «Gazzettino» rimprovera alla Callas qualche forzatura iperdrammatica che compromette il colore della voce, ma parla pure di «passione e impeto musicale straordinari» e di «momenti musicali bellissimi», concludendo con un'assoluzione piena, dato che definisce Maria Callas «ottima cantante e artista» (cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 32). Trascuriamo le stroncature di Guido Pannain anche perché il musicologo stesso «ha dichiarato pubblicamente di non intendersi di voci» (ivi, p. 34). Sicuramente le sue osservazioni sono espressione della *vox populi* disorientata di fronte all'insolito colore di una voce che non rientra nei canoni tradizionali, non essendo per natura né soave né accattivante né limpida né sempre rotonda. Un esperto di vocalità come Giacomo Lauri Volpi, al contrario, ben comprende il ruolo storico di Maria Callas e, all'indomani della *Norma* stroncata da Pannain, scrive nel proprio diario (*A viso aperto*, Milano, Corbaccio-Dall'Oglio, 1953) che solo una voce complessa può rendere giustizia a questo ruolo e riportare il pubblico ai fasti di Maria Malibran.

<sup>36</sup> Tanto in questo quanto nei paragrafi seguenti, ove non diversamente segnalato, la cronologia degli spettacoli ai quali Maria Callas prende parte viene ricostruita principalmente confrontando e integrando le seguenti fonti: per gli anni giovanili, NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *Appearances and Repertoire (1938-1945)* in ID., *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2001, pp. 577-590; per le date relative alle incisioni discografiche i booklet inclusi nei cofanetti Warner Classics – *Maria Callas: The Live Recordings – 2017 Edition* e *The Complete Studio Recordings (1949-1969)*, rispettivamente del 2017 e del 2015 – e le edizioni sia italiana che inglese della

sottili e commossi accenti»<sup>37</sup> in virtù di un «canto chiaro, puro [...] ricco di morbidezza, di flessuosità, di sfumature». Non lo si dice espressamente, ma la duttilità e varietà interpretative provengono già a quest'epoca dall'esattezza di lettura: Maria Callas solfeggia correttamente e non accetta approssimazioni, perché è «musicale e musicista»,<sup>38</sup> come dichiara la sua maestra De Hidalgo; inoltre possiede una voce estesa e la tecnica necessaria per adeguarla alla volontà del compositore. Ma i «commossi accenti» dei quali parla il critico della «Nazione» sono qualcosa di più: la capacità di assecondare le intuizioni di Serafin e il proprio istinto colorando la lettura «strumentale» della parte con le *nuances* che la rendono inconfondibilmente sua. Così anche per il canto lirico si può parlare di *rubato* e di *stentando*, applicando alla voce segni d'espressione di solito consacrati alla pratica strumentale. Il tutto, come osserva Bruno Rigacci – critico del «Pomeriggio» – «non si basa su effetti plateali», la voce «non si muove a scatti, non grida; ma si snoda con una duttilità quasi incredibile in tutta la gamma, con sensibile preferenza per le sfumature delicate. Ne risulta che Norma appare quasi un altro personaggio da quello che solitamente eravamo abituati a sentire. Più morbido, più femminile, se vogliamo; una Norma che non impressiona ma commuove».

Oggi risulta chiaro ciò che in quelle serate non si poteva ancora intuire in tutta la sua portata: «iniziava la grande rilettura e la grande rivoluzione del primo Ottocento italiano»,<sup>39</sup> vale a dire del repertorio belcantistico di Bellini, Donizetti e Rossini, dei compositori che progressivamente Maria Callas scoprirà di amare, capire e saper interpretare a preferenza di tutti gli altri.

Ricordiamo che Tullio Serafin aveva diretto al Metropolitan nel 1932 l'ultima *Norma* di Rosa Ponselle – un mito e un modello per Maria Callas – e probabilmente il maestro di Cavarzere si era

---

discografia critica curata da John Ardoin: *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup> (1977<sup>1</sup>); trad. *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni. Guida completa*, con una nota di Elvio Giudici, trad. di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997. Per la cronologia degli spettacoli teatrali le fonti più attendibili sono le seguenti: HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend with Performance Annals 1947-1974 by Arthur Germond*, Garden City (New York), Doubleday & Company, 1975, pp. 251-396; CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, Roma, Bietti, 1980, pp. 117-173; LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. Omaggio a Maria Callas*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 59-80 (cronologia limitata alle «principali esecuzioni callasiane» dal 1938 al 1973), ma anche ID., *Maria Callas. L'arte dello stupore*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2006, pp. 65-111 (la sezione della cronologia è arricchita da un *Curriculum vitae* e dal *Repertorio in ordine alfabetico degli autori*, alle pp. 91-111); CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, pp. 149-195; utili pure le tabelle di sintesi proposte nella rivista «Musicalia. Il fascino della Musica», a. 1 (ottobre-novembre 1992), n. 4, pp. 39 e 65.

<sup>37</sup> La critica della «Nazione», come pure quelle seguenti dell'«Avvenire d'Italia» e del «Pomeriggio» sono riportate in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 15 (che offre anche altri dettagli, da noi soltanto accennati, sulla *Norma* fiorentina).

<sup>38</sup> L'intervista audiovisiva in francese nella quale Elvira De Hidalgo lo dichiara è stata inclusa nel film di Tom Volf *Maria by Callas*, oggi disponibile in DVD Lucky Red (2018).

<sup>39</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 16. A p. 18 è citata una lettera che Elvira De Hidalgo spedisce dal Conservatorio di Ankara a Maria Callas in occasione del debutto fiorentino la quale parla di *Norma* come di partitura che «con tanto amore abbiamo studiato». L'espressione lascia intendere che allieva e maestra non si fossero limitate a una scelta di pagine, ma avessero già intuito che la partitura belliniana sarebbe potuta diventare un cavallo di battaglia dell'ancora giovane apprendista. Impossibile stabilire cosa la *Norma* callasiana debba alla Hidalgo e cosa a Serafin.

convinto che le interpreti adatte all'impervio ruolo della sacerdotessa dei druidi non possono essere più di una o due per generazione. Da subito, tuttavia, anche quando i mezzi vocali sono integri, la nuova Norma non piace a tutti e i critici si schierano su due fronti opposti: il musicologo Virgilio Doplicher afferma che la sacerdotessa di Maria Callas si impone «nell'ordine dei più severi e tradizionali principi del belcanto italiano», facendo eco al recensore dell'«Avvenire» per il quale Callas e Barbieri hanno dato un'idea e un esempio del vecchio canto italiano;<sup>40</sup> al contrario Frangini della «Nazione» parla di «scuola [...] diversa da quanto siamo abituati ad ascoltare» e Rigacci del «Pomeriggio» di «emissione che non sempre del tutto convince». Le affermazioni di Frangini e Rigacci risultano oggi confermate dall'edizione discografica Cetra di «Casta diva» (registrazione del novembre 1949) e quindi comprensibili, dato che il timbro poco edonistico e la rigorosa fedeltà allo spartito, comprese le agilità affrontate con voce robusta e scura, non corrispondono a quanto, in quegli anni, «siamo abituati ad ascoltare» in Italia. L'allusione a una «emissione che non sempre del tutto convince» mostra che Rigacci ha buon orecchio: avverte le rotture nel *continuum* vocale della cantante e quella laboriosità nel passaggio di registro che non fu mai del tutto risolta e di cui abbiamo dato riscontro nel paragrafo dedicato all'organizzazione vocale della nostra interprete. Al contrario non è semplice intendere in che senso Doplicher parli di esempio di belcanto e perché il recensore dell'«Avvenire» accomuni il gusto di Maria Callas a quello di Fedora Barbieri. La prassi esecutiva diffusasi in Italia nel primo Novecento, condizionata dal teatro musicale verista, non è conforme all'ortodossia belcantistica e allora o Doplicher usa in modo lato e improprio l'espressione 'belcanto' per alludere a una voce robusta, ben connotata ed emozionante o avrebbe il merito di essersi precocemente accorto che la nuova Norma recupera una tradizione ormai perduta. Inoltre Fedora Barbieri, per quanto ben dotata sul piano vocale, è inaccostabile a Maria Callas per gusto e stile, ponendosi in continuità con la tradizione verista antibelcantistica.

Non un critico, ma Virginia Zeani, soprano attivo negli anni in cui Maria Callas riporta in auge le più ortodosse regole della vocalità ottocentesca, dichiara che «la Callas aveva un tipo di scuola che stava tra la scuola di testa, tedesca, e quella italiana. Aveva una coloratura naturale, non studiata, e le sue scale cromatiche venivano da una musicalità colossale e da un istinto che non poteva aver preso da nessuna maestra».<sup>41</sup> Condividiamo la sostanza, non la lettera di quanto affermato dalla Zeani. Nicola Rossi Lemeni, marito dapprima della figlia di Tullio Serafin e poi di

---

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, p. 18, anche per le citazioni che precedono e che seguono.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 19. A p. 27 viene riportato il giudizio di Eduardo Arnosì, critico del quotidiano argentino «El Mundo», in occasione della *Norma* di Buenos Aires: «Una protagonista eccezionale [...] cantante dotata di una voce di grande estensione e generoso materiale e – cosa che sorprende in un soprano drammatico – di una notevole agilità nei passaggi di coloratura, il che le ha permesso di cantare una *Casta diva* insuperabile. Se in qualche momento drammatico è parso che le mancasse un po' di forza, lo ha fatto dimenticare con il fraseggio così espressivo, con lo stile impeccabile e la padronanza scenica». Viene così confermata l'impressione dei recensori italiani: la sacerdotessa dei Galli proposta da Maria Callas è meno tonante, ma più dolce e "cantante" del personaggio ascoltato negli ultimi cinquant'anni.

Virginia Zeani, Oroveso nella *Norma* di Buenos Aires (ma anche alla Scala e a Chicago) ricorda l'umiltà di Maria, il fatto che non sia mai soddisfatta dell'interpretazione di «Casta diva» e parla di «un'energia fisica incredibile»,<sup>42</sup> aggiungendo: «Era straordinaria nel sostegno e nella proiezione del suono; musicalmente era perfetta, era uno strumento. Ma era molto insicura nella caratterizzazione scenica. In seguito ha avuto la fortuna di avere eccellenti registi, ma agli inizi assorbiva idee un po' dove capitava e io posso dire di essere stato anche un suo 'regista'. Nella *Norma* della Callas ricordo la voce dell'ultimo atto. L'accento che dava nell'ultimo concertato finale. Era belcanto, ma era realistico, c'erano le lacrime nella voce». Rossi Lemeni è anche poeta e pittore: non ci sorprende dunque se Maria Callas, desiderosa di conferire la massima credibilità ai personaggi che interpreta, si confronta con il versatile collega per avere suggerimenti al fine di individuare «in quale posizione, in quale atteggiamento farsi vedere all'apertura del sipario».

Nel quarto capitolo, parlando del rapporto della cantante con i «suoi» registi, avremo modo di analizzare alcune scelte dell'attrice Callas, capace di valorizzare semplici espedienti o pochi suggerimenti in vista della caratterizzazione del personaggio.

L'analisi della prima incisione discografica di *Norma* è già stata proposta, citando Celletti; altro diremo, anche approfondendo il rapporto tra il soprano e i «suoi» diversi direttori d'orchestra: ricordiamo che, tra il 30 novembre 1948 e il 29 maggio 1965, Maria Callas canta *Norma* per ottantotto recite complessive in sedici città diverse,<sup>43</sup> debuttando nel ruolo della druidessa in dieci di esse e, precisamente, a Firenze, Catania, Città del Messico, San Paolo del Brasile, Rio de Janeiro, Chicago, New York, Philadelphia, Epidaurò e Parigi.<sup>44</sup> Alla fine degli anni Quaranta la sacerdotessa dei druidi è considerata – oggi sembra incredibile – parente stretta di Tosca e Leonora (sia quella della *Forza del destino* sia quella del *Fidelio* beethoveniano), se non addirittura di Aida o Gioconda.

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 20, anche per la citazione seguente.

<sup>43</sup> Va menzionata almeno Londra, dove, al Covent Garden, la *Norma* non si ascolta dal maggio 1930, quando viene interpretata da Rosa Ponselle, Irene Minghini Cattaneo ed Ezio Pinza, diretti da Vincenzo Bellezza. In seguito alla *Norma* del novembre 1952 il conte Harewood presenta Maria Callas al pubblico inglese tramite il mensile «Opera», per il quale compone un saggio encomiastico dedicato all'arte dell'ancora giovane interprete: «Ha la tecnica per affrontare musica apparentemente di ogni epoca [...] Ecco la poesia di Bellini nella sua forma più pura». Come diranno altri in diverse occasioni destano stupore, in particolare, «il legato meravigliosamente espressivo», «il colore vocale invariabilmente espressivo», «la purezza cristallina delle sue scale cromatiche discendenti» (ivi, p. 53). Il critico statunitense Cecil Smith confronta l'interpretazione callassiana con quelle di Nelli, Ponselle, Cigna e Raisa, evidenziando che «nell'esecuzione delle parti di agilità non ci sono confronti» (p. 56). Edward Lockspeiser parla di «lucentezza del timbro nel registro acuto» (p. 57) e per Piero Treves, residente a Londra, l'edizione di *Norma* in esame è «indubbiamente il maggiore evento musicale nella storia postbellica del Covent Garden» (*ibidem*). Delle recite londinesi resta traccia in virtù della radiotrasmissione della quarta recita (quella del 18 novembre). Il suono è più che accettabile e, in sintesi, se la Ponselle ha fatto conoscere agli Inglesi una Norma-donna sconvolta da passioni più grandi di lei, la Callas presenta al pubblico d'oltremarina un volto diverso del personaggio: Norma è sorella di Medea; come lei è una dea, una creatura mitica costretta a conoscere il travaglio che l'amore infligge agli esseri umani. Il tutto attraverso una lettura esatta della partitura: volontà, ferocia e sdegno sono espressi attraverso il canto e la coloratura è sempre strumento espressivo, mai fredda acrobazia. Spiace osservare che – probabilmente per esigenze della non più giovane Stignani – i duetti Norma-Adalgisa sono abbassati di un tono, cosa che non sarà necessaria quando il ruolo della rivale sarà cantato da Giulietta Simionato.

<sup>44</sup> Cfr. ivi, p. 19.

Non crea dunque stupore il fatto che colei che ha in repertorio i ruoli citati e magari anche qualche titolo wagneriano indossi il costume di Norma, ma ha dell'incredibile la capacità di affrontare la parte di coloratura dell'infelice protagonista dei *Puritani*, sempre di Bellini. Quello di Elvira è considerato, a torto, un personaggio adatto alle voci agili e cinguettanti:<sup>45</sup> è da vent'anni appannaggio di Margherita Carosio, per esempio,<sup>46</sup> un «aggraziato soprano lirico leggero»<sup>47</sup> che dovrebbe cantare il ruolo alla Fenice, ma dà forfait all'ultimo momento. A Venezia Maria Callas sta cantando *La valchiria* e in una settimana manda a memoria la parte (che conosce solo a grandi linee), debutta ed entra nella leggenda.<sup>48</sup> Prima di ascoltarla il critico di un giornale milanese – come ricorda Giovan Battista Meneghini nelle sue memorie – commenta l'incauta (a suo avviso) scelta del direttore Serafin con parole molto esplicite e poco rispettose:

Ci risulta che alla Fenice di Venezia, Serafin ha accettato di dirigere *I Puritani* con una Elvira soprano drammatico e precisamente con la Callas. Evviva questi vecchi senza coscienza artistica che si divertono rammollendosi e mandando a rotoli l'Arte lirica. A quando una nuova edizione della *Traviata* con Gino Bechi nella parte di Violetta?<sup>49</sup>

In realtà, sul piano vocale, Elvira è sorella di Norma, rientrando nella categoria dei cosiddetti soprani drammatici di agilità: alla prima parigina del 24 gennaio 1835 il ruolo viene affidato a Giulia Grisi, sorella del mezzosoprano Giuditta, soprano drammatico interprete di Zelmira e Semiramide, Adalgisa ed Elena del *Marin Faliero* (1835) di Donizetti, che per lei scrive il ruolo brillante di Norina (*Don Pasquale*, 1842). In realtà, dunque, l'operazione compiuta da Maria Callas allorché affronta le agilità di Elvira con voce densa e corposa non è del tutto inedita, bensì il recupero di una prassi esecutiva ben documentata.

---

<sup>45</sup> Emblematica – in questo senso – l'interpretazione che ancora agli inizi degli anni Cinquanta offriva del personaggio di Elvira l'ormai declinante Lina Pagliughi. A proposito di un riversamento in disco dell'esecuzione radiofonica del 1952 da lei interpretata sotto la direzione di Fernando Previtali leggiamo in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., pp. 64-65: «Molti tagli, direzione sostanzialmente di "routine", tenore privo di musicalità e di espressività che si limita a emettere acuti ben timbrati [è Mario Filippeschi]. La Pagliughi, sebbene declinante, ha ancora un bel timbro, ma bamboleggia nel tipico modo dei soprani di coloratura della prima metà del secolo e non è nemmeno un mostro di virtuosismo. Panerai è fuori stile, e a cantare e a fraseggiare veramente è il solo Bruscantini». Segnaliamo *en passant* che la produzione e diffusione dei dischi relativi alle registrazioni "pirata" della Callas dalla radio o dal vivo è iniziata nel gennaio 1965 ad opera dell'intraprendente collezionista Roger W. Frank (FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 29). In occasione dei quarant'anni dalla morte del soprano una significativa silloge delle registrazioni pirata è stata ripubblicata dalla Warner Classics nel cofanetto intitolato *Maria Callas: The Live Recordings – 2017 Edition* (42 cd & 3Blu-ray).

<sup>46</sup> Margherita Carosio (1908-2005) è il soprano lirico-leggero genovese che associa il proprio nome, tra gli anni Venti e i Quaranta, ai ruoli di Violetta ed Elvira.

<sup>47</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri...*, Vicenza, Ronzani, 2017, p. 21.

<sup>48</sup> La testimonianza rilasciata da Maria Callas nel 1957 al settimanale «Oggi» è riportata in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 22-23. Sembra che il soprano abbia iniziato a studiare la parte il mercoledì, abbia cantato *Valchiria* quello stesso giorno e il venerdì sera, debuttando nel ruolo di Elvira il martedì successivo (cfr. p. 23). Data la rapidità non sorprende che Giuseppe Pugliese sul «Gazzettino» scriva che «l'esecuzione era risolta sul piano tecnico ma non sul piano espressivo» (p. 25).

<sup>49</sup> GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 71.

Non ci soffermiamo sugli aneddoti e non intendiamo chiarire se sono la moglie o la figlia di Serafin a suggerire al maestro la scelta di colei che sta interpretando il ruolo di Brunilde.<sup>50</sup> È forse Maria stessa che pianifica la propria candidatura facendosi “sorprendere” mentre intona alcuni passaggi dell’opera? Diamo piuttosto la parola a Rodolfo Celletti per comprendere, attraverso l’analisi condotta sull’incisione discografica Columbia con i complessi scaligeri, sempre diretta da Serafin, la portata storica dell’operazione compiuta da Maria Callas interpretando un ruolo associato da tempo a categorie e timbri vocali diversi dal suo:

L’unica autentica attrattiva è la Callas, che propone la formula del soprano drammatico di agilità, da lei riportata in onore appunto agli inizi degli anni Cinquanta. In effetti la drammatizzazione del personaggio di Elvira, dopo molti decenni di queruli e cinguettanti soprannini di agilità, è il punto fermo di questa edizione; e anche se, a tratti, la Callas incorre in durezza di emissione e asperità di suono, l’«Andante» *O rendetemi la speme* e l’«Allegro moderato» *Vien diletto* hanno una vitalità intima e una pateticità soggioganti.<sup>51</sup>

In effetti, cantare la parte di Elvira con voce corposa e ricca di chiaroscuri, con fantasia coloristica e non solo con inflessioni querule o patetiche significa, potenzialmente, mutare il volto di tutti i ruoli femminili di coloratura e mostrare che le malinconiche protagoniste del melodramma protoromantico sono personaggi reali, capaci di slanci affettivi: l’ornamentazione a questo punto non viene più utilizzata come sterile funambolismo, ma con finalità espressive, come traduzione sonora della gioia incontenibile o, al contrario, della disperazione che porta alla nevrosi e alla follia.

Secondo Floriana Sicari,<sup>52</sup> dopo la segnalazione del basso Cesare Siepi ad Antonio Caraza Campos, sovrintendente dell’Opera Nacional del Messico, il teatro messicano – che all’inizio degli anni Cinquanta scrittura i massimi artisti pagando cachet stellari in virtù dei finanziamenti garantiti da ricchissimi mecenati – vuole Maria Callas perché è giunta oltre oceano la notizia dei sei Mi bemolli da lei emessi ad ogni recita.

L’informazione fa capire che le ragioni per le quali la cantante diventa un mito mondiale possono non coincidere con quelle per le quali oggi viene apprezzata. Inoltre è in questa occasione che Liduino Bonardi – gestore dell’Associazione Lirico-Concertistica Italiana (A.L.C.I.) – sviluppa, dopo un paio di stagioni a lei favorevoli, un marcato interesse per la cantante che nel settembre del ’47 ha tranquillamente ignorato. La testimonianza più affidabile sul Bellini callassiano di Città del Messico è quella di Carlos Diaz du Pond, vicedirettore artistico del teatro, il quale è dapprima poco attratto dall’aspetto fisico della cantante ancora sovrappeso, ma si entusiasma appena la sente cantare e telefona a Caraza Campos per decantare la sua voce da soprano drammatico di coloratura.

---

<sup>50</sup> Per una ricostruzione dettagliata della vicenda cfr. *ivi*, pp. 69-72.

<sup>51</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 65.

<sup>52</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 35-36.

Il direttore d'orchestra arriva portando la partitura dei *Puritani* e suggerisce a Diaz du Pond di chiedere alla Callas di cantare una delle due romanze con il Mi bemolle. Lei risponde, senza ammettere repliche, avendo compreso di trovarsi in un ambiente dove i decibel e l'estensione vocale contano più della finezza interpretativa, che se le firmeranno il contratto per *I puritani* di Mi bemolle ne ascolteranno addirittura sei.

Dal Messico la Callas scrive varie lettere a Meneghini nelle quali lamenta la scarsa professionalità del tenore Baum (arrivato solo il giorno della prova generale e incapace di cantare la parte di Pollione senza tenere lo spartito in mano) e la poca attenzione riservata ai dettagli di costume: Maria insiste per avere un contratto per *I puritani*, posa in un noto studio di Città del Messico per alcune foto nel costume di Elvira (che evidentemente ha portato con sé dall'Italia), ma per ora deve accontentarsi della *Norma*. Le hanno mal pettinato la parrucca rossa che intende indossare; lei se ne lamenta; Diaz du Pond, con galanteria sagace, la invita a comparire in scena con i propri bellissimi capelli scuri e *Norma* viene varata, dapprima deludendo il pubblico che non ritrova né la Raisa né la Besanzoni. Maria è lucida: sa che il pubblico deve abituarsi alla sua voce e si rende conto che nella capitale messicana la vittoria si ottiene solo attraverso la «battaglia degli acuti»,<sup>53</sup> ossia a suon di Re bemolle sopracuti fuori ordinanza.<sup>54</sup>

La Callas ama il ruolo di Elvira e più volte dichiara «che avrebbe desiderato cantarlo più spesso di quanto i teatri della sua epoca le consentirono».<sup>55</sup> Sicuramente le sue interpretazioni a Venezia, Catania, Firenze,<sup>56</sup> Roma,<sup>57</sup> Città del Messico e Chicago contribuiscono a far rientrare questo titolo nel grande repertorio, benché il totale delle recite teatrali dal 19 gennaio 1949 al 2 novembre 1955 sia di sedici soltanto: eloquente dimostrazione di come la storia del teatro musicale conosca svolte e contributi significativi che non sono riconducibili al puro criterio quantitativo.

---

<sup>53</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 39.

<sup>54</sup> La registrazione dal vivo è la testimonianza della prima *Norma* completa cantata da Maria Callas: brillanti le fioriture della cabaletta del primo atto, sicuro – per quanto il suono imperfetto della ripresa audio assai precaria consenta di intendere – il profilo complessivo del personaggio, anche se l'interprete indulge ad alcuni effetti plateali (i singhiozzi alla fine della scena nella quale medita di uccidere i propri figli, oppure il grido selvaggio col quale apostrofa Pollione) che rientrano in un gusto teatrale estraneo alla sua sensibilità d'ora in avanti (cfr. *ibidem* e inoltre a p. 41 le recensioni di musicologi statunitensi che apprezzano Maria Callas come «cantante e attrice di grosso calibro»; c'è addirittura chi, come Charles Prescott Poore del «The Musical Courier», parla di timbro gradevole e di personalità attraente, mentre Salomon Kahan su «Musical America» afferma: «Se il suo registro medio non è l'ideale, il timbro nell'acuto e nel grave è di una bellezza miracolosa. La parte di Norma le si adatta anche fisicamente, perché ha una figura alta e maestosa. Avrà chi la eguagli in questo ruolo, ma non chi le sia superiore»).

<sup>55</sup> Ivi, p. 26.

<sup>56</sup> A Firenze nel 1952 una ovazione le viene tributata addirittura dall'orchestra. Il recensore di «Musical America» dichiara che «si possono usare solo superlativi nel descrivere il canto di Miss C<allas>: timbro vellutato, fraseggio emozionante, pathos struggente, coloratura sconvolgente»: *ivi*, p. 43.

<sup>57</sup> Per le tre recite all'Opera di Roma del maggio 1952 Maria Callas è a fianco di Giacomo Lauri Volpi che nel suo già citato diario, *A viso aperto*, descrive la collega come «soave, ardita, vibrante» e aggiunge che i melomani «erano andati a discuterla ma sono rimasti con le pive nel sacco. Norma si era trasfigurata in Elvira: tragica la prima, folle la seconda, malate ambedue d'amore e di disperazione» (la «recensione» di Lauri Volpi è ripresa in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 47-48).



Secondo il critico Giorgio Vigolo *I puritani* romani, in particolare, evidenziano «un netto progresso vocale rispetto alla *Norma* di due anni prima», in virtù di un'interpretazione «piena e vibrante [...] proprio grazie alle quattro voci che cantano insieme nella sua gola», cosicché

[...] nel delirio di Elvira, ritorna quel singolare stato magico, tra il sonno e il pianto, tra l'estasi e la follia, che [...] è un poco il delirare cantando di tutto il nostro melodramma ottocentesco nei suoi momenti più tipici. Riapparirà nella *Lucia* di Donizetti e con una certa intenzione e consapevolezza nel delirio di Lady Macbeth che Verdi chiamò “del sonnambulismo”. Il fatto è che di un certo “sonnambulismo”, si può parlare in genere come di una “poetica” dell'operista italiano di quegli anni, invaso da una sorta di *furor melodicus*...<sup>58</sup>

Un aneddoto, legato ai *Puritani* in Messico, è verisimile e merita di essere riportato.<sup>59</sup> Giuseppe di Stefano, stupito per la passione profusa da Maria Callas nella frase che Arturo ed Elvira cantano l'una dopo l'altro, scopre in quella occasione la grandezza della *partner*. Piomba nel suo camerino per dichiararle che «ha cantato come un padre eterno!» perché canta «come un uomo, con un tale fuoco!». Evidentemente il tenore che sarà spesso suo compagno di lavoro in sala di registrazione è colpito dall'intensità della voce anche nei più spericolati passaggi di coloratura.

Per il direttore d'orchestra Richard Bonyngue – che tra il 1961 e il 1984 porta *Norma*, *Sonnambula*, *Puritani* e *Beatrice di Tenda* a trionfare nel mondo – è dall'esempio di Maria Callas che Joan Sutherland trae ispirazione e, più in generale, prende le mosse la Bellini-*Renaissance*:<sup>60</sup>

In molti sensi fu la presenza della Callas che decise [*sic*] Joan e me a inoltrarci sulla via del belcanto. Tutto il campo musicale fu scosso da lei. Appena arrivati dall'Australia nel 1951 ascoltammo il suo disco a 78 giri de *I Puritani*. Poi, come è noto, Joan cantò Clotilde accanto a lei al Covent Garden nel '52 e '53. Eravamo a ogni prova, a ogni recita e imparavamo moltissimo da lei [...]. Ovviamente era preparatissima e di ottima scuola e aveva eccellenti registi. Lei assorbiva tutto. Prima di dimagrire aveva una voce colossale. La emetteva come un fiume, al modo della Flagstad. La Callas aveva una voce enorme. Quando lei e la Stignani cantavano *Norma*, nelle note basse non si riusciva a distinguerle. E con quel suono enorme arrivava agli acuti. In basso la voce aveva una ricchezza stupenda e un colore scuro, ma aveva anche tutti gli acuti.

La *Norma* della giovane Callas – stando alla testimonianza di Cynthia Jolly<sup>61</sup> – consente di ascoltare «Casta diva» nella luminosa tonalità di Sol maggiore scelta originariamente da Bellini, il quale poi abbassa la cavatina di un tono per porre rimedio alle difficoltà di intonazione manifestate da Giuditta Pasta. Joan Sutherland viene spesso citata per l'identica impresa, ma anche in questo caso l'antecedente callassiano merita una menzione. Anche altre scene dell'opera vengono

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 48, anche per la citazione che segue. Floriana Sicari sta citando l'articolo pubblicato da Vigolo nel «Mondo» del 17 maggio 1952. Segnaliamo *en passant* che le parole di Vigolo suonano come un'inconsapevole profezia: lo scrittore ignora infatti che la Callas si prepara a interpretare sia *Lucia* che *Macbeth* (a breve), mentre nel 1955 sarà Amina della *Sonnambula* (la protagonista dell'altra opera menzionata nelle righe della recensione da noi omesse).

<sup>59</sup> Cfr. ivi, p. 50.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>61</sup> Cfr. ivi, pp. 62-63.

riproposte nelle tonalità originali, soprattutto in occasione della ripresa londinese del giugno 1953, quando Adalgisa è Giulietta Simionato e il musicologo Andrew Porter intona un encomio:<sup>62</sup>

Forse Sol maggiore era la tonalità originaria di Bellini [...] In ogni modo questa è la tonalità in cui Maria Meneghini Callas ha cantato per la ripresa del Covent Garden. Sembra adattarsi meglio alla sua voce; le frasi di apertura si trovavano in tessitura più comoda per lei [...]. In voce migliore che in *Aida*, aveva un timbro più omogeneo e tondo, più costantemente brillante e con meno di quegli sconcertanti momenti di voce tagliente. A fornire il brivido sono sempre le ornamentazioni discendenti: per esempio, la seconda volta che canta le parole «Ah bello a me ritorna». La Callas non si rende mai colpevole di agilità aspirate. «Casta diva» [...] non solo la canta, ma la recita splendidamente. Da quando l'ho sentita la prima volta ha ampliato la gamma coloristica ed emotiva della voce. Con che tenerezza canta «Oh, rimembranza», e come è straordinariamente commovente la cupa disperazione di «Ah, perché, perché la mia costanza». Lo sdegno lampeggiante di «Tremate per te, fellow», il mordente vendicativo di «In mia mano alfin tu sei», c'erano già, ma adesso sembravano più luminosi. La Callas è la Norma dei nostri giorni, come la Ponselle e la Grisi lo furono dei loro.

Il giudizio è autorevole ed entusiasta. In Italia, di lì a qualche anno, solo Rodolfo Celletti sarà in grado di analizzare con altrettanta acribia vocalità e interpretazioni dei cantanti che si esibiscono sulla scena e in disco. Analizzando per punti l'ampio stralcio riportato nella traduzione proposta da Floriana Sicari segnaliamo che Maria Callas era stata *Aida* al Covent Garden la settimana precedente: già negli anni per i quali è prematuro parlare di declino o di dermatomiosite (all'epoca non diagnosticata) la cantante deve scendere a patti con uno strumento piuttosto ribelle che risponde ai suoi comandi in maniera intermittente, anche a distanza di pochi giorni. Porter decanta l'eccezionalità delle «ornamentazioni discendenti»: confermiamo che sono documentate anche dal disco e risultano perfette pure dal punto di vista del legato. «Non si rende mai colpevole di agilità aspirate», ossia di agilità “alla tedesca”, estranee allo stile italiano del belcanto. Porter loda l'attrice vocale e segnala il progresso interpretativo rispetto – è sensato supporre – all'*Armida* fiorentina («da quando l'ho sentita la prima volta»).

Dei quattro ruoli belliniani interpretati da Maria Callas Norma è l'unico a consentirci di analizzare l'evoluzione e il declino della sua arte. Rimandando l'approfondimento del tema a quella sede, ci basta qui segnalare che per gran parte della critica «la più completa ed esaltante performance della Callas»<sup>63</sup> è la *Norma* cantata nella sede RAI del Foro Italico di Roma il 29 giugno 1955, della quale, ovviamente, rimane la registrazione. Con lei si esibiscono, come al solito, Ebe Stignani e uno stentoreo Mario Del Monaco. Dirige Tullio Serafin.

Impossibile stilare una graduatoria che stabilisca in assoluto quali sono le migliori “serate” della cantante. Anche quando il declino è vistoso, Maria Callas può soggiogare il suo pubblico. Si può forse dire che la *Norma* romana del '55 è «l'ultima testimonianza della voce della Callas colta

---

<sup>62</sup> Ivi, pp. 63-64. L'articolo viene originariamente pubblicato nella prestigiosa rivista inglese «Opera».

<sup>63</sup> Ivi, p. 80.

nella sua integrità in un ruolo drammatico». <sup>64</sup> L'anno precedente è accaduto l'analogo – tra fine agosto e inizio settembre – per la parte buffa di Fiorilla, nel *Turco in Italia*, in sala di registrazione. *Les neiges d'antan* regaleranno a Bellini e non a Rossini il loro ultimo baluginio.

Il terzo ruolo belliniano viene da Maria Callas affrontato dopo il drastico dimagrimento di trenta chili: la metamorfosi datata novembre 1953 – giugno 1954 <sup>65</sup> le regala *le physique du rôle* per poter essere Amina, protagonista della *Sonnambula*. L'allestimento diretto dal punto di vista musicale da Bernstein e sul piano registico da Luchino Visconti, con scene e costumi di Piero Tosi, sarà da noi accuratamente analizzato a tempo debito (capitolo quarto). Per ora basti chiarire che una lettera di Luchino Visconti datata 19 giugno 1954 sembra suddividere in due tipologie i ruoli belliniani che Maria interpreta: quelli leggeri o «di fanciulle» (Elvira e Amina) e quelli pesanti o «materni» (Norma e Imogene). Lui scherzosamente la supplica di cantare diretta da lui e lei, evidentemente, ha già deciso: d'altra parte la registrazione dei *Puritani* è un successo mondiale, la snellezza del fisico la rende sicura di sé, la convinzione di essere la nuova Malibran la invita a osare l'impossibile.

Intanto, con un cachet stellare, canta *Norma* a Chicago, bionda e slanciata, diretta dall'italo-americano Nicola Rescigno; nella propria ansia di perfezione, alle prove accetta di cantare «Casta diva» quattordici volte per trovare il giusto equilibrio con il coro. <sup>66</sup> Compera all'aeroporto una incisione di *Sonnambula* interpretata da Toti Dal Monte <sup>67</sup> e ha l'impressione di non poter affrontare una parte troppo lontana dalla propria sensibilità, ma Visconti la convince a non rinunciare. Lo spettacolo – nel quale la protagonista viene accostata a Giselle, eroina eponima del balletto di Adam

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Nel maggio 1954 viene realizzata la registrazione in studio di *Norma*, la seconda completa della storia del disco dopo quella del 1937 con Gina Cigna: in entrambe le occasioni Ebe Stignani è Adalgisa. C'è chi ritiene – per esempio Carlos Diaz du Pond, citato da Floriana Sicari (cfr. *ivi*, p. 67) – che la magrezza influenzi negativamente la voce che ora è affetta da «un tremolo costante». Da parte nostra notiamo che ancora per un anno abbondante è prematuro parlare di declino vocale. Probabilmente Maria Callas è un «animale da palcoscenico» e ciò che manca alla Norma discografica rispetto alle interpretazioni teatrali che Diaz du Pond o l'inglese Harold Rosenthal hanno nella memoria è il carisma scenico. Inoltre l'Adalgisa della Stignani è matronale; Filippeschi è poco espressivo; Rossi Lemeni ha la voce usurata e pure la direzione di Serafin cade nella *routine*. Appropriatamente Floriana Sicari parla per Maria Callas di forma vocale «intatta, minacciosa e soave», cosicché la raffigurazione della sacerdotessa «si può definire ideale» (*ivi*, p. 68).

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, p. 69. L'intraprendente impresario americano Lawrence Kelly ricorderà, anni dopo, che pesava sessanta chili, era bionda platino, con una voce di dimensioni medie e gli acuti fuori controllo (l'aggettivo inglese da lui usato è brutale: «wobble»). Eppure «fèce il Do, prima di battere il gong, con molta fermezza», cosicché «quella *Norma* fu splendida», tanto da renderla un mito in America (*ivi*, p. 70). Una fan di Renata Tebaldi, il critico teatrale di Chicago Claudia Cassidy, scrive: «Per quanto mi riguarda, non solo era all'altezza di ogni esigenza, ma le ha sorpassate. [...] È sottile come un giunco, bella come una maschera tragica, con un luccichio di gaiezza. Ha presenza e stile e canta magnificamente. Il passaggio verso il repertorio di coloratura ha procurato una certa instabilità negli acuti tenuti a lungo. Ma, secondo me, la voce è di colore più bello, più omogenea in tutta la gamma di quello che era una volta. Ha estensione formidabile e tecnica abbagliante. Ha cantato «Casta diva» in una specie di sogno mistico, come una dea della luna discesa brevemente. Quando si tratta di fuochi d'artificio, la brillantezza degli attacchi, le scale discendenti simili a piume, il tutto costituisce un canto formidabile, splendido» (*ivi*, p. 71).

<sup>67</sup> La notizia, ripresa tra gli altri dalla Sicari (*ibidem*), è fornita da Piero Tosi, ma è con ogni probabilità errata. Infatti Antonietta Meneghel (1883-1975), in arte Toti Dal Monte, celeberrima negli anni venti-quaranta per il suo timbro delicato e infantile, non ha mai inciso integralmente *La sonnambula*. Con ogni probabilità Maria Callas ascolta i dischi Cetra con protagonista Lina Pagliughi: è verosimile fosse facile reperirli, risalendo l'incisione al febbraio 1953.

– è esemplare per la perfetta collaborazione di tutti gli artisti in esso coinvolti. Leonard Bernstein ricorda in una intervista che

quella *Sonnambula* alla Scala fu una cosa meravigliosa, quanto di più vicino alla perfetta recita operistica che io abbia mai sperimentato. Il tempo dedicato alla sua preparazione – la cura, le scelte fatte, il lavoro che io e Maria facemmo insieme sulle cadenze e gli abbellimenti – fu enorme. Ricordo di avere passato ore con Visconti nei magazzini del teatro a scegliere le piume per i cappelli dei coristi! Ho avuto diciotto prove d'orchestra per una partitura che di solito si fa in una prova sola, in quanto l'orchestra non ha molto altro da fare che una serie di arpeggi, ma quegli arpeggi furono qualcosa di indimenticabile. E la Callas era stupenda.<sup>68</sup>

Le cosiddette puntature per la ripresa della cabaletta finale sono scritte da Bernstein stesso e, in futuro, Maria Callas le eseguirà leggermente semplificate. Sulla grandezza dell'interprete Callas questa volta i dubbi sono davvero pochi:<sup>69</sup> lei si è data come non mai, al punto tale da svenire per la fatica al termine della prova generale.<sup>70</sup> Eugenio Montale parla di «fenomenale soprano leggero tragico di sapore espressionistico. Un miscuglio di cui non avevamo precedenti. Sacerdotessa e Pizia invasata, quando non canterà più lascerà dietro sé una leggenda. [...] Forse non è la candida Amina la sua: è una statua di porcellana che contiene un carillon stregato».<sup>71</sup> Il grande poeta evidenzia come la scena del sonnambulismo sia originale e nuova, tale da cancellare il ricordo delle precedenti interpreti. La registrazione dal vivo viene giudicata da Rodolfo Celletti in maniera autorevole ed equilibrata anche nel segnalare le prime avvisaglie del declino ormai incipiente:

La Callas, benché all'inizio della parabola discendente, è un'Amina d'una espressività strepitosa nei recitativi, oltre che splendida, salvo suoni isolati poco gradevole, nelle arie. All'inizio della scena del sonnambulismo, c'è un *Gran Dio, non mirar il mio pianto* lacerante e *l'Io ti ritrovo, Elvino!* è un'altra gemma. È l'accento melodrammatico colto nella sua misura ideale, la magica "enfasi" lodata da Bellini nella Malibran.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 73-74.

<sup>69</sup> Segnaliamo il giudizio di Alceo Toni, per il quale di Amina «non ha la soavità della voce, chiara e fresca come limpida acqua sorgiva [...] Nei giochi del virtuosismo meccanico e degli acuti fa avvertire sempre un che di voluto e di sforzato; suoni più fatti, fabbricati, talvolta duri, che splendidi e vivi di luce e di dolcezza naturali» (ivi, pp. 76-77).

<sup>70</sup> Cfr. ivi, p. 75. A p. 80 viene riportato il motivo per il quale Maria Callas non accetta di debuttare nel ruolo di Amina anche a New York; la cantante spiega infatti a Rudolf Bing che la parte è molto difficile perché richiede il massimo controllo e un canto dolce, giocato sulle diverse sfumature del *piano* dall'inizio alla fine dell'opera. Alla fine debutterà nella propria città natale con *Norma*, nell'ottobre del 1956, ma arriverà all'appuntamento stanca e stressata: pesano su di lei le critiche negative e l'accusa di esosità; inoltre il pubblico newyorkese è pronto a confrontarla con Zinka Milanov e con Rosa Ponselle, ma anche con Claudia Muzio e Rosa Raisa. La critica parla di una Norma costruita con la forza della volontà («superb control and practised precision», p. 86) più che con le doti naturali: ad Howard Taubman del «New York Times» la voce sembra «strappata dalle viscere della cantante e sorvegliata con preoccupazione quasi visibile in ogni parola e nota» (p. 87). Se ne accorgono anche Walter Legge e gli altri dirigenti della EMI che, a partire dal 1957, riducono il numero delle registrazioni di opere complete con la Callas. Affidando ad album miscelanei alcuni brani celebri dei titoli non ancora incisi integralmente priveranno i posteri, per esempio, di grandi titoli verdiani, quali *Don Carlos*, *Nabucco* e *Macbeth*, ma anche di opere che a fine anni Cinquanta sarebbero state preziose riscoperte: *Alceste* di Gluck e *Anna Bolena* di Donizetti.

<sup>71</sup> Montale è citato in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 76.

<sup>72</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 74.

Le recite di *Sonnambula* tra il 5 marzo 1955 e il 29 agosto 1957 sono ventidue. Si svolgono in tre città, sempre con i complessi scaligeri: Milano, Colonia ed Edimburgo. È un biennio cruciale perché, se dal '47 al '55 la voce di Maria Callas è onnipotente, dal '56 al '60 diventa prudente. Poi sarà irrimediabilmente declinante, o addirittura inascoltabile. Infatti già a proposito della *Norma* che inaugura la stagione scaligera 1955-56 Massimo Mila constata: «Dovunque si richieda il sapiente controllo dell'arte sulle qualità fisiche dell'emissione questa cantante grandeggia come poche del presente e del passato». <sup>73</sup> Un elogio, ma prudente: ormai è la tecnica, l'*ars* degli antichi, che realizza i miracoli interpretativi, non bastano le qualità naturali di una voce fuori dall'ordinario. Amina valorizza le ultime eccezionali risorse vocali di Maria Callas ai tempi di Bernstein e scende a patti con le avvisaglie di una stanchezza che presto non si potrà ignorare ai tempi di Votto: la riduzione dei funambolismi e l'accettazione (o il gradimento?) dei tagli imposti alla parte e alle iperboliche variazioni composte da Bernstein in sala di registrazione sono l'inoppugnabile attestazione del regresso vocale. Vocale: non interpretativo. La voce perde corpo, ma le fioriture non sono mai puro ornamento. Se il timbro ha meno smalto e bellezza, acquista i colori di una ineffabile malinconia, preziosi per la protagonista di una *comédie larmoyante* qual è *Sonnambula*. Per la ripresa del 1957 la affiancano il tenore Nicola Monti (al posto di Cesare Valletti) e il maestro Antonino Votto: con entrambi inciderà l'opera nel marzo di quell'anno e i dischi avranno recensioni abbastanza favorevoli, benché Rodolfo Celletti evidenzi, accomunando nel proprio giudizio sia la registrazione in studio del 3-9 marzo che le recite dal vivo del 4 luglio (Colonia) e del 21 agosto (Edimburgo), che la Callas è «sempre di grande livello interpretativo», ma il timbro «un poco indurito lascia a volte desiderare suoni più soavi». <sup>74</sup>

*La sonnambula* viene portata in tournée a Colonia, in luglio, e al festival di Edimburgo, in agosto. Maria Callas avrebbe bisogno di riposo, ma è imprigionata nella spirale della celebrità e la Scala non può rinunciare alla sua cantante più richiesta e commentata. Un luglio insolitamente torrido non le impedisce di presentarsi in forma smagliante al punto tale da cantare a voce piena, senza risparmiarsi, anche la prova generale: è probabile – come osserva Floriana Sicari – che una delle due registrazioni superstiti si riferisca alla prova e non a una delle recite di Colonia. <sup>75</sup> Le rappresentazioni di Edimburgo, al contrario, evidenziano «uno stato vocale precario, esausto» <sup>76</sup> ed è comprensibile che Maria – approfittando di un accordo purtroppo soltanto verbale e della presenza in Scozia di Renata Scottò come sua possibile sostituta – scelga di non affrontare la quinta recita e

---

<sup>73</sup> Il giudizio di Mila è riportato in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 84.

<sup>74</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 74. Del tenore Monti osserva che «pur rimanendo in ombra come interprete, è corretto e garbato», mentre della direzione di Antonino Votto rileva che «non si pone particolari traguardi».

<sup>75</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 94.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

prenda un aereo alla volta di Venezia. Purtroppo qui partecipa a una festa di “vip”, non viene tutelata dal “suo” teatro (che preferisce recitare la parte della madre «tradita dalla sua figlia numero uno») <sup>77</sup> e i pettegolezzi da rotocalco prevaricano sulle ragioni dell’arte.

Oggi, rasserenati gli animi, è facile ammettere che le condizioni di salute di Maria Callas erano tutt’altro che buone e che la Scala fu sleale nei suoi confronti: erano evidenti la stanchezza, l’esaurimento, il bisogno di riposo. I dirigenti, convinti di poterle far digerire la cosa, approfittando di una intesa solo verbale, programmarono per Edimburgo una quinta recita che l’artista era convinta di non dover affrontare; <sup>78</sup> lei sottovalutò le conseguenze della propria assenza e pose, con alcuni mesi di anticipo, le premesse per la fustigazione pubblica successiva all’interruzione della *Norma* romana del 2 gennaio 1958 della quale abbiamo già avuto modo di parlare. In verità, l’onnipotente organizzazione vocale degli anni precedenti era ormai compromessa, forse per l’esordio della malattia che sarà diagnosticata quasi vent’anni più tardi. L’artista non era all’epoca in grado di comprendere con esattezza cosa le stesse succedendo: la perdita di sicurezza comportava uno stato di allerta e il desiderio di ridurre gli impegni artistici. Purtroppo colui che avrebbe potuto vigilare sui suoi passi, cioè il marito, non le diede i giusti consigli. Il volo e la caduta di Icaro-Callas avvennero, dall’aurora degli ultimi anni Quaranta al crepuscolo della metà degli anni Sessanta, nel segno di Bellini, <sup>79</sup> con il risultato che oggi al suo nome va associata la rinascita belliniana. <sup>80</sup>

Le recite parigine di *Norma* del maggio-giugno 1964 e del maggio 1965 di cui restano frammenti di filmati amatoriali e qualche registrazione audio si avvalgono di una protagonista splendida sul piano visivo, ma ormai senza voce. <sup>81</sup> Franco Zeffirelli avrebbe scongiurato la cantante

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Ascoltiamo sulla vicenda le dichiarazioni della Callas stessa. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 79: «Mi ero impegnata per quattro recite, ma la direzione della Scala decise di impegnarsi per cinque repliche sperando che una volta là mi sarei acconciata al fatto compiuto. Siccome il clima pessimo non mi giovava affatto, mio marito e io decidemmo di non aspettare la quinta serata. I giornali parlarono di fuga, e pensare che il sindaco di Edimburgo ci venne a salutare alla partenza». Nei giornali inglesi compaiono commenti di questo tipo: «Tigress is so tired, and off she flyes with her husband» (*ibidem*), vale a dire «la tigre è così stanca che se ne vola via con suo marito».

<sup>79</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 110-117, per un resoconto e varie testimonianze relative alle faticose recite di commiato dal personaggio di Norma, alcune delle quali cancellate, altre condotte a termine «come a Dio piacque» (p. 111). Non mancano tuttavia gli sprazzi dell’antica magia, come dichiara Mirto Picchi, compagno della Callas nei panni di Pollione per ventidue serate: «La Norma-Callas, angosciata e distrutta, ma ancora fiera e indomita [...] dava all’ascoltatore la sensazione di qualcosa di estremamente terribile. La sua vendetta si annunciava tremenda. La nota Fa della parola *man* aveva una risonanza paurosa e terribile di splendido effetto. Era la dea offesa che aveva lì, fra le mani, il suo offensore [...]. Ne so qualcosa io che fui Pollione [...]: devo dire che conservare, in quel momento, un atteggiamento di aperta sfida mi era davvero difficile» (p. 113). Rimane però il dubbio che, nel suo libro di memorie intitolato *E lucevan le stelle*, Picchi alluda alla *Norma* negli anni dello splendore vocale più che alle recite degli anni sessanta.

<sup>80</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 95.

<sup>81</sup> Alla vigilia delle ultime recite parigine di *Norma*, il 2 maggio 1965, Maria Callas registra per la TV francese un concerto accompagnata dall’orchestra. Sono immagini oggi molto note, perché riprese in tutti i film-documentario sulla vita dell’artista. È una signora bella ed elegante e, anche fuori scena, rende credibili i personaggi attraverso l’espressività dello sguardo e una gestualità minimalista. Il prediletto Bellini non può mancare: intona il recitativo e

di venire a patti con l'usura vocale eliminando i Do che, ormai laboriosi e incerti, le creano una forte tensione per tutta la durata della recita. Lei, per un malinteso senso di rispetto per l'integrità dell'opera d'arte, non intende sottrarsi alle proprie responsabilità vocali e sembra ignorare che, con sano pragmatismo, i compositori ottocenteschi non esitavano a ritoccare la loro musica per adattarla alle risorse di questo o quell'interprete vocale. E così si procede tra incidenti, collassi, sospensioni e cancellazioni di recite, fino a quella che nessuno immagina essere l'ultima recita dell'appena quarantunenne Maria Callas.

Ma, prima del precoce addio alle scene, la quarta opera di Bellini che spunta all'orizzonte della grande artista è *Il pirata*, titolo caldeggiato nell'ottobre 1957 da Antonio Ghiringhelli, allora sovrintendente della Scala, teatro con il quale i rapporti – destinati a virare verso il gelo dopo lo scandalo della *Norma* romana – sono ancora cordiali.<sup>82</sup> Non possiamo che condividere l'analisi di Floriana Sicari per quanto riguarda le condizioni fisiche e psicologiche nelle quali Maria Callas plasma il personaggio di Imogene:

La realtà era che stava per finire l'epoca in cui una splendida condizione vocale consentiva alla Callas di affrontare ogni volta la battaglia, e vincerla, contro un pubblico per metà prevenuto e ostile e una critica non disposta ad entusiasinarsi per il melodramma del primo Ottocento e per chi era in grado di renderlo entusiasmante.

Leggere oggi i giudizi che la critica – soprattutto anglosassone – riserva al compositore di Catania, ma anche al suo quasi contemporaneo amico-rivale di Bergamo, Gaetano Donizetti, fa piangere o ridere, ma ripercorrere le insipienti affermazioni di musicologi che si credono arguti e millantano invece la propria faciloneria non rientra tra le finalità della nostra indagine:<sup>83</sup> Floriana Sicari offre interessanti florilegi di critica inadeguata e, per un primo approccio al tema, sicuramente interessante e qui solo accennato, rimandiamo al suo più volte citato saggio.

Non possiamo tuttavia tacere che in origine *Il pirata* è un'opera pensata soprattutto per il tenore: anzi, è «l'atto di nascita dell'elegismo tenorile».<sup>84</sup> Trionfa alla Scala nel 1827 per un gioco

---

l'aria di Amina (da «Oh, se una volta sola» ad «Ah, non credea mirarti»), ma deve rinunciare alla cabaletta conclusiva, perché i mezzi vocali superstiti non le consentirebbero di portare a termine l'impresa.

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, p. 96 e, per la citazione seguente, p. 97.

<sup>83</sup> *Il pirata* era già stato riesumato nel 1935 a Roma da Beniamino Gigli e Iva Pacetti: Bellini nel 1827 aveva creato la parte di Gualtiero per Giovanni Battista Rubini e quella di Imogene per la francese Henriette Lalande-Méric, stimata interprete rossiniana, creatrice del ruolo di Alaide nella *Straniera* di Bellini e prima Lucrezia Borgia donizettiana. È inoltre possibile, ma non documentabile, che Maria Callas abbia ascoltato la ripresa di questo ancora oggi ignorato titolo nel novembre 1951, in occasione delle celebrazioni belliniane per le quali lei cantò sia *Norma* che *Puritani*. In quella circostanza fu l'americana Lucy Kelston a interpretare la parte di Imogene. Che alla metà degli anni Cinquanta *Il pirata* fosse nell'aria è dimostrato anche dalla ripresa RAI del '57 con Mirto Picchi (il primo Pollione a fianco di Maria Callas) e Anne Mc Knight e dall'allestimento palermitano dell'anno seguente in cui Anita Cerquetti avrebbe dovuto cantare la parte di Imogene, ma si fece sostituire dall'interprete del '51, Lucy Kelston. Comprensibile la scelta della sostituta, dato che pochissime interpreti potevano conoscere a memoria *Il pirata*. Tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta il ruolo di Imogene sarà appannaggio di Montserrat Caballé prima di ricadere nell'oblio.

<sup>84</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 62, anche per la citazione seguente.

di specchi contrapposti: Bellini rivela Rubini e viceversa. Nascono la stessa sera «il tenore di grazia protoromantico e le “cantilene”» che fanno luccicare gli occhi.

Tornando al nostro tema, nel marzo-aprile 1958 – mentre l'immagine che i rotocalchi diffondono di Maria Callas è quella della primadonna capricciosa e antipatica – Teodoro Celli dedica un documentato saggio musicologico in tre puntate alla vituperata signora della lirica, valutandone con serenità e spiegando al pubblico (per lo più disorientato perché disinformato) la sua importanza artistica e storica. Incredibile a dirsi, un tale mirabile saggio viene pubblicato nel settimanale «Oggi» il quale, ai nostri giorni, non brilla certo per approfondimenti “scientifici” su tematiche attuali, storiche o culturali. Il minuzioso saggio del critico italiano viene presto tradotto in inglese, sia pure in forma abbreviata, e pubblicato su «Opera Annual», a testimoniare ulteriormente che il livello delle riviste italiane a larga tiratura si è notevolmente abbassato negli ultimi cinquant'anni. Non insistiamo troppo sui contenuti del saggio di Teodoro Celli per non ripetere osservazioni già dette: il critico ribadisce il fatto che lo strumento callassiano, rispecchiando le caratteristiche della vocalità di altri tempi, non consente una valutazione nell'immediato ma richiede uno studio condotto su prospettive di lungo termine. Ancora, parla della ricchezza coloristica, del sapiente uso del legato, del trillo e della coloratura per alludere allegoricamente allo stato d'animo del personaggio interpretato; di conseguenza conia nuove etichette per definire una tipologia vocale della quale si è persa la memoria. La dicitura ‘soprano drammatico di agilità’, ideata da Eugenio Gara nel '52, dopo la *Norma* scaligera, non è ottocentesca, ma rende l'idea: nel 1827, quando viene creata la parte di Imogene per il *Pirata*, nessuno utilizza l'aggettivo “drammatico” in riferimento alla vocalità; si parla invece di stile «grande agitato».<sup>85</sup>

Non tutte le osservazioni di Celli appaiono oggi ugualmente condivisibili: il paragone da lui condotto con Giannina Arangi Lombardi (1891-1951) ci lascia perplessi, data la superiorità tecnica ed espressiva di Maria Callas, ma bisogna anche ammettere che noi della Arangi Lombardi possiamo ascoltare poche e imperfette registrazioni, mentre Celli, per formulare il proprio giudizio, disponeva dell'ascolto diretto e iterato della voce dell'artista napoletana. Più condivisibile invece l'idea che il repertorio di elezione della Callas si dovesse circoscrivere ai compositori del periodo che va da Gluck a Verdi, evitando dunque il Verismo. La predilezione per Bellini è comprensibile, a maggior ragione se si considera che nel 1831, l'anno della *première* della *Sonnambula* e della composizione della *Norma*, non si distinguono i soprani drammatici dai leggeri e Giuditta Pasta interpreta sia *Sonnambula* che *Norma*: esattamente come fa Maria Callas, negli anni in cui dispone di tutti i propri mezzi vocali.

---

<sup>85</sup> Cfr. sul tema anche FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., pp. 103-104.



Con le cinque recite del *Pirata* del maggio 1958 si conclude il “settennio Callas” alla Scala. Purtroppo nessuna serata viene radiotrasmessa e non rimangono pertanto registrazioni private. La conseguenza – comprensibile – è la mitizzazione di serate nelle quali, a vero dire, le componenti maschili del cast (Franco Corelli ed Ettore Bastianini) non erano in grado di garantire il recupero della volontà del compositore né sul piano stilistico né sotto il profilo filologico. Dobbiamo dunque rassegnarci a non aggiungere parola sul *Pirata* della Divina?

I critici considerano il ruolo di Imogene «adattissimo alla Callas»,<sup>86</sup> cosicché la sua arte appare «unica, insostituibile» (Celli), dato che «la parte [...] si direbbe scritta per lei» (Gara). Tra le varie recensioni si può segnalare quella firmata da Eugenio Montale nel «Corriere della Sera» del 20 maggio 1958. Ne riportiamo alcuni stralci:

La parte di Imogene sembra scritta per un soprano senza aggettivi, [...] come se ne troveranno ben pochi quando per esigenze di repertorio le voci femminili cominceranno a “specializzarsi”. Maria Callas continuatrice di questa linea di canto vi si è trovata pienamente a suo agio, come sempre del resto, tutte le volte che una figura di teatro consenta una forte e quasi astratta stilizzazione. Di Imogene, la Callas ha fatto una figura delirante, sorella di Norma, di Elvira e di Medea o di Anna Bolena. [...] Crediamo [...] di poter affermare tranquillamente che in parti simili a questa, quando avvenga che una figura femminile sia straziata dai serpenti che avvinghiano Laocoonte e debba sublimarsi in una catarsi di quasi pazzesco bel canto sia ben difficile trovare oggi chi possa eguagliarla.<sup>87</sup>

A settembre la grande scena finale di Imogene viene registrata in un album antologico per la EMI: è chiaro che la casa discografica non ritiene che questi titoli desueti possano avere un mercato nell’edizione integrale. Magnifico il lungo recitativo «Oh, s’io potessi dissipar le nubi», nel quale i suoni soavi si alternano a quelli tragicamente cupi. Il controllo dei fiati e le legature di «Col sorriso d’innocenza» sono ancora notevoli, come pure l’intonazione degli audaci intervalli dall’acuto al grave previsti dalla cabaletta «O sole, ti vela di tenebra fonda».<sup>88</sup>

Prima di affrontare *Il pirata* in America per due serate soltanto (che portano a sette le recite complessive del ruolo), non presso l’Academy of Music di Filadelfia, come ci pare intenda Floriana Sicari,<sup>89</sup> ma a New York (Carnegie Hall, 27 gennaio 1959) e a Washington (Constitution Hall, 29 gennaio 1959),<sup>90</sup> per l’esordio a Parigi, in un clima di grande festa ma in un contesto musicale assai precario (il coro va fuori tempo ed è la cantante stessa a ridargli il metro!), Maria Callas ripropone

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 103, anche per le citazioni che seguono.

<sup>87</sup> Per il testo completo cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 205. Per questa e altre citazioni montaliane cfr. EUGENIO MONTALE, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981, *passim*.

<sup>88</sup> Quando invece, nel novembre 1961, Maria Callas diretta da Antonio Tonini incide la scena di sortita di Imogene (da «Sorgete! Lo sognai ferito esangue» fino a «Sventurata, anch’io deliro») la voce è stridula e malferma tanto che la cantante vieta la commercializzazione della registrazione per undici anni. L’intera scena viene pubblicata, insieme con alcune arie del primo Verdi incise nel 1963-64, nell’album intitolato *Callas by Request*.

<sup>89</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 106, dove si parla di invito da parte dell’Academy of Music di Filadelfia a cantare in concerto *Il pirata*.

<sup>90</sup> Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini...*, cit., p. 183.

recitativo e cavatina iniziali di *Norma*: è questo il primo documento audiovisivo di una certa durata. In abito da sera, con parure di diamanti, pur con voce assottigliata ed emissione piuttosto gutturale ricrea ugualmente il personaggio, con pochissimi gesti misurati.

È la registrazione della recita newyorkese del 27 gennaio 1959 che ci consente di formulare un giudizio sul *Pirata* callassiano: sono confermati sia gli abbondanti tagli operati sulla partitura dal direttore Rescigno, sia l'inadeguatezza del tenore Pier Miranda Ferraro e del baritono Costantino Ego, *nom de guerre* di un fantomatico Engolfopoulos che con la Callas condivide soltanto le origini greche. Il risultato è presto detto: Imogene-Callas sostiene da sola l'intero peso della serata. Inizia in cattiva forma,<sup>91</sup> ma acquista autorevolezza già durante il «più mosso» («Quando a un tratto il mio consorte») della cavatina d'ingresso «Lo sognai ferito esangue», laddove è richiesto un buon saggio di agilità di forza. È pienamente a proprio agio a partire dal primo duetto con Gualtiero e alcuni dettagli del recitativo, come pure gli ariosi, soprattutto quando canta mezzoforte, ripropongono al pubblico la grande interprete che tutti attendono. A maggior ragione appaiono oggi inaccettabili gli impietosi tagli imposti dalla sciagurata prassi teatrale del tempo. Impressionante il tempo incalzante adottato da Rescigno per il «crescendo» previsto dalla stretta del Finale primo: Maria Callas lo affronta impavida e non soccombe. Anche nel duetto con il baritono, tagli a parte, il soprano esegue tutte le note, dando lezioni di belcanto al vociferante baritono greco.<sup>92</sup> Pure il secondo duetto con Ferraro che sfocia nel trio, quando si aggiunge Ego, rivela l'impari statura dei partner maschili. D'accordo con Sicari possiamo concludere che «se questa registrazione ha un significato storico, è anche perché evidenzia il desolante buio della vocalità belcantistica maschile in quel 1959». Infine, la grande scena della pazzia è ben documentata dal *recital* EMI:<sup>93</sup> anche alla Carnegie Hall, sia pure al termine di una serata defatigante perché affidata unicamente al suo carisma, Maria Callas canta «con pieno dominio dello stile belliniano e con enorme immedesimazione» (Taubman).<sup>94</sup> Segue il delirio irrefrenabile, quasi isterico del pubblico, in parte documentato dalla registrazione dal vivo.

---

<sup>91</sup> La recente ristampa in *compact* curata da Warner Classics (cfr. Appendice discografica) consente un'analisi precisa della *performance*.

<sup>92</sup> Sul baritono Ego così si esprime Rodolfo Celletti nella sua già citata discografia critica (*Il Teatro d'opera in disco. 1950-1987*): «Ernesto non poteva essere incarnato da baritono più sciagurato di Ego: voce poca, corta, soffocata, malferma, nemmeno una parvenza di espressività. Almeno il tenore [Pier Miranda Ferraro] lascia intendere che una voce l'aveva, anche se malamente usata» (p. 62). Al contrario Maria Callas «nei recitativi impartisce *urbi et orbi* la consueta lezione di canto e di interpretazione. Nelle arie, nei duetti e nei terzetti l'antico valore è in mostra soprattutto quando la Callas canta *mezzoforte*. Allora anche gli acuti, almeno fino al la naturale e talvolta fino al si bemolle, tengono, senza né ballare, né stridere. L'espressione è eloquente, le agilità sono fosforescenti» (pp. 62-63).

<sup>93</sup> La pazzia di Imogene compare spesso nei programmi dei concerti che Maria Callas tiene, tra il 2 maggio e il 28 ottobre 1959, a Madrid, Barcellona, Amburgo, Stoccarda, Monaco, Wiesbaden, Amsterdam, Bruxelles, Bilbao, Londra e Kansas City. Alcune di queste serate (Amburgo, Stoccarda e Amsterdam) sono conservate nelle registrazioni dal vivo: il canto del cigno di Maria Callas si può considerare la serata di Amsterdam, in cui ritrova, per un momento, la forma vocale degli anni migliori.

<sup>94</sup> Le espressioni tra virgolette sono citate in FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini*, cit., p. 107.

Rilevante il dato sociologico: il pubblico si entusiasma per un'opera sconosciuta del primo Ottocento italiano, purché a cantarla ci sia Lei.

Intanto l'amore per l'opera si diffonde. Sono definitivamente poste le premesse perché, nei decenni a venire, titoli desueti e prassi esecutive dimenticate entusiasmino ed educino le folle dei melomani. Ma anche un pubblico inesperto di opera comincia a frequentare i teatri per la curiosità e il desiderio di incontrare la cantante osannata e insultata, lodata e criticata in tutto il mondo. E intanto quel pubblico scopre il fascino di partiture di cui ignora l'esistenza e desidera in seguito riascoltarle, anche se non c'è più lei a cantarle. Pure a questa rinascita va associato il nome di Maria Callas.

### 3.2. Un tritico per Donizetti e uno per Rossini

*In principio erat* Callas, anche per la *Donizetti-Reinassance*, che tuttavia secondo Elena Liverani, viene portata a compimento dalle “regine” di Leyla Gencer.<sup>95</sup> Ma per William Ashbrook, una delle massime autorità in materia di analisi donizettiane, tutto ha inizio con l'*Anna Bolena* scaligera del 1957: «Lo slancio impresso all'attuale rivalutazione di Donizetti da interpretazioni come l'Anna Bolena della Callas, la Maria Stuarda della Gencer, la Parisina della Caballé, la Lucrezia della Sutherland e l'Elisabetta della Sills (nel *Roberto Devereux*) è il risultato dell'abilità di queste cantanti nel mettere in luce personalità drammatiche, non limitandosi alla sola maestria vocale».<sup>96</sup>

In realtà, cronologicamente parlando, il primo ruolo donizettiano affrontato da Maria Callas è quello di Lucia, nell'opera che Salvatore Cammarano ricava dal romanzo di Walter Scott più volte adattato al teatro musicale, *The Bride of Lammermoor* (1819).<sup>97</sup> *Lucia di Lammermoor* va in scena al San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835 con Fanny Tacchinardi-Persiani nel ruolo eponimo.

Non prendiamo partito, tra estremisti belliniani e donizettiani, nel tentativo di stabilire se *Lucia* fosse stata o no composta dal Bergamasco in onore del Catanese,<sup>98</sup> ma confermiamo la parentela, «la stretta derivazione» e «le somiglianze fra *Lucia* e *I Puritani*». Nulla di strano, dunque, se colei che si rivela come la più suggestiva e inattesa interprete di Elvira nei primi anni Cinquanta rivolge la propria attenzione anche a Lucia.

---

<sup>95</sup> Cfr. ELENA LIVERANI, *Medea...*, cit., p. 59.

<sup>96</sup> WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, trad. di Luigi Della Croce (tit. orig. *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982), Torino, EDT, 1987, p. 122. Anche per RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 191, l'*Anna Bolena* è «il punto di partenza della “Donizetti-renaissance”».

<sup>97</sup> L'opera di Donizetti entra presto nel “repertorio” stabile dei teatri (cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 28) e fa mettere nel dimenticatoio le tre “Lucie” che l'hanno preceduta: *Le nozze di Lammermoor* di Giuseppe Balocchi (libretto) e Michele Enrico Carafa (Parigi, 1829); *La fidanzata di Lammermoor* di Callisto Bassi (libretto) e Luigi Riesck (Trieste, 1831); *La fidanzata di Lammermoor* di Pietro Beltrame (libretto) e Alberto Mazzucato (Padova, 1834).

<sup>98</sup> Cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, cit., p. 145, anche per le successive espressioni tra virgolette.

Dal punto di vista musicale la parte della sposa di Lammermoor – che la fortuna teatrale sottopone presto ad adattamenti, interpolazioni e varianti<sup>99</sup> – viene composta per «la cantante tecnicamente più agguerrita della sua generazione»,<sup>100</sup> della quale Henry F. Chorley scrive: «La perfezione con la quale eseguiva certi brani vocali – come [...] la scena della follia in *Lucia* – se considerata dal punto di vista dello stile e di ciò che lo stile può esprimere, a quanto io ne sappia, non è mai stata superata e ben di rado avvicinata».<sup>101</sup> Impossibile oggi stabilire se Maria Callas abbia uguagliato o superato la creatrice del ruolo: interpreti successive (tra tutte Joan Sutherland) hanno superato la Callas sul piano del puro virtuosismo, ma non l'hanno eguagliata dal punto di vista della costruzione globale del personaggio.

La bravura della Tacchinardi Persiani consentì a Donizetti di non scrivere per intero le cadenze: alla fine del «Larghetto» della scena della follia, per esempio, si limitò ad annotare un arpeggio sulla settima di dominante che scende per quasi due ottave e poi risale a una sesta diminuita, risolvendo sulla dominante. Va da sé che l'interprete della *première* era in grado di improvvisare una cadenza diversa ad ogni rappresentazione dell'opera. Il compositore fornì all'interprete solo un itinerario tonale all'interno del quale esprimere la propria fantasia.

Collochiamo qui un appunto che vale per tutto il repertorio del primo Ottocento. Quando vengono eseguite da Maria Callas le cadenze composte da Bernstein per *La sonnambula* di Bellini, oppure quando vengono variate quelle ereditate dalla tradizione per *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, si compie in realtà il recupero filologico di una prassi esecutiva che il Verismo aveva messo in ombra. È pur vero che talvolta – soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta – le varianti proposte da Maria Callas dipendono dallo stato di salute vocale del momento, ma ciò non toglie che le innovazioni da una recita all'altra fossero la consuetudine e che il valore dell'interprete si misurasse anche a partire dalla sua capacità di improvvisare, assecondando, per l'appunto, la propria forma vocale. Per *Lucia* viene adottata abitualmente – e non solo dalla Callas – la cadenza con flauto obbligato che non è sicuro risalga alla Tacchinardi Persiani: si fa il nome di Teresa Brambilla, la prima Gilda verdiana,<sup>102</sup> *sed alii alia dicunt*.

Nel comporre la partitura della *Lucia* Donizetti contempera tre ingredienti:<sup>103</sup> un'alta ispirazione melodica, la modifica di alcune convenzioni compositive al fine di ottenere un coinvolgente effetto drammatico, la ricerca di un colore romantico nell'orchestrazione. L'ispirazione melodica è palese, per esempio, nel duetto con Edgardo «Verranno a te sull'aure» e

---

<sup>99</sup> Per questioni strettamente filologiche si rimanda al già citato saggio di Ashbrook (ivi, p. 146).

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> HENRY F. CHORLEY, *Thirty Years' Musical Recollections*, New York, 1926, p. 100. Il testo digitalizzato è disponibile in rete. Il passo è riportato anche in WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, cit., p. 146.

<sup>102</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>103</sup> Le nostre osservazioni sono supportate dall'analisi proposta da Ashbrook, ma non in tutto coincidono con la stessa: cfr. ivi, pp. 149-150.

nella dolente trenodia di Lucia al secondo atto, «Soffriva nel pianto»: Maria Callas affronta queste pagine con il pianto nella voce, rendendole emozionanti.<sup>104</sup> L'effetto teatrale, in particolare nella scena della pazzia, viene ottenuto sovrapponendo le battute finali del recitativo «Ardon gli incensi» all'introduzione orchestrale di «Alfin son tua»: la varietà dei colori, il fraseggio, la scansione delle consonanti rendono Maria Callas, anche nella registrazione del '59 affrontata con mezzi vocali ormai compromessi, una grande attrice tragica oltre che una cantante ispirata. Infine, il colore romantico evocato dai corni nel Preludio e dall'arpa nell'introduzione alla scena dell'incontro notturno di Lucia con Edgardo si riverbera nella concezione complessiva del personaggio: un presagio di follia attraversa la cavatina di sortita. Il nervosismo e le screziature metalliche della voce nelle interpretazioni teatrali, la brunitura del timbro ancora integro nella prima registrazione fiorentina o l'uso sapiente del nuovo colore assunto dalla voce svuotata di armonici nella registrazione londinese del 1959 restituiscono la complessità e il mistero di Lucia. La sposa di Lammermoor, infatti, dà segnali della futura alienazione mentale anche quando sembra ancora vagare nel ricordo delle ore felici di un amore non ancora perduto.

La recensione pubblicata nel «Secolo XIX», all'indomani della recita genovese (Teatro Carlo Felice) del 14 marzo 1953, parla di «una delle più felici edizioni»,<sup>105</sup> in virtù degli interpreti «di rara estrazione» che assecondano le intenzioni del direttore Franco Ghione, la cui concertazione appare «ricca di preziosità, di limpidezza, di eleganza». A proposito della protagonista leggiamo: «Maria Meneghini Callas è, nella scena lirica attuale, una figura di grande interesse. Poche cantanti possono, come lei, abbracciare un arco così vasto di generi, affrontare figure e impegni vocali che vanno dal drammatico al lirico e al leggero». Dopo aver chiarito quali sono le voci che in quegli anni affrontano il ruolo di Lucia, il recensore anticipa ciò che in un futuro non remoto altri scriveranno di Joan Sutherland: «La Callas gioca sul virtuosismo con grande leggerezza, ma tutta la sua interpretazione è piena di fervore lirico, il fraseggio è intenso, pieno di una espressività che gli deriva in massima parte dal colore stesso della voce. Gli acuti facilissimi sono sorretti, il vocalizzo è inappuntabile, ampia la respirazione, pieni (ma sempre coperti e mai “spaccati”) i centri e i bassi. Una autentica lezione di canto». Per l'Edgardo di Giuseppe Di Stefano si parla di «timbro di bellezza calda e morbida, con mobilità, accento e vigore»; del baritono Enzo Mascherini si lodano l'efficacia scenica e la sicurezza vocale: «fraseggio intonato, acuti facili, belle mezze voci». Gli altri cantanti vengono liquidati sbrigativamente, dato che i tagli ai quali la partitura viene sottoposta

---

<sup>104</sup> A proposito della poetica delle lacrime nell'opera, in riferimento ai melodrammi successivi al 1861, ma con interessanti spunti per un confronto con il melodramma proromantico, cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in ALESSANDRO GRILLI, a cura di, *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus (Pisa University Press), 2006, pp. 7-23.

<sup>105</sup> Per questa e per le citazioni che seguono cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 149.

assimilano anche la parte di Raimondo (qui il basso Giorgio Algosta) a quella di un semplice comprimario. Si conclude alludendo al «successo... magnifico», agli «applausi a scena aperta», alle «chiamate a non finire alla fine di ogni atto». Alla *performance* di Maria Callas vengono dedicate venticinque righe; agli altri sei cantanti diciotto righe. La disparità di trattamento lascia da sola intendere che nel marzo 1953 Maria Callas stupisce, soggioga e attira su di sé l'attenzione di una critica impreparata alla rivoluzione che in lei si realizza, ma disposta, progressivamente, a deporre le armi e a seguirla lungo nuovi itinerari interpretativi.

Due mesi più tardi, dopo la *Lucia* romana del 19 maggio, «Il Messaggero» dichiara: «Ecco una delle opere dove il talento vocale di Maria Meneghini Callas trova modo di manifestarsi nella sua pienezza e col più intenso vigore espressivo. La tessitura diventa la base dell'espansione canora, il disegno melodico un mezzo comunicativo di sentita e fervida commozione. Maria Meneghini Callas ha dunque dato vita al personaggio donizettiano, con un sentimento interpretativo di qualità».<sup>106</sup> Si prosegue lodando la consapevolezza dell'interprete di dover realizzare un particolare «stile vocale» per consentire all'infelice sposa di Lammermoor di acquisire «consistenza teatrale». Si evidenzia pure l'«equilibrata partecipazione degli altri personaggi». Con il senno di poi si può forse azzardare una interpretazione di ciò che il recensore non esplicita: il gusto e il senso della misura di Maria-Lucia hanno un riverbero positivo sulla prestazione vocale dei colleghi (il tenore Gianni Poggi e il baritono Gian Giacomo Guelfi), invitandoli a evitare gli effetti plateali di marca verista che nei primi anni Cinquanta ancora pervadono il repertorio belcantistico, anche nei teatri di primo rilievo.

Prima di passare al secondo ruolo donizettiano della Callas, quello di Anna Bolena, diamo uno sguardo almeno alle recensioni relative all'allestimento scaligero del 18 gennaio 1954 diretto da Karajan e alle recite veneziane del febbraio seguente, in occasione delle quali prende la parola sul «Gazzettino» un cultore del melodramma ottocentesco, Giuseppe Pugliese.

Alla Scala il capolavoro di Donizetti viene riproposto in un «nuovo grandioso allestimento»<sup>107</sup> accolto con «altisonanti applausi». F. A. (Franco Abbiati) del sistema musicodrammatico creato da Cammarano-Donizetti evidenzia come siano «umani i suoi accenti, che alternano, in una serie di casi di un esasperato fatalismo drammatico, la dolcezza dell'elegia all'urlo della disperazione, e che sommano insieme la preghiera, il delirio, l'invettiva». Sul piano interpretativo non è facile «rimettere nella giusta luce e senza particolari squilibri il frutto della collaborazione ideale tra un romanzesco Scott e un melodioso Donizetti». Gli esecutori «idonei» sono il soprano Maria Callas e il tenore Giuseppe Di Stefano. E così, «dopo la scabrosa scena della follia, il teatro pareva dovesse crollare sotto il diluvio dei battimani. La Callas, protagonista, avendo accortamente risparmiato le

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 153.

<sup>107</sup> Per tutte le citazioni che seguono, fino a ulteriori indicazioni: ivi, p. 168.

proprie energie altrove, s'era riservata il fiato migliore per quella celebre pagina, detta non soltanto con una bravura d'altissima scuola, ma anche con un fluire soave e appassionato di gorgheggi musicalmente fraseggiati. Non era la Lucia aerea che si è soliti intendere: era, comunque, l'eroina spettacolare e commovente che forse Donizetti aveva sognato». La prova di Karajan, concertatore oltre che direttore, appare «finemente equilibrata, forse eccessivamente rilasciata».

Che la Callas dell'inizio 1954 avesse «risparmiato le proprie energie altrove» ci sembra incredibile, dato che era solita cantare “in voce” anche alle prove. Probabilmente il risparmio riguarda alcune finezze di fraseggio, alcune screziature timbriche e il dispiego di un notevole repertorio di funambolismi vocali tenuti in serbo per la celebre scena della pazzia, senza “sprecarli” in eccesso prima. Anche regia, scene, costumi e luminotecnica contribuirono all'ottima riuscita dell'allestimento: ripareremo di queste cose nel capitolo dedicato in parte al rapporto Callas-registi.

A Venezia, a Carnevale, direttore Angelo Questa, la *querelle* relativa alle qualità vocali richieste alla protagonista viene proposta nel sottotitolo dell'articolo di Pugliese: «Ancora oggi si discute, ma invano, se l'interprete dell'eroina donizettiana debba essere un soprano leggero od una voce decisamente lirica». In una Fenice da tutto esaurito Maria Callas dimostra che non ha senso discutere se Lucia debba essere un soprano leggero oppure lirico: «ciò non ha importanza purché l'interpretazione soddisfi, ma il mezzo tecnico, si sa è determinante».<sup>108</sup> A questo punto Pugliese ricorda che Fanny Tacchinardi Persiani era un “leggero”, ma la Streponi («grande, drammaticissima Abigail») no, come varie altre. Giunge poi l'epoca di Toti Dal Monte, cosicché «nessuna regola assoluta è possibile, come è dimostrata [*sic*] anche dall'ultima, più autorevole interprete di oggi, Maria Callas, la quale possiede una personalità essenzialmente drammatica, una voce generosissima, ricca di grandi risorse, altrettanto drammatica nell'accento, non sempre e non del tutto nel volume».<sup>109</sup>

Il riferimento al volume lascia intendere che, a differenza di quanto accade nella prima registrazione integrale dell'opera a Firenze,<sup>110</sup> in occasione della *Lucia* veneziana (e probabilmente anche di quella scaligera del mese precedente, perché risulterebbe inverosimile un drastico cambiamento di interpretazione a poche settimane di distanza) Maria Callas schiarisce e alleggerisce il timbro, come farà l'anno seguente nella *Sonnambula* o in occasione della *Butterfly* discografica. Dato che quest'ultima è diretta da Karajan, il maestro della *Lucia* scaligera, ci potremo

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 175.

<sup>109</sup> Ivi, p. 177.

<sup>110</sup> A proposito della registrazione Columbia, che definisce «rivoluzionaria» e «di livello storico», Celletti scrive: «La rivoluzione partiva dalla Callas, la quale dimostrò anche in disco, dopo celeberrime esibizioni teatrali, che gli acrobatismi della *Lucia* non erano inconciliabili né con una voce scura e corposa, né con un fraseggio all'occorrenza veramente drammatico. Questo significò, in sostanza, il ritorno alla formula, tipica dei tempi di Donizetti, del soprano drammatico d'agilità e la progressiva soppressione dei soprannomi di coloratura, nati nella seconda metà dell'Ottocento insieme ad altre distorsioni e falsificazioni dei tipi vocali storici» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 227).

interrogare sul ruolo avuto in queste scelte di “impostazione” dal maestro di Salisburgo nel prossimo capitolo, dedicato allo studio del rapporto della cantante con i suoi direttori d’orchestra.<sup>111</sup>

Sempre Pugliese loda il fatto che la Callas abbia affrontato la parte di Lucia «con una coscienza ed una preparazione rigorose ed eccezionali»,<sup>112</sup> cosicché

la sua interpretazione non appartiene a quelle della Persiani, della Patti, della Toti, ma alle altre della Streponi, della Frezzolini, della Melba. È un soprano di lirica forza che, dotato di un raro meccanismo leggero, può affrontare una tessitura ed un disegno vocale come questo. E la Callas non solo l’ha affrontato, ma lo ha reso più complesso e difficile al possibile, arricchendoli di cadenze fra le più sontuosamente barocche che abbiamo ascoltate. Questo ispessimento della “flora” virtuosistica ha già portato la sua interpretazione in un clima decisamente, vorrei dire crudamente romantico, accentuato inoltre dalla abbondanza di “colorature” della sua voce. Ma il tocco decisivo è derivato dall’accento, dalla espressione, tutta plastiche curve, nervosi rilievi. Dall’altra parte, invece, l’atteggiamento vocale, come consistenza fonica. Una vocalità trattenuta, anche troppo, non si sa più se dettata dalla prudenza (il costante intelligentissimo sforzo di controllare l’intonazione era evidente) o se divenuto fatto temporaneamente naturale, per una questione fisica, dopo tante recenti recite di *Lucia*. Sta di fatto che la sua Lucia più che fanciulla inconsapevole e sbigottita, simbolo dell’amore indifeso che giunge al delitto nella follia, appare romanticamente decisa, una donna capace di ogni violenza, impetuosa e passionale, lontana dal candore e dal pudore dell’eroina donizettiana. Ma c’è poi il personaggio, la vita scenica, l’interprete, nel gesto e nell’espressione, in cui la Callas raggiunge momenti d’una intensità e purezza emotive forse oggi insuperabili. Come s’è visto anche ieri sera proprio nella culminante scena della pazzia, dove il grande valore dell’artista è emerso in tutta la sua splendida bellezza.

La recensione dello spettacolo si traduce nell’analisi della *performance* callassiana e gli altri interpreti devono accontentarsi di laconici cenni: per l’Edgardo di Luigi Infantino si parla di «curiosa voce e curioso canto, capace di generosi e felici accenti, anche se talvolta incontrollati», mentre per il baritono Bastianini si confermano le «doti di interprete coscienzioso, nobile e musicalmente preparato».<sup>113</sup>

Tra il 10 giugno 1952 e l’8 novembre 1959 Maria Callas interpreta *Lucia di Lammermoor* per 48 recite a Città del Messico (10, 14, 26 giugno 1952), a Roma (25, 28 gennaio; 5, 8 febbraio e 19, 21, 24 maggio 1953: la affiancano nelle diverse riprese dello spettacolo ben tre tenori diversi, Giacomo Lauri Volpi, Giuseppe Di Stefano e Gianni Poggi, ai quali va aggiunto Eugenio Fernandi per l’edizione in forma di Concerto alla Rai del 26 giugno 1957), a Firenze (per la prima

---

<sup>111</sup> Analizzando la registrazione dal vivo pubblicata dalla Cetra, Rodolfo Celletti parla di «levità di certi accompagnamenti» e di «rilievo dato alle espansioni liriche». Per quanto riguarda il personaggio di Lucia «Maria Callas comincia con un *Regnava nel silenzio* estatico e prosegue con un *Quando rapito in estasi* con tratti interpretativi da manuale [...]. Splendida anche nelle parti del duetto con Edgardo che la concernono, la Callas è altrettanto brava nella scena con Enrico. *Il pallor funesto, orrendo, Soffriva nel pianto* e simili sono frasi cantate in modo inimitabile. Quasi incredibile, addirittura, è il *Tu che vedi il pianto mio*. Ottima, in complesso, anche la scena della pazzia, ma s’avverte una certa stanchezza, tanto è vero che alcuni acuti ballonzolano»: ivi, p. 228. L’impressione di Celletti è opposta rispetto a quella del critico che scrive nell’identica occasione per il «Corriere della sera», secondo il quale – percependo il rischio di un progressivo affaticamento vocale nel corso della serata – Maria Callas avrebbe scelto di risparmiarsi un poco nei primi due atti per dare il meglio di sé nella grande scena del terzo atto.

<sup>112</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 177 e, per la citazione seguente, pp. 177-178.

<sup>113</sup> Per entrambe le citazioni ivi, p. 178.



registrazione discografica a febbraio, nel Teatro Comunale), a Genova (14 e 17 marzo 1953), a Catania (21 e 23 aprile 1953), a Milano (2, 6, 18, 21, 24, 27, 31 gennaio e 5, 7 febbraio 1954), a Venezia (13, 16, 21 febbraio 1954), a Bergamo (6 e 9 ottobre 1954), a Chicago (15 e 17 novembre 1954), a Berlino (in trasferta con i complessi scaligeri, 29 settembre e 2 ottobre 1955), a Napoli (22, 24, 27 marzo 1956), a Vienna (sempre con i complessi scaligeri, 12, 14 e 16 giugno 1956), a New York (3, 8, 14, 19 dicembre 1956 e 13, 20, 25 febbraio 1958) e a Dallas, per le due recite del 6 e 8 novembre 1959 con le quali la cantante si accomiata da un ruolo al quale il suo nome rimane ancora oggi legato. Alcune arie della *Lucia* figurano nei programmi dei concerti di Chicago (15 gennaio 1957), Zurigo (19 giugno 1957), Atene (5 agosto 1957). A Londra l'opera viene incisa per la seconda volta dal 16 al 21 marzo 1959, con la direzione di Tullio Serafin: figurano nel cast Franco Tagliavini e Piero Cappuccilli. Il primo atto dell'opera viene proposto, accanto a pagine dal *Don Giovanni* di Mozart, dall'*Ernani* di Verdi e dal *Pirata* di Bellini, nel concerto "miscellaneo" del 28 ottobre 1959 a Kansas City.

Nel 1957 ricorre il centosessantesimo anniversario della nascita di Donizetti e alla Piccola Scala si rappresentano due operine del Bergamasco «d'una giocondità solare e d'una affabilità per così dire casalinga, appena dolcemente folle»:<sup>114</sup> *Rita e Il Campanello*. Ma «l'altra faccia della donizettiana erma bifronte» va in scena alla Grande Scala ed è uno spettacolo sontuoso: *Anna Bolena*, «melodramma nel più esteso senso della parola, e romantico per giunta», con la regia di Luchino Visconti e la direzione orchestrale di Gianandrea Gavazzeni.<sup>115</sup> Nella *Bolena* Donizetti «calza il coturno, s'aderge nell'angoscia, piange e delira con le vittime, canta la loro disperazione. [...] Canta come non aveva mai cantato prima d'allora. Merito di Giuditta Pasta [...] donna e primadonna in grado di ispirare». Per la sua trentacinquesima partitura Donizetti sembra liberarsi dai modelli rossiniani per intonare i versi che Felice Romani ricava dalle evanescenti allusioni contenute nell'*Enrico VIII* di Shakespeare, tragedia concentrata sul distacco da Caterina d'Aragona e sull'incoronazione della Bolena più che sul suo ripudio per dare spazio a Giovanna Seymour.<sup>116</sup> Ma in entrambi i drammi si delinea la storia di un antagonismo – analogo a quello che oppone Medea a Glauce o Norma ad Adalgisa – e probabilmente Donizetti conosce Cherubini e influenza Bellini, dato che la *première* della *Norma* è di due anni successiva e il librettista e la prima interprete sono gli stessi. Insomma «Donizetti, maturo nella tecnica, scaltrito nell'esperienza e desideroso di competere degnamente con il Bellini dei *Capuleti*, supera nella *Bolena* se stesso [...] e pone le basi

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 275, anche per le citazioni seguenti. Sempre siglata F. A. (Franco Abbiati?) la recensione viene pubblicata nel «Corriere» del 14 aprile 1957.

<sup>115</sup> Direzione antifilologica e oggi difficilmente difendibile per la quantità e l'estensione dei tagli imposti a una partitura che merita di essere ascoltata per intero.

<sup>116</sup> Le fonti dirette di Romani sono *Enrico VIII ossia Anna Bolena* di Ippolito Pindemonte, *Henri VIII* di Marie-Joseph Chénier e *Anna Bolena* di Alessandro Pepoli.

della produzione che poi lo renderà celebre attraverso i traguardi dell'*Elisir*, della *Lucia*, della *Favorita*, della *Linda* e del *Don Pasquale*».

Per il recensore del «Corriere» Gavazzeni dirige questa partitura donizettiana poco frequentata «quasi con voluttà di conquista», pur ammettendo che sulla stessa «le sue mani vi s'erano indugiate allo scopo di amputarne le pagine fiacche o pletoriche o localmente impervie».<sup>117</sup> Non concordiamo nel dire che il lavoro del “tagliator cortese” (così veniva talvolta chiamato Gavazzeni) abbia dato «risultati convincenti per l'equilibrio dell'insieme e la lucentezza dei particolari espressivi e sonori, raggiungendo sovente l'acme della potenza comunicativa ed emotiva». Commentare questo assunto ci allontanerebbe dallo scopo della nostra indagine e domanderebbe una digressione sulle pratiche ancora in voga a metà degli anni cinquanta del Novecento, quando anche il melodramma del primo Ottocento veniva rivisitato alla luce del dramma musicale, e cabalette e ripetizioni, fioretture e varianti venivano considerate orpelli da eliminare ogniquale volta se ne offrisse l'occasione.<sup>118</sup>

Concordiamo invece – dopo l'analisi della registrazione “dal vivo” di una delle serate – con ciò che segue: davvero il concertatore e direttore Gavazzeni trova in due «interpreti di valore eccezionale» la capacità di «assecondarlo». Con un bel chiasmo Franco Abbiati giudica «Maria Meneghini Callas, protagonista mirabile a sentirsi, stupenda a vedersi, e Giulietta Simionato, Giovanna Seymour, mirabile a vedersi, stupenda a sentirsi; [...] entrambe affascinanti nella regale prestanza dei mezzi musicali e rappresentativi». Sul versante maschile qualche difficoltà si riscontra sia nella prova del tenore Raimondi (Riccardo), sia nella prestazione del basso Rossi Lemeni (Enrico VIII), «in fase non forse brillante, ma artista sempre dignitoso negli atteggiamenti della fiera tracotanza».

L'anno successivo, centodecimo anniversario della morte di Donizetti (1848), l'*Anna Bolena* viene ripresa ad aprile e rappresenta «il canto del cigno di Maria Callas».<sup>119</sup> Il solito Franco Abbiati dedica alla prima delle cinque serate tre colonne e mezzo nel «Corriere» del 9 aprile 1958:<sup>120</sup> dopo aver ricordato che l'opera era stata riscoperta nel '56 a Bergamo, ammette che potrebbe «trionfare

---

<sup>117</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 276, anche per le citazioni successive.

<sup>118</sup> Per un giudizio ancora più severo del nostro cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 191, dove sono ripresi e citati anche i silenzi o i pareri tutt'altro che positivi della critica internazionale (per Celletti non si può, infatti, parlare di vigore, ma di pesantezza). Ai molti tagli fanno in particolare riferimento il *Dictionnaire des disques* e Cesarini in «Rassegna discografica 1978», allorché recensisce la pubblicazione della registrazione dal vivo pubblicata dalla Cetra.

<sup>119</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 191.

<sup>120</sup> Un trafiletto appare anche, senza firma, nel «Gazzettino» dello stesso giorno: si allude alla fredda accoglienza del pubblico durante il primo atto «dopo i noti incidenti di Roma e dopo i successi americani ed europei». Non ci sono fischi, ma i primi tentativi di applauso vengono zittiti: non così per la Simionato. «Maria Meneghini è apparsa a questo punto un poco nervosa, ma si è subito ripresa e ha dato il meglio di se stessa nel secondo atto. Il gelo esistente in platea si è così sciolto e molti calorosi applausi e molte chiamate hanno concluso l'atto. Anche la fine dell'opera ha visto un pubblico plaudente che ha tributato alla Callas una vera ovazione» (GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 308). È chiaro che le performance di Maria sono d'ora in avanti qualcosa che va oltre le attese collegate a una rappresentazione operistica.

su tutti i teatri della lirica drammatica quando essi fossero in grado di allineare due primedonne della forza di Maria Meneghini Callas e Giulietta Simionato»,<sup>121</sup> definite, nel prosieguo dell'articolo, «insostituibili». Rossi Lemeni, già affaticato nel '57, viene ora sostituito da Cesare Siepi. Si parla poi delle «note circostanze romane» (la *Norma* sospesa la sera del 2 gennaio, la cui ombra, da qui in avanti, accompagna con infausti presagi di improvvisa cancellazione ogni *performance* callassiana) per cui il ritorno alla Scala – cosa c'entra la Scala con il Teatro di Roma?, ci domandiamo oggi – si considera un «vittorioso rientro» della Meneghini Callas, «artista qualificata, né più né meno la stessa dei suoi momenti migliori: incantevole nella signorilità degli atteggiamenti, che ricordano le più consumate attrici di prosa; esemplare nell'amministrazione dei mezzi vocali non illimitati ma autoritari e commoventi; senz'altro inimitabile nella tecnica rivolta a valorizzare tali mezzi in servizio all'espressione, che sempre, ma soprattutto nell'ultimo quadro, raggiunge effetti d'una suggestività impressionante».<sup>122</sup> Le più applaudite della serata sono le due primedonne,<sup>123</sup> ma l'accento ai «mezzi vocali non illimitati» conferma da un lato l'avvio del declino,<sup>124</sup> dall'altro il fatto che la prestazione è ancora notevole e l'interprete, considerata *pleno iure* in carriera, può essere discussa, commentata, anche bersagliata. Quando invece, il 7 dicembre 1960, due anni più tardi, Franco Abbiati darà conto del *Poliuto* – come avremo modo di vedere a breve, confortati nella nostra interpretazione da un appunto di Elvio Giudici – della vocalità di Maria Callas non si segnaleranno più le mende, perché ormai tutti – compresa la critica – non entrano più in teatro per applaudire un'interprete in carriera, ma sono presenti in sala per celebrare il rito in onore di un mito.

La scena conclusiva della *Bolena* sarà riproposta nella registrazione discografica alla Kingsway Hall londinese del 19-24 settembre 1958 con la Philharmonia Orchestra diretta da Nicola Rescigno. Secondo John Ardoin la Callas aveva sperato di incidere *Anna Bolena* e *Il pirata* per intero, ma dovette accontentarsi della selezione di brani raccolta nell'album in esame. Per il delirio di Anna sfoggia «sonorità più patetiche» e «colori più sfumati rispetto alla radiotrasmissione dalla Scala, seppure con un registro acuto meno a fuoco».<sup>125</sup> Tuttavia «il cantabile è un miracolo di frasi lunghe, mirabilmente scolpite. Il momento più straordinario coincide con la lunga serie di gruppetti

<sup>121</sup> Ivi, p. 305, anche per le citazioni successive.

<sup>122</sup> Ivi, p. 306.

<sup>123</sup> Ivi, p. 306: «Il successo si è delineato clamoroso fin dal primo atto, e ha fatto scatenare due intense acclamazioni all'indirizzo della Callas e della Simionato dopo le arie rispettive. Con gli atti successivi si può onestamente parlare di trionfo, concretatosi in innumerevoli ovazioni per le due artiste dopo il famoso duetto, e per la intera compagnia degli interpreti dopo i finali secondo e terzo».

<sup>124</sup> Molto esplicito Rodolfo Celletti: «Il declino vocale è evidente. La voce è indurita, oltre che poco ferma e stridula in alto, e se ne ha la prova già nel "Larghetto" *Come innocente giovane*. Resta però fermo che Maria Callas fa di Anna Bolena un personaggio tragico e patetico insieme, è stupenda nel Finale I (*In quegli sguardi impresso*) e nella scena del tribunale è validissima nel duetto del II atto con la Seymour [...] ed emerge nella scena conclusiva dell'opera» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 191).

<sup>125</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 157.

sulla parola “amor”, che salgono fino al la acuto, dove la Callas indugia per un istante prima di legare la frase a quella successiva». Un aneddoto riferito da Rescigno ad Ardoin fa ben comprendere l’altissima professionalità dell’artista:

Rescigno ricorda che, durante l’incisione di quest’aria, si era chiuso in una stanza con il corno inglese della Philharmonia Orchestra per lavorare sul lungo assolo introduttivo. E mentre lo strumentista suonava, cercando di creare l’atmosfera giusta, la Callas – attirata dalla musica – entrò nella stanza. Prima ascoltò in silenzio, poi partecipò attivamente al lavoro, cantando la melodia da eseguire. Ne nacque una discussione sulla qualità della musica; sulle differenze tra lo stile donizettiano – per quanto riguarda la linea melodica e l’esecuzione degli abbellimenti – e quello belliniano; sulla maniera giusta di attaccare e concludere un trillo in questo tipo di musica, e su molte altre questioni tecniche. [...] La Callas si comportò come un musicista che collaborava con altri musicisti, e non come una primadonna passiva che arriva, canta e poi riparte.<sup>126</sup>

Riascoltando oggi la grande scena della *Bolena* che comprende il cantabile di Anna, il tempo di mezzo (con l’intervento di altri cantanti) e la cabaletta finale, sorprende rilevare l’autorevolezza e l’incisività “regali” della Callas, pur disponendo di mezzi vocali affievoliti, rispetto al grigiore della prestazione dei suoi colleghi. La nostra sensazione deve essere stata avvertita anche da Rescigno il quale, pur avendo una squadra di solisti a disposizione, opera un taglio (piuttosto stridente, a vero dire) nel tempo di mezzo subito dopo l’arioso (che evidentemente non ha avuto cuore di eliminare per non privarci delle meraviglie che la Callas può ancora operare): passa bruscamente dal rullo di tamburi col suonar di campane a «Suon festivo?». E poi attacca la cabaletta, che viene eseguita con mordente quasi velenoso. La Callas – fenomeno per lei frequente nei secondi anni Cinquanta e compatibile con la dermatomiosite di cui, probabilmente, già soffre – ritrova uno sprazzo di piena salute vocale e consegna ai posteri una serie ascendente di trilli particolarmente emozionante, «coronata da un ritardando, che crea un senso di tempo sospeso»:<sup>127</sup> produrre effetti di questo tipo significa, come giustamente conclude Ardoin, riprodurre «un’atmosfera teatrale inconsueta in una sala d’incisione».<sup>128</sup>

Tra il 14 aprile 1957 e il 23 aprile 1958 Maria Callas interpreta *Anna Bolena* di Donizetti – sempre alla Scala di Milano – per dodici serate. Ripropone alcune pagine dell’opera nel concerto londinese del 27 febbraio 1962, del quale resta una registrazione: ovviamente la Callas del 1962 non può superare quella del 1958; sostituisce, in apertura della cabaletta, la variante più acuta con la

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>127</sup> Ivi, p. 158, anche per la citazione successiva.

<sup>128</sup> Per un’analisi dettagliata delle soluzioni adottate dalla Callas per l’aria «Al dolce guidami castel natio» nell’esecuzione diretta alla Scala da Gavazzeni (comprese le variazioni di metronomo, i portamenti, i tagli, le soppressioni di pause, le varianti all’acuto e le trasposizioni d’ottava, le riprese di fiato, le variazioni di durata) cfr. *Voci d’Opera. Maria Callas*, Milano, Ricordi, s.d. (codice per l’identificazione MLR 630), pp. 81-84 (lo spartito è riportato alle pp. 57-80).

frase originariamente composta da Donizetti, decisamente meno efficace; durante i melismi ascendenti di «del nostro amor» si rende necessaria una ripresa di fiato fuori ordinanza.

Con le cinque recite scaligere di *Poliuto* nel dicembre 1960 cerca poi di emulare i fasti della *Bolena*. Dal 23 aprile 1958 sono passati meno di tre anni, ma tanti fatti sono accaduti e la carriera teatrale di Maria Callas è di fatto, anche se non dichiaratamente, conclusa. Alcuni eventi di contorno funestano la preparazione dell'ultimo nuovo titolo proposto dalla cantante alla Scala:<sup>129</sup> la Questura blocca, dopo la prima serata, le recite dell'*Arialda* di Testori che Visconti propone a Milano con la compagnia Morelli-Stoppa. Questo, dopo un mese di repliche indisturbate a Roma. Visconti sta terminando le prove del *Poliuto* e per protesta ritira la propria firma. Il nervosismo – già alto per il rientro alla Scala della Callas successivo alla violenta lite con Ghiringhelli all'epoca del *Pirata* – è ingigantito dall'assenza del regista ma, alla resa dei conti, il clima teso, anziché deprimerli, galvanizza gli interpreti e – secondo Elvio Giudici – la «strematezza vocale della Callas» è «supposta più che reale».<sup>130</sup> Riascoltando la ripresa dal vivo della serata inaugurale nel recente riversamento in *compact* curato dalla Warner Classics, che migliora il suono rispetto alle stampe precedenti, dobbiamo distinguere le riflessioni sull'interprete da quelle riservate alla vocalista.<sup>131</sup> Da quest'ultimo punto di vista è ben articolato il giudizio di Ardoïn, il quale parla di voce «parecchio ridimensionata»,<sup>132</sup> avverte un certo nervosismo e segnala che «gli abbellimenti e le scale della cavatina mancano inizialmente di convinzione: si ha l'impressione che stia tastando il terreno. [...] La cabaletta che segue il duetto con *ensemble* risulta tagliata a metà, e alla fine vengono eliminate tre delle quattro figurazioni di crome per permettere alla Callas di preparare l'unico dei tre do acuti che ha deciso di eseguire». Ma negli atti seguenti «la voce della Callas risulta più ferma e controllata» e nell'*allegro* che conclude il secondo atto «la Callas si tuffa audacemente [...]: la voce viene pienamente spiegata e la temperatura teatrale sale di diversi gradi.

---

<sup>129</sup> Cfr. per la ricostruzione dei fatti di cronaca e per la citazione successiva ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 347 col. 2.

<sup>130</sup> Ivi, p. 348 col. 1.

<sup>131</sup> La prima pubblicazione della registrazione dal vivo viene curata dall'etichetta Replica e porta il n. 14 del *Catalogo*. Il cofanetto (siglato RPL 2442/44) contiene tre LP e un fascicolo di ampio formato di 17 pagine, prezioso sia dal punto di vista iconografico che dei contenuti: dopo l'introduzione firmata da Gina Guandalini (p. 3) nella quale si precisa che «a un *Poliuto* Callas-Corelli sembra si pensasse fin dai tempi della *Vestale* (1954) e addirittura per suggerimento di Toscanini» (*ibidem*, col. 1) e che «questa appendice nella carriera della Callas fu una scelta più intelligente che rischiosa» (*ibidem*, col. 2), c'è una presentazione dell'opera affidata a «La Maschera» (*alter ego* di Rodolfo Celletti, p. 7), ma anche una silloge di recensioni internazionali della *performance* (pp. 7-9), tra le quali si segnala *Applaus steigerte sich zum Tumult. Glanzvoller Wiederauftritt der Callas an der Mailänder Scala* («Gli applausi sono aumentati fino a diventare un tumulto. Splendida rinascita per la Callas alla Scala di Milano»), l'articolo firmato in «Die Welt» del 9 dicembre 1960 da Sinah Kessler (riprodotto sia a p. 7 che a p. 17), nel quale leggiamo, tra l'altro: «Beide Künstler können wie die Generalinfendenz mit dem Erfolg zufrieden sein. Wie sehr die Callas aber in Mailand zurückerwartet wurde, zeigt ihr wohl am besten die Goldmünze, die die Abonnenten eigens für sie prägen liessen: Die Münze zeigt auf der einen Seile die Scala, auf der anderen den Namen der Callas». Gli artisti possono dunque dirsi soddisfatti del successo ottenuto; l'attesa spasmodica della Callas è dimostrata dalle monete d'oro fatte coniare dagli abbonati per l'occasione: le monete mostrano su un lato la Scala, sull'altro il nome della Callas.

<sup>132</sup> JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 175, anche per la citazione che segue.

Il soprano tenta un re sopracuto alla fine del concertato, ma lo abbandona velocemente quando minaccia di oscillare». Nel terzo atto l'interprete è ancora valida: «fraseggia con dolcezza supplichevole» e conclude «Ah! Fuggi da morte» (una specie di arioso) con una cadenza tutta sua. Più avanti supera «con facilità e leggerezza magistrali (specialmente nei salti di decima ai Si acuti)» gli ostacoli di «Un fulgido lume», ma viene per così dire sconfitta dal Si naturale che andrebbe sostenuto per cinque battute all'inizio dell'*allegro vivace*. Ma poi trova un fraseggio delicato nella pagina che inizia con il verso «Il suon dell'arpe angeliche».

Detto chiaramente, per il ruolo di Paolina (che di fatto prevede soltanto un'aria e due duetti) si può fare un discorso analogo a quello che proporremo per la Maddalena nell'*Andrea Chénier*: si tratta di opere che non consentono a Maria Callas di sfoggiare tutte le risorse di cui dispone,<sup>133</sup> tuttavia il linguaggio musicale adottato da Donizetti le è più congeniale. Resta l'impressione che abbia accettato di cantare l'*Andrea* per ragioni contrattuali, il *Poliuto* per garantirsi una *rentrée* prudente.

Abbiamo in sospeso un'altra riflessione, quella relativa alla metamorfosi di Maria Callas da cantante in carriera a mito. Illuminante quanto scrive Elvio Giudici nella sua discografia critica:

Letteratura, del genere fiction, è la supposta strematezza vocale della Callas. La cui entrata, ahimè, fu accolta da un applauso. Era la prima volta, e sanciva la fine dei dissidi che sempre avevano accompagnato ogni sua esibizione scaligera: ma sanciva anche la volontà ormai collettiva d'innalzarla sullo scomodissimo piedestallo del Mito. E così come tutti – a quei tempi là – erano “in realtà” stati antifascisti, per analogia magia di anticallasiano da quella sera alla Scala non ci fu più nessuno, e quanti magari ci si ricorda benissimo fischiare entro le famose chiavi di ferro (traendone suoni che chi non li ha sentiti neppure può immaginare cosa fossero) li si sarebbe ritrovati di lì a poco presiedere tavole rotonde celebrative dell'arte di Maria Callas. Penoso.<sup>134</sup>

Penoso, ma vero e comprensibile. I detrattori hanno ormai assimilato la lezione impartita *urbi et orbi*, ossia a Milano e al mondo: il ruolo storico di Maria Callas si è concluso e si può già parlare, come dirà Rodolfo Celletti (citato da Leonardo Bragaglia), del «dopo Callas», ossia della “Belcanto-Renaissance”.<sup>135</sup> Sutherland, Caballé e decine di altre interpreti procederanno sulla via

---

<sup>133</sup> *Poliuto* (su libretto di Salvatore Cammarano tratto dall'omonima *tragédie chrétienne* di Pierre Corneille del 1642) viene concepita a Napoli. Il tenore Adolphe Nourrit è alla ricerca di un ruolo che lo riporti agli antichi onori: il suo canto stilizzato ed elegante, con gli acuti in falsettone, sembra infatti un'anticaglia, se confrontato con il celebre Do di petto di Gilbert Duprez. Donizetti compone l'opera tra l'aprile e il maggio 1939, ma la censura la vieta. Il povero Nourrit si suicida (autodefenestrando) e – ironia della sorte – proprio il suo rivale Duprez porta sulle scene parigine, dieci anni dopo, la partitura, trasformata in *grand-opéra* in quattro atti (*Les Martyrs*). Alla prima napoletana del *Poliuto* (San Carlo, 30 novembre 1848) Poliuto è Carlo Baucardé mentre Eugenia Tadolini presta la propria voce a Paolina. Senza dilungarci (per altri dettagli si può ricorrere a WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, cit., pp. 322-323 e, per un'accurata analisi delle partiture, tanto della versione italiana quanto del *grand-opéra*, pp. 183-197), è chiaro che si tratta di un'opera per tenore e non per soprano e, dunque, Franco Corelli può esprimersi molto più di quanto non possa fare Maria Callas.

<sup>134</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 348 col. 1.

<sup>135</sup> LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. Omaggio a Maria Callas*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 81.

tracciata dalla strana voce della cantante «giunta da oltre oceano»<sup>136</sup> e la supereranno sul piano del virtuosismo o della bellezza timbrica o della competenza filologica, ma senza toglierle il titolo di *prima inventrix*.

Per concludere sul tema Callas-Donizetti, rileggiamo buona parte di quanto scrive Franco Abbiati, a dimostrazione che nei confronti del Mito non sono ammesse critiche o riserve, all'indomani della *première* scaligera del 7 dicembre 1960. Impressionante che un musicologo valente sembri non accorgersi che *Poliuto* è opera che dà rilievo al tenore più che al soprano:

Maria Callas è tornata a cantare in Italia. Non poteva non tornare a cantare in Italia, culla del belcanto, perché la Callas sarà o non sarà il caratterino che si dice, ma resta l'artista grande che si esalta o si discute appunto perché grande. È tornata a cantare nel teatro che per primo ne decretò i decisivi trionfi e da cui era rimasta lontana dal maggio 1958, il maggio del *Pirata* belliniano. Noti i vertici delle sue più importanti interpretazioni scaligere, considerati, in linea assoluta, raggiungimenti oltre i quali è forse impossibile procedere. Si chiamano le tragiche follie di Lucia e di Medea, il trasognare allucinato di Amina sonnambula, lo schianto mortale di Violetta. Si chiamano inoltre l'ottenebrata disperazione di Norma e lo smarrimento penoso di Anna Bolena, a non dire degli strazi di una Ifigenia e di una Imogene in delirio. Da ieri sera per la sfolgorante inaugurazione della stagione operistica della Scala, essi si chiamano ancora l'olocausto di Paolina di Mitilene, la sposa di *Poliuto* da lei seguito nel supplizio. Trasfigurazione quest'ultima, da ritenersi, se non più impegnativa, certo più palpitante e dunque più rischiosa delle precedenti, essendosi maturata, quasi all'improvviso, dopo la specie di esilio morale sopportato in un silenzio alcune volte coatto, altre volte volontario, sempre estremamente doloroso per chi è chiamato da natura ad una imperiosa missione d'arte. Lasciamo stare. E osserviamo che il ritorno della Callas è valso alla Scala un successo iperbolico, dovuto ad un pubblico internazionale il cui entusiasmo sembrava arroventare gli ori e gli stucchi della splendida cavea piermariniana: pubblico quale soltanto può convogliare una voce che possiede tale un grado di emotività, duttilità espressiva ed alto magistero tecnico da costituire, unitamente alle prodigiose facoltà sceniche dell'attrice, un fenomeno a sé stante. Il monologo su sfondo corale del primo atto, coronato dall'aria stupenda dell'eroina, ed entrambi i secondi quadri degli atti secondo e terzo del *Poliuto* donizettiano, l'opera prescelta per il rientro di Maria Callas, sono riusciti gioielli d'esecuzione. In essi l'artista è parsa superarsi per la plastica essenziale evidenza dei gesti rivelatori e per la vibrante commozione del lirismo canoro. Impressionava la sua maschera esangue, avvinceva la spiritualità dei suoni stranamente timbrati e pure laminati a fendere, a spaziare, a librarsi come lo spirito medesimo che li plasmava dentro una spirale di morte. Mezze voci di liquida purezza si alternavano alle piene della melodia spianata, trasparenti delle trasparenze del cristallo, obbedienti, anche nel gioco frivolo degli svolazzi di bravura, all'intimo sentimento del dramma. Insomma una serata indimenticabile per uno spettacolo superbo.<sup>137</sup>

Abbiati non avanza riserve: il 7 dicembre 1960, pubblico e musicologi contemplano il Mito e il Mito non si critica, né si contesta. Il Mito si dà: è una icona che ormai sfugge al Divenire e lascia intuire qualcosa dell'Essere. Eppure il declino della vocalità callassiana è palese: lo segnaleranno, ma solo vent'anni più tardi e a fatica, in quanto ammiratori dell'interprete, i recensori della registrazione dal vivo della serata pubblicata per la prima volta in disco dall'etichetta Replica nel

---

<sup>136</sup> È l'espressione usata da R. Ravazzin in occasione dell'intervista del 22 luglio 1947 comparsa nel «Gazzettino»: cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 46.

<sup>137</sup> Ivi, p. 322.

1980. Lorenzo Arruga su «Musica Viva» parla di Callas inimitabile, sebbene in declino (marzo 1981), facendo eco a quanto Sergio Segalini scrive il mese precedente su «Opéra International».<sup>138</sup> Il severo Celletti preferisce riportare l'opinione d'altri e non dire la propria, perché – ci pare di intendere – l'ha già espressa in occasione della registrazione di *Norma* curata dalla Columbia (EMI) nel 1960: a proposito del *Poliuto* della *rentrée*, tra le righe, pare si possa cogliere il biasimo per la «mediocre»<sup>139</sup> direzione di Antonino Votto. La Callas, al contrario, mediocre non è mai: neanche quando «appare in grave declino»,<sup>140</sup> perché

sembra non tener conto né dell'erosione del registro acuto [...], né della diminuita elasticità nel canto virtuosistico, né della ridotta capacità di manovrare i fiati. Così, malgrado le lacune vocali, [...] tiene sempre in tensione il personaggio [...], a volte, anche dolce e patetica [...], dolente sovrana che maschera, con il fraseggio sempre altero, perentorio, dominatore, le rovine del suo bel regno in disfacimento».

Se per il Bellini di Maria Callas disponiamo del volumetto curato da Floriana Sicari, mentre Elena Liverani ha analizzato, comparandola a quella di Leyla Gencer, la sua interpretazione della *Medea* di Cherubini, per il contributo offerto dalla Callas alla Rossini-*Renaissance* disponiamo dell'illuminante saggio di Jacopo Pellegrini incluso nel volume miscelaneo pubblicato per i quarant'anni dalla morte del soprano;<sup>141</sup> saggio che funge da ipotesto nella stesura di questo paragrafo.

Indubbiamente il capolavoro rossiniano della Callas è l'*Armida* allestita in occasione del XV Maggio Musicale fiorentino: tre recite soltanto tra la fine dell'aprile e l'inizio del maggio 1952, emozionanti «come un'epifania al solo ascolto».<sup>142</sup> Resta una fortunosa registrazione, ristampando la quale i responsabili dell'etichetta Arkadia segnalano che le condizioni di ascolto sono molto precarie, ma che i dischi sono stati realizzati per il valore storico del documento. Tuttavia, se ancora oggi, quando la si ascolta, al di là della pessima qualità del suono,<sup>143</sup> è «strabiliante come un miracolo»,<sup>144</sup> figuriamoci come deve essere apparsa allora, quand'era impensabile che una voce da soprano drammatico affrontasse le agilità che Rossini richiede all'ugola di Armida, «vera e propria parete di sesto grado, quale si addice a una maga incantatrice, per nulla addomesticata dal direttore

---

<sup>138</sup> I giudizi di entrambi sono riportati in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 246.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Ivi, p. 55 (a proposito della citata registrazione di *Norma*), anche per la citazione successiva.

<sup>141</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa (per il Rossini buffo)*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 99-135.

<sup>142</sup> Ivi, p. 99. Queste le date delle rappresentazioni: 26 e 29 aprile e 4 maggio 1952; viene registrata la *première*.

<sup>143</sup> La rileva pure RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 696. Non si può garantire (anche per alterazioni nel riversamento del suono da un supporto all'altro, nel tentativo di contenere il fruscio e una fastidiosa interferenza provocata dalla trasmissione radiofonica) di ascoltare qui il Fa sopracuto, come invece sostiene Eugenio Gara nel celebre *Processo alla Callas*: cfr. «Radiocorriere TV» a. XLVII (30 novembre 1969), n. 48, p. 67. A Gara fa eco Rodolfo Celletti: «Giusto, anche il fa» (*ibidem*). Per quanto in assenza di quella nota, ma in presenza di un nitido Mi bemolle, possiamo riconoscere che l'estensione vocale di Maria Callas è qui fenomenale.

<sup>144</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, cit., p. 99.



e concertatore Tullio Serafin (che invece interviene con forbici e colla sulla scrittura dei tenori)».<sup>145</sup> Per Maria Callas Armida è l'unico ruolo in un'opera seria rossiniana.

Una nota di Jacopo Pellegrini attira subito la nostra attenzione:<sup>146</sup> a eccezione di Andrew Porter e di Fedele d'Amico, la critica non comprende l'eccezionalità dell'operazione compiuta dalla Callas, che impara la parte – incredibile a dirsi – in cinque giorni.<sup>147</sup> Su trentaquattro recensioni raccolte e analizzate da Pellegrini ci sono quelle che accomunano la prestazione del soprano a quella degli inadeguati tenori; quattro o cinque mescolano elogi e riserve; sei articoli le dedicano poco spazio, pur complimentandola. Non tutti i critici sono, evidentemente, rossinianisti fatti e rifiniti e viene il dubbio che neppure dispongano degli strumenti che consentirebbero di capire che ci si trova di fronte a una svolta epocale. Il rischio, nel migliore dei casi, è che all'inizio degli anni Cinquanta passino per esperti di canto rossiniano coloro che si limitano a non disapprovare il ripristino delle fittissime diminuzioni nel canto, ma senza comprendere che *Armida* è un capolavoro di sperimentazione in senso drammaturgico: contiene forme francesizzanti, derivate dall'*opéra-ballet*, con ampi spazi dati a cori e danze e un esteso tema con variazioni («D'amore al dolce impero») che non è collocato alla fine, ma al centro della partitura, senza che per questo l'organismo teatrale risulti sbilanciato. Inoltre i due atti, consueti nell'opera seria coeva, diventano tre, conferendole un respiro epico-tragico che consente di avvicinarla alla *tragédie-lyrique* di Rameau o di Spontini. Rossini non è estraneo a questo ammiccare a Parigi: l'ha già fatto con *Otello*, lo rifarà a breve con *Mosè in Egitto*. *Armida* è un'opera eccentrica che nel 1817 non convince del tutto il pubblico napoletano e nel 1952 non piace troppo alla stampa convenuta a Firenze: oggi quell'allestimento esaurito in tre recite viene mitizzato, in realtà per arrivare alla ripresa veneziana del 1970 con Cristina Deutekom e Carlo Franci direttore bisognerà attendere diciotto anni.

Riportiamo, tra le varie recensioni, i tre stralci che ci sembrano più significativi per ragioni diverse. Il primo è firmato da Mario Medici che, sia pure in forma concisa, distingue la Callas dagli altri interpreti: «Di gran lunga la più brava [...] è stata Maria Meneghini Callas [...] che nei momenti di maggior distensione ha riconfermato le sue magnifiche doti di artista».<sup>148</sup> Un secondo

---

<sup>145</sup> Ivi, pp. 99-100.

<sup>146</sup> Ivi, pp. 99-100, nota 1.

<sup>147</sup> Cfr. MARIA MENEGHINI CALLAS, *Saprò rimanere a cavallo della tigre*, «Oggi. Settimanale di politica, attualità e cultura», a. XIII (7 febbraio 1957), n. 6, pp. 34-36: 34. JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 61, ritiene che si tratti di un periodo «un po' troppo breve anche per una memoria prodigiosa come la sua» e riferisce un aneddoto che ci piace riportare. Alla prova generale aperta ai critici, all'entrata, scende dal cocchio e fa scena muta, perché non ricorda la battuta d'avvio. Non si scompone; chiede la battuta e rifà l'entrata. Alla *première* canta la parte come se le fosse familiare quanto quella di *Norma*.

<sup>148</sup> MARIO MEDICI, *Il Maggio musicale fiorentino inaugurato con l'Armida di Rossini*, «Giornale dell'Emilia. Quotidiano indipendente di informazione», a. VIII (27 aprile 1952), n. 101, p. 3. Tanto questa quanto le altre due recensioni dalle quali stralciamo il giudizio riferito a Maria Callas non sono riportate nell'antologia della critica giornalistica curata da Giovanna Tortora e Paolo Barbieri più volte citata.

articolo intuisce che i ruoli di esseri dotati di poteri straordinari, a metà tra l'umano e il divino, sono quelli che consentono all'artista di recuperare una prassi esecutiva ormai caduta in oblio: «La trionfatrice della serata è stata Armida: Maria Meneghini Callas, una vera “maga” che ha resuscitato per noi i prodigi stilistici delle grandi interpreti ottocentesche, superando difficoltà, specie quelle della grande aria del secondo atto, che nessuna altra cantante, crediamo, oserebbe oggi affrontare».<sup>149</sup> La terza recensione ribadisce il valore storico dell'operazione compiuta, rileva la peculiarità dello strumento vocale e dell'arte scenica callassiani e precisa come la fedeltà alla *voluntas auctoris* possa comportare il ripristino dell'arte della variazione: «La fortuna ha voluto che sulla piazza fosse disponibile una cantante di mezzi singolari come Maria Callas in grado di avvicinare nelle prodezze e nel senso scenico almeno la leggenda delle cantanti d'all'ora (*sic*), ivi inclusa l'arte del variare».<sup>150</sup> Della registrazione dal vivo del 26 aprile 1952 si occupa John Ardoin, che parla di «fraseggio meraviglioso», di «saggio di bravura» e di aumento delle difficoltà della musica: per esempio, la già menzionata aria con variazioni «D'amore al dolce impero» viene eseguita «aggiungendo un arpeggio discendente, una cadenza finale e tre re sovracuti»; nel finale, poi, modula la voce che è «prima focosa [...], poi struggente».<sup>151</sup> Il Mi (bemolle per Ardoin, naturale per Wisneski) sopracuto conclusivo è «impressionante».<sup>152</sup> Henry Wisneski conferma (o meglio anticipa) l'entusiasmo del collega, dato che il volume *The Art Behind the Legend* precede di due anni la prima edizione della discografia critica di Ardoin:<sup>153</sup>

For power and beauty of voice, technical brilliance, intensity and range (from low G to high E), the April 26 broadcast of *Armida* is the most phenomenal of the approximately eighty Callas opera performances – including commercial recordings – known to exist in sound. [...] Vocal highlights of the evening included the finale of the first scene, in which Callas executed a dazzling series of runs from the chest register up to high C, followed by an enormous high E. [...] During *Armida*'s twelve-minute final scene, Callas pushed her voice to its limits, spanning almost three octaves.

Ci potremmo a questo punto domandare cosa fosse rimasto in repertorio di Rossini quando, poco meno di settant'anni fa, Maria Callas realizzava con Serafin la sua *Armida*. La situazione era ben diversa dall'attuale: la prima edizione del «Rossini Opera Festival» di Pesaro risale infatti al 1980.

<sup>149</sup> VICE, *Le magie di Armida*, «Candido. Settimanale del sabato», a. VIII (4 maggio 1952), n. 18, p. 28.

<sup>150</sup> EMILIA ZANETTI, «*Armida* del bel canto», «La Fiera letteraria», a. VII (4 maggio 1952), n. 18, pp. 6-7.

<sup>151</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 62 per tutte le citazioni.

<sup>152</sup> Ivi, p. 63.

<sup>153</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend With Performance Annals 1947-1974* by Arthur Germond, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1975, p. 113 e 116. Proponiamo una nostra traduzione dei passi riportati: «Per potenza e bellezza della voce, brillantezza tecnica, intensità ed estensione della gamma dei suoni (dal Sol basso al Mi sopracuto), la trasmissione radiofonica di *Armida* del 26 aprile è la più fenomenale delle circa ottanta esecuzioni operistiche della Callas – incluse le registrazioni commerciali – di cui ci rimane il suono. [...] I momenti salienti della serata includevano il finale della prima scena, in cui la Callas eseguiva una serie impressionante di note di petto all'altezza del Do sotto il rigo, seguita da un enorme Mi sopracuto. [...] Nei dodici minuti della scena finale di *Armida*, la Callas ha spinto la sua voce al limite, coprendo quasi tre ottave».

Di fatto *Il barbiere di Siviglia* compariva regolarmente nella programmazione di tutti i teatri d'opera; *Guglielmo Tell* e *Mosè* solo dove si disponeva «di larghe provvigioni».<sup>154</sup>

Le qualità del *Barbiere* sono note a tutti.<sup>155</sup> Il *Guglielmo Tell* si mette in scena solo in presenza di un tenore con gli acuti in tasca; il *Mosè* quando si vuol far ascoltare un basso sontuoso. Il Ventesimo secolo avrà il compito – egregiamente assolto negli ultimi quarant'anni dal «ROF» di Pesaro – di riconsegnare al pubblico Rossini, ammirato all'indomani della prima guerra mondiale, quando Giuseppe Radiciotti dedica al pesarese una colossale monografia:<sup>156</sup> per lui la rinascita comincia con una serie di interpretazioni dirette da Vittorio Gui nel Teatro di Torino. Si riprendono opere poco note per volontà di un mecenate «liberale e ostinato»,<sup>157</sup> Riccardo Gualino. Nel Teatro di Torino nel 1925 si propone l'*Italiana in Algeri* (assente dai teatri italiani da circa un quarto di secolo, ma presente al Metropolitan nel 1919) e la si riprende nel maggio 1927, sempre con Gui e Conchita Supervia. Nel maggio 1927 si può ascoltare *La cambiale di matrimonio*, mentre Serafin porta a Parigi nel maggio-giugno del 1929 ancora *L'italiana in Algeri*. Continuano le esecuzioni del *Barbiere infedele* con Toti Dal Monte come Rosina (soprano di coloratura e non contralto). *La cenerentola* viene cantata, in questi anni, dalla Supervia. Si segnalano inoltre le isolate riprese del *Conte Ory* (Teatro Regio di Torino, 1930) e delle farse veneziane (*Signor Bruschino* a Bologna nel 1901, a Torino e a Bari nel 1909; *La cambiale di matrimonio* a Venezia nel 1910; *L'occasione fa il ladro* nel 1912, 1914 e 1916, a Torino, e nel 1916 a Bologna).

Non insistiamo con un elenco che risulterebbe ripetitivo, anche perché l'assunto è già chiaro: “la perla rara” si pesca nel comico, laddove si ritiene che stia il nocciolo di Rossini.<sup>158</sup> Riccardo Bacchelli – che nel libro da lui dedicato a Rossini si preoccupa di riscontrare nel Pesarese uno sviluppo coerente e cosciente, una personalità certa e unitaria, morale e logica – presta qualche attenzione al Rossini serio per garantire una valutazione completa della sua esperienza artistica. Ma ribadisce, pure lui, che il Rossini comico è superiore al serio.<sup>159</sup>

---

<sup>154</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 101.

<sup>155</sup> Nel saggio citato, a p. 102, nota 7, Pellegrini offre una nota bibliografica utile a chi desiderasse riscontrare in quali pubblicazioni «la superiorità del *Barbiere* è proclamata» a chiare lettere.

<sup>156</sup> GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-1929, 3 volumi.

<sup>157</sup> Così lo qualifica JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, cit., p. 103.

<sup>158</sup> Cfr. *ivi*, p. 105. D'altra parte – osserva Pellegrini – va nella stessa direzione «il monito espresso oltre un secolo prima da Beethoven nel corso del (presunto) incontro viennese: “Non cerchi mai di fare altro che opere buffe; voler riuscire in un altro genere significherebbe forzare il suo destino”» (*ibidem*).

<sup>159</sup> Cfr. RICCARDO BACCHELLI, *Rossini*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1941 (oggi Roma, Castelvechi, 2018). In particolare il *Barbiere* è all'apice, *Italiana* e *Cenerentola* gli fanno da corona. Nel campo dell'opera seria il vertice si tocca col *Tell*, opera protesa verso il sinfonismo. Ciò che precede è considerato tentativo, esperimento, approssimazione, fallimento. All'attivo del Pesarese si ascrivono l'ultimo atto dell'*Otello*, il primo della *Donna del lago*, ampie sezioni del *Mosè* e dell'*Assedio di Corinto* e il tassesco *Tancredi*, considerato un caso a sé. Difficile condividere questi giudizi oggi, dopo aver ascoltato tutto Rossini al ROF di Pesaro.

Questo è il contesto nel quale, nel 1942, a centocinquant'anni dalla nascita del Pesarese, Maria Anna Kaloyeropoulou esegue in un saggio in Conservatorio e in alcuni concerti pubblici ad Atene e a Salonicco pagine rossiniane dal *Barbiere*, da *Otello* (le due arie di Desdemona), da *Cenerentola*, da *Semiramide*, da *Guglielmo Tell* e dallo *Stabat mater*.<sup>160</sup>

Il contesto, parlando di Rossini, è quasi il medesimo – ma qualcosa sta cambiando, anche grazie a lei – quando la Kaloyeropoulou, divenuta Callas e conosciuta nel mondo intero e non più soltanto ad Atene, a metà degli anni Sessanta termina la propria carriera: il repertorio operistico ammette il *Barbiere* ma, rispetto a prima, si incontrano con maggiore assiduità l'*Italiana*, *La cenerentola* e – meno spesso – *Il turco in Italia*: «Sempre nel comico si continua di preferenza a rovistare».<sup>161</sup> Ma – questo il dato che a noi preme evidenziare – «quanto al *Turco* il merito della sua rinnovata diffusione è da ascrivere anche alla Callas». Enrico Montazio, nel 1862, definisce la musica del *Turco* «briosa sino alla follia».<sup>162</sup> Giuseppe Radiciotti invece lo considera inferiore all'*Italiana*,<sup>163</sup> della quale per Riccardo Bacchelli è il *pendant* o addirittura il «ricalco fatto di testa».<sup>164</sup> Si unisce al coro dei garbati detrattori Gino Roncaglia in un libro che sostiene ancora la tesi secondo la quale il compositore di Pesaro sarebbe indifferente agli argomenti e ai libretti da lui intonati, estraneo al dramma organico e consequenziale, ma tutto e solo concentrato sulla musica.<sup>165</sup> Ma l'orecchio di Roncaglia è ricettivo e una serie di recite del *Turco in Italia* allestite a Roma nell'autunno del 1950 gli fa rimettere in discussione il proprio assunto.<sup>166</sup>

Undici musicisti, uomini di teatro e di cultura,<sup>167</sup> mutuando il proprio nome dal titolo della *comedia harmonica* di Orazio Vecchi (*Amphiparnaso*, 1594) collaborano con la RAI, che mette a disposizione orchestra e coro per la realizzazione, dal 19 ottobre al 1° novembre 1950, della prima e unica stagione lirica da loro organizzata al fine di «suscitare un teatro musicale del nostro tempo».<sup>168</sup> Vengono così riesumate l'*Anfiparnaso* di Vecchi e *Il turco in Italia* di Rossini, a completare una breve ma ricca stagione che comprende quattro opere nuove scritte *ad hoc* da Savinio (*Orfeo vedovo*), da Petrassi e Scialoja (*Morte dell'aria*), da Tommasini e Brancati (*Il tenore sconfitto*) e da Dallapiccola (*Job*). *Il turco in Italia* va in scena al teatro Eliseo di Roma il 19, 22, 25

---

<sup>160</sup> Dal catalogo dell'asta tenuta a Milano, a Palazzo Broggi, il 12 dicembre 2007 (*Maria Callas e il suo Pigmalione. Gli anni con Giovanni Battista Meneghini*, Milano, Sotheby's Italia, 2007) risulta che la biblioteca musicale della Callas contenesse uno spartito per canto e pianoforte dell'*Otello* di Rossini nel quale comparivano aggiunte a matita e segni di espressione, *liaisons* e riprese di fiato. Inoltre il pezzo staccato della «Canzone del salice», anch'esso cosparso di segni. Lo spartito annotato della *Zelmira* è stato esposto nella mostra «AMO-Palazzo Forti», Verona, 11 mar. – 18 sett. 2016.

<sup>161</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 112, anche per la citazione successiva.

<sup>162</sup> ENRICO MONTAZIO, *Gioacchino Rossini*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1862, p. 74.

<sup>163</sup> Cfr. GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata...*, cit., vol. 1, 1927, p. 137.

<sup>164</sup> RICCARDO BACCHELLI, *Rossini*, cit., p. 70.

<sup>165</sup> Cfr. GINO RONCAGLIA, *Rossini l'olimpico*, Milano, Bocca, 1946, *passim*: in particolare le pp. 262 e 265.

<sup>166</sup> Lo osserva pure JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 114.

<sup>167</sup> Tra di loro figurano anche artisti della pittura: per i nomi *ibidem*.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

e 29 ottobre 1950: nel cast, oltre a Maria Callas, figurano Mariano Stabile, Cesare Valletti, Sesto Bruscantini, Franco Calabrese e Anna Maria Canali. Dirige Gianandrea Gavazzeni. Le quattro rappresentazioni citate sono la rivelazione di due tesori.

Senza analizzare nel dettaglio questa meravigliosa parodia rovesciata dell'*Italiana in Algeri* rimasta nell'oblio per più di cent'anni, segnaliamo che il primo tesoro è la novità del personaggio metateatrale del Poeta, che a noi sembra – contrariamente a quanto scrive Teodoro Celli<sup>169</sup> – proprio l'*alter ego* del compositore. Inoltre, nel *Turco in Italia* il mozartismo diventa passione e Rossini mescola Mozart con la tradizione napoletana. Gavazzeni riscopre dunque un tesoro e lo valorizza con una esecuzione nella quale rivela allegria, finezza e brio, offrendo una interpretazione «alacre e argutamente critica»<sup>170</sup> che per Rodolfo Celletti «è probabilmente una delle sue migliori direzioni in disco».<sup>171</sup>

Il secondo tesoro è proprio Maria Callas, per la prima volta alle prese con un ruolo comico «in un allestimento eccentrico, discutibile per certi versi, ma originale e pieno di vita».<sup>172</sup> La scenografia è ideata da Maccari. Luchino Visconti assiste a quasi tutte le prove, che si svolgono in due sessioni quotidiane di tre-quattro ore ciascuna.<sup>173</sup> Lei è ancora un po' goffa e pesante, ma in questo modo Fiorilla diventa l'ironico ritratto di una signora meridionale. Il colore vocale è così ricco che consente di esprimere tutte le sfumature del personaggio: arguzia, lirismo, leggerezza. «*Il Turco* del '50 rimase per chi lo udì fermato nel "colore callasiano" e in tutto il gioco che ne risultava. E pure inimitabile fu il personaggio del Poeta nell'invenzione interpretativa di Mariano Stabile. [...] Selim, esotico turista in cerca di svago».<sup>174</sup> Ripresa a Palermo senza la Callas, l'opera perde la sua luce.

Le testimonianze di chi lavora per la realizzazione di questo allestimento sono concordi: se sulla scena Maria Callas rivela insospettati talenti comici,<sup>175</sup> dietro le quinte è un modello di serietà professionale: arriva per prima alle prove, è l'ultima ad andarsene e vorrebbe continuare a studiare.<sup>176</sup> Proprio per questo quando *Il turco* si rivelerà un disastro economico per i mancati incassi, dato che il pubblico intellettuale di Roma non vuol pagare i propri spassi (esigendo il biglietto in omaggio) sarà la Callas stessa a capeggiare i cantanti nell'occupazione del palcoscenico per pretendere la soddisfazione dei propri onorari.

---

<sup>169</sup> Cfr. TEODORO CELLI, *Rossini scatenato tra farsa e commedia*, «Corriere lombardo», a. XI (16-17 aprile 1955), n. 90, p. 3; oppure ID., *Mariano Stabile si è truccato da Rossini*, in «Oggi», a. XI (28 aprile 1955), n. 17, pp. 54-55.

<sup>170</sup> L'espressione di Riccardo Bacchelli è riportata in JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, cit., p. 117.

<sup>171</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 748.

<sup>172</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 117.

<sup>173</sup> Cfr. MARIA MENEGHINI CALLAS, *Rischiai d'avvelenare la Simionato*, in «Oggi», a. XIII (31 gennaio 1957), n. 5, pp. 20-22: 21.

<sup>174</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 117.

<sup>175</sup> Cfr. MASSIMO MILA, «*Il Turco in Italia*», *manifesto di dolce vita*, in «Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione musicale», a. II (settembre-ottobre 1968), n. 5, pp. 857-871: 857-859.

<sup>176</sup> Cfr. la testimonianza di Gavazzeni riportata da JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, cit., p. 119.

Il volumetto di Gina Guandalini *Callas. L'ultima diva* riporta estratti di otto recensioni.<sup>177</sup> Jacopo Pellegrini allarga la silloge delle recensioni. In sintesi: agli addetti ai lavori *Il turco* piace e non pochi si entusiasmano. Più voci indicano nel poeta Prosdocimo un carattere pirandelliano *ante litteram*: tesi ardata e infondata, ripresa *en passant* da Rognoni e respinta da Gui e da Mila. Tutti positivi, per una volta, i commenti sulla prestazione offerta dalla Callas; quasi tutti negativi quelli sulla messinscena (tranne d'Amico, De Luca, Zafred). Elogi anche per gli altri interpreti vocali. Qualche riserva viene espressa su Sesto Bruscantini-Selim e Cesare Valletti-Narciso, sull'orchestra e sul coro della RAI di Roma. L'opera fu radiotrasmissa: l'unico frammento conservato è il n. 3, ossia la scena quinta del primo atto, la cavatina di sortita di Fiorilla: «Non si dà follia maggiore».<sup>178</sup>

È un'aria tripartita (ABA') di ridotte dimensioni in La maggiore. Il fatto che Gavazzeni la abbassi di mezzo tono non è dovuto – con ogni probabilità – alla particolare suggestione che la tonalità di La bemolle maggiore può evocare, ma alla volontà di consentire l'interpolazione di un Mi bemolle sopracuto nella cadenza conclusiva (nota che alla Callas del 1950 non difetta). Il fatto strano, semmai, è che non venga ripristinata la tonalità originaria nella registrazione in studio dell'agosto-settembre 1954, allorché la Callas si attiene allo spartito, senza nulla aggiungere né togliere. Nasce così il dubbio, segnalato da Jacopo Pellegrini, che «la tonalità diversa da quella dell'autografo sia una puntatura ottocentesca riportata nel materiale [...] impiegato nelle due occasioni».<sup>179</sup>

L'esecuzione romana della cavatina è lieve e leggiadra e il Mi bemolle sopracuto risulta facile e splendente: la critica inglese lo definisce «soft»,<sup>180</sup> cioè dolce e morbido. Questo consente di collocare la Callas degli anni che precedono il precoce declino tra i fenomeni vocali e non solo interpretativi. Doti naturali, padronanza della tecnica, intelligenza, ma anche la particolare capacità di addentare le consonanti per poi attenuare immediatamente il suono collaborano: la lunga cadenza – trascritta nel già citato saggio di Pellegrini<sup>181</sup> – è varia nei movimenti ritmici e nei colori; ora allusiva, ora melliflua, si fa pure vezzosa nei picchiettati leggeri o imperiosa nelle volate di quartine legate di semicrome affrontate a voce piena. Fiorilla è davvero una donna decisa a godersi la vita.

---

<sup>177</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 205-206. Gli *excerpta* sono firmati da A. Bonaccorsi, T. de Beneducci, G. Vigolo, E. Fondi, G. Pannain (stranamente favorevole alla Callas, in questo caso, p. 206), Fernando L. Longhi, *Musicus* de «L'Elefante» e Sandro Carletti de «L'Osservatore Romano», per il quale «Maria Callas [...] ha dimostrato di essere perfettamente a suo agio anche nell'opera comica».

<sup>178</sup> L'esecuzione si può ascoltare su youtube: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ps9OdkuLMbk> (ultimo accesso: lunedì 17 dicembre 2018, ore 22.41).

<sup>179</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 121.

<sup>180</sup> T. EVELYN DE BENEDEUCCI, *Italy. Rome*, «Opera», 3/vol. 2, February 1951, pp. 139-141: 140. Per la trad. italiana parziale cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 205-206: 206: «Ha cantato un ruolo di soprano leggero con la facilità più assoluta, rendendo difficile credere che ella possa essere perfetta interprete di Isotta e Turandot. Nel I atto ha sbalordito l'intera sala con un Mi bem. in *piano* di perfetta intonazione alla fine di un'aria assai bella e vocalmente difficile».

<sup>181</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 123.

Secondo Jacopo Pellegrini sono molte, al di là del prodigio vocalistico del Mi bemolle sopracuto conclusivo,

le sottigliezze messe in opera per ritrarre l'indole *volage* dell'impagabile svampita: le corone e gli accenti su “(fol)lia” “so(lo)”, che subito svaporano in smorzature eteree (una prerogativa tutta e solo della Callas, queste marcature, che dopo aver addentato consonanti o sillabe intiere sfumano in piano o pianissimo, il tutto nel giro di una nota, due al massimo...).<sup>182</sup>

Sempre Pellegrini osserva che i portamenti discendenti e ascendenti ben descrivono la sensualità “di testa”, tutta costruita, espressa dalle moine di Fiorilla. Queste ultime sono musicalmente tradotte in «collane di duine e quartine legate in zona medio-acuta, liquide eppure marcate nota per nota sia nella sezione A sia in B».<sup>183</sup> Il tono ammiccante è sottolineato dalle figurazioni ritmiche puntate e «la precisione ritmica, tante volte decantata dagli esecuti della Callas, è in lei sempre volta a fini espressivi».<sup>184</sup> Riassumendo il giudizio di Pellegrini che, a propria volta, rimanda a Wayne Koestenbaum,<sup>185</sup> la Callas lavora sulle sfaccettature del personaggio, mettendone in risalto i diversi volti. La disparità tra i registri rende la sua voce simile a un quadro cubista. È infatti notevole l'abilità trasformistica nel variare la tavolozza timbrica a partire da un colore base che, nel *Turco in Italia*, è una tinta chiara, lieve e pungente, «ottenuta portando la voce nel registro di testa». Maria-Fiorilla è la donna come la pensava la società dell'epoca: «polimorfica e incantatrice». Ma quale epoca, ci possiamo chiedere? Forse quella della Callas? Perché no? Ma di sicuro anche quella di Felice Romani e di Rossini. Nel libretto si legge infatti: «donna capricciosa, ma onesta».

Un discorso a sé, da riprendere a tempo debito, trattando del rapporto di collaborazione tra Maria Callas e i “suoi” direttori, meriterebbero i tagli, anche estesi, di Gavazzeni,<sup>186</sup> che purtroppo trovano nella nostra interprete una fautrice.<sup>187</sup> Incredibile a dirsi, ma vero: nell'edizione discografica registrata in studio sono più estesi che nelle esecuzioni teatrali.<sup>188</sup> Purtroppo, togliendo l'ampia e impegnativa aria del secondo atto «Squallida veste e bruna», «un brandello di opera seria precipitato non si sa come in un contesto comico»,<sup>189</sup> viene eliminato l'altro versante di Fiorilla, la componente patetica del suo carattere. Sorprendente che Claudio Sartori<sup>190</sup> consideri un merito l'eliminazione nel 1955 di quest'aria. Attribuisce la scelta – errando – a Zeffirelli: ritiene che in

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 122.

<sup>183</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>184</sup> Ivi, p. 123.

<sup>185</sup> Cfr. ivi, pp. 124-125 e, in particolare, p. 124 per le citazioni tra virgolette, con la nota 90 per la bibliografia di riferimento, compreso il libro di Wayne Koestenbaum.

<sup>186</sup> Ne discute, con un riferimento esplicito a «Squallida veste», PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 232.

<sup>187</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *Maria Callas. Lezioni di canto alla Juilliard School of music*, traduzione italiana di Luigi Spagnoli, Milano, Longanesi, 1988, p. 22.

<sup>188</sup> Lo si rileva, per esempio, nella recensione all'edizione discografica firmata c.m. (= Carlo Marinelli), pubblicata in «La rassegna musicale», a. XXVI (aprile 1956), n. 2, pp. 170-171: 170. I tagli, ovviamente, non riguardano solo Fiorilla.

<sup>189</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 125.

<sup>190</sup> Cfr. *ibidem*, nota 94, dove viene riportato il giudizio di Sartori: «Ora sì la commedia musicale è perfetta».

questo modo il personaggio assuma un carattere unitario, come se le contraddizioni caratteriali non si riscontrassero quotidianamente nella grande commedia della Vita e nel gran teatro del Mondo. Inoltre le lacrime di Fiorilla hanno il merito di evidenziarne la volubilità, con il rischio – forse – di renderla un po' nevrotica o bipolare. Attribuire questo a una volontà esplicita di Rossini è quantomeno imprudente e prematuro, ma il risultato che si ottiene è di grande modernità. Concludendo, l'estraneità stilistica del pezzo rispetto al tono complessivo della musica è il motivo per cui Sartori approva la rimozione; ma oggi – dopo la lodevole interpretazione di Cecilia Bartoli nell'integrale dell'opera diretta da Chailly per la Decca nel 1997 – «Squallida veste e bruna» incontra il meritato consenso. Qualcuno obietterà pure che quest'ampia aria rallenta lo scorrere della vicenda, quando manca poco alla fine: è il motivo per il quale negli anni in cui imperava il culto per il dramma musicale si eliminavano i *da capo* dalle cabalette. Ma il teatro buffo rossiniano non mira alla mimesi del reale, intende semmai evidenziarne, attraverso l'iperbole, gli aspetti illogici e assurdi.

Se ora, anziché rimpiangere ciò che manca, analizziamo ciò che rimane, dobbiamo riconoscere che, benché privata delle lacrime, Maria-Fiorilla resta volubile e imprevedibile. Limitando l'analisi al solo tempo di attacco (un luminoso *Allegro* in Sol maggiore), nel duetto con Geronio la Callas trascorre dalla pacata sicurezza della replica al marito all'apparente noncuranza sorniona di quando gli fa il verso. Il riso nella voce illumina poi la seconda esposizione di «passerete per balordo, vi farete corbellar», mentre l'ironia lieve pervade «Che pazzia!» (con l'accento su «-zi» preteso dal punto esclamativo presente nel libretto). Chiaramente è pronta a esplodere nella rinnovata canzonatura del consorte, a «Via carino, vi calmate», in cui rispetta alla lettera la didascalia prescritta: «con finta tenerezza». Quanto abbiamo esposto è in linea con quanto riscontrato da Rodolfo Celletti che, in poche righe, commenta anche la scena con Selim e la baruffa con Zaida: «La Callas [...] emerge nella caratterizzazione di Fiorilla, che rende svenevole e civetta nella scena del caffè con Selim (I a.), melliflua nel successivo duetto con Geronio (*Per piacere la signora*) e viperina nella lite con Zaida».<sup>191</sup>

Tornando al duetto con Geronio, ci concentriamo adesso sulla sezione lenta, un *Andantino* in Mi bemolle maggiore nel quale Fiorilla, sempre citando le didascalie, «finge dolore».<sup>192</sup> Per aggravare la simulata sofferenza, a battuta 7 si passa alla tonalità relativa minore: la Callas prepara, accompagna e sottolinea la modulazione, accentuando il Sol di «(cru)del», attaccando con decisione il Mi bemolle di «oltrag-» e riducendo immediatamente l'intensità sul Do di «-gio». Poi adotta un tono scopertamente patetico, da opera seria, cosicché commuove Geronio e non permette a chi la ascolta di comprendere del tutto se stia interpretando il passo come una parodia o se sia del tutto

---

<sup>191</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 748.

<sup>192</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 126.



sincera!<sup>193</sup> Perfettamente simulati ed enfaticizzati i singhiozzi all’attacco di «ognun lo sa» e le acciacature e i gruppetti di biscrome di «Voi vedete il pianto mio» che alludono alle lacrime. Il tempo di mezzo e la stretta (di nuovo «Allegro» in Sol maggiore) prevedono lo scatenarsi, ma sempre “per finta”, della sposa «offesa» e «sdegnata», come recitano le didascalie. Come nota Wisneski, solo in questo episodio la voce della Callas «sgorga con il volume e l’intensità normali».<sup>194</sup> Maria–Fiorilla riduce Geronio al balbettio e inverte così i ruoli: è lei l’uomo di casa, ma per dominare deve sfoggiare tutta la propria femminilità e lo fa estremizzando i tratti più femminei della propria voce che, negli scatti isterici, è volutamente al limite dello stridulo. In un quadro di estrema leggerezza, infine, con impasto vocale dolce e tono divertito e ammiccante risolve l’*a parte* («con marito di tal fatta») interpolando una breve cadenza preparata dal taglio di una battuta nel canto: si tratta di una scala ascendente che porta la voce fino al Re sopracuto, facile e brillante, da vera dominatrice.

Dopo oltre un secolo di assenza<sup>195</sup> *Il turco* ritorna anche alla Scala il 15, 18, 21, 23 aprile e il 4 maggio 1955. La registrazione discografica effettuata a Milano fra il 31 agosto e l’8 settembre 1954 funge da volano e non possiamo escludere che il titolo rossiniano sia stato caldeggiato dalla Callas in persona, che ormai gode di un certo potere contrattuale, anche per la scelta del cast. Ancora una volta è interessante la statistica offerta da Pellegrini:<sup>196</sup> su diciotto articoli cinque relegano ancora *Il turco* tra le opere minori, anche se al pubblico piace. Tre recensori considerano la Callas fuori ruolo o sopra le righe; due avvertono lo sforzo compiuto per adattarsi alle caratteristiche delle parte, ma tredici approvano la cantante più o meno senza riserve. Gavazzeni rimpiange l’integrità vocale di cinque anni prima: abbiamo del resto già avuto modo di segnalare che le prime precocissime

---

<sup>193</sup> Per GIORGIO VIGOLO, *Il turco in Parnaso*, in «Il mondo. Settimanale di politica e letteratura», a. II (novembre 1950), n. 44, p. 11, la morale del *Turco in Italia* è «l’intuizione del “mondo come teatro”».

<sup>194</sup> HENRY WISNESKY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., 1975, p. 76: «Callas lightened her voice almost to the quality of a soubrette for the florid role. Only during the mock anguish of Fiorilla’s confrontation with her husband, “Voi crudel mi fate oltraggio” [...], did her voice pour out with the normal volume and intensity».

<sup>195</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, cit., p. 128, anche per la statistica relativa alle recensioni.

<sup>196</sup> Trabocca di insensato livore, simile a quello immancabilmente propalato da Beniamino Dal Fabbro (un altro celebre anticallassiano!), o addirittura rivela cattiveria e pregiudizio la recensione di Pestalozza, secondo il quale la cantante condiziona al negativo gli spettacoli ai quali prende parte: «La Kallas (*sic*), singolarmente felice dal punto di vista vocale (anche se il volume continua a diminuire e le note acute rimangono sempre forzate e inespressive). Ma il suo modo di cantare e di recitare è oramai così compiaciuto di sé, che la scena ne risulta artefatta e non convinta, ed i gesti, forse anche perché mai controllati, sono riusciti un’ennesima versione, in chiave esageratamente comica, di quelli impiegati dalla *Medea* in poi. Come al solito, insomma, un temperamento coi fiocchi ma senza alcun controllo e stile autonomo, innato, spontaneo. (Si vedano i disgraziati recitativi, buttati là senza un’idea ben precisa di come condurli musicalmente). Gli altri protagonisti, viziati dai difetti di regia, e anche abbastanza oppressi dall’esibizionismo della protagonista, si sono rifatti nella misura del loro canto» (LUIGI PESTALOZZA, *Il turco in Italia*, «Avanti! Quotidiano del partito socialista italiano», edizione di Milano, a. LIX, 16 aprile 1955, n. 90, p. 3). Affermare che i recitativi di Maria Callas–Fiorilla sono «buttati là senza un’idea ben precisa» è un’offesa alla verità più palese e depone a disdoro della professionalità del recensore. Si riferisce ai recitativi del *Turco* e non del *Barbiere*, ma la sostanza non cambia, Philip Gossett (*Dive e maestri*, cit., p. 232) quando riporta, evidentemente condividendolo, il giudizio di John Steane per il quale la Callas «eccelle nei recitativi», cosicché «il personaggio guadagna in intensità e profondità, in un modo che forse solo un’artista con le capacità e l’esperienza della Callas può tirare fuori».

avvisaglie di declino (o di malattia?) risalgono al '54. Al direttore piacciono i fantasiosi costumi di Zeffirelli e le scene che recuperano il gusto napoletano del primo Ottocento. In riferimento alla Callas, in particolare, il maestro di Bergamo ritiene che il colore non sia più «quello incantatore del '50. Altro tono. Altri impasti. Qualche maggiore stridenza, e in meno la patina fascinatrice».<sup>197</sup>

Infine, Maria Callas accetta di interpretare il “solito” Rossini del *Barbiere di Siviglia*, forse anche in segno di omaggio all'amata maestra Elvira, rinomata Rosina di inizio Novecento.

Tra il 16 febbraio e il 15 marzo 1956,<sup>198</sup> sotto la direzione di Carlo Maria Giulini, l'allieva prediletta della Hidalgo indossa per cinque volte i costumi della volitiva ragazza spagnola.

A Londra, l'anno successivo, la parte viene consegnata al microsolco con Alceo Galliera sul podio, ma già nel settembre 1954 la cavatina di Rosina «Una voce poco fa» era stata inserita nell'album *Lyric & Coloratura Arias*. Sarà eseguita più volte in concerto nel biennio 1958-59: a Chicago, Londra, Parigi, Saint Louis, Filadelfia, nel '58; a Barcellona, Amburgo, Stoccarda, Monaco, Wiesbaden, nel '59.

L'esperimento scaligero si risolve in un mezzo fiasco, con battaglie a scena aperta tra le opposte fazioni di loggionisti e il pollice verso della critica. Pellegrini esamina diciassette recensioni:<sup>199</sup> solo quattro sono a favore della Callas, una solleva qualche riserva, tre riconoscono meriti parziali, le restanti sono nettamente ostili. Al contrario, l'incisione discografica viene accolta per lo più con favore. Ma il severo Celletti segnala che «la Callas, oltre a non essere un mostro di virtuosismo, in quest'opera, presta a Rosina, qua e là, acuti striduli e inflessioni ventriloque».<sup>200</sup> Tuttavia Ardoïn è entusiasta<sup>201</sup> ed Elvio Giudici parla di registro centrale alleggerito «con somma perizia [...] rendendolo fluido e duttilissimo, senza che mai ne scapiti l'espressività e la sapienza nel variare i colori d'un fraseggio sempre sfumato, mutevole, vitalissimo».<sup>202</sup> Per quanto l'aria di sortita sia da Giudici considerata «uno dei grandi capolavori della Callas» e anche nel 1957, a suo avviso, la vocalizzazione sia «impeccabile; il canto ovunque leggero e scorrevolissimo; il fraseggio insinuante, arguto, ma con un costante tocco di sorridente nonchalance» che lo rende «veramente un

---

<sup>197</sup> GIANANDREA GAVAZZENI, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, a cura di Madina Ricordi, introduzione di Corrado Stajano, Torino, Einaudi, 1992, p. 318.

<sup>198</sup> Le cinque recite si svolgono alla Scala il 16 e il 21 febbraio (con il tenore Alva); il 3, 6 e 15 marzo (con il tenore Monti). Dirige sempre Carlo Maria Giulini. A marzo Gobbi è sostituito da Badioli nel ruolo del titolo.

<sup>199</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 130.

<sup>200</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 705. Il 1957 è un *annus terribilis* per Maria e già a febbraio, quand'è a Londra per registrare i dischi in esame, la stanchezza vocale si percepisce.

<sup>201</sup> JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, p. 133: «La sua Rosina, elegantemente giocosa, rappresenta un modello assoluto per il ruolo, in cui le soluzioni musicali e quelle teatrali combaciano perfettamente. [...] Il personaggio ha ora un carattere più mezzosopranile. L'esecuzione vocale è più sfumata e più spiritosa [che non durante le recite scaligere]. I recitativi continuano a deliziarci, e i concertati hanno un'elasticità effervescente che evoca non una risata sguaiata ma un sorriso autenticamente rossiniano. Galliera taglia meno musica di Giulini, e la voce della Callas esibisce una straordinaria bravura senza le pesantezze della recita scaligera. Il direttore apre i tagli anche nel finale, restituendo ai tre protagonisti i loro ultimi svolazzi vocali: la Callas scambia il suo con quello di Alva, e lo esegue con brillantezza virtuosistica».

<sup>202</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1173 col. 1, anche per le quattro citazioni che seguono.

sorriso in musica», Rosina è già delineata come «languida e viperina insieme» fin dalla sua prima frase, quella cantata da dietro la gelosia, quando Almaviva le dedica la propria serenata: «Segui, o caro, deh segui così» (atto I, scena IV).

La Callas, avversa per istinto naturale più che per travaglio speculativo alle tradizioni e convenzioni che deturpano il *Barbiere*, comincia con l'eseguire «Una voce poco fa» nella tonalità originaria:<sup>203</sup> il Mi maggiore le consente di sfoggiare bei suoni al grave e di rendere Rosina parente di Fiorilla. Entrambe sono giovani donne, vivaci e galanti ma non più ragazze: hanno passato da tempo i vent'anni e non sono più adolescenti maliziose e un po' spregiudicate! Del resto è questo il carattere proposto pure da Stendhal.<sup>204</sup> Alla Juilliard Maria Callas dirà che Rosina «è una giovane spagnola molto determinata. È molto sicura di sé e abituata a fare a modo suo, senza bisogno di essere smorfiosa».<sup>205</sup>

Jacopo Pellegrini cita l'appunto rinvenuto nello spartito usato per le recite milanesi: alle parole «Sì, sì, la vincerò», viene annotato «con gran calore da spagnola Sanguè bollente».<sup>206</sup> Non dimentichiamo che la voce prevista in origine da Rossini è quella marcatamente sensuale del contralto. Nel recital discografico del 1954 i tempi larghi staccati da Serafin contribuiscono a ritrarre la pupilla di don Bartolo come donna giovane ma già matura, vivace ma calcolatrice. Rossini indica in partitura «Andante» e «Moderato». Maria Callas, quando serve, diventa rapida e sbrigativa anche se l'andamento in orchestra è lento. Questa soluzione, che arricchisce di interessanti sottintesi la connotazione psicologica del personaggio, non riesce in maniera altrettanto disinvolta a Victoria de Los Angeles nell'integrale discografica del 1952, nella quale Tullio Serafin dirige l'orchestra sinfonica di Milano fedele al proprio modo di intendere la cavatina di Rosina, ma con esiti infelici. Mancando infatti le *nuances* escogitate da Maria Callas, la direzione di Serafin appare a Giudici «una delle peggiori», dato che «la programmatica lentezza appesantisce ancor di più una condotta ritmica slentata, ruvida, chiassosa».<sup>207</sup> Si può tuttavia apprezzare la scelta di Victoria de los Angeles di ripristinare la tessitura originale, in modo da valorizzare un registro centrale morbido e pieno di «femminile carnosità». Va dunque ascritto a suo merito il fatto di precedere, anche se di poco, Maria Callas nel regalare a Rosina un «fraseggio sorridente e garbato» in questi anni «quasi rivoluzionario nella sua programmatica rinuncia a ogni smanceria o leziosità petulante».

---

<sup>203</sup> Lei stessa spiega durante le lezioni alla Juilliard che trasportare l'aria in Fa, evitando così le note gravi, crea «un'atmosfera totalmente diversa» (JOHN ARDOIN, *Maria Callas. Lezioni di canto...*, cit., p. 63).

<sup>204</sup> Cfr. STENDHAL, *Vita di Rossini*, traduzione italiana di Ubaldo Peruccio, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, prefazione di Bruno Cagli, Torino, EDT, 1983, pp. 115-118.

<sup>205</sup> JOHN ARDOIN, *Maria Callas. Lezioni di canto...*, cit., p. 63.

<sup>206</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 131: le sottolineature riproducono quelle dell'appunto manoscritto.

<sup>207</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1172 col. 1, anche per tutte le altre citazioni del capoverso.

Le variazioni proposte dalla Callas sia in teatro che in disco che in concerto provengono quasi tutte dalla raccolta di Luigi Ricci,<sup>208</sup> ma naturalmente la *verve*, un certo ammicciare sulle consonanti (come sul maliziosissimo «ma», imitato da altre, ma in realtà inimitabile) e il fraseggio sono in gran parte opera sua. Sfoggia quanto basta, dato che la coloratura nel disco del '54 è la ragion stessa per la quale viene creato l'album, ma senza che il desiderio "commerciale" di piacere diventi prevaricante, impedendo la costruzione del personaggio. Esclusi dunque i passi *ad libitum*, segue per tutto il resto le indicazioni dinamico-espressive segnate da Rossini: bellissimo l'*incipit* dell'aria, titubante e sorridente a un tempo; coerenti con il significato del testo le variazioni dinamiche. Secondo Pellegrini, se in studio stravince la primadonna, in teatro prevalgono le ragioni dell'autore:<sup>209</sup> tanto a teatro quanto in disco, l'aria della lezione è quella composta da Rossini.

Della serata scaligera resta una delle solite riprese dal vivo fortunate e di pessimo suono: a teatro, vari passi risultano trasposti all'acuto, talvolta le agilità sono poco fluide e il ricorso al registro di petto un po' troppo esibito. La registrazione londinese è più elegante ed evita gli eccessi; inoltre Galliera riapre alcuni tagli di tradizione ed è un bene, perché i recitativi sono detti dalla cantante in maniera magnifica. Sempre in disco, nella cadenza di «Contro un cor che accende amore» elimina gran parte delle figurazioni soprani, intervenendo sul dettato rossiniano con più parsimonia e gusto. Le interpolazioni eseguite cantate in modo leggero, con grazia, eleganza e brio, tra il piano e il mezzoforte. D'accordo con Pellegrini possiamo dire che nell'incisione discografica Maria Callas «segue sempre più la "lettera" e sempre meno le convenzioni».<sup>210</sup>

A questo punto viene spontanea una domanda: per le sue scelte interpretative va ringraziata perché ci insegna come si cantano le nostre opere ottocentesche o va biasimata perché in realtà rivela un atteggiamento conservativo e antifilologico? La riflessione andrà ripresa a tempo debito. Qui segnaliamo che, nel mondo del melodramma in generale e in Rossini in particolare, la filologia si affaccia e comincia a dare il proprio contributo specifico subito dopo il ritiro di Maria Callas dalle scene, e proprio con l'edizione del *Barbiere di Siviglia* curata da Alberto Zedda.<sup>211</sup>

«La funzione essenziale della Callas nei riguardi dell'opera buffa si può riassumere in una parola: dignità».<sup>212</sup> Con la sua tecnica vocale e con il suo estro di interprete ha riaperto l'interesse per un genere operistico che l'estetica crociana – incline al piagnisteo più che al sorriso – considerava minore. È vero che talvolta il comico imbarazza e disturba perché si nutre dell'eccesso:

---

<sup>208</sup> LUIGI RICCI, *Variazioni-cadenze-tradizioni*, Milano, Ricordi 1937-1941, 4 volumi. A noi interessa il primo volume, riservato alle *Voci femminili* (1937, rist. 1945, pp. 3-9).

<sup>209</sup> Cfr. JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 132.

<sup>210</sup> Ivi, p. 133.

<sup>211</sup> Nel 1959 Zedda si accorge che alcuni passaggi del *Barbiere di Siviglia* sono ineseguibili: è così che ottiene da casa Ricordi (all'epoca ancora italiana) l'incarico di curare l'edizione critica della più celebre partitura rossiniana e, da allora in avanti, nell'universo di Rossini nulla più sarà come prima.

<sup>212</sup> JACOPO PELLEGRINI, *Una voce molto fa...*, in *Mille e una Callas*, cit., p. 134.

già nell'arte antica, che tende alla trasfigurazione idealizzante, il realismo è ammesso solo nel genere comico. Derogando dalla morale delfica del «nulla di troppo», il realismo comico pratica infatti l'eccesso e non sa cosa farsene della morale, disdegna la trasfigurazione lirica e solo eccezionalmente diventa arte immortale. Il comico di Rossini tuttavia non è realistico, ma musicale; musicale prima che drammaturgico: nasce dalla retorica dell'anafora e dell'iperbole, dell'antitesi e dell'iterazione. La comicità rossiniana è surreale e paradossale, eccessiva e parossistica.

Ignara di teorie e precetti estetici, la Callas conosce per esperienza l'iperbole e il parossismo delle azioni delle eroine mitiche e delle maghe, di Norma, di Medea e di Armida: in potenza, dato che conosce l'eccesso, è già Fiorilla o Rosina. Lo intuisce e acconsente a imparare un titolo dimenticato (*Il turco in Italia*); lo studia con cura maniacale e, per il *Barbiere* scaligero, prova addirittura qualche passo di danza con l'aiuto della signora Esmée Bulnes.<sup>213</sup> Fiorilla rivela che anche Rosina può appartenere al repertorio di colei che si percepisce e continua a essere percepita come una grande *tragédienne*. Eppure in lei questa vocazione innegabile non vieta la possibilità di affrontare due ruoli comici, per divertirsi a teatro, cioè sul lavoro. Per non tradire, tuttavia, l'identità della grande tragica, Maria Callas dovrà lavorare sulle parti comiche di Fiorilla e Rosina «maledettamente sul serio»,<sup>214</sup> traducendo la caratteristica dominante del proprio carattere, allorché decide di divertirsi pure lei, in tenacia e perfezionismo.<sup>215</sup>

In sintesi, il trittico rossiniano della Callas comprende tre recite di *Armida* (in occasione del XV maggio musicale fiorentino nell'aprile-maggio 1952), cinque del *Barbiere di Siviglia* (tutte alla Scala nel febbraio-marzo 1956), nove del *Turco in Italia*, dapprima all'Eliseo di Roma (quattro recite nell'ottobre 1950), poi alla Scala (cinque recite nell'aprile-maggio 1955). Alcuni pezzi rossiniani vengono inclusi nei programmi di vari concerti: oltre alla cavatina di Rosina, «Bel raggio lusinghier» dalla *Semiramide* (fin dal concerto per la RAI di Milano del 27 settembre 1956, passando per il Teatro de la Zarzuela di Madrid il 2 maggio 1959, per arrivare alla registrazione londinese EMI, presso la Town Hall del luglio 1960, e ai concerti di Berlino, Düsseldorf, Stoccarda e Londra del 1963); «Nacqui all'affanno» dalla *Cenerentola* (sia in vari concerti del 1962 che in sala d'incisione, alla Kingsway Hall di Londra, nell'aprile dello stesso anno), «Selva opaca», in italiano, dal *Guglielmo Tell* (in sala di registrazione, a Parigi, tra il dicembre 1963 e l'aprile 1964): con gli estratti da *Cenerentola* e *Guglielmo Tell* siamo negli anni del declino conclamato, ma

---

<sup>213</sup> Cfr. *ivi*, pp. 134-135.

<sup>214</sup> Cfr. *ivi*, p. 135.

<sup>215</sup> Maria Callas stessa dichiara: «Avevo accettato la proposta del maestro Cuccia di prendere parte a un'opera buffa di Rossini, *Il turco in Italia*: proposta che mi allettava particolarmente (avrò ben diritto di divertirmi anch'io qualche volta) perché mi permetteva di uscire dal tema [...] delle grandi tragedie in musica, per respirare l'aria fresca di una comicissima avventura napoletana» (*Rischiati d'avvelenare la Simionato*, in «Oggi» a. XIII, n. 5, cit., p. 21).

talvolta si ritrovano ancora «la fluidità e la leggerezza»<sup>216</sup> di un tempo, come pure alcune soluzioni interpretative illuminanti. Come già ricordato, vengono consegnati al disco l'integrale del *Turco in Italia* (dal 31 agosto all'8 settembre 1954) e del *Barbiere di Siviglia* (dal 7 al 14 febbraio 1957).

In cifre sembra una eredità circoscritta, ma l'unicità e l'intelligenza dell'interprete fanno sì che questi sporadici incontri tra Maria Callas e Rossini segnino l'avvio della riscoperta di quest'ultimo e spianino la strada alle grandi interpreti della Rossini-*Renaissance*.

### 3.3. La Callas in coturni: Cherubini, Spontini, Gluck e Haydn

Medea è l'alterità nell'unità: donna e dea, vittima e carnefice, sposa e straniera. Helene Foley ha messo in evidenza come nell'anima di Medea convivano due caratteri: il sé femminile, fatto di amore e passione, che vorrebbe risparmiare i figli avuti da Giasone, lo sposo fedifrago da condannare a un dolore senza tregua, e il sé maschile, eroico, fatto di ragione stringente e logica perfetta, che non può perdonare l'adultero e cerca vendetta, anche al prezzo di un perpetuo soffrire.<sup>217</sup> Maria Callas, come Medea, è l'altra: greca in America, collaborazionista filotedesca in Grecia, straniera in Italia, diversa nella voce; viene rifiutata dalla madre appena nata, è amata dal padre, che tuttavia non si oppone al suo rientro con la madre in Grecia; sembra più figlia che sposa del marito italiano troppo anziano; diventa l'amante e non la moglie di un greco celebre nel mondo quanto lei; vorrebbe un figlio da crescere e avrà una tomba da visitare;<sup>218</sup> cerca la gratuità dell'amore e trova piuttosto ingaggi milionari;<sup>219</sup> nasce povera ma diventa ricca; rivoluziona il teatro d'opera ma canta assai meno della maggior parte delle altre cantanti; frequenta gli intellettuali più in vista del proprio tempo pur essendo una donna senza cultura; quando vorrebbe smettere di cantare, non può farlo e, quando progetta di riprendere la carriera interrotta presto, non ha più la voce; si considera cristiana ortodossa ma crede in un Dio giustiziere e vendicatore; porta con sé un'immagine della Vergine Madre, ma sembra più superstiziosa che devota;<sup>220</sup> ha una visione

---

<sup>216</sup> Così si esprime JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 199, a proposito della registrazione di «Selva opaca».

<sup>217</sup> Cfr. HELENE FOLEY, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001, pp. 253-256. La «Medea femminile», vittima impotente dell'amore sponsale e materno, diventa «maschile» nel momento in cui delibera di eseguire – con determinazione fredda e spietata – i piani orchestrati: uccidere con i propri φάρμακα la rivale e col ferro i figli avuti da Giasone per condannarlo a sopravvivere rimpiangendo le morti che lui stesso ha provocato.

<sup>218</sup> La triste vicenda del figlio Omero, avuto da Aristotele Onassis, nato prematuro e morto a Milano il 30 marzo 1960 è uno dei temi trattati in NICHOLAS GAGE, *Fuoco greco. La storia di Maria Callas e Aristotele Onassis*, trad. di Gian M. Giughese, Milano, Sperling & Kupfer, 2001, pp. 171-185. A p. 178 dell'edizione italiana sono riprodotte quattro fotografie: una è il ritratto del bambino in fasce, le altre tre riproducono i documenti che ne attestano la breve esistenza.

<sup>219</sup> Cfr. G. BATTISTA MENEGHNI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, p. 227.

<sup>220</sup> «Quanto alla Madonna del Settecento dipinta dal veronese Cignaroli, è il primo regalo che le ha fatto il marito e ad esso Maria annette le benefiche qualità di un feticcio, anzi, essa, dice, «è il simbolo della nostra unione felice». Infatti non affronta mai il palcoscenico se in camerino non è presente la sua Madonnina, e le tre volte che le è accaduto di dimenticarla a casa, le è sempre successo di dover rinunciare a cantare. Così più di una volta le è capitato di dover spedire in aereo un'amica fedele da Vienna o da Parigi fino in via Buonarroti a Milano per riparare alla sua sbadataggine e portarle fortuna»: CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, Trebaseleghe (PD), Calypso, 2008, p. 39.

conservatrice e rigida della morale, ma i suoi amici più stimati sono omosessuali di sinistra;<sup>221</sup> parla cinque o sei lingue, ma nessuna le appartiene veramente;<sup>222</sup> sogna una casa tutta sua, ma è costretta a viaggiare di continuo; diventa celebre nel mondo della moda e della bellezza, ma viene a lungo accusata di essere brutta e senza eleganza;<sup>223</sup> è una professionista seria e infaticabile, ma le imputano i difetti della diva inaffidabile e capricciosa; non ama intrusioni nella propria vita privata e diventa un personaggio chiacchierato da rotocalco; ha un bisogno disperato di amici fedeli ma muore sola e abbandonata; ha il cuore di Prometeo e il destino di Icaro.

Fonti antiche (Aristotele e Plutarco)<sup>224</sup> attestano che nel 451-450 Pericle emana una legge in base alla quale per godere dei diritti civili e ottenere la cittadinanza ateniese è necessario che entrambi i genitori siano nati ad Atene. Vengono dunque ripudiate molte spose straniere per contrarre matrimoni più vantaggiosi. L'imbarazzante situazione creatasi, analoga a quella per la quale Giasone ripudia la straniera Medea per unirsi in nozze socialmente convenienti con Glauce, figlia del re di Corinto, può in parte spiegare l'origine del dramma euripideo.

Non è questa la sede per un'indagine sull'eziologia del mito e sulle sue varianti: «la versione euripidea è sicuramente quella che vede protagonista la Medea più efferata».<sup>225</sup> Tanto Seneca quanto Corneille, probabili fonti del librettista François-Benoit Hoffmann, a Euripide si rifanno. L'*opéra-comique* (quindi con dialoghi parlati, successivamente intonati da Franz Lachner e da Luigi Arditi) va in scena a Parigi nel 1797, viene presto dimenticata in Francia ma ha successo in Germania.<sup>226</sup>

In Italia viene rappresentata per la prima volta alla Scala il 30 dicembre 1909 nella traduzione di Carlo Zangarini e con i dialoghi intonati da Franz Lachner nel 1855 per la rappresentazione a Francoforte sul Meno: tale versione sarà quella riproposta da Maria Callas nel 1953. Espressione paradigmatica del neoclassicismo musicale, *Medea* – che per essere rappresentata con successo

---

<sup>221</sup> Luchino Visconti, come pure Pier Paolo Pasolini. Al rapporto di Maria Callas con quest'ultimo è dedicato un bel romanzo nel quale la protagonista, Maria Callas, rievoca in prima persona la propria esistenza: TRIPELEFF (FRANCO FERRARIO), *Un amore di Maria Callas*, Pavia, Liber, 1994 (si veda in particolare p. 178).

<sup>222</sup> «Ma no benedeta no, non esiste un dotòr» mi assicura nel suo gergo italo-veronese»: CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, cit., p. 33.

<sup>223</sup> «Adesso la Callas è rōsa dal baco mondano e fa intensa vita di società; e ai suoi successi in palcoscenico ora può facilmente contrapporre quelli ottenuti nelle case che ormai se la disputano» (ivi, p. 37). «I Meneghini-Callas [...] li si vede insieme a cena, dopo teatro, ai ricevimenti, e insieme passeggiano anche per via Monte Napoleone, giù a sinistra in Sant'Andrea per la Biki, un po' più avanti ma sempre lì per l'antiquario Silva, poi ancora Monte Napoleone per il gioielliere Faraone, e il Cova è lì di fronte per l'aperitivo» (ivi, p. 38).

<sup>224</sup> Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 26,4 e Plutarco, *Vita di Pericle*, 53.

<sup>225</sup> ELENA LIVERANI, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, cit., p. 16. Tuttavia in GIANNI GUASTELLA, a cura di, *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma, Carocci, 2017, p. 64, si osserva che «non può essere attribuita con sicurezza a Euripide l'idea centrale di rendere Medea responsabile dell'infanticidio. Nell'introduzione antica premessa alla tragedia si legge che – secondo Aristotele, Dicearco e Diogene Laerzio (2,134) – egli avrebbe riadattato la *Medea* di un certo Neofronte, del quale null'altro è noto se non il gran numero di tragedie prodotto (circa 120). Corrispondenze strutturali e tematiche affiorano dal confronto della tragedia di Euripide con i tre soli frammenti di Neofronte pervenuti [...], che trattano l'incontro di Medea con Egeo».

<sup>226</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 143, offre le informazioni di carattere generale sull'opera di Cherubini (1760-1842) da noi sintetizzate.

richiede una cantante dotata di «incredibile resistenza e controllo vocale»,<sup>227</sup> ma che sia anche un'attrice d'eccezione<sup>228</sup> – nulla concede al gusto per la melodia fluente e cantabile amata dagli italiani: non stupisce pertanto che l'ammirino più i compositori tedeschi (Weber, Beethoven, Schumann, Brahms e Wagner) che gli italiani. Severo il giudizio di Rodolfo Celletti:

Quest'opera, assolutamente ineccepibile nella fattura strumentale, è tuttavia quasi sempre generica e convenzionale nell'espressione della passioni e dei sentimenti, manca di vera carica teatrale e di talento melodico e procede con una prolissa tiritera di declamati, di ariosi e di finti pezzi chiusi.<sup>229</sup>

Ineccepibili, pertanto, le dichiarazioni rilasciate dalla Callas nel corso di una intervista a Derek Prouse per il «Sunday Times» di Londra del 19 marzo 1961. Già si intuisce ciò che a breve riprenderemo per un ulteriore cenno, rimandando al prossimo capitolo una trattazione più ampia del tema: la cantante concepisce il personaggio di Medea in maniera più conforme alla lettura che ne darà Leonard Bernstein piuttosto che a quella compostamente neoclassica di Vittorio Gui:

Quest'opera non è “bel canto”, ma “recitativo”, recitazione teatrale, parlare con la musica. La forza dell'opera di Cherubini non si trova nelle arie ma nei recitativi... e se noi l'avessimo fatta in stile classico non avremmo mai potuto farla rivivere: non ci sarebbe stato il fuoco. Il modo in cui ho visto Medea è stato il modo in cui la sento: focosa, apparentemente calma ma molto intensa. Il tempo felice con Giasone è passato; ora è divorata dalla miseria e dalla rabbia.<sup>230</sup>

Della maga della Colchide, figlia di Eeta e nipote del Sole, la cultura greca serba attonito eppure ammirato ricordo.<sup>231</sup> Benché la tragedia euripidea non vinca l'agone drammatico in occasione delle

---

<sup>227</sup> «Medea is a heroic role requiring incredible vocal stamina and control»: *ivi*, pp. 143-144.

<sup>228</sup> Dopo che Maria Callas ebbe riportato sulle scene del Teatro Comunale di Firenze prima e della Scala poi l'opera di Cherubini, nel 1953, altre cantanti-attrici vollero confrontarsi con questa partitura, con esiti alterni: Magda Olivero, Leyla Gencer, Leonie Rysanek, Gwyneth Jones, Shirley Verrett (anche in francese, ma sempre con i recitativi di Lachner), Eileen Farrell e Anna Caterina Antonacci. La ripresa dell'originale francese, con i dialoghi parlati, risale al 1995, per iniziativa del Festival della Valle d'Itria di Martina Franca.

<sup>229</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 147. Gli fa eco GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, cit., p. 169, per il quale «Cherubini tentò di riportare il melodramma alla severa altezza di Gluck, ma gli mancò spesso il calore dell'ispirazione. La scienza talora sopraffà l'arte, e un'ombra grigia opprime la fantasia del compositore». Roncaglia procede nella propria analisi evidenziando come alla maggiore partitura operistica di Cherubini non manchi una «robusta linfa», ma questa sia stata «volontariamente controllata e arginata affinché non sboccasse in espressioni apertamente romantiche, dalle quali Cherubini rifuggiva con un forte senso di repulsione che lo condusse ad opporsi all'arte di Berlioz» (*ibidem*).

<sup>230</sup> Il testo inglese da noi tradotto è riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 144: «This opera is not *bel canto* but recitative and theatre-straight acting, speaking with the music. The strength of Cherubini's opera is not the arias but the *recitativi*... and if we had done it in the classical style we could never have brought it to life: there would have been no fire to it. The way I saw Medea was the way I feel it: fiery, apparently calm but very intense. The happy time with Jason is pass; now she is devoured by misery and fury».

<sup>231</sup> Fin dal tempo degli aedi e della trasmissione orale del repertorio mitologico circolano versioni non univoche e, anzi, il numero delle varianti (fatta salva la struttura portante della narrazione) può attestare la fortuna di un mito. Spesso i poeti tragici operano una reinterpretazione al fine di potenziare la tensione drammatica dell'episodio selezionato all'interno di una saga o per attualizzarne il valore paradigmatico, mettendolo a confronto con la realtà sociale, giuridica e politica ateniese del quinto secolo (cfr. GIANNI GUASTELLA, *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma, Carocci, 2006, p. 56). Il personaggio di Medea, così come Euripide lo presenta nella tragedia che funge da ipotesto per l'opera di Cherubini (libretto di Francois-Benoît Hoffmann), diventa l'emblema



Grandi Dionisie del 431 a.C., dopo quel ciclo di rappresentazioni drammatiche nulla è più come prima. Il trauma dell'infanticidio perpetrato dalla protagonista di una tragedia che ancora oggi le grandi attrici amano riproporre lascia traccia evidente e persistente anche nelle arti figurative: la saga degli Argonauti, *inventores* della navigazione, passa in secondo piano nelle raffigurazioni vascolari, nelle pitture parietali e, in epoca romana, nelle ornamentazioni funerarie. Il momento straziante dell'infanticidio,<sup>232</sup> che a teatro non si può mostrare ma solo raccontare, diventa tema ricorrente o addirittura predominante, come spiega Cornelia Isler-Kerényi la quale, dall'analisi delle diverse immagini di Medea, ricava che dopo Euripide «l'episodio più spesso rappresentato è l'infanticidio seguito dall'apoteosi di Medea»,<sup>233</sup> mentre «il secondo per frequenza è la conquista del vello d'oro da parte di Giasone con l'aiuto di Medea. La nuova scelta di soggetti è evidentemente dovuta all'impressione suscitata dalla tragedia di Euripide». In effetti, come già segnalato, «l'immagine moderna di Medea è praticamente quella tramandata dall'omonima tragedia di Euripide»,<sup>234</sup> dalla quale pure Maria Callas ricava il carattere del proprio personaggio, anzi

Maria Callas [...], praticamente, inventò il personaggio di Medea, ciò che fu una delle sue imprese più clamorose. Il punto di partenza fu la capacità di dare alla declamazione cantata, in basso, al centro e in alto, tutti gli accenti e tutti i colori che sia la tecnica che il talento possono suggerire. Il punto d'inizio fu l'intuizione che la tragedia di Medea non è quella d'una donna innamorata, tradita e infelice [...]. La vera tragedia di Medea è quella che la Callas riportò al nucleo primigenio del mito: la lacerazione intima, sconvolgente d'una dea costretta a provare le passioni e le debolezze d'una donna e d'una madre.<sup>235</sup>

Maria Callas è l'*alter ego* di Medea, prima ancora di accorgersene, in quanto destinata a patire tre volte la maledizione della Colchide: come figlia rifiutata dalla madre, come moglie sfruttata dal

---

dello straniero non integrato in seguito alle leggi promulgate da Pericle nel 451-450 a.C. Qualche tratto della Medea operistica, come lo straziante interrogativo conclusivo «E che? Io son Medea! E li lascio in vita?», contaminano Euripide con la *fabula cothurnata* senecana, nella quale Medea è più maga che donna, più dea che sposa, più vendicatrice che madre. Con diversa finalità autori di secoli diversi, oltre ai due già citati, variano gli episodi della saga degli Argonauti legati a Medea: Esiodo (secoli VIII-VII) nella *Teogonia*, versi 992-1002; Pindaro (518-438 circa a.C.) nella *Pitica IV*, versi 215 e seguenti; Apollonio Rodio (295-215 a.C.) nelle *Argonautiche*, libri III e IV; Ovidio (43 a.C. – 17/18 d.C.) nelle *Eroidi VI, XII, XVII*, ma anche nelle *Metamorfosi*, libro VII; e l'elenco potrebbe continuare, citando la perduta tragedia *Le Colchidi* di Sofocle (di cui resta il fr. 343 Radt relativo all'uccisione del fratello Absirto all'interno del palazzo paterno), il fr. 8 Pfeiffer di Callimaco (sullo stesso tema) e l'*Alessandra* di Licofrone (IV sec. a. C.), per non parlare della *Medea exul* di Ennio (239-169 a.C.) o della versione latina delle *Argonautiche* curata da Valerio Flacco (I sec. d.C.). Anche alcuni prosatori antichi parlano di Medea. Ci limitiamo a citarne tre, due greci e uno latino: Pseudo-Apollodoro (I a.C.) nella *Biblioteca*, 1,9,23-24 (qui il fratello viene sgozzato e smembrato per gettarlo in mare fermando l'inseguimento di Eeta e dei suoi soldati); Pausania (II sec. d.C.) nel *Viaggio in Grecia*, 2,3,6-7; Igino (forse I sec. a.C.) nelle *Fabulae*; cfr. anche ELENA LIVERANI, *Medea...*, cit., pp. 14-33.

<sup>232</sup> Dai frammenti di Eumelo si ricava che Medea uccide involontariamente la prole; per Creofilo è accusata ingiustamente di aver procurato la morte dei figli. È con Euripide che i diversi mitemi si condensano nella versione che diventerà canonica, con l'eccezione in età moderna di Christa Wolf che nel suo *Medea. Stimmen* ripropone la versione ricavata dallo scolio al v. 9 della tragedia euripidea, secondo la quale Euripide fu pagato cinque talenti dagli abitanti di Corinto affinché rendesse la donna – da loro odiata – colpevole.

<sup>233</sup> CORNELIA ISLER-KERÉNYI, *Immagini di Medea*, in BRUNO GENTILI, FRANCA PERUSINO, a cura di, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 117-138: 132, anche per la citazione seguente.

<sup>234</sup> Ivi, p. 117.

<sup>235</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 147.

marito, per il quale il successo di lei è il trofeo (il “vello d’oro”) esibito da lui, come amante rinnegata dal navigatore greco-turco che sposa l’illustre vedova d’oltremare, principessa dei giorni nostri dalla quale Onassis-Giasone spera di ricavare vantaggi economici per sé e per i figli di primo letto. Maria Callas, come l’antica Medea, è vittima di sentimenti xenofobi e maschilisti: viene percepita come estranea a diversi livelli. Come la maga della Colchide è latrice di una saggezza non codificata, così la cantatrice d’oltreoceano compie sortilegi con voce inaudita. Entrambe biasimate, entrambe estranee al compromesso: le accomuna l’eroismo di chi rifiuta le convenzioni, impone la propria individualità, lotta per la conquista di uno spazio nel quale esprimere la propria identità. L’*ἀδικία* (l’ingiustizia) è per Medea il tradimento di Giasone, che calpesta l’amore di lei; l’*ἀδικία* per Maria Callas è il voltafaccia dei “suoi” teatri e del “suo” pubblico, incapace di ricambiare l’amore da lei espresso con la propria arte<sup>236</sup> o di separare la Callas pubblica dalla Maria privata.<sup>237</sup>

Se nell’Atene del quinto secolo il non-greco viene avvertito come destabilizzante rispetto alla cultura ellenica, Euripide, tramite Medea, esplicita le proprie critiche alla società nella quale si sente “altro”, in quanto incapace di adeguarsi alle norme in essa acriticamente consolidate. Il personaggio di Medea contiene ciò che la società greca ha rimosso e ciò che l’intellettuale critico imputa a una società contraddittoria e solo apparentemente “logica”.

Il vero *λόγος*, per quanto aberrante possa sembrare il suo gesto, è quello dell’infanticida Medea: rifiutata dai Greci perché detentrica di una esperienza “altra”, obbedisce al *λόγος* più di ogni altro greco e, in questo estremo tentativo di appropriarsi della cultura che l’ha rifiutata, condanna se stessa a un inconsolabile soffrire. La lezione di Euripide è chiara: non di solo *λόγος* vive l’uomo, con buona pace della filosofia nascente!

Ora, costruendo un parallelismo, se nel Paese del Melodramma, nel Ventesimo secolo, il non-italiano per formazione musicale viene avvertito come inadatto alla cultura operistica imperante, Maria Callas, tramite i diversi personaggi che interpreta e il proprio modo di cantarli, assume un atteggiamento critico nei confronti del pubblico e della critica rispetto ai quali si pone come “altra”, poiché la sua voce non si adegua a un orizzonte di attesa piuttosto stereotipato e sonnolento. Il suo timbro contiene ciò che la scuola vocale italiana ha rimosso e ciò che solo pochi musicologi sono in grado di riconoscere come valido recupero di una prassi esecutiva ormai abbandonata. Il vero “belcanto”, per quanto lontani dal “bello” tradizionalmente inteso possano sembrare alcuni suoi suoni, è quello che Maria Callas ripropone: poco apprezzata, in un primo tempo, anche da maestri di vasta esperienza e cultura per la scarsa “italianità” della sua voce, lei capisce le ragioni del nostro melodramma più di ogni altro soprano italiano e, nel consacrare ogni risorsa euristica alla cultura

---

<sup>236</sup> Cfr. per esempio RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 144-152.

<sup>237</sup> Cfr. TOM VOLF, *Callas confidential*, s.l. (ma il volume è stato stampato in Spagna), La Martinière, 2017.

del nostro teatro musicale, si condanna a diventare oggetto di contesa tra detrattori scatenati e ammiratori idolatranti. A entrambe le categorie sfugge l'esatta portata dei suoi meriti.

Secondo Elena Liverani, «la dimensione eroica di Medea risulta essere uno dei tratti salienti nella *Medea* di Cherubini, nonostante sia basata sul libretto di Hoffmann, derivato a sua volta dalla tragedia di Corneille, il quale indica come suo precedente la *Medea* di Seneca anziché quella euripidea». <sup>238</sup> L'analisi delle testimonianze superstiti consente di affermare che Maria Callas, nelle ventinove recite di *Medea* della propria carriera artistica, si colloca alla giusta distanza tra Euripide e Seneca, pur ignorando, probabilmente, entrambe le fonti antiche: la sua Medea è davvero δεινή, <sup>239</sup> ossia terribile, sorella di Armida, come la vuole Seneca; ma è anche madre dolente e piagata, sorella di Norma, come la immagina Euripide.

Dopo le tre recite al Maggio Musicale Fiorentino (7, 10 e 12 maggio 1953), che segnano il debutto nel ruolo con la guida di Vittorio Gui «bene in equilibrio tra classicismo e romanticismo», <sup>240</sup> Maria Callas interpreta *Medea* di Luigi Cherubini altre ventisei volte: <sup>241</sup> il 10, 12 e 29 dicembre 1953 alla Scala, diretta da un Leonard Bernstein che rapporta tutto «all'impeto, all'intensità e ai colori del dramma musicale romantico». <sup>242</sup> Inoltre: il 2, 4 e 7 marzo 1954 alla Fenice, ancora con Gui; il 22, 25, 27 e 30 gennaio 1955 a Roma, con Gabriele Santini sul podio. Per quasi tre anni si concentra su altri ruoli; poi ripropone il titolo indissolubilmente legato al proprio nome in America (a Dallas, il 6 e l'8 novembre 1958 e il 19 e 21 novembre 1959, con l'amico Nicola Rescigno come direttore e con il Giasone d'eccezione di Vickers) e in Inghilterra (a Londra,

---

<sup>238</sup> ELENA LIVERANI, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, cit., p. 41.

<sup>239</sup> Con questo aggettivo («terribile», «implacabile») la nutrice descrive il carattere di Medea al v. 44 della tragedia.

<sup>240</sup> È il giudizio espresso su «Opéra International» del settembre 1984 da Sergio Segalini, riportato in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 147.

<sup>241</sup> L'errore contenuto nella tabella pubblicata a p. 65 di «Musicalia», a. I (1992), n. 4, che riporta 31 e non 29 recite complessive di *Medea*, si può spiegare. Se infatti per computare il numero di rappresentazioni per titolo ci si avvale della cronologia compilata da Carla Verga per la monografia Bietti del 1980, sembra che ci siano due ulteriori recite di *Medea* il 12 e il 19 settembre 1957, mentre le due date – come ben chiarito da Ardoin (*The Callas Legacy...*, cit., p. 127) – vanno intese come i limiti cronologici per l'incisione Mercury-Ricordi dell'opera diretta da Serafin, con Mirto Picchi quale Giasone. Henry Wisneski si esprime in modo sommario: «She sang the part of the Colchian princess more than thirty times in seven cities» (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 143).

<sup>242</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 147. Per Segalini la direzione di Bernstein «sottolinea troppo l'elemento romantico» (*ibidem*). È questo, probabilmente, il motivo per cui Maria vuole proprio lui alla Scala, stando alla testimonianza di Meneghini (cfr. *Maria Callas mia moglie*, cit., 1981, pp. 174-175, anche per il riferimento riguardante Renata Tebaldi): ha ascoltato un concerto alla radio, senza sapere chi lo abbia diretto. Entusiasta, dichiara che quello sarebbe il direttore ideale per *Medea*. Ghiringhelli si informa e scopre che si tratta di Leonard Bernstein, giovane americano quasi sconosciuto in Italia e perciò a lui non gradito. Maria insiste; il sovrintendente della Scala lo contatta al telefono ma Bernstein dice di non essere interessato perché non conosce l'opera. Maria gli parla personalmente: lo fa in inglese, menzionando *Armida* (e lasciandoci dunque intendere di voler stabilire, nella propria interpretazione del personaggio di Medea, una «parentela psicologica» con la maga rossiniana), e Bernstein accetta. Pochi giorni dopo è a Milano. Henry Wisneski (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 145) ricorda che Bernstein, in Italia in quel periodo per una serie di concerti, viene contattato dopo la rinuncia per motivi di salute di Victor de Sabata, a dieci giorni dalla prima. La *Medea* scaligera del 10 dicembre 1953 segna la definitiva consacrazione della Callas e, non a caso, coincide con l'esilio volontario di Renata Tebaldi, la quale dichiara in una intervista di essersi accorta che a Milano non c'è più posto per lei. Anche per Wisneski la consacrazione di Maria Callas «as an international star» (ivi, p. 144) coincide con la riscoperta della *Medea*, ma va collegata alle tre recite fiorentine dirette da Gui prima ancora che alle serate scaligere.

Covent Garden, il 17, 22, 24, 27 e 30 giugno 1959, sempre con Rescigno, direttore quasi abituale negli ultimi anni di carriera). In Grecia, a Epidauro, è Medea per due sere soltanto, ma con circa ventimila persone assiegate sulle gradinate dell'antico teatro greco,<sup>243</sup> il 6 e il 13 agosto 1961 (ancora con Rescigno e Vickers) e si accomiata dal ruolo alla Scala con le tre recite dell'11, 14 e 20 dicembre dello stesso anno (questa volta con la direzione di Thomas Schippers e con il tenore Vickers come Giasone), alle quali vanno aggiunte, con l'identico cast, la rappresentazione del 29 maggio e quella del 3 giugno 1962. Per ragioni contrattuali l'incisione ufficiale, piuttosto frettolosa, non è curata dall'etichetta EMI (all'epoca Columbia), ma dalla Ricordi (nome italiano della Mercury Records),<sup>244</sup> tra il 12 e il 19 settembre 1957 (in un momento di particolare stanchezza,<sup>245</sup> dopo la defatigante *Sonnambula* di Edimburgo) con la direzione troppo lenta di Serafin, che conferisce all'incisione «un'aria più concertistica che teatrale»,<sup>246</sup> per quanto la sua lettura, come quella della Callas, non sia priva «di dettagli illuminanti e fortemente realistici». Riascoltata oggi, la registrazione rivela vari inconvenienti: Maria Callas è inferiore a se stessa, anche per sicurezza vocale, e non solo se paragonata alle interpretazioni dal vivo degli anni precedenti, ma anche se messa a confronto con le recite successive in America. L'edizione della partitura curata da Serafin prevede tagli impietosi e quindi non risponde ai moderni criteri filologici, ma siamo abituati a riscontrare simili improprietà nelle esecuzioni teatrali degli anni cinquanta: certo è che la *Medea* della Callas, con l'abolizione dei recitativi parlati, non è l'*opéra-comique* ideata da Cherubini.<sup>247</sup> Inoltre la sonorità degli archi è in questa incisione così esile che non sembra di ascoltare l'orchestra del Teatro alla Scala, bensì un complesso cameristico.

Fortunatamente sono disponibili sia la registrazione dal vivo della prima recita del Maggio Musicale del '53, sia quella della serata scaligera del 10 dicembre dello stesso anno. Sono documentate pure le recite del 6 novembre 1958 a Dallas e del 30 giugno 1959 a Londra: tutti questi materiali consentono utili analisi comparative (qualcosa diremo nel quarto capitolo), come pure le pagine scelte consegnate al disco in studio, in occasione del *recital* contenente, accanto a quelli dalla *Medea*, brani dalla *Vestale* di Spontini e dalla *Sonnambula* di Bellini.

La *Medea* di Firenze, incastrata tra due serie di rappresentazioni di *Lucia* a Catania e a Roma, conferma quello che *I puritani* cantati a Venezia a ridosso della *Valchiria* avevano già dimostrato: Maria Callas è un fenomeno vocale che, almeno in questo periodo della carriera, può

---

<sup>243</sup> È la cifra proposta in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 148.

<sup>244</sup> Cfr. *ivi*, p. 143.

<sup>245</sup> Di «esaurimento» parlano sia Ardoïn (*L'eredità Callas*, cit., p. 145) che Meneghini (*Maria Callas...*, cit., p. 256).

<sup>246</sup> JOHN ARDOÏN, *The Callas Legacy...*, p. 127, anche per la citazione seguente. Stranamente indulgente Celletti, il quale definisce «se non altro, sicura» la direzione di Serafin (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 148).

<sup>247</sup> Non lo è neppure la *Medea* diretta da Bernstein o Rescigno, che intervengono con altri tagli (sugli interventi di Bernstein che comprendono anche lo spostamento di alcuni numeri ritorneremo nel prossimo capitolo del nostro lavoro), diversi da quelli di Serafin il quale (va ascritto a suo merito!) ripristina (pur togliendo due pagine e consentendo l'aggiunta di un Si bemolle acuto *in cauda*) l'Allegro moderato dell'aria dell'ultimo atto «Del fiero duol».

vittoriosamente passare dal repertorio dei soprani leggeri di coloritura a quello pesante dei soprani drammatici. E dunque per le ormai mitizzate recite fiorentine ecco una nostra traduzione del giudizio espresso sul «Musical Courier» del giugno 1953 da Gisella Seldon-Goth: «La sua voce potente e il suo totale coinvolgimento nella resa drammatica del ruolo hanno conferito una tragica grandezza alla figura di Medea. Nella scena finale, pur sacrificando i propri figli a una spietata sete di vendetta, ha trovato accenti di vera intensità».<sup>248</sup> Ci pare di intendere che «true poignancy» si possa anche intendere nel senso di piena, toccante, emozionante umanità e credibilità. Davvero la Medea di Maria Callas è fin dal primo incontro con il personaggio l'espressione dell'alterità nell'unità: donna e dea, vittima e carnefice. La critica italiana è ben rappresentata da Gualtiero Frangini, che dalle pagine della «Nazione» non intesse ancora un encomio incondizionato della protagonista, ma le riconosce le caratteristiche della cantante-attrice di razza: «Ha dato del suo ruolo una interpretazione commossa nella vocalità e di profonda tensione espressiva. La sua recitazione si è adattata perfettamente alle esigenze della regia».<sup>249</sup> L'appunto sulla recitazione è tutt'altro che marginale, perché Frangini ha poc'anzi dichiarato che «i problemi di regia, gravissimi e decisivi, sono stati risolti da André Barsacq in una maniera assai suggestiva e intelligente».<sup>250</sup>

Non serve chiarire nel dettaglio in cosa consistettero le scelte registiche, coadiuvate dalla scenografia di Lucien Coutaud, ma anticipiamo due riflessioni: gli allestimenti del Maggio Musicale hanno spesso carattere sperimentale (come segnalato nel secondo capitolo), sia dal punto di vista registico che scenotecnico (un po' come avviene oggi al «Rossini Opera Festival» di Pesaro). Dunque Maria Callas è in grado di assecondare «perfettamente» un artista non convenzionale. Barsacq comprende che il mito rappresenta per gli antichi la storia sacra e che la tragedia greca assume, nell'Atene di Pericle, la stessa funzione della Sacra rappresentazione nel Medioevo cristiano. Pertanto il regista chiede a Maria Callas, come segnala sempre Frangini, «una recitazione parca e leggermente retorica in una grandiosa costruzione architettonica»,<sup>251</sup> in modo da creare una «rappresentazione profana». Lei capisce istintivamente la richiesta e realizza il progetto. Tutto questo ancora prima di incontrare Luchino Visconti – seconda riflessione che ci preme anticipare – il quale, dunque, non è come la *vulgata* continua a ripetere l'*artifex* dell'attrice-Maria Callas, ma il sagace promotore delle risorse che abitano in lei fin dall'origine.

---

<sup>248</sup> Il testo inglese è riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, p. 144: «Her powerful voice and intense dedication to the exacting role gave tragic grandeur to the figure of Medea. In her final scene, while sacrificing her sons to a relentless thirst for revenge, she found accents of true poignancy».

<sup>249</sup> Cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 152 col. 2.

<sup>250</sup> Ivi, p. 152 col. 1.

<sup>251</sup> *Ibidem*, anche per la citazione che segue.

Il talento innato – rivelato dalla giovanissima Callas alla fine del concerto sulla nave, durante la traversata che l'avrebbe portata ad Atene<sup>252</sup> – va soltanto orientato o perfezionato, ma non viene creato *ex nihilo* da nessuno: c'è già, le appartiene. «Quando la Callas, a 24 anni, debutta a Verona e, tre anni dopo alla Scala, la sua personalità artistica è già completamente formata, e tutte le sue componenti [...] hanno raggiunto, con una precocità stupefacente, una maturazione, un dominio, uno sviluppo, non suscettibili di reali, ulteriori progressi, ma soltanto di numerosi, ragguardevoli approfondimenti e assestamenti».<sup>253</sup> Senza negare gli indubbi meriti viscontiniani, riprenderemo queste considerazioni nel quarto capitolo.

Franco Abbiati (= f. a.) si occupa degli aspetti musicali della *Medea* scaligera dello stesso anno. Saltiamo a piè pari i neppure troppo velati aculei polemici affilati contro Leonard Bernstein in apertura di pezzo, ma successivamente temperati:<sup>254</sup> il trentenne americano si era appena macchiato, durante la stagione sinfonica, di un «estroso e [...] “jazzato” *Concerto* vivaldiano nella già spericolata rielaborazione del Casella».<sup>255</sup> Concentriamoci invece sul verdetto di piena assoluzione emesso, con prosa a vero dire affaticante e frondosa, a favore della Callas:

Ad animare questa *Medea*, e ad imbeverla di spiriti insieme pietosi e satanici, configurandola nel canto ansioso e nel movimento pulsante, non ci voleva di meno, crediamo, dell'interpretazione, per molti versi scenici e vocali, lirici e drammatici, così varia e solenne come quella offerta ieri sera da Maria Meneghini Callas. Con l'arte esuberante e sottile, con la tecnica e l'equilibrio e il miracoloso intuito di Bernstein, chiamato per la prima volta a dirigere uno spettacolo teatrale, apparendo una autentica rivelazione, l'arte e la tecnica e l'intuito rappresentativo della Callas si sono trovati nelle condizioni migliori per espandersi in libertà di accentate e commosse modellature, supplendo l'intimo ardore espressivo e le impressionanti facoltà mimetiche a talune limitazioni del volume canoro, peraltro dosato con uguaglianza e flessibilità impareggiabile d'emissioni.

L'articolo si conclude parlando di «grandioso successo» e «applausi ripetuti e scroscianti dopo i tre atti, con molte chiamate al direttore d'orchestra, ai direttori di scena e agli artisti principali».<sup>256</sup> Segnaliamo *en passant* come il recensore resti legato all'antica terminologia parlando di «direttori di scena» e non impiegando ancora il termine *regista* che, come spiegato nel secondo capitolo, compare sulle locandine del Teatro alla Scala fin dal 1937.

---

<sup>252</sup> «Maria canta, accompagnata al piano, «La paloma», sorpendendo anche sua madre continua con l'*Ave Maria* di Gounod e prosegue con l'*Habanera* dalla *Carmen*. Al termine dell'aria, con gesto sicuro prende un fiore rosso da un vaso e lo lancia al capitano» (CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas...*, cit., p. 12).

<sup>253</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, in *Maria Callas alla Scala*, catalogo della mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa, Teatro alla Scala, Ridotto dei Palchi, 16 settembre-16 novembre 1997, Milano, Arti Grafiche S. Pinelli, pp. 21-26: 23 col. 2.

<sup>254</sup> L'articolo, all'indomani della “prima” del 10 dicembre 1953, esce sul «Corriere della Sera» con un titolo significativamente “neutro”: *La Medea di Cherubini diretta da Leonard Bernstein*. Cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 159-160. Per il riferimento successivo a Bernstein cfr. p. 159 col. 1.

<sup>255</sup> Ivi, p. 160 col. 1.

<sup>256</sup> Ivi, p. 160 col. 2.

Nei cinque anni che separano la *Medea* milanese da quella di Dallas l'interpretazione callassiana cambia notevolmente. Se a Milano Medea è giocata sulla straordinaria potenza vocale e risulta pertanto demoniaca, crudele e astuta, a Dallas – con mezzi vocali affievoliti ma sagacia interpretativa acuita dalla frequentazione di sempre nuovi e impegnativi ruoli – il personaggio è caratterizzato in senso più patetico e coinvolgente: la donna, la sposa tradita e abbandonata, la straniera vilipesa, la madre straziata sono ora del tutto e in ogni scena compresenti con la maga, la dea, la furia vendicatrice.<sup>257</sup> Ovviamente una qualità rimane invariata nelle interpretazioni della Callas, anche nelle recite di commiato dal ruolo: la capacità di sottolineare, nei recitativi, alcune parole o intere frasi variando di continuo la gamma dei colori vocali, al fine di esprimere le più sottili sfumature delle diverse emozioni attraversate dal personaggio.

Quando Maria Callas propone *Medea* a Londra, il pubblico inglese non ascolta questa partitura dal lontano 1870, l'anno in cui il ruolo viene interpretato da Thérèse Tietjens (1831-1877), la cui voce, potente ma agile, abbracciava probabilmente un'estensione di tre ottave. L'allestimento del Covent Garden riprende quello di Dallas, progettato per le scene da John Tsarouchis e per la regia da Alexis Minotis del Teatro Nazionale Greco di Atene. Nel cast ricompaiono sia il tenore Jon Vickers sia il basso Nicola Zaccaria, che con Maria hanno cantato anche a Dallas. All'ultima rappresentazione partecipa pure la regina Elisabetta.<sup>258</sup> Ormai l'interpretazione del soprano è fedele a se stessa: l'ascolto dei vari documenti audio superstiti consente di rilevare la maggiore o minore salute vocale, ma la caratterizzazione del personaggio e delle sue emozioni non cambia, a testimoniare che nell'arte di Maria Callas le doti naturali e l'istinto sono sempre accompagnati dallo studio e dalla tecnica. L'artista non improvvisa: sa perfettamente cosa fa e perché.

C'è un ultimo particolare, non secondario, da segnalare, rimandando qualche altra osservazione anche al capitolo dedicato al rapporto della cantante con i diversi direttori d'orchestra: è in occasione della *Medea* fiorentina che Maria Callas decide che il teatro musicale è teatro *tout court* e che la credibilità dell'interpretazione passa attraverso l'acquisizione del *physique du rôle*. La metamorfosi o, meglio, la trasfigurazione non sarà immediata, ma è già evidente nell'aprile 1954, in occasione dell'*Alceste*, e del tutto compiuta per *La vestale* del dicembre dello stesso anno.

Le dichiarazioni rilasciate dalla cantante nel corso di una intervista del 1967 sono illuminanti: dicono istinto, intuito e intelligenza teatrali, ma probabilmente – come avremo modo di evidenziare

---

<sup>257</sup> È analogo al nostro il parere espresso da Henry Wisneski, per il quale nella *Medea* scaligera «much of her portrayal was based on sheer vocal power and the majority of the recitatives were hurled out with unmitigated force» (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 146). A proposito della *Medea* di Dallas, invece, Wisneski osserva che la principessa della Colchide non viene più presentata come un'assassina a sangue freddo, ma come una donna ingiustamente offesa, abbandonata e lasciata morire in disgrazia lontana dalla terra natale: «Her Medea was no longer a cold-blooded murderess, but rather an unjustly wronged woman, abandoned and left to die in disgrace far from her native country» (*ibidem*).

<sup>258</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 147.

in seguito – anche la pronta assimilazione dei suggerimenti dei grandi maestri della regia da lei incontrati. Per la cantante acquisire *le physique du rôle*, nel caso di Medea e di altri personaggi che intende avvicinare da ora in avanti, significa innanzi tutto perdere peso:<sup>259</sup>

Allora stavo facendo Medea e... il mio primo istinto diceva che il viso era troppo grasso e non potevo sopportarlo. Infatti avevo bisogno del mento per esprimermi in certe frasi molto dure: frasi crudeli o tese. E ho sentito – da donna di teatro che ero e che sono – che avevo bisogno che le linee del collo e del mento fossero molto sottili e pronunciate. Quindi ero seccata: ho scurito il trucco e tutto il resto, ma non ha senso. Non puoi farlo... E poi ero stanca di fare un gioco quale quello – per esempio – di interpretare una bellissima giovane donna mentre io ero una donna pesante e non agile nei movimenti... E sentivo ora che, se avevo l'intenzione di fare le cose per bene, dato che ho studiato tutta la vita per mettere le cose a posto sul piano musicale, dovevo mettermi a dieta e darmi la garanzia di essere presentabile.

*La vestale* di Gasparo Spontini (1774-1851) viene scelta per l'apertura della stagione scaligera 1954-55: non la si ascolta nel massimo teatro milanese da venticinque anni. Il titolo si collega "ufficialmente" al 180° anniversario della nascita del compositore, ma voci di corridoio<sup>260</sup> dicono che sia stato in realtà proposto da Maria Callas: l'opera contiene infatti magnifiche pagine per soprano, ma è stata raramente ripresa nel corso del Novecento, probabilmente per la sua trama antiquata e convenzionale e per l'austera severità del suo classicismo musicale.<sup>261</sup>

La direzione della Scala, stanziando per scene e costumi un budget senza precedenti di ottanta milioni di lire, decide di montare una produzione sontuosa, anche se l'opera viene programmata per

---

<sup>259</sup> La nostra traduzione si basa sul testo inglese riportato da Henry Wisneski, ivi, p. 145: «I was doing *Medea* then and... my first instinct was saying that the face is too fat and I can't stand it. Because I needed the chin for expression in certain very hard phrases and cruel phrases, or tense phrases. And I felt – as a woman of the theatre that I was and am – that I needed these neck lines and the chin lines 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... And I felt, now, if I'm going to do things right – I studied all my life to put things right musically – why don't I just diet and put myself into a certain condition that I'm presentable».

<sup>260</sup> Cfr. ivi, p. 165.

<sup>261</sup> Tutti i recitativi sono strumentati e non si può negare che, in alcuni passaggi, risultino un po' ridondanti. Ma in generale in questa partitura, che si può considerare il capolavoro teatrale di Spontini, il discorso musicale procede con vigore drammatico e l'orchestra commenta ciò che accade sulla scena «con un'aderenza e un rilievo che ci portano lontano dal settecento e oltre Gluck» (GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, cit., p. 181). Notevole la Sinfonia iniziale caratterizzata da un avvio pensoso, al quale fa seguito un Allegro fremente e agitato che contiene infausti presagi: le progressioni, come pure gli accenti eroici che prorompono di tanto in tanto, ci collocano suggestivamente nell'atmosfera del dramma. Se poi, nel primo atto, prevalgono elementi spettacolari e decorativi consueti, l'atto successivo ci ricolloca all'interno della vicenda privata dei due innamorati che non possono coronare il loro sogno d'amore. Ci sono passaggi spontiniani dei quali Wagner conserverà la memoria, per esempio nel "tema del destino" del secondo atto della *Valchiria*. Sempre nel secondo atto l'invocazione di Giulia «O nume tutelar» è caratterizzata dalla purezza melodica e la sua espressività dolente fa pensare alle celebri scene patetiche delle tragedie di Euripide. Il finale d'atto, giocato su un turbinoso movimento orchestrale, anticipa certa irruenza verdiana. Per il terzo atto si segnalano il Preludio, dapprima funereo e poi agitato, che sfocia nel disperato monologo di Licinio (il quale prepara, sia pure da lontano, la luttuosa trenodia dell'Edgardo di Donizetti). Dopo la *Marcia funebre* – in cui ancora una volta hanno bellissimo rilievo i cori, così monumentali in questa partitura e curati dal punto di vista della scrittura polifonica – una pagina memorabile è pure il duettino tra Giulia e la Gran Vestale (che alla Scala nel '54 viene interpretata da Ebe Stignani). Per il temporale che segue si fanno sibilare le scale cromatiche discendenti dei violini e il ritorno del sereno viene evocato riproponendo l'*Inno della sera* che ha inaugurato il secondo atto dell'opera. Il contrasto creatosi ricorda quello della *Pastorale* beethoveniana. Meno originali risultano invece le danze e i cori conclusivi.



essere accantonata dopo cinque recite soltanto. I biglietti vanno a ruba. L'unità di intenti del regista Visconti e della protagonista è straordinaria, come avremo modo di vedere nel quinto capitolo: il pubblico apprezza, qualche critico (per esempio Riccardo Malipiero su «Opera» del marzo 1955)<sup>262</sup> sottolinea gli anacronismi della regia. Le scene tridimensionali vengono disegnate da Pietro Zuffi.

La trama della *Vestale* (originariamente una *tragédie-lyrique* in tre atti su libretto francese di Victor-Joseph-Étienne de Jouy rappresentata per la prima volta all'Académie impériale de Musique di Parigi il 15 dicembre 1807 e arrivata in Italia, al San Carlo di Napoli, solo quattro anni più tardi), desunta da vicende collocate in un mondo per certi aspetti leggendario, un po' alla *Quo vadis?* e un po' alla Winckelmann, è presto detta: Licinio, al ritorno da una fortunata campagna militare in Gallia, dichiara il proprio amore per Giulia, obbligata dal padre, in punto di morte, a diventare vestale. Durante il trionfo di Licinio i due giovani si danno appuntamento per la sera stessa nel tempio: lui intende rapirla. Nottetempo, mentre le vestali onorano con preghiere e canti il sacro fuoco di Vesta, Giulia esprime la propria angoscia nell'aria «Tu che invoco con orrore».<sup>263</sup> Licinio la raggiunge e i due si scambiano promesse d'amore, quando all'improvviso il sacro fuoco si spegne. Il giovane viene obbligato da Giulia a fuggire; lei sviene presso l'altare; arrivano sacerdoti e vestali e comprendono perché il fuoco si è spento. Non volendo Giulia rivelare chi l'ha distratta dai propri compiti (è questa la scena in cui canta «O nume tutelar degli infelici»), viene condannata ad essere murata viva. Licinio decide di salvarla. La scenografia prescritta per il terzo atto ci porta davanti alle piramidi che già accolgono altre sacerdotesse macchiate della colpa di Giulia. Una nuova tomba è aperta per lei. In scena c'è anche un altare sul quale è sospeso il velo di Giulia. Lei si sta accomiando dalla vita, pronta a subire il proprio destino, con l'aria «Caro oggetto, il di cui nome», quando irrompono Licinio con l'amico Cinna e gli armati. Mentre stanno per interrompere il macabro rito, un fulmine piombato dal cielo sull'altare incenerisce il velo da vestale di Giulia e riaccende il fuoco sacro. Molto opportunamente il sacerdote preposto alla cerimonia interpreta il prodigio come uno scioglimento dai voti proferiti; la divinità si dichiara così rappacificata con Giulia che, nel tripudio generale, può finalmente abbracciare Licinio e dichiarare il proprio amore.

Evidenti i tratti che accomunano *Medea*, *Vestale* e *Norma*: la parentela che lega le tre protagoniste è un grande amore, non più ricambiato per Medea, condiviso nel caso di Giulia e “intermittente” nella vicenda di Pollione e Norma.<sup>264</sup> In particolare, le somiglianze con la trama di

---

<sup>262</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 166.

<sup>263</sup> I versi vengono citati nella traduzione ritmica di Giovanni Schmidt, quella adottata per le recite scaligere del '54.

<sup>264</sup> Alessandro Roccatagliati titola significativamente *Medea redenta* il proprio contributo all'interno del libretto che accompagna il cofanetto con l'incisione di *Norma* allegato alla rivista «The Classic Voice», n. 3 (settembre-ottobre 2001), pp. 4-5. Nella sostanza, Norma risulta essere una Medea “umanizzata” attraverso tre espedienti: l'eliminazione dell'infanticidio; la sublimazione delle sue qualità fantastico-primitivo-stregonesche, concentrata nell'invocazione rivolta alla luna («Casta diva»); la sua somiglianza psicologica e caratteriale con l'antagonista Adalgisa. Scompaiono così i temibili φάρμακα di Medea e, nel momento del sacrificio finale, Norma fa immolare se stessa e non la rivale.

*Norma* sono evidenziate da John Ardoin per il quale, nell'opera di Spontini, solo la parte di Giulia è davvero attraente sotto il profilo musicale.

In realtà, anche se è vero che a questa "Norma minore" manca la dimensione trasfigurante del sacrificio, non ci pare che l'opera di Spontini difetti di umanità o, per contrasto, di respiro epico. Né ci sembra che la partitura si possa definire angusta e artificiosa, essendo davvero molti i momenti ispirati, a partire dalla sinfonia iniziale.

The part of Giulia has musical appeal but is of slim theatrical proportions. It has been termed a "junior" Norma, and this easy generalization has a justification of sorts. Both women are in love with Roman soldiers and both are priestesses who betray their calling. What is lacking in Giulia is the transfiguring element of sacrifice, and Spontini's music is minus the range and humanity of Bellini's epic canvas. Only Giulia's music billows out over the otherwise cramped and stilted score.<sup>265</sup>

Maria Callas coglie tanto le differenze quanto il legame tra le grandi figure coturnate di Medea, Norma e Giulia e tutto riesce ad esprimere nella vibrante compostezza di un canto che valorizza ogni recitativo e ogni aria, cogliendone il carattere specifico e restituendone, con l'estrema duttilità del fraseggio e dei giochi dinamici, l'esatta funzione drammaturgica.<sup>266</sup> Scrive Gino Roncaglia:

*La Vestale* segna una tappa importante del melodramma verso le espressioni romantiche. Essa non raggiunge la sublime altezza di una *Norma*: si muove ancora tra strutture consacrate dal tempo, che ogni tanto però dilata e rompe. Il musicista tende ad un'espressione più intensa dei sentimenti, che in varie scene raggiunge anche vigorosamente, senza abbandonare la classica compostezza delle linee. Armonizza gli elementi passionali in un'architettura solenne che mira al grandioso. Inni sacri e marce trionfali, processioni e cortei, colpi di scena spettacolari e danze, aprono nettamente le porte al fasto della [sic] *grand-opéra*. Tutto ciò insieme all'ispirazione che sorregge alcune parti, procurò all'opera un successo clamoroso che ebbe lunga durata; e molte cose appaiono tuttora stupende.<sup>267</sup>

Chiariremo a tempo debito quali sono le scelte del regista Visconti al fine di valorizzare gli elementi tipici del *grand-opéra*, i cortei e le processioni che fanno da cornice alle scene nelle quali si consuma, in contrasto ossimorico, la vicenda privata di Giulia. Ora ci basta sottolineare come nell'interpretazione di Maria Callas nessuna delle risorse contenute dal libretto e dalla partitura venga trascurata o sprecata, ma sempre senza eccessi perché – come osserva Eugenio Montale – la cantante «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

---

<sup>265</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy*..., cit., p. 88, che corrisponde alla trad. it. *L'eredità Callas*..., cit., p. 106.

<sup>266</sup> Cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 244, dove è riportato il giudizio espresso sulla «Notte» da Alceo Toni, per il quale «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».

<sup>267</sup> GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, cit., p. 181.

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».<sup>268</sup>

La critica è finalmente unanime nel segnalare, più che il valore dell'allestimento (del quale torneremo a parlare diffusamente nel quarto capitolo), l'ottima interpretazione della protagonista. Tra le varie voci conviene ascoltare quella di Eugenio Gara, utile anche al fine di intuire quali e quanti *rumores* accompagnino ogni esibizione della Divina, trasformando un evento musicale in fatto mondano o in occasione di confronto sui temi più disparati, comprese le questioni dietetiche:

Grande era l'attesa, naturalmente, per il ritorno della Callas: diciamo pure uno spettacolo nello spettacolo. Anche perché negli ultimi mesi erano corse le dicerie meno lusinghiere, collegate a una cura dimagrante che le aveva procurato, secondo gli informatissimi, la perdita della voce. Nient'altro, capite... Bene, ma adesso come se la caveranno? Perché la Callas non solo è tornata con quella sua voce capace di tutti i miracoli, ma anzi con ammorbidente e attenuazione di squilli, in certe insidiose note di passaggio, che sono evidentemente il frutto di uno studio accanito e costante. Ciò si è osservato specialmente nella seconda aria di Giulia e in quel mesto addio alla vita, «Caro oggetto», dove certi suoi pianissimi, veri preludi a misteriose dolcezze, certi suoi trasalimenti improvvisi e gli interrogativi arcani come le risoluzioni folgoranti e disperate ancora una volta ci hanno procurato il godimento di un'arte assolutamente superiore.<sup>269</sup>

Le cinque recite – davvero poche per una produzione di questa portata – si svolgono in dodici giorni: 7, 9, 12, 16 e 18 dicembre 1954. Poi l'opera di Spontini scompare dal repertorio “attivo” della Callas che, tuttavia, tramontato il sogno di poter incidere l'integrale, consegna al disco, nel giugno 1955, le tre arie principali: «Tu che invoco», «O nume tutelar» e «Caro oggetto». La prima delle tre compare nei programmi dei concerti del biennio 1958-59. Resta la registrazione integrale dal vivo della *première*, ma si tratta di una «infelice testimonianza sonora [...] per la precarietà del suono, chiaramente captato con un registratore casalingo nel corso di una cattiva ricezione»<sup>270</sup> radiofonica.

La direzione di Antonino Votto appare a Elvio Giudici «bella [...] per l'ininterrotta tensione drammatica e per la fusione che in qualche modo si percepisce tra l'orchestra e lo stupendo coro di Norberto Mola al quale sono riservati interventi fondamentali e di rara bellezza».<sup>271</sup> Rodolfo Celletti si astiene da qualunque giudizio, dato che l'«ascolto è molto precario»,<sup>272</sup> ma non tralascia di sottolineare che Maria Callas offre «una splendida prestazione» e che la prova di Franco Corelli quale Licinio è «buona». La parte gli si addice, in effetti, essendo concepita per baritenore: è ben nota la sua capacità di unire l'ampiezza di cavata nel registro centrale allo squillo nel settore acuto.

---

<sup>268</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 244. L'articolo firmato da Montale venne originariamente pubblicato nel «Corriere d'informazione» dell'8-9 dicembre 1954.

<sup>269</sup> Ivi, p. 245. La recensione di Gara fu originariamente diffusa tramite il settimanale satirico e umoristico «Candido» del 19 dicembre 1954: fondata da Giovanni Mosca e Giovannino Guareschi, la rivista era edita da Angelo Rizzoli.

<sup>270</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1297 col. 2.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 774 (anche per le due citazioni che seguono).

Un personaggio eroico, altisonante e maestoso, stentoreo nella sua eloquenza neoclassica, ben si addice alle qualità dell'ancora giovane tenore anconetano (lui nel '54 ha trentatré anni, la Callas trentuno): possiamo dire senza remore che, in questa occasione, Maria Callas è affiancata da un partner maschile degno di lei.

Elvio Giudici, analizzando l'interpretazione del soprano, parla di «inimitabile senso del modellato da conferire alle larghe frasi spianate»<sup>273</sup> e di «varietà fulminea di colori con cui imprimere senso particolarissimo a una frase o a un semplice inciso». Viene apprezzato anche il «*legato* d'intensa espressività», fondamentale nelle arie di Giulia, della quale Maria Callas rende «in modo straordinario la rassegnazione, senza per questo farla mai scadere a semplice vinta». In particolare l'aria «Tu che invoco con orrore» viene considerata da Giudici un «esempio paradigmatico di neoclassicismo in musica, benché la sua definizione migliore – per ragioni di suono ma anche per un più raffinato dosaggio degli accenti – vada ricercata nell'incisione di studio, compagna dell'altra aria di Giulia», ossia di «O nume tutelar degli infelici» nel celebre *recital* EMI del 9-12 giugno 1955 che abbiamo già menzionato.

John Ardoin osserva che c'è una notevole carica teatrale nelle tre arie registrate in studio, soprattutto nella cabaletta di «Tu che invoco con orrore», nella quale «Callas' voice takes fire and mounts and mounts to a blazing added top C».<sup>274</sup> Per quanto riguarda la registrazione dal vivo della *première* teatrale Ardoin non è un estimatore della musica di Spontini, ma riconosce che in tutta l'opera Maria Callas interpreta la parte di Giulia con sonorità vibranti e accenti di grande eloquenza, diventando addirittura sorprendente nella sua capacità di immedesimarsi in un personaggio sempre trasognato e incerto se rivolgersi a Licinio o a Vesta.<sup>275</sup>

Le recensioni che il «Corriere della Sera» riserva alle “prime” scaligere sono di solito suddivise in due parti. Si segnala in testata che si sta parlando dell'inaugurazione della stagione lirica, si pone poi in evidenza un titolo di carattere generale, riferito all'articolo rigorosamente musicale firmato da “f.a.” e corredato di foto di scena. Segue un secondo articolo, affidato ad altro giornalista, relativo a regia e scene, che sarà prezioso per l'indagine da noi proposta nel quarto capitolo. Franco Abbiati (= f.a.) si preoccupa di solito, dopo qualche pennellata introduttiva, di collocare la partitura che sta presentando ai propri lettori all'interno della storia dell'opera, delineandone per sommi tratti la trama e le caratteristiche musicali salienti. Si comporta in questo modo anche recensendo la *Vestale* scaligera del 7 dicembre 1954.

---

<sup>273</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1297 col. 2 (anche per le citazioni che seguono).

<sup>274</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 96, che corrisponde a *L'eredità Callas...*, cit., p. 115 (stranamente nella traduzione italiana Hastings omette il riferimento al Do acuto fuori ordinanza).

<sup>275</sup> «Yet Giulia's mooning sentiments are all so similar, with her eyes turned downward to Licinio or upward to Vesta, that we are left with a sense of Callas' superior vocal skill rather than one of penetrating involvement. The words and music of *Vestale* simply do not provide room for the latter»: JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 88, che corrisponde a p. 106 dell'edizione italiana.

In esordio parla di «un nuovo sfarzoso allestimento»,<sup>276</sup> a un quarto di secolo dalla precedente produzione del titolo spontiniano,<sup>277</sup> e descrive il contorno che, allora come oggi, accompagna le prime scaligere, a metà strada tra intellettualismo e mondanità. Anticipa in questa occasione le notazioni relative al successo «caldo e unanime» che di solito colloca in chiusura di pezzo, ma – cosa che a noi interessa molto – segnala che il consenso del pubblico si è manifestato in particolare dopo il secondo atto, quello che contiene l'aria «O nume tutelar degli infelici» nella quale, sia per quanto ci è dato di percepire dalla registrazione dal vivo della serata inaugurale, sia dall'analisi dell'incisione in studio, la Callas sa trovare accenti di struggente e inimitabile malinconia.

Poi Abbiati affila le proprie armi – in questo caso contro Spontini – e con una disinvoltura che oggi stona non poco attribuisce anche al pubblico quello che deve essere stato, durante buona parte della serata, il suo stato d'animo personale, ossia «un inconfessato senso di benevola sopportazione» nel tentativo di celare «la sotterranea stanchezza dell'ascoltatore moderno, convertito suo malgrado in un frequentatore di musei». Possiamo essere d'accordo con lui nell'affermare che *La vestale* ha ormai perduto molta della sua «antica freschezza»,<sup>278</sup> dato che gli impeti del Romanticismo ci hanno abituati ad altra temperie musicale, ma questo non comporta necessariamente un totale rifiuto della composta monumentalità della partitura spontiniana. Se oggi tutti gli operatori teatrali ragionassero come l'Abbiati della recensione in esame, a teatro ascolteremmo una trentina di titoli soltanto... e sempre gli stessi!

Accenniamo brevemente alla sezione dell'articolo in cui si parla di «freddezza delle idee melodiche» o di «ampollosità di scene come quella che indugia a ingigantire l'incoronazione di Licinio»: dovremmo forse biasimare metà del secondo atto dell'*Aida* verdiana o buona parte del terzo atto della *Forza del destino*, sempre del Bussetano, per il fatto che pure là si trascurano i personaggi principali della vicenda per descrivere l'ambiente, il colore locale, le danze?

A proposito dei recitativi – feudo impenetrabile e sicuro dell'arte di Maria Callas – Abbiati parla di «prolissa esposizione [...] che infrena l'azione drammatica e che affioca o appesantisce, di riflesso, l'incanto delle linee tematiche già eccezionalmente severe pur nella classica purezza dei disegni cantabili». Ma non aveva sentenziato sulla «freddezza delle idee melodiche»? Come mai ora nomina l'«incanto delle linee tematiche» e la «classica purezza dei disegni cantabili»? Non si tratta di mende, ma di pregi! In conclusione: anche la critica «ufficiale» è impreparata e fatica a riscoprire

---

<sup>276</sup> F. A. (= Franco Abbiati), «*La Vestale*» di Spontini diretta e concertata da Antonino Votto in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 206-209: 207 col. 1 (anche per le citazioni seguenti fino a successive indicazioni).

<sup>277</sup> In effetti *La vestale* compare nel programma scaligero del 1929, quando il ruolo di Giulia viene interpretato dalla fiorentina Bianca Scacciati (1894-1948) e l'orchestra è diretta dal veneziano Antonio Guarnieri (1880-1952).

<sup>278</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 206-209: 207 col. 2 (anche per le citazioni seguenti fino a successive indicazioni).

i tesori nascosti in titoli da tempo finiti ai margini del repertorio frequentato dalle normali stagioni dei principali teatri d'opera della penisola. Occorre tempo per sviluppare nuove abitudini di ascolto.

Correttamente Abbiati osserva che, con «ludi, trionfi, sfilate, danze», *La vestale* è «soggetto aderente allo spirito dell'epoca napoleonica» e inoltre che «Spontini [...] vanta un grande merito: quello sottolineato anche da Wagner, di avere continuato l'opera intrapresa dal Gluck nella direzione di una più intensa drammatizzazione del teatro musicale attraverso la scultura dei caratteri e la verità dei contrasti passionali, allorché il fatto umano ha finalmente il sopravvento sulle parate coreografiche».<sup>279</sup> Accolta come valida questa osservazione, si può pervenire a una conclusione meno “riduttiva” di quella proposta dal Nostro: *La vestale* conserva ben più di «un suo residuo di grandezza e di bellezza, quando miracolosamente sfugge alle leggi uniformi del convenzionale e del decorativo». A nostro avviso, anzi, tra le “riprese” favorite dalla Callas, il titolo spontiniano meriterebbe di entrare nella programmazione dei teatri più della *Medea* di Cherubini: infatti l'opera di Spontini appare ben congegnata musicalmente e ricca di risorse teatrali, al contrario della partitura di Cherubini, la cui realizzazione funziona solo a condizione di avere protagonisti d'eccezione quali Julie-Angélique Scio nel 1797, Ester Mazzoleni nel 1909 o Maria Callas nel '53.

Passando all'esecuzione, Abbiati loda le «mani espertissime, intelligenti, dipanatrici»<sup>280</sup> di Antonino Votto, la cui direzione ha privilegiato chiarezza ed equilibrio più che gagliardia e incisività: giudizio condivisibile dal poco che la registrazione dal vivo superstite consente di captare del suono orchestrale. Finalmente, poi, si segnala che «tra gli interpreti vocali ha brillato Maria Meneghini Callas, una artista che senza far dimenticare la *Medea* dello scorso inverno, seppe animare la figura dell'eroina protagonista con il soffio potente delle sue vibrato modulazioni».

Se in occasione della sua prima *Medea* la cantante ha deliberato di assumere una nuova forma fisica, in occasione della *Vestale* la metamorfosi è compiuta. E non a caso Peter Hoffer in «Music and Musicians» del febbraio 1955 insiste sulla perfetta adeguatezza della cantante al ruolo e non solo dal punto di vista musicale: «Maria Callas ha cantato il ruolo principale e si dice che il progetto sia andato in porto solo grazie alla sua insistenza. Comunque sia, il ruolo di Giulia è perfetto per lei, dato che copre l'intera sua gamma vocale e le consente molta libertà nella recitazione. È apparsa addirittura superba. È una gioia guardarla e si comincia finalmente a credere che ciò che accade sul palcoscenico sia vero».<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 208 col. 1 (anche per le citazioni seguenti, fino a diversa indicazione).

<sup>280</sup> Ivi, p. 208 col. 2 (anche per ciò che segue).

<sup>281</sup> Questo il testo inglese della recensione di Hoffer riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 166-167 (la traduzione italiana proposta sopra è nostra): «Maria Callas sang the lead, and it is said that it was only due to her insistence that the work was put on at all. Be that as it may, the role of Giulia is the perfect one for her, covering the entire vocal range and allowing much freedom for acting. She also looked superb. It is a pleasure to watch her, and one begins to believe at last in the action on the stage».

Nella carriera di un artista – molto spesso nel teatro d’opera – la fortuna dell’uno si accompagna alla cattiva sorte dell’altro: Maria Callas debutta come Tosca ad Atene nell’estate del 1941 per l’indisposizione della titolare del ruolo;<sup>282</sup> viene scritturata da Zenatello per la Gioconda in Arena perché Herva Nelli e Zinka Milanov costano troppo;<sup>283</sup> veste alla Fenice i panni di Elvira nei *Puritani* per una malattia che colpisce Margherita Carosio.<sup>284</sup> Anche la prima comparsa alla Scala, nel 1950, è dovuta alla necessità di sostituire Renata Tebaldi sotto contratto per *Aida*.<sup>285</sup> Poi la ruota della Fortuna, come sempre, gira. *Mors mea vita tua*: a Edimburgo, quando Maria, che all’apice della fama è ormai arrivata, non canta la quinta recita di *Sonnambula*, è Renata Scottò, la sostituita, a vivere i primi autentici momenti di gloria della propria carriera.<sup>286</sup>

C’è un antico mito, nella cultura greca, secondo il quale un re, Admeto, in cambio dell’ospitalità offerta al dio Apollo, ottiene un aiuto in vista del matrimonio con Alceste («Alceste» nel libretto che Ranieri de’ Calzabigi ricava dal dramma euripideo), riuscendo ad aggiogare un leone insieme con un cinghiale, ma soprattutto la possibilità di far morire qualcuno al proprio posto. Soltanto che, quando arriva il triste giorno, nessuno è disposto a dare la propria vita per Admeto, neppure suo padre o sua madre. Solo la generosa e bellissima Alceste – protagonista dell’omonima tragedia di Euripide – supera i suoceri in devozione verso il morituro e, in una scena straziante, ci fa ascoltare il suo ultimo discorso al marito.<sup>287</sup> Grande la soddisfazione di *Thánatos* (personificazione di Morte, in greco maschile), che non accetta di frapporre indugi. Anche in questo caso *mors tua vita mea*. Admeto, salutando la sposa per l’ultima volta, le promette che non prenderà altra moglie, ma porrà nel proprio letto una statua di Alceste: quella fredda immagine gli basterà per il resto dei suoi giorni. Mentre la reggia è triste e immersa nel lutto giunge a chiedere ospitalità uno straniero d’eccezione, Eracle, il quale è preparato per ogni impresa impossibile. Si avvia per i sentieri dell’Ade, scende nel regno di Plutone, esige la consegna della giovane sposa, sconfigge Morte e

---

<sup>282</sup> Cfr. CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, Trebaseleghe, Calypso, 2008, p. 24: «Floria [...] non doveva essere affatto Maria, ma un’illustre cantante dell’Opera di Atene ammalatasi improvvisamente a poche ore dalla prima. Disperata e furiosa nell’apprendere dal suo letto che sarebbe stata sostituita da quella diciassettenne con tante arie, tra l’altro neppure così bella, l’illustre cantante diede ordine a suo marito di precipitarsi in teatro e sbarrare la strada a quella presuntuosa: *corvée* cui il solerte marito si sottopose di buon grado. Tranne che ad attenderlo sulla porta trova una diciassettenne non soltanto presuntuosa, ma che con il vigore di un medio-massimo e l’impeto del gallo cedrone gli salta letteralmente addosso attaccandolo a unghiate».

<sup>283</sup> Cfr. *ivi*, p. 31.

<sup>284</sup> Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., p. 32.

<sup>285</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

<sup>286</sup> Cfr. *ivi*, p. 79. Sulla presunta rottura del contratto per *La sonnambula* a Edimburgo cfr. pure CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, cit., pp. 53-54 e, per dettagli sulle condizioni di salute della cantante, G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 255-257.

<sup>287</sup> Secondo Maurizio Bettini, Admeto vorrebbe rifiutare il sacrificio di Alceste ma, dato che il dono della sostituzione della vita gli viene da Apollo, anche questo è ambiguo come tutti i doni degli dèi e non può rifiutarlo (*Il grande racconto dei miti classici*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 147). Proprio come la “voce” che, per Maria Callas, è un dono ricevuto da Dio, ma segna in maniera contraddittoria la sua esistenza, rivelandosi ad un tempo «croce e delizia».

riporta Alceste ad Admeto, perché «a tal punto gli dèi onorano in sommo grado la devozione e la virtù a servizio dell'amore»: parola di Platone.<sup>288</sup>

La tragedia di Euripide che parla del sacrificio di Alceste, come pure l'opera che Gluck ne ricava, «riesce a mettere in movimento una serie di domande sulla famiglia, sugli affetti, sui doveri parentali che altrimenti non avrebbero raggiunto le soglie della consapevolezza».<sup>289</sup> Come avviene per il personaggio di Medea, Alceste consente a Maria Callas, probabilmente in maniera non del tutto conscia, di rispecchiarsi nei vari personaggi del mito addirittura identificandosi con questo o con quello, ma con un destino, in definitiva, più severo di quello toccato all'eroina euripidea. Come Alceste, lei sacrificherà se stessa (il proprio canto, cioè la propria vita) all'amore mal ricambiato di Aristotele Onassis, così come prima – assumendo il ruolo di Admeto e non quello di Alceste – aveva chiesto alla donna Maria di sacrificare se stessa (e il proprio desiderio di vita normale, con marito e figli) per far vivere l'artista, ossia la grande Callas.<sup>290</sup> Anche i suoi genitori, simili a quelli di Admeto, sono stati poco inclini al sacrificio, come abbiamo chiarito nel primo capitolo: il padre è dapprima restio a pagare le lezioni di musica alla ragazza greca nata a New York che fa vocalizzi, duettando con il canarino Davide, e ignora che il canto sarà per lei la vita. La madre promuove i suoi studi e la carriera, ma le impedisce di vivere l'esistenza di una normale adolescente.

Non insistiamo sull'argomento poiché queste considerazioni a distanza non offrono garanzie circa la corretta interpretazione di cosa Maria Callas intendesse proporre al pubblico cantando il ruolo di Alceste, né ci aiutano a capire come volesse realizzare musicalmente e scenicamente il personaggio. Sono tuttavia suggestioni che ci piace raccogliere per evidenziare come Norma, Medea, Giulia, Alceste e Ifigenia, vale a dire ben cinque dei sei personaggi “coturnati”, da tragedia greca, della carriera di Maria Callas dicano qualcosa della sua vita e della sua sensibilità più autentiche e contengano presagi relativi alla sofferenza e all'infelice destino che la attendono. Questo accade perché tutti i miti contengono una sapienza prelogica valida per ogni epoca: tale enciclopedia di conoscenze, esperienze, significati e valori ci appartiene e rispecchia la verità di noi tutti.

Narrare miti, o ascoltarne, è come mettersi per mare. [...] La mitologia classica è un mare senza fine perché a crearla hanno contribuito un po' tutti. Poeti antichi e scrittori moderni, visionari ed eruditi, mitografi e psicoanalisti, in un fitto dialogo con il passato che – nello stesso momento in cui scriviamo – di certo altrove sta ancora continuando. Ma dimenticavamo gli artisti: tutti quei pittori o quegli scultori che, dalla Grecia antica alla contemporaneità, nei racconti della mitologia hanno trovato un'inesauribile fonte di ispirazione. [...] Com'è nato il mito? [...] Forse converrebbe chiedersi direttamente in che modo è nato il linguaggio o in che modo nasce, nell'uomo, l'impulso a immaginare o a raccontare. [...] Se non sappiamo com'è

<sup>288</sup> Platone, *Simposio* 179d: «οὕτω καὶ θεοὶ τὴν περὶ τὸν ἔρωτα σπουδὴν τε καὶ ἀρετὴν μάλιστα τιμῶσιν».

<sup>289</sup> MAURIZIO BETTINI, *Il grande racconto dei miti classici*, cit., p. 146.

<sup>290</sup> Cfr. CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, cit., pp. 17-18 e 20, ma soprattutto le dichiarazioni della cantante riportate nel primo capitolo della nostra ricerca.



nato il mito, però, e forse non importa neppure molto saperlo, per certo sappiamo come è cresciuto nel tempo: come [...] ciascuno vi ha aggiunto del suo, ri-raccontando in maniera diversa le storie tradizionali e, in questo modo, facendone narrazioni parzialmente nuove e parzialmente vecchie. La mitologia dei Greci è un'opera individuale e collettiva nello stesso tempo, in essa la tradizione e l'innovazione si mescolano e si susseguono senza posa, come le onde del mare. E certo, in una giornata di vento sulle coste di Itaca o di Lesbo, nessuno saprebbe dire quale onda è venuta prima, e quale dopo.<sup>291</sup>

Il mito e i suoi racconti appartengono a tutti, come il mare. Il mare nella storia artistica e umana di Maria Callas gioca un ruolo significativo:<sup>292</sup> figlia del popolo che ha inventato il mito degli Argonauti, ossia l'eziologia della navigazione, educata al canto tra l'una e l'altra riva dell'oceano, attraversa tutti i mari del pianeta per far ascoltare in ogni paese il proprio canto; sul mare e attraverso il *Mare Nostrum* si accende per lei la fiamma dell'amore, dalla quale – novella Didone, Medea, Norma, Giulia, Alceste – viene bruciata.

E nel mare Egeo, come avviene per l'antica Saffo che, nella fantasia di Ovidio, invoca l'amato Faone e si precipita dalla scogliera di Leucade, vagano per sempre le sue ceneri, dato che Maria Callas è un mito che appartiene a tutti, melomani e no, e «la mitologia classica è un mare senza fine perché a crearla hanno contribuito un po' tutti».<sup>293</sup>

L'*Alceste* di Calzabigi-Gluck, la seconda opera della celebre 'riforma' dopo *Orfeo ed Euridice* (1762), viene rappresentata per la prima volta a Vienna il 26 dicembre 1767 senza successo e quasi non conosce riprese, se si eccettuano le quattro recite scaligere del 4, 6, 15, 20 aprile 1954 interpretate da Maria Callas e i tre allestimenti newyorkesi succedutisi al Metropolitan, per un totale di diciotto recite complessive, a partire dal 24 gennaio 1941, quando *Alceste* fu Marjorie Lawrence. In questo caso, più ancora che per *Medea* e *Vestale*, che in Italia erano state in qualche occasione ascoltate, l'operazione compiuta da Maria Callas è, per l'Europa, una autentica riesumazione anche se non comporta la riscoperta di un capolavoro dimenticato.

Sul piano storico giova forse ricordare che nel 1769, in occasione dell'edizione a stampa viennese della partitura, a due anni dalla prima, Gluck (ma sarebbe forse meglio dire Calzabigi) aggiunse una prefazione-dedica in italiano che oggi si considera il manifesto della riforma del teatro d'opera comunemente attribuita ai due autori. Francesco Algarotti, nel suo *Saggio sopra l'opera in*

---

<sup>291</sup> MAURIZIO BETTINI, *Il grande racconto dei miti classici*, cit., pp. 11-12, *passim*. Per suggestive attualizzazioni del mito di Admeto e Alceste che tuttavia esulano dalle finalità della nostra indagine cfr. *ivi*, pp. 156-157.

<sup>292</sup> Se ne ricorda Franco Ferrario nella dedica del romanzo che la pone come protagonista: «Alle ceneri / di Maria Callas / che in gran parte furono gettate / con cerimonia privata / a fecondare inutilmente l'Egeo. / Ma che per il resto / furono afferrate dai venti del Nord / e disperse sull'isola di Creta / o più in là, verso l'Africa. / E ancor più dai venti dell'Est / che le portarono in giro / per quasi tutto il Mediterraneo, / per cui un'infinitesima parte, / estremamente minuta a dire il vero, / col tempo finì col posarsi / su di un tratto della spiaggia di Ostia / dove si mescolò con la sporcizia locale» (versi citati in TRIPELEFF, *Un amore di Maria Callas*, cit., p. 5).

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 11.

*musica* (1755),<sup>294</sup> cita come punti programmatici della riforma quelli – qui di seguito riassunti – che ricalcano da vicino la prefazione alla partitura: niente arie col *da capo* né passaggi melismatici prolungati; pochissime concessioni alle improvvisazioni e ai virtuosismi; prevalenza di canto sillabico per far comprendere meglio il testo, che andrà ripetuto poche volte, anche nelle arie. Inoltre: riduzione del numero dei recitativi, che saranno accompagnati piuttosto che secchi e che dovranno essere meno “staccati” dalle arie di quanto normalmente non accada. Infine, si dovranno privilegiare le linee melodiche semplici e una Sinfonia che, senza anticipare i temi musicali proposti nel corso dell’opera, ne anticipi l’atmosfera generale. Prendendo parte al progetto che consente di ascoltare per la prima volta in Italia *Alceste* di Gluck, dunque, Maria Callas – pur nei limiti di un allestimento teatrale dei primi anni cinquanta che non può basarsi su edizioni critiche affidabili – consente di verificare sul campo la fedeltà di Gluck ai propri assunti programmatici e, al tempo stesso, maestra (all’epoca senza eguali) del “recitar cantando”, trova in partiture di questo tipo il territorio di elezione nel quale esprimere in pienezza il magistero della propria arte.

Nelle due stagioni che precedono quella del 1953-54 – l’anno in cui Maria viene incoronata regina della Scala – il pubblico milanese si è già suddiviso in due fazioni: i detrattori insistono sulle disuguaglianze della voce, mentre i fan esaltano le sue inesauribili risorse espressive. Lei – nel corso dell’intervista rilasciata ad Edward Downes nel 1967 – parla dei melomani italiani, considerandoli troppo concentrati sulla bellezza del timbro fine a se stessa o sull’atletismo vocale:

Ho provocato lotte in Italia: penso che in me abbiano trovato un elemento nuovo. Quello che consideravano “belcanto” era solo una bella voce che cantava, mentre con la mia voce hanno dovuto far lavorare un po’ di più le loro meningi. Provavano emozioni che prima non avevano mai provato. Stavo andando contro la cosiddetta “tradizione” che non era poi così buona...; la tradizione di note alte e lunghe e di frasi esagerate.<sup>295</sup>

La cantante rivela la piena comprensione di ciò che della sua organizzazione vocale poteva far problema. Ancora giovane, ma già arrivata al culmine della propria carriera, non si lascia intimorire né dagli isolati dissensi di parte del pubblico, né dal pollice verso di vari critici. Quando il 4 aprile 1954 affronta la *première* di *Alceste*, dunque, è il soprano più affascinante e controverso della scuderia scaligera. Inoltre – come si direbbe oggi – l’intero management della Scala non si aspetta assalti al botteghino per ascoltare le cupe e spoglie melodie con le quali Gluck intona i versi di una trama che rischia di sembrare antiquata. Risultato: vengono programmate solo quattro recite e, per

---

<sup>294</sup> Per elaborare la nostra sintesi non utilizziamo l’*editio princeps* del *Saggio* di Algarotti ma l’anastatica curata dall’editore londinese Forgotten Books nell’aprile 2018.

<sup>295</sup> Abbiamo condotto la nostra traduzione sul testo inglese riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 153-154: «I had struggles in Italy, I think they found a new element in me. What they considered bel canto was just a beautiful voice singing, whereas with mine they just had to work their minds a little more. They had emotions that they didn’t feel before. I was going against the so-called “tradition” which was then not so good... the tradition of high, longheld notes and overdone phrases.».

la scarsa fiducia riposta nella partitura, si eccede dal punto di vista registico, scenotecnico e coreografico. L'esito è uno spettacolo, diretto da Margarete Wallmann, che dimentica gli aspetti più intimi della vicenda, come evidenzia la recensione del compositore e critico Riccardo Malipiero (1914-2003), nipote del ben più celebre zio Gian Francesco, sulla rivista «Opera» del giugno 1954:

Il desiderio di creare un grande spettacolo e il timore di non poterlo realizzare fino in fondo hanno ovviamente condizionato le scelte del regista. Il tutto è troppo appesantito. Il dramma di Alceste è soprattutto personale e intimo: è il dramma di due esseri disperatamente coinvolti nel tentativo di sacrificarsi l'uno per l'altro... Qui invece ci si confronta quasi sempre con una massa di persone che non hanno niente da dire, che sono puramente decorative, che si intromettono in un dramma che non li riguarda [...]. Il risultato è una serie di brevi passeggiate, sfilate e passi ritmati del tutto privi di significato.<sup>296</sup>

Ma questo – osserva lo stesso Malipiero – non impedisce alla Callas di confermare la propria tempra di interprete straordinariamente affascinante. Anche se la parte di Alceste è meno adatta a lei di altre<sup>297</sup> (perché – aggiungiamo noi – non le consente di mettere pienamente in evidenza tutta la gamma delle proprie eccezionali risorse), sa toccare anche in quest'opera di Gluck vari vertici espressivi, conservando sempre, anche nei recitativi, una squisita ed emozionante linea di canto. In generale Maria Callas viene apprezzata dalla stampa sia per la qualità del suo canto, sia per la nobiltà della sua recitazione. Di squisita duttilità vocale, per esempio, parla Mario Quaglia nel «Corriere del Teatro» del 15 aprile 1954: Alceste commuove nei passaggi più drammatici, ma per le espressioni sentimentali Maria Callas sa trovare accenti morbidi e persuasivi.<sup>298</sup>

La qualità di ascolto offerta dalla fortunosa registrazione dal vivo oscilla dall'insufficiente al pessimo; pertanto possiamo aggiungere poco e ci limitiamo all'analisi dell'*incipit* e dell'*explicit*.

Nella solenne sezione di apertura, in cui Alceste manifesta le proprie paure, la cantante asseconda le linee melodiche di Gluck con una notevole ricchezza di colori e, a mano a mano che si avvicina l'*accelerando* conclusivo, si ascolta un'emozionante *climax* che coinvolge dinamica e tensione vocali: un'autentica scena di teatro tragico greco trasposta in musica!

Passando alla scena conclusiva, il lungo recitativo che la introduce conferma tra le doti più eclatanti di Maria Callas la già più volte celebrata capacità di rendere vitali ed efficaci quanto le arie i passaggi declamati di recitativi e ariosi neoclassici. Battute e battute di musica che, affidate ad

---

<sup>296</sup> Anche in questo caso il testo inglese dal quale traduciamo è riportato da Henry Wisneski (ivi, p. 154): « The desire to create a spectacle and the fear of not quite bringing it off have obviously played upon the mind of the producer. The whole thing is too much weighted down. The drama of *Alceste* is above all personal and intimate: it is the drama of two beings desperately involved in an attempt to sacrifice themselves one for the other... Here instead we are confronted, almost all the time, with a mass of people who have nothing to say, who are purely decorative, who intrude into a drama which does not concern them... The result is a series of short promenades, parades and rhythmic steps all devoid of any significance».

<sup>297</sup> Cfr. ivi, pp. 154-155: «As Alceste, Maria Meneghini Callas was once again a most fascinating singer. Although the part is less suited to her than others of which she has been a supreme interpreter, she touched most moving heights, sang with exquisite line and with most moving tone and telling expression».

<sup>298</sup> Cfr. ivi, p. 155.

altre interpreti, sarebbero scivolate via in maniera irrilevante e anonima, vengono da lei valorizzate con la sottolineatura di una sillaba o di una parola, con un improvviso cambiamento di colore o con impercettibili giochi dinamici e agogici. In questo modo Maria Callas insegna nel paese del belcanto cos'è il "buon canto".

Tre anni più tardi, Maria Callas interpreta per quattro recite l'*Ifigenia in Tauride* di Guillard e Gluck (1779), sempre alla Scala, a partire dal 1° giugno 1957 (con repliche il 3, il 5 e il 10 dello stesso mese). Cantano con lei Francesco Albanese, Dino Dondi, Anselmo Colzani e, nel ruolo di Diana, il giovane mezzosoprano Fiorenza Cossotto, voce destinata a vasta e lunga carriera. Della regia di Luchino Visconti che, in accordo con Nicola Benois, colloca la vicenda a metà Settecento, all'interno di una cornice scenografica che si rifà allo stile rococò di Giuseppe Galli Bibiena, toneremo a parlare nel quarto capitolo: senza ripeterci, diamo subito relazione di come Maria Callas affronti la versione italiana dell'opera curata, nel 1783, da Lorenzo Da Ponte. Premettiamo che la direzione di Nino Sanzogno, specialista di musica contemporanea,<sup>299</sup> è inadeguata, stando a quanto la fortunosa registrazione dal vivo della serata inaugurale ci consente di intuire.<sup>300</sup>

Per Elvio Giudici «la voce della Callas è l'unica, negli ultimi cinquant'anni, ad essere stata perfettamente idonea ad affrontare una tessitura così anfibia tra soprano e mezzosoprano».<sup>301</sup> «La potente austera drammaticità di Gluck si afferma in quest'opera quasi ininterrottamente»<sup>302</sup> e fin dal primo atto, cessata la bufera nella quale ottoni e flauti si scatenano e sibilano sinistramente sul tremolo degli archi e sul rullo dei timpani, il racconto del sogno che anticipa la trama, per cui Ifigenia immagina di dover uccidere il proprio fratello, viene affidato a un recitativo che, «malgrado la convenzionalità delle formule di cui Gluck abusa»,<sup>303</sup> non è privo di una nuda semplicità e di una efficace brevità, animata dal temporaneo concitarsi del fraseggio che già nella *Medea* cherubiniana Maria Callas aveva dimostrato di padroneggiare alla perfezione. Se il primo quadro dell'opera è monumentale, assistiamo in ciò che segue alla realizzazione di uno «stupendo altorilievo»<sup>304</sup> nel quale sono scolpiti il carattere ardente e impetuoso di Oreste, quello virile ma mansueto di Pilade e quello dolente e audace di Ifigenia, alla quale la cantante regala un colore vocale denso, scuro e

---

<sup>299</sup> Cfr. *ivi*, p. 200.

<sup>300</sup> Carlo Majer – come ricordato da RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 279 – giudica negativamente la direzione di Sanzogno, mentre Gianni Cesarini la considera «d'una irritante monotonia». Tutti i recensori citati da Celletti convergono sulle «pessime condizioni d'ascolto» (*ibidem*). Molto esplicito Elvio Giudici (*L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 448 col. 2): «Tutti hanno sempre saputo che il suono di questa *Ifigenia* rasenta l'inudibile», quindi la cosa migliore da fare è «riguardarsi le foto del memorabile spettacolo viscontiano». Sulla direzione di Sanzogno si esprime in termini non del tutto negativi Henry Wisneski in quanto, a suo avviso, il maestro punta sul versante drammatico più che lirico, ma subito dopo anche Wisneski fa retromarcia ed evidenzia la monotonia dell'insieme: «His consistently loud dynamic level and high pitch of intensity soon became monotonous» (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 200).

<sup>301</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 448 col. 2.

<sup>302</sup> GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, cit., p. 130.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

penetrante.<sup>305</sup> Secondo Giuseppe Pugliese la «riforma» operata da Maria Callas parte proprio dalla valorizzazione del recitativo e dell'arioso neoclassici in quanto consiste

nella sintesi fra la vocalità, l'emissione, lo stile, il repertorio belcantistico, e la poetica del melodramma verista, basata sulla *religione della parola*, sulla accentuazione, persino esasperata, mai però “parlata”, sempre *cantata*, del rovente fraseggio, della scansione sillabica», di cui, oltre che *Medea*, sono «esempi superbi, impareggiabili [...] i tre capolavori neoclassici [...]: *Alceste*, *La vestale*, *Ifigenia in Tauride*, in cui, come aveva fatto Toscanini con la sua versione del secondo atto dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, la Callas mandò in frantumi il calco di gesso, l'immagine pseudocanoviana di una superficiale tradizione, per accostarsi ai modelli delle eroine della tragedia greca, dove, all'interno della più assoluta compostezza formale, ardeva il fuoco della più superba tensione espressiva.<sup>306</sup>

Per il secondo titolo gluckiano interpretato da Maria Callas viene dunque scelta, come già per *Alceste*, la versione italiana: non si possono negare i momenti elettrizzanti, anche se «vocally, it is one of her least distinctive achievements».<sup>307</sup> A commento della pagina che inaugura l'opera, Ardoin per esempio propone una similitudine che rimanda efficacemente al contenuto dell'antico mito («la sua voce galleggia sull'orchestra come un vascello in un mare in tempesta»);<sup>308</sup> subito dopo imputa alla «mano rozza» di Sanzogno e all'approssimazione stilistica dei suoi colleghi<sup>309</sup> la difficoltà di Maria (sempre sensibile al contesto musicale) a conferire particolare efficacia al suo personaggio. La partitura di Gluck contiene pagine elegiache accanto ad altre in stile agitato: richiede sempre nobiltà timbrica, ma rifugge dalle enfattizzazioni di marca romantica.<sup>310</sup> Tuttavia andrebbero evitati

---

<sup>305</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 120, dove si parla di «color... forceful, dark and thick».

<sup>306</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica in Maria Callas alla Scala*, catalogo della Mostra..., cit., pp. 21-26: 26 col. 1 (anche per l'espressione tra virgolette che precede).

<sup>307</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 120: si tratterebbe dunque di una interpretazione poco caratterizzata, benché la Callas canti con gusto e con l'adeguata ampiezza di fraseggio («there is always ample line and taste to her singing», *ibidem*), perché la staticità del teatro musicale gluckiano mette in difficoltà perfino le sue doti espressive («the static theater and music of Gluck's heroine confound even her expressive gifts», *ibidem*).

<sup>308</sup> Il re Agamennone, sacrilego per aver saettato contro una cerva consacrata ad Artemide e aver vantato una mira non eguagliabile neppure dalla dea, deve placarne l'ira, sacrificandole la propria primogenita, Ifigenia: solo così la flotta greca bloccata dalla bonaccia in Aulide potrà ripartire alla volta di Troia. Il sacrificio si compie, generando una serie di vendette a distanza di tempo: Clitemnestra ucciderà con la complicità di Egisto il marito per vendicare la figlia e Oreste, con la connivenza di Elettra, eliminerà la madre e l'amante di lei, ma sarà perseguitato dalle Furie. Una variante del mito narra che, calata una fitta nebbia sull'altare sacrificale, Ifigenia viene rapita e trasportata in Tauride, dove diventa sacerdotessa di Artemide, mentre al suo posto si sacrifica una cerva. L'*Ifigenia in Tauride* narra per l'appunto la seconda parte della vicenda: divenuta sacerdotessa, Ifigenia è costretta a compiere il sacrificio rituale di ogni straniero che sbarchi sull'isola. Quando suo fratello Oreste arriva su incarico di Apollo per rubare la statua di Artemide da portare ad Atene in cambio della libertà dal tormento della follia che lo affligge (cfr. i versi 977-978 della tragedia euripidea), dovrebbe essere ucciso, ma fratello e sorella si riconoscono e architettano la fuga. Per approfondimenti si veda DARIO e LIA DEL CORNO, *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 195-196 e 205-207.

<sup>309</sup> In particolare il baritono Anselmo Colzani (Toante) affronta la scrittura di Gluck come se si trattasse di teatro musicale verista (identica opinione ritroviamo in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 201); Dino Dondi canta senza eleganza la parte di Oreste e Francesco Albanese (Pilade) si cimenta con un ruolo per tenore acuto pur avendo un registro alto ormai logorato da una carriera ventennale.

<sup>310</sup> Potrebbe favorire una lettura (antifilologica) in questa direzione l'organico orchestrale richiesto da Gluck che, come osserva Gino Roncaglia, «tende all'espressività ottocentesca» ed è tale per cui «fino alla metà dell'ottocento non si andrà più in là» (*Invito all'opera*, cit., p. 130 per entrambe le citazioni): 4 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, 2 timpani, un tamburo, piatti e triangolo, oltre al consueto quartetto d'archi.

formalismo e freddezza, sul piano sia strumentale che vocale,<sup>311</sup> caratteristiche che – per quanto ci è dato di intuire – esulano dalla lettura della partitura proposta da Sanzogno:

The one place where the urgency of her singing makes itself felt appropriately is in the turbulent opening pages of the opera, where her voice rides the orchestra like a boat in full sail on a stormy sea. No doubt Callas, so chameleonlike in her response to her musical surroundings, was influenced by the rude hand of Sanzogno and the uniform unsuitability of her colleagues.<sup>312</sup>

Per quanto, complessivamente valutata, l’Ifigenia che possiamo ascoltare si riveli «composta, classica, solenne»,<sup>313</sup> resta il fatto che la toccante aria «O sventurata Ifigenia» non ci fa udire né le sottigliezze ritmiche né l’eleganza di fraseggio che, altrove, costituiscono il tratto distintivo del “neoclassicismo” di Maria Callas.<sup>314</sup> La cantante cercherà di rimediare, ristudiando l’aria in francese («O malheureuse Iphigénie») e registrandola a Parigi, a inizio maggio 1963, in occasione del secondo *recital* discografico EMI dedicato al repertorio francese, ma la voce attraversa un brutto periodo: è discontinua e povera di smalto. Pertanto le buone intenzioni dell’interprete si fanno più intuire che ascoltare, tanto più che il microfono troppo ravvicinato è impietoso nel consegnare alla storia e alla nostra memoria le incrinature di uno strumento vocale ormai compromesso.<sup>315</sup> Tornando alle quattro recite scaligere, sul «Corriere della Sera» interviene Franco Abbati per sottolineare «la differenza di classe tra la primadonna insigne e il resto della compagnia vocale», ma avanzando anche una maliziosa riserva sul fatto che forse tale «vuoto di riflettori concentrici» sia stato artificiosamente dosato dal regista e dal direttore d’orchestra, per assegnare alla protagonista «gli effetti scenici e spettacolari» migliori. Il recensore parla poi di «una serie di “tagli” forse superiore al convenevole».<sup>316</sup> Conclusione:

L’opera che vent’anni fa, nell’edizione di Victor De Sabata, era stata conclamata il capolavoro che effettivamente è, ieri sera, nell’edizione di Nino Sanzogno è riuscita appena l’ombra del capolavoro che più non sembrava. [...] L’edizione presente, insomma, proprio in virtù delle sue notevoli pecche, ha involontariamente confermato certo indirizzo della moderna critica storica, tendente a identificare in Gluck, invece del riformatore drammatico esaltato da alcune autorevoli cattedre, un semplice restauratore lirico. Ed ha dimostrato che [...] il telaio delle

---

<sup>311</sup> Si vedano, in proposito, le analisi delle diverse incisioni proposte in RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., pp. 279-280.

<sup>312</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 120.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> Gianni Cesarini, citato da Celletti (cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 279), nota il disagio della Callas nell’aria «O sventurata Ifigenia», ma la definisce «stupenda» tanto in «O tu che in tua pietà» (primo atto) quanto in «Io t’imploro anelante» (quarto).

<sup>315</sup> Scrive in proposito Wisneski: «When she recorded the aria in French six years later for the album “Callas in Paris,” she achieved a more expansive and sustained line by taking longer phrases in the same breath, but the notes above the staff were no longer effortless. Her most brilliant and free singing came during Iphigénie’s invocation to Diana “*Je t’implore et je tremble*”» (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 200).

<sup>316</sup> L’articolo si può oggi leggere in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 284-285: 284 col. 1 (anche per le citazioni immediatamente precedenti).

forme si è direttamente ispirato sia ai modelli di Lulli e Rameau, sia alle espressioni [...] dei nostri Rossi, Melani, Legrenzi e Cesti. [...] Ma è sorprendente e perfino divertente constatare come, a far cadere le ultime illusioni sulle radicali facoltà riformatrici del Gluck pseudo-ellenista, ed a confortare la tesi degli studiosi recenti sulle sue più vere doti di potente trasfiguratore melodico, sia venuta, suo malgrado, la scialba riproduzione d'ieri alla Scala, dove, spogliata delle incandescenti vesti poetiche, *Ifigenia in Tauride* ha generato la stessa noia delle drammaticamente convenzionali, nonché coeve, *Ifigenie* di Traetta e dell'accanito competitore di Gluck a Parigi, Nicola Piccinni.<sup>317</sup>

Come vedremo nel quarto capitolo, il severo giudizio di Abbiati<sup>318</sup> non si può del tutto condividere, se si considerano l'innovativa regia viscontiniana e l'apporto della protagonista anche in quanto attrice tragica, oltre che cantante. D'altra parte anche Abbiati la definisce un'«impeccabile Ifigenia»,<sup>319</sup> segnalando che entrambi gli atti vengono coronati «da chiamate innumerevoli, rivolte a Maria Meneghini Callas e a tutti i principali interpreti e collaboratori».<sup>320</sup> Possiamo a questo punto ammirare la generosa disponibilità della cantante a imparare per sole quattro recite una partitura che rischia di apparire al pubblico antiquata e un po' noiosa, ma è probabile che il progetto venga da lei condiviso per poter realizzare la quinta collaborazione con Visconti<sup>321</sup> e dare un saggio della propria maestria non solo quale attrice vocale, ma quale attrice *tout court*. L'efficacia della sua gestualità nella scena d'apertura è ormai entrata nella leggenda e il merito del regista è quello di averle fornito indicazioni di base, lasciando poi libertà di espressione al suo genio creativo. Secondo Henry Wisneski, inoltre,

era in ottima voce per la “prima”. I suoi recitativi avevano il sigillo della nobiltà e le frasi ampie e arcuate delle sue arie erano proiettate con forza. Uno dei momenti più alti della serata fu la profondità della sua interpretazione del soliloquio in cui Ifigenia, dopo aver saputo della morte del proprio padre, invita amaramente gli dèi a sollevare la propria angoscia.<sup>322</sup>

---

<sup>317</sup> Ivi, pp. 284 coll. 1 e 2, 285 col. 1. Secondo HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 199 «*Iphigénie en Tauride* [...] is generally acknowledged to be Christoph Willibald Gluck's finest work. In *Iphigénie*, he successfully reconciled his dramatic and lyrical styles, creating a powerful series of grand arias, choruses, and dances of considerable musical invention». L'edizione diretta da De Sabata, sempre alla Scala, nel 1937, assunta come termine di confronto da Abbiati ebbe come protagonisti Maria Caniglia e Armando Borgioli: i tagli in quell'occasione furono più numerosi di quelli operati da Sanzogno.

<sup>318</sup> Qualche eccesso di staticità nella monumentale partitura di Gluck viene rilevato pure da Gino Roncaglia (*Invito all'opera*, cit., p. 133), che tuttavia non manca di evidenziare le pagine ricche di contrasti, di animazione e di slancio.

<sup>319</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 285 col. 1.

<sup>320</sup> Ivi, p. 285 col. 2. In realtà gli atti dell'opera di Gluck sono quattro, ma Visconti sceglie di articolare la serata in due parti, con scena fissa e un solo intervallo.

<sup>321</sup> «Callas agreed to learn the role for four performances, even though she felt that classical operas – with the exception of Cherubini's *Medea* – were old-fashioned and could easily become boring for the public. Luchino Visconti was signed to direct his fifth production with Callas» (HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 199). Le precedenti collaborazioni riguardano *La vestale*, *La sonnambula*, *La traviata* e *Anna Bolena*.

<sup>322</sup> Ivi, p. 200. Questo l'originale inglese di Wisneski del quale, nella nostra traduzione, abbiamo cercato di rendere più il senso che la lettera: «She was in excellent voice for the *prima*. Her recitatives had the ring of nobility and the broad, arching phrases of her arias were projected with strength. One of the interpretive high points of the evening was her deeply felt delivery of the soliloquy in which Iphigénie, having learned of her father's death, bitterly invites the gods to delight in her anguish».

Nel seguito della propria analisi pure Wisneski osserva, tuttavia, che l'aria «O sventurata Ifigenia» è cantata con timbro ricco e bello ma con una certa estraneità psicologica rispetto al carattere del pezzo, che viene mantenuto su un livello dinamico curiosamente invariato.

In conclusione, la seconda partitura di Gluck affrontata da Maria Callas non segna un traguardo interpretativo assoluto, ma piuttosto una tappa significativa nell'itinerario di riscoperta del teatro musicale neoclassico.

Infine, per un'assoluta rarità nel repertorio in coturni di Maria Callas che però a giudizio di Celletti ne attesta in modo chiaro la «versatilità»,<sup>323</sup> dobbiamo tornare al 9 e al 10 giugno 1951, allorché il ventottenne soprano partecipa, vestendo i panni di Euridice, alle due recite «in prima mondiale»<sup>324</sup> dell'*Orfeo ed Euridice* di Joseph Franz Haydn allestite al Teatro alla Pergola di Firenze nell'ambito del Maggio Musicale.<sup>325</sup> Dirige Erich Kleiber; Tyge Tygeson canta la parte di Orfeo e Boris Christoff quella di Creonte. Non esiste documentazione fonografica, per quanto la Radio Italiana avesse annunciato la trasmissione di una recita.<sup>326</sup>

Un articolo senza firma, ma ben congegnato allo scopo di presentare a lettori totalmente impreparati sia le caratteristiche dell'opera in esame e (più in generale, del teatro musicale di Haydn) sia l'esito dell'allestimento proposto alla Pergola, viene pubblicato nella «Nazione» a commento della *première*.<sup>327</sup> Viene subito chiarito che questo titolo è una «novità interessante», non solo perché si tratta di una «prima assoluta di un melodramma scritto nel 1791», ma anche perché l'ascolto di quest'opera getta «uno spiraglio di luce su una attività sconosciuta del buon “papà Haydn”: il teatro». Si procede poi in maniera analitica, a partire dalla constatazione che il compositore di Rohrau, negli anni cinquanta del secolo scorso, è

---

<sup>323</sup> RODOLFO CELLETTI, *La vera arte del canto in Maria Callas alla Scala*, catalogo della mostra..., cit., pp. 17-20: 17 col. 2. Il repertorio callassiano è ottocentesco: canta solo cinque opere del Settecento (due di Gluck, una di Mozart, una di Haydn e *Medea* di Cherubini, che risale al 1797) e le escursioni nel Novecento si limitano alle recite di *Suor Angelica*, *Turandot* e al *Borgomastro* di Kalomiris; inoltre pochissimi altri pezzi nella fase iniziale della carriera greca e italiana.

<sup>324</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 103.

<sup>325</sup> Il titolo originale dell'opera in quattro atti su libretto italiano di Carlo Francesco Badini è *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*.

<sup>326</sup> Segnaliamo *en passant* che sfugge alla per altri aspetti precisa cronologia curata da Carla Verga (*Maria Callas. Mito e malinconia*, cit., p. 136) il duplice appuntamento fiorentino, incastrato tra l'ultima recita dei *Vespri siciliani* verdiani del 5 giugno e il concerto del giorno 11 presso il Grand Hotel di Firenze, con Bruno Bartoletti al piano e un programma impressionante per ampiezza e complessità, giocato prevalentemente sul repertorio di agilità, comprendente «Ombra leggera» dalla *Dinorah* di Meyerbeer, «Io son Titania» da *Mignon* di Thomas e le «Variazioni» di Proch. In sostanza, in diciassette giorni Maria Callas, nel 1951, è in grado di affrontare quattro recite dei *Vespri* (26, 30 maggio e 2, 5 giugno), due rappresentazioni in serate consecutive di *Orfeo* di Haydn (9 e 10 giugno) e, senza neppure un giorno di riposo, un concerto come solista nel quale affronta sei arie di vaste proporzioni che passano dal repertorio per soprano drammatico («O cieli azzurri» di *Aida*) al canto di agilità. L'informazione relativa alla radiotrasmissione di cui non rimane purtroppo traccia è contenuta in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 104.

<sup>327</sup> Cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 93-95 (a p. 94 è riportata una foto Locchi che ritrae Maria Callas e Boris Christoff in abito di scena). Per ulteriore documentazione iconografica relativa alle uniche due serate della carriera di Maria Callas consacrate a Haydn si può consultare HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 102.



del tutto ignorato in qualità di autore per il teatro, nonostante che ben ventitre (*sic*) lavori teatrali rechino la sua firma. Che Haydn fosse compositore poco tagliato per l'opera lo si sapeva attraverso i libri e gli studi di coloro che s'eran dati la pena di leggerne le partiture: ma si può dire che, prima di questa edizione del "Maggio musicale", nessuna delle composizioni teatrali haydniane sia stata portata a contatto del pubblico, eccettuata, forse, soltanto *L'isola disabitata*, che lo stesso "Maggio musicale" aveva inscenato nel 1938.

Il mondo operistico di Haydn, inutile dirlo, è quello delle "forme chiuse": i "recitativi secchi" si alternano alle "arie", e la dinamica dell'atto è sostenuta dai cori – di scarsa importanza drammatica anche perché Haydn scriveva per un determinato teatro, quello privato degli Esterhazy, assai poco fortunato in quanto a masse corali – e da pochi pezzi d'insieme.

La favola è presentata dal librettista in una forma assai schematica, senza alcun trapasso di psicologia, e il musicista riveste di note il testo drammatico seguendone fedelmente gli intendimenti. In realtà, l'opera non è davvero molto haydniana in quel che riguarda il linguaggio musicale, le caratteristiche espressive proprie dello stile che tutti conosciamo, soprattutto attraverso le sinfonie. Le clausole melodiche delle arie, e ancor più dei recitativi, sono assai più vicine allo stile operistico degli italiani che non alla sinfonia "dell'orologio" o "del colpo di timpano".

Vi sono, nel contesto del dramma, alcuni momenti assai intensi, altri nei quali il fremito preromantico di certa musica haydniana trova adeguata espressione anche per mezzo di una vocalità spiegata: tali [*sic*], ad esempio, l'aria di Orfeo all'inizio dell'opera, tale l'aria di Euridice morente – ove si colgono perfino tratti preverdiani – tali i cori dell'ultimo atto.<sup>328</sup>

In sostanza, al tutt'altro che sprovveduto articolista (si tratta probabilmente di Gualtiero Frangini) l'opera di Haydn ascoltata a Firenze non piace, ma sembra interessante: è statica, poco teatrale, scarsamente originale e infarcita di luoghi comuni, difettosa di momenti capaci di coinvolgere ed emozionare, più adatta sul piano delle rievocazioni amate dai «convegni di musicologi che su quello di un fecondo contatto col pubblico». Ma vale per l'*Orfeo* di Haydn la riflessione svolta a proposito dei titoli di Gluck: la partecipazione, a metà del Novecento, a recuperi di questo tipo – per quanto circostanziati – è un gesto significativo per un duplice aspetto. Si tratta infatti di inaugurare un percorso di riscoperta di titoli mai o poco frequentati, imparando tra l'altro a memoria, per due recite soltanto, una parte impegnativa. Al contempo, si incoraggiano i musicologi ad affinare gli strumenti filologici e critici dei quali gli operatori teatrali potranno avvalersi per garantire al pubblico, in futuro, esecuzioni più dignitose. L'alta professionalità e la fedeltà allo spartito di Maria Callas, in un'epoca pionieristica nella quale non tutti i cantanti d'opera sanno solfeggiare, ha valore esemplare e rappresenta pure una *prima inventio*, ossia un primo approccio esplorativo capace di suggerire, nel volgere di pochi anni, ulteriori percorsi facilitati dall'acquisizione di adeguate conoscenze filologiche e stilistiche.

Secondo il recensore citato, nonostante l'ottimo successo e il folto pubblico presente in sala, si può definire «difettoso [...] l'impianto visivo» dello spettacolo: infelice la «trovata di relegare il coro in soffitta [...] dal punto di vista fonico»; i costumi di maniera risultano disarmonici rispetto alla scenografia troppo stilizzata; troppo convenzionali appaiono pure i movimenti coreografici.

---

<sup>328</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 93 coll. 1 e 2. Per l'espressione tra virgolette che segue e per le citazioni che riguardano gli interpreti ivi, p. 93 col. 2, e p. 95 col. 1.

Meno dolenti gli appunti relativi alla realizzazione musicale. Infatti Erich Kleiber tratta «con sottigliezza e sapienza la partitura haydniana», portando «ad unità di espressione orchestra, palcoscenico e cori». Il protagonista maschile, Tyge Tygeson, si rivela «scenicamente prestante e musicalmente molto felice», specialmente nei passaggi dove predomina il patetico, a parte qualche difetto di pronuncia perdonabile a un giovane danese. Boris Christoff interpreta il proprio personaggio con «ariosa nobiltà» e Maria Callas effonde «il calore della sua vocalità con un impeto che è stato saviamente corretto dalla castigatezza dell'espressione». Per quanto possiamo capire, in assenza di documenti audio, dell'Euridice di Haydn non viene da lei oscurato qualche baluginio preromantico, senza però tradire il rigore richiesto dal recitativo e dall'arioso neoclassici che – come la Callas insegna *urbi et orbi* cantando Gluck, Spontini e Cherubini – trae vantaggio dalla enfaticizzazione di alcune parole o frasi rilevanti, ma sempre giocando all'interno delle dinamiche comprese tra il *mezzopiano* e il *mezzoforte*, riservando il *forte* vero e proprio ai rari momenti in “stile agitato”. Il culmine dell'interpretazione callassiana – stando alla critica – è il momento in cui si rappresenta la morte di Euridice, pagina che eleva la misconosciuta partitura di Haydn alle vette dell'arte vera: «Con la morte di Euridice, magistralmente interpretata dalla Callas, quasi di colpo, per indovinati accenti di poesia, l'opera assurge ad un livello che avvince la più diffidente attenzione», esclama con entusiasmo Virgilio Doplicher.<sup>329</sup>

Limitandoci alla protagonista femminile, il giudizio di Newell Jenkins che commenta la *première* per «Musical America»,<sup>330</sup> parla di voce ricca e bella ma spesso disuguale e talvolta stanca, concludendo con un'affermazione perentoria: «certamente il ruolo era troppo pesante per lei».

Nel 1951 la voce della Callas è pressoché onnipotente per volume e capacità di espansione; qualche laboriosità – è vero – la affligge da sempre, soprattutto in prossimità dei passaggi di registro: la sua non è propriamente la voce all'italiana, rotonda e vellutata. Stanchezza? In effetti, in due settimane e mezzo sta cantando molto: *Vespri* fino al 5 giugno; verosimilmente le prove dell'*Orfeo*, e le due recite del 9 e 10; in aggiunta, concomitante, la preparazione del defatigante concerto che terrà immediatamente al Grand Hotel di Firenze il giorno 11. Impossibile dire se di stanchezza – comprensibile, vista la concentrazione di impegni – o piuttosto di scelta interpretativa giocata su sonorità non troppo estroverse o, ancora, di prudenziale risparmio vocale si debba parlare. Al concerto dell'11 giugno, con Bartoletti al piano, dà il meglio di sé e la voce non vacilla. Sono in sala cantanti e il celebre manager del Metropolitan, Rudolph Bing. Rock Ferris su «The

---

<sup>329</sup> Il giudizio di Virgilio Doplicher, ricavato da «Il Nuovo Corriere» del 10 giugno 1951, viene riportato pure in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 211.

<sup>330</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 104: «Her voice was rich and beautiful, but was often uneven and sometimes tired. Certainly the role was too heavy for her».

Musical Courier» dell'agosto 1951 recensisce il concerto dichiarando: «I suoi Mi e i Fa sono presi a piena voce e sembrava non esserci prodezza di cui non fosse capace».<sup>331</sup> Pertanto la conclusione di Newell Jenkins, per il quale la parte di Euridice «was too heavy for her», ci appare troppo perentoria e non condivisibile. Anzi, il ruolo ci pare perfettamente adatto alle sue corde. Benché preveda una estensione vocale ragguardevole, copre infatti il *range* ideale per la Callas del 1951: dal La sotto il rigo in chiave di violino al Do acuto sopra le righe (poco più di due ottave). La musica elegante composta da Haydn le dà modo di esibirsi in un ambito di suoni che potrà gestire bene per molto tempo ancora.<sup>332</sup> Per concludere, questo il giudizio espresso da Howard Taubman, critico del New York Times, l'11 giugno 1951: «La newyorkese di origine greca, che ha già avuto successo nei *Vespri*, ha dimostrato di padroneggiare con sicurezza lo stile classico fiorito. A volume limitato ha pieno controllo sulla voce e ha eseguito i passaggi di coloratura con delicatezza e precisione».<sup>333</sup> Abbiamo la conferma che, cantando Haydn, soprano e direttore non puntano su volumi sonori impressionanti, ma sulla sottigliezza espressiva, sull'esattezza di resa delle fiorettature e sul canto a fior di labbra, quello che l'antica scuola chiamava "canto sul fiato". Maria Callas procede dunque sulla via del ripristino di una prassi esecutiva e di uno stile vocale che i "pesi massimi" del teatro d'opera verista hanno da tempo mandato nel dimenticatoio.

---

<sup>331</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 211.

<sup>332</sup> Haydn non affida l'aria virtuosistica più complessa della partitura ad Euridice, bensì all'interprete del ruolo del Genio. Nel corso delle due recite fiorentine, pertanto, tocca a Juliana Farkas e non a Maria Callas cantare il pezzo di bravura più memorabile: «Al tuo seno fortunato». Sedici anni più tardi, a Vienna e a New York, Joan Sutherland pretenderà che l'aria in questione, «the best number in the opera» (cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 104) venga affidata a lei e farà fuochi d'artificio.

<sup>333</sup> Per il testo inglese si veda ivi, p. 104; la traduzione italiana da noi proposta è in questo caso quella contenuta in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 210-211.

### 3.4. Maria Callas e il Cigno di Busseto: dal *Nabucco* all'*Aida*

La prima opera di Giuseppe Verdi viene rappresentata il 17 novembre 1839, l'ultima il 9 febbraio 1893: nel '39 il melodramma italiano, con Donizetti e Bellini quali autori di riferimento, si può facilmente ricondurre agli schemi della "solita forma";<sup>334</sup> a fine secolo tutto è cambiato, perché Meyerbeer, Wagner e l'opera francese non attraversano la penisola senza lasciare tracce.

In oltre cinquant'anni di carriera Giuseppe Verdi cambia la propria scrittura vocale almeno tre volte, benché le sue idee sul canto e sui cantanti rimangano press'a poco le stesse o, meglio, conoscano due grandi stagioni soltanto.<sup>335</sup> Nella prima fase creativa (che chiameremo "fase melodrammatica") il genio di Busseto considera l'apporto dei cantanti determinante in vista del successo di un'opera; successivamente, nella "fase del dramma musicale", i cantanti non bastano più e Verdi ritiene indispensabile curare la *mise en scène* e l'esecuzione in ogni aspetto: orchestra, coro, costumi, addirittura la recitazione e la presenza di un valido concertatore e direttore d'orchestra. Anzi, date le incertezze che permangono in Italia sulla suddivisione dei ruoli<sup>336</sup> e non essendo ancora chiaro, a metà Ottocento, quali siano i compiti del primo violino, del direttore e del maestro concertatore, Verdi si batte per il direttore quale responsabile unico dello spettacolo. Per quanto invece riguarda il modo di trattare le voci i tre periodi si potrebbero all'incirca suddividere così: 1. le prime opere fino alla "trilogia" esclusa; 2. dalla "trilogia" a prima del *Don Carlos*; 3. le composizioni (opere e *Messa di requiem*) pensate per la voce di Teresa Stolz (1834-1902).

È soprattutto a partire dagli anni della "trilogia romantica" che le lettere verdiane indirizzate alla Strepponi, ai librettisti, all'allievo Emanuele Muzio e al direttore Angelo Mariani sono ricche di chiose e appunti sugli esecutori, oltre che di indicazioni di carattere generale utili al fine di valutare quando e perché un cantante possa dirsi *pleno iure* verdiano.

Prima questione rilevante: Verdi compone spesso calibrando le proprie aspettative sulle risorse dei primi interpreti ma in vecchiaia affermerà «di non aver mai scritto opere la cui vocalità fosse impostata sulle caratteristiche di questo o quel cantante».<sup>337</sup> Non possiamo negare che il suo temperamento lo spingesse a non permettere che il proprio estro creativo fosse condizionato o limitato dalle risorse degli artisti disponibili sulla piazza nel momento della *première* e la lettura dell'epistolario rivela come non apportasse volentieri modifiche alla musica, una volta composta, a

---

<sup>334</sup> Imprescindibile oggi, per una visione aggiornata relativa al tema, il saggio di HAROLD S. POWERS, "La solita forma" and "the uses of convention", in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo 1983, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani/Ricordi, 1987, pp. 74-105. Si vedano in particolare le pp. 79-86.

<sup>335</sup> In assenza di una bibliografia specifica sul Verdi di Maria Callas, per alcuni concetti di carattere generale sul canto secondo il Bussetano facciamo riferimento al capitolo in cui Rodolfo Celletti tratta il tema nel volume *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal "recitar cantando" a oggi*, Milano, Garzanti/Vallardi, 1989, pp. 153-165.

<sup>336</sup> Sono state da noi già segnalate nel secondo capitolo parlando della nascita della regia nel teatro musicale.

<sup>337</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 153.

loro favore, ma il fatto che si sia preoccupato più volte «in occasione di riprese importanti, di “aggiustare” o “puntare” certe parti»<sup>338</sup> dimostra che delle qualità specifiche dei cantanti teneva conto, al fine di non pregiudicare il successo e la comprensione dell’opera nel suo insieme.

Nelle arti performative non esiste la “creazione assoluta”: ogni esecuzione-interpretazione ricrea la partitura che, di per sé, è un sistema di comunicazione imperfetto, perché incapace di restituire la totalità della *voluntas auctoris*. Esistono prassi esecutive divenute tradizionali pur non essendo mai state codificate, variazioni tacitamente accolte o puntature meticolosamente annotate: tanto le une quanto le altre vanno discusse in sede filologica, per stabilire se debbano o possano essere mantenute in una esecuzione che abbia qualche pretesa di “autenticità”. Ma anche quest’ultima è un risultato non del tutto verificabile, a maggior ragione per Verdi, sempre attento all’aspetto commerciale del proprio teatro. Detto in altre parole: se una scelta interpretativa funziona e soprattutto fa procedere bene la narrazione musicodrammatica, accontenta il pubblico e anzi riempie la sala teatrale, si accolga. Diversamente, si suoni e si canti quel che sta scritto. Rodolfo Celletti segnala l’allergia del Nostro alle estetiche teoriche: «Verdi, è noto, avrebbe voluto sopprimere l’insegnamento delle estetiche nei conservatori ritenendolo del tutto inutile».<sup>339</sup> I criteri che guidavano le sue scelte erano robustamente pragmatici e genialmente teatrali.

Riprendendo il filo del nostro ragionamento, se ogni esecuzione di un’opera – verdiana e no – ci mette in contatto in modo diverso e irripetibile con il momento della creazione, non esiste un solo modo giusto per cantare un autore, ma dovremmo, volta per volta, verificare se – poniamo – il Verdi della Tebaldi è plausibile, se lo è quello della Freni o, nel nostro caso, quello della Callas. Eseti e biografi, critici e giornalisti, musicologi ed esperti di storia dell’opera sono concordi nel riconoscere i meriti callassiani per quanto riguarda le interpretazioni di Bellini, Cherubini, Donizetti e Rossini. Anche *La vestale* di Spontini viene considerata opera “sua”. Ma non esistono approfondite analisi del Verdi di Maria Callas: il Bussetano, come pure Puccini, i compositori veristi e quelli della Giovane Scuola – da lei frequentati per tutta la durata della carriera, fino ai patetici concerti d’addio – vengono considerati autori non suoi.<sup>340</sup> Il tema va dunque approfondito.

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 9 marzo 1844: prima dell’*Ernani*. Verdi, l’indomani, è deluso e scrive alla contessa Giuseppina Appiani<sup>341</sup> che se almeno ci fossero stati «cantanti non dirò

---

<sup>338</sup> *Ibidem*. È risaputo, limitando l’esemplificazione a ruoli verdiani che furono di Maria Callas, che il Bussetano apportò puntature e trasporti di tono a tutte le parti per la ripresa della *Traviata* al San Benedetto di Venezia, nel 1854, dopo il tiepido successo dell’opera alla Fenice. Quando Marianna Barbieri-Nini dovette affrontare la parte di Elena nei *Vespri siciliani* le adattò la parte, come attesta una lettera di Muzio a Ricordi datata 19 gennaio 1856. In questo Verdi si comporta esattamente come i suoi predecessori: Bellini, per esempio, abbassa di un tono «Casta diva» (dalla tonalità di Sol maggiore a quella di Fa) per evitare stonature (cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 56).

<sup>339</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 154.

<sup>340</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 824.

<sup>341</sup> Incerta la natura dei rapporti di Verdi con lei secondo EDUARDO RESCIGNO, *Vivaverdi. Dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 74 col. 1.

sublimi, ma almeno tali da intonare»<sup>342</sup> l'opera avrebbe avuto un successo non inferiore a quelli milanesi di *Nabucco* e *Lombardi*. Primo requisito richiesto da Verdi ai “suoi” cantanti: che intonino bene le note. Sull'intonazione di Maria Callas nulla da eccepire: le critiche riguardano semmai il “colore” o timbro e la “tenuta” di certe note, soprattutto in prossimità dei due passaggi di registro.

10 dicembre 1852: Verdi scrive a Ricordi dopo il fiasco di *Luisa Miller* a Parigi, che imputa alla pessima esecuzione. Ne va – dichiara – della sua «riputazione».<sup>343</sup> Eseguire in modo approssimativo una sua opera equivale a maltrattare Verdi stesso. Maria Callas in questo è esigentissima. In occasione della *Norma* romana interrotta dopo il primo atto, a chi fa presente che in sala c'è il presidente Gronchi al quale si deve il massimo rispetto, risponde che a teatro c'è qualcun altro al quale se ne deve non meno: Vincenzo Bellini. Per lei cantare la parte come scritta dal compositore è un segno di rispetto per chi ha composto la musica.

16 marzo 1854: viene ripresa *La traviata* a Venezia, al San Benedetto, e Verdi scrive a Piave che, con Maria Spezia quale protagonista, «potrebbe però anche darsi che se [...] è tale veramente come si è detto, salta però fuori alcune cose nella *Traviata* che non si suppongono e forse nuove anche per te stesso. Ma sarà quel che sarà... à la grâce de Dieu».<sup>344</sup> Dunque il grande interprete ha un compito euristico che può spingersi oltre quello che il compositore e il librettista stessi hanno immaginato. Come non pensare a un simile risultato per la *Lady Macbeth* o la *Violetta* della Callas?

Nella prima parte della carriera non sempre Verdi viene accontentato, quando propone di scritturare questo o quel cantante; più avanti diventa un dittatore. Per alcune parti si limita a dare indicazioni generiche; talvolta delinea sommariamente il tipo vocale; più spesso fa nomi e pone veti, magari minacciando di rompere il contratto. Non gli interessa avere una primadonna “di cartello”:<sup>345</sup> per *Rigoletto* non vuole il mezzosoprano Sanchioli e pretende una cantante (come scrive il 24 agosto 1850) «che mi possa convenire».<sup>346</sup> Non ci dilunghiamo nel ricercare quali voci femminili piacessero a Verdi e quali no: veti e proposte riguardano tutti i tipi vocali e non solo le

---

<sup>342</sup> La lettera è riportata nel volume GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2000, p. 616.

<sup>343</sup> La lettera è citata in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., pp. 153-154.

<sup>344</sup> GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2018, p. 305. Nella stessa lettera Verdi dichiara conveniente proporre lui stesso «le puntature ed i trasporti che abbisognano per Coletti» (*ibidem*), il baritono che interpreta il ruolo di papà Germont.

<sup>345</sup> “Cantante di cartello” significa cantante di grande richiamo, così chiamata perché il suo nome viene messo in risalto sui cartelloni e manifesti teatrali (cfr. *ivi*, p. 224, nota 3).

<sup>346</sup> *Ivi*, p. 224. Riportiamo per esteso le parole di Verdi: «Aggiungasi che, come le scrisse Piave [la lettera, il cui autografo è conservato nell'archivio del Teatro La Fenice, è indirizzata da Busseto al presidente del Teatro Carlo Marzari], io non sono persuaso della Sanchioli, e se avessi potuto immaginare che la Presidenza facesse tale acquisto, io non avrei accettato il contratto. L'interesse mio, e del teatro credo sia di assicurare possibilmente l'esito dell'opera [che evidentemente in questa fase della carriera di Verdi viene ancora strettamente collegato alla scelta delle voci idonee], ed allora Sig.<sup>†</sup> Presidente bisogna ch'Ella s'interessi onde superare i due ostacoli: di ottenere il permesso del *Roi s'amuse*, e di trovare una donna (non importa se *con cartello*, o *senza cartello*) che mi possa convenire». Che il mezzosoprano Sanchioli non fosse idonea viene detto anche in una lettera inviata a Piave da Busseto l'8 maggio 1850, ma in quella occasione i problemi vengono minimizzati («Che importa se la Sanchioli non va bene!», *ivi*, p. 218), perché Verdi intende stimolare Piave, un po' scoraggiato.

primedonne. Talvolta vuole un «soprano vero» (lettera di Muzio del novembre 1856)<sup>347</sup> e non «limitato»: non basta dunque che la voce abbia tutte le note richieste dalla parte. Contano il colore e l'ampiezza del suono, ossia l'organizzazione vocale (la "testura") complessivamente intesa.

Un capolavoro di strategia teatrale, ma anche un assunto teoretico da incidere sul marmo è contenuto nell'*incipit* della lettera inviata a Giulio Ricordi il 20 novembre 1880, quando ci si prepara a rappresentare alla Scala il nuovo *Simon Boccanegra*: «O le opere pei Cantanti, o i Cantanti per le opere. Vecchio assioma che nessun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro».<sup>348</sup> Detto diversamente: se c'è già una compagnia di canto bell'e costruita, sarà il compositore a scrivere le parti adattandole alle voci di cui dispone; ma se l'opera esiste già, la partitura rimane com'è e si tratta, per metterla in scena, di cercare i cantanti idonei. Quando Maria Callas canta Verdi per la prima volta, il Bussetano non può intervenire in prima persona per adattare a lei le parti: sarà lei a piegarsi alla volontà del Maestro. E lo farà, allora e sempre, fino alla fine, con estrema lealtà.

In una successiva fase della carriera (quella del "dramma musicale") i cantanti non bastano più a Verdi, il quale scrive, sempre a Ricordi, l'11 febbraio 1869: «Mettetevi bene in mente, mio caro Giulio, che il successo delle opere nostre sta il più delle volte nelle maniche del direttore. Questi è necessario quanto un tenore od una prima donna. Or bene, quando si può avere un Mariani non si cerca altri».<sup>349</sup> La collaborazione tra maestro e interpreti vocali diventa un presupposto irrinunciabile per la buona riuscita dell'allestimento: sarà sempre così anche per la Callas.

Documentata l'attenzione riservata dal compositore alla scelta dei cantanti, vediamo in sintesi cosa a loro chiedesse, per stabilire a quali requisiti Maria Callas obbedisca.

Le due lettere più significative sono in questo caso quelle indirizzate a Giuseppe Piroli, intermediario tra Verdi e il ministro Correnti, che si propone di riformare la *ratio studiorum* del Conservatorio di Napoli. Il 9 febbraio 1871 Verdi propone alcune riflessioni su una bozza che è stata sottoposta alla sua attenzione: «Parmi che questo regolamento tenda piuttosto a fare dei suonatori, che dei cantanti. Ciò andrebbe per la Germania, ma per noi non credo».<sup>350</sup> Il significato –

---

<sup>347</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 156.

<sup>348</sup> GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 802-804: 802 (maiuscole di Verdi). Il 18 giugno 1869 Verdi aveva scritto le stesse parole in una lettera inviata a De Sanctis, a proposito della *Forza del destino* al San Carlo: «O l'opera per i cantanti, o i cantanti per l'opera» (*ibidem*, nota 1). Verdi accusa Giulio Ricordi, il quale – giova rammentarlo – oltre che editore musicale *nasutus* è musicista e compositore, di aver fatto «una buona Compagnia per la Scala, ma non adatta pel *Boccanegra*» (*ibidem*). Segue un vero e proprio processo ai cantanti: Simone è troppo giovane e per questo personaggio non bastano «un po' di voce e di anima» (*ibidem*), ma servono anche «la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*» (*ibidem*); il basso che dovrebbe interpretare Fieschi è un basso-baritono e non un basso profondo; il soprano è troppo imponente per voce e aspetto e non può rendere bene «la parte di una fanciulla modesta, ritirata, una specie di monachella» (*ibidem*). La lettera si può leggere anche nel già citato volume mondadoriano curato da Michele Porzio, pp. 746-748: 746.

<sup>349</sup> Il passo è riportato in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., pp. 156-157.

<sup>350</sup> *Ivi*, p. 157.

intuibile – dello scritto si può spiegare stralciando un passo dalla seconda lettera, datata 20 febbraio 1871, dalla quale si capisce che la formazione del cantante non è solo quella di un musicista tecnicamente impeccabile, ma un'educazione della personalità, intendendo il canto in modo “espressionistico” (cioè come possibilità data all'interprete di esprimere se stesso). Questo comporta una vasta cultura. Oggi parleremmo di conoscenza dell'ortoepia e della storia della letteratura poetica e drammatica:

Pel *Cantante* vorrei: estesa conoscenza della musica; esercizj pell'emissione della voce; studj lunghissimi di solfeggio, come in passato; esercizi di voce e parola, con pronunzia chiara e perfetta. Poi, senza che un Maestro di perfezionamento gli insegni le affettazioni del canto, vorrei che il giovane, forte in musica e colla gola esercitata e pieghevole, cantasse guidato solo dal proprio sentimento. Non sarebbe un canto di scuola, ma d'ispirazione. L'artista sarebbe una individualità; sarebbe *Lui*, o, meglio ancora sarebbe nel melodramma il personaggio che dovrebbe rappresentare. È inutile dire che questi studj musicali devono essere uniti a molta cultura letteraria. Eccovi le mie idee. – Potranno queste venire approvate da una Commissione? – Sì? Eccomi allora pronto agli ordini del Ministro! – No? ... Val meglio che me ne ritorni a S. Agata.<sup>351</sup>

Il solfeggio del quale parla non è l'esercizio propedeutico a qualsiasi futura pratica musicale: per Verdi l'abici è l'«estesa conoscenza della musica». Gli «studi lunghissimi di solfeggio» riguardano una particolare forma di esercitazione che non coincide con i classici vocalizzi, ma è «il solfeggio detto “per trasposizione” o “per setticlavio”, ritenuto dai teorici particolarmente idoneo a imprimere nella mente dei cantanti l'intonazione perfetta degli intervalli».<sup>352</sup> Il «maestro di perfezionamento» è probabilmente il ripassatore di spartito e le «affettazioni» sono certi vezzi vocali che costui rischia di far imparare ai giovani allievi spacciandoli per “tradizione”, per cui – ad esempio – si imitano i tic di qualche grande cantante, senza saperlo tuttavia emulare nel resto.

Il gergo usato da Verdi nelle sue lettere va capito: quando consiglia, per eufemismo, a un celebre soprano come Romilda Pantaleoni di cantare «un po' più di testa», intende dire che i suoni vanno maggiormente immascherati, per evitare gli acuti striduli e forzati, cioè aperti. Si vedano in merito le lettere a Faccio del 2 settembre e 29 ottobre 1886.<sup>353</sup> La copertura del suono non difetta a Maria Callas e molto probabilmente un siffatto uso della voce a Verdi sarebbe piaciuto.

---

<sup>351</sup> GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., pp. 904-905: 905. Corsivi di Verdi.

<sup>352</sup> RODOLFO CELETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 158.

<sup>353</sup> Cfr. *ibidem*. Sempre il 29 ottobre 1886, in una lettera inviata ad Arrigo Boito, ancora in riferimento a Romilda Pantaleoni (1847-1917) scelta per la parte di Desdemona che il soprano dapprima studia con il maestro Franco Faccio, suo compagno di vita, e poi, per dodici giorni, con Verdi stesso, ospite a Sant'Agata, il compositore dichiara: «Sa benissimo tutta la sua parte, e ne trarrà spero eccellenti effetti. Solo nella scena del 1° Atto manca qualche cosa. Non è che non dica bene i suoi *a solo*, ma li dice con troppo accento, e troppo drammaticamente. Avremo per altro altre prove, ed io insisterò finché non arrivi a trovare l'accento giusto della situazione e della poesia» (GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., p. 919). La lettera a Boito di venerdì 29 ottobre 1886 è interessante anche per le chiose riservate da Verdi ai costumi. È evidente la sua attenzione all'allestimento globalmente inteso.



Per quanto riguarda il fraseggio Verdi predilige i cantati più duttili: fraseggio mosso e scandito, vocalità aggraziata e ben modulata. Non ama i cantanti sdolcinati (come Battistini e Kaschmann, parlando di baritoni), che peraltro ottengono successi strepitosi cantando Donizetti. Non ama le interpreti ancorate alla vocalità neoclassica e sul mezzosoprano Caroline Dory – eccellente nella *Semiramide* di Rossini – rilascia una interessante dichiarazione, quando gli viene proposta come Preziosilla: «Canta di buon stile, direbbero i Maestri: io direi che solfeggia».<sup>354</sup>

In Rosina Penco, coinvolgente Leonora nel *Trovatore*, Verdi riconosce «sentimento, fuoco, abbandono», ma ora la stessa interprete sta diventando «troppo compassata e fredda» (lettera a Vincenzo Torelli del 30 giugno 1856).<sup>355</sup> Verdi continua: «Ora vorrebbe cantare come si cantava trenta anni indietro, e io vorrei che Ella potesse cantare come si canterà da qui a trent'anni». I punti di forza riconosciuti dal Bussetano all'eccellente Leonora della Penco sono quelli che ritroviamo nella giovane Callas interprete dello stesso ruolo. Il fatto, inoltre, di cantare come piacerà al pubblico del futuro è l'altra misteriosa capacità della Callas: il fascino delle sue incisioni discografiche, che sembrano non invecchiare, almeno per le pagine che coinvolgono lei, nasce dalla modernità del fraseggio e delle soluzioni interpretative.<sup>356</sup> Altre cantanti, dotate di timbro più ricco e omogeneo, di adeguata tecnica e magari anche di una certa cultura musicale, appaiono presto datate, rispetto a lei, o per l'inadeguata articolazione delle sillabe dei versi del libretto (Sutherland) o per l'assenza di variazioni dinamiche e agogiche capaci di mettere in risalto la specificità di un particolare momento scenico o, infine, per l'autocompiacimento nell'esibizione della loro bella voce che fa spettacolo di sé (Caballé).

Una caratteristica della scrittura vocale di Verdi è la «concitazione»,<sup>357</sup> che comporta tempi più stretti e ritmi più serrati di quelli prediletti dai compositori precedenti. Verdi non ama i tempi «strozzati», oggetto di una lettera indirizzata ad Angelo Mariani nel 1871, ma non vuole neppure tempi lenti,<sup>358</sup> come rivela una recensione della «Gazzetta Musicale» del 6 ottobre 1844 in cui viene commentata un'edizione dell'*Ernani* concertata dal compositore stesso. D'altra parte, risale a pochi mesi prima una lettera indirizzata a Leone Herz, critico musicale austriaco, direttore di scena e regista al Kärntnertheater di Vienna, in cui Verdi dichiara: «Avverto solo che io non amo i tempi

---

<sup>354</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 159. Il 13 giugno 1892 Verdi non accetta un famoso contralto rossiniano, Guerrina Fabbri, come Quickly nel *Falstaff* (l'ampia lettera è riportata in GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., pp. 869-871: 869). In effetti anche ai giorni nostri i tentativi di una rossinianista di razza, qual è Marilyn Horne (nata nel 1934), di interpretare *Il trovatore*, *Don Carlo* e *Aida* hanno portato a esiti non del tutto soddisfacenti.

<sup>355</sup> La lettera è citata in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 159.

<sup>356</sup> Cfr. il capitolo «La modernità della Callas» in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 139-144.

<sup>357</sup> Così la chiama Rodolfo Celletti, ricordando che Paolo Scudo, critico della «Revue des deux Mondes» la definisce invece «nevrastenia» (ivi, p. 158).

<sup>358</sup> Cfr. sull'argomento MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard*, trad. L. Spagnol, Milano, Longanesi, 1988.

larghi; è meglio peccare di vivacità che languire» (18 aprile 1844).<sup>359</sup> Quando Verdi dirige non prolunga le corone e pratica quello che, se trattassimo del pianismo di Chopin, chiameremmo il «tempo rubato»: rigore ritmico sì, ma senza che il metronomo si sostituisca alla musicalità di chi canta o di chi dirige.<sup>360</sup> Anche per questo aspetto Maria Callas si può dire cantante verdiana.

Lo è pure per la resa delle famose «parole sceniche»,<sup>361</sup> ossia per la capacità di fraseggiare in modo sapiente, ponendo in risalto le sillabe o le parole «che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre potentissime sul pubblico».<sup>362</sup> Basta ascoltare il celebre «È tardi!» che commenta la lettura dello scritto di papà Germont nel terzo atto della *Traviata*: sorprendente come una non italiana possa consegnare a tre sillabe, in maniera credibile, il peso di un'intera esistenza delusa e consumata anzitempo. Più d'uno l'ha notato e l'ha scritto:

S'avverte che la Callas, prima d'emettere certi suoni, li ha immaginati, ideati, quasi costruiti con la mente. [...] Nella *Traviata* il canto di conversazione ha la stessa importanza che in Puccini e, a ben pensarci, fu soprattutto su questo terreno che Verdi introdusse qualcosa di veramente nuovo: un tipo di vocalità che, procedendo per frammenti ariosi spesso integrati dall'orchestra, sostiene i dialoghi con formule più caratterizzate e drammatiche degli schemi tradizionali dei recitativi «accompagnati». Ebbene, provate ad ascoltare la Callas quando dice a Giorgio Germont: *Il prevedi, v'attesi, era felice troppo*. Sono tre stati d'animo diversi racchiusi in una sola frase, ma la Callas, con un gioco sottilissimo di inflessioni e di accenti, fulmineamente li diversifica. E quando, al termine del duetto, canta *Non ci vedrem più forse*, inserisce in queste cinque parole una carica di dolore e di rimpianto che supera, forse, quella contenuta in una melodia ispiratissima come *Dite alla giovine*. [...] La Callas, in sostanza, dà in tutte le scene di conversazione la dimostrazione di ciò che è il grande fraseggio. Il grande fraseggio è fatto di sfumature, di tocchi quasi impercettibili, di accenni sfuggenti, di allusioni. Non basta arrivare a far comprendere che il personaggio soffre e gioisce. Occorre chiarire quali sono la sofferenza e la gioia di quel particolare momento scenico. Ma senza una grande tecnica e una grande fantasia non si arriva a valorizzare questi eccezionali momenti incapsulati in piccole frasi.<sup>363</sup>

Celletti continua la disamina delle meraviglie disseminate dalla Callas nella propria interpretazione del ruolo di Violetta citando l'ammirazione di Verdi per l'«Io l'amo» della Patti-Gilda e conclude

---

<sup>359</sup> GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 96-97: 97. La premessa è che «i tempi sono tutti segnati nello spartito colla possibile chiarezza. Basta badare alla posizione drammatica ed alla parola difficilmente si può sbagliare un tempo». Per Verdi «posizione» è sinonimo di «situazione drammatica». Per le informazioni sulla figura di Herz cfr. p. 96, nota 1.

<sup>360</sup> Cfr. la lettera a Giulio Ricordi del 18 marzo 1899, in cui Verdi arriva a dire che un tempo i compositori subivano la «calamità dei Rondò delle prime donne» mentre «ora vi è la tirannide dei Direttori d'orchestra!». E commenta: «Male, male! Però meno male il primo!» (RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 159). Dunque meglio concedere qualche estrosità a una virtuosa ricca di temperamento piuttosto che consentire al concertatore e direttore d'orchestra di fare, a proprio arbitrio, bello e brutto tempo.

<sup>361</sup> Un esempio di cosa significhi in concreto per Verdi «parola scenica» si può riscontrare nella lettera indirizzata ad A. Ghislanzoni il 28 settembre 1870: GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., pp. 814-816.

<sup>362</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 160. Per esemplificazioni illuminanti, relative agli anni dell'*Aida*, cfr. HAROLD S. POWERS, «La solita forma» and «The Uses of Convention», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno..., cit., pp. 74-109: 97.

<sup>363</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 1031.

affermando che «il caso della Callas è analogo»,<sup>364</sup> diplomando *pleno iure* la cantante grecoamericana come interprete che Verdi stesso avrebbe apprezzato.

Dunque un criterio filologicamente sano per appurare la “verdianità” di un cantante è analizzare il suo rapporto con quelle che il Bussetano chiamava «parole sceniche», ma si può subito aggiungere che «nelle opere più felici di Verdi tutto è “parola scenica”, in fondo, anche il dettaglio infinitesimale»,<sup>365</sup> ed è proprio in questi particolari apparentemente irrilevanti che si realizza il miglior Verdi di Maria Callas. Le grandi arie composte per Teresa Stolz traggono vantaggio da timbri vocali più omogenei del suo, da soprano lirico puro. Nelle cabalette che chiudono la “solita forma” c’è chi, assimilando la lezione di Maria Callas,<sup>366</sup> ha creato, nei *da capo*, virtuosismi più sfolgoranti e sorprendenti dei suoi. Ma nessuna ha saputo valorizzare i tempi di mezzo o le singole frasi musicali, i recitativi o qualche improvvisa accensione melodica quanto e come lei. Maria Callas ci rivela il fascino straordinario del canto di conversazione “ordinario”.<sup>367</sup>

Rileggendo quanto scrive Verdi nell’encomio intessuto a favore della Gilda (*Rigoletto*) di Adelina Patti,<sup>368</sup> in una lettera indirizzata a Giulio Ricordi il 5 novembre 1877,<sup>369</sup> colpisce il fatto che il Bussetano non loda né l’esecuzione di «Caro nome» (atto I, sc. XIII) né quella di «Tutte le feste al tempio» (atto II, sc. VI), ma «l’effetto sublime» del semplice «Io l’amo» (atto III, sc. I), con il quale nell’atto conclusivo Gilda rivela al padre che l’aver scoperto chi è veramente Gualtier Maldè non basta ad allontanarla da lui. Orbene: chi senza aver letto la missiva verdiana ascoltasse la registrazione del *Rigoletto* callassiano (diretto da Serafin) noterebbe che «Caro nome» è buono, ma non trascendentale, un po’ slentato nel ritmo e con i sopracuti piuttosto aspri; «Tutte le feste al tempio» è pagina benissimo detta, ma un timbro più soave potrebbe meglio suggerire la giovane età

---

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 160.

<sup>366</sup> Per esempio nella riapertura di alcuni tagli che la prassi teatrale aveva reso abituali. Un esempio: nella parte IV del *Trovatore*, quadro I, la solita forma è così rispettata: tempo di attacco costituito dall’introduzione strumentale cui fa seguito un duettino tra Ruiz e Leonora; segue l’adagio cantabile («D’amor sull’ali rosee»); il tempo di mezzo assume forma nuova e inattesa: si tratta della grande scena del «Miserere» nella quale al coro interno si sovrappongono l’addio alla vita di Manrico («Non ti scordar di me, Leonora addio») e il pianto di Leonora («Di te, di te scordarmi...»). Normalmente, a teatro, si tagliava la cabaletta in Fa: «Tu vedrai che amore in terra / mai del mio non fu più forte», una pagina nobile e brillante. Maria Callas, nell’incisione discografica diretta da Karajan, la ripristina (ma senza il *da capo* variato); alcune interpreti del ruolo di Leonora accolgono oggi il suo *input* e propongono pure il *da capo* variato.

<sup>367</sup> Cfr. ancora il passo sopra riportato da RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, p. 1031: come avremo modo di evidenziare a tempo debito questo accade anche nelle opere di Puccini e nel repertorio verista.

<sup>368</sup> Secondo RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 164, Adelina Patti è «la prediletta, la “perfetta”, sul piano del canto come su quello dell’interpretazione e della recitazione». Questo benché secondo l’opinione corrente fosse «soprattutto una virtuosa e un mirabile congegno della natura, mentre come interprete era considerata frigida. Fu anzi soprannominata: “il divino organetto”». A questo punto Celletti si domanda: «Aveva torto Verdi?». Risposta: «Non credo. Molte volte le sfumature, le sottigliezze e soprattutto l’arte di far sembrare facile e semplice ciò che è obiettivamente difficile, non hanno presa né sul grosso pubblico, né sui critici superficiali».

<sup>369</sup> Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 737-738: 737: «Mi rammento una certa controscena nell’aria di Don Bartolo nel *Barbiere*; e più di tutto nel Rec<itativo> che precede il Quartetto del *Rigoletto* quando il padre le mostra l’amante nella Taverna dicendo: “E l’ami sempre?... *Io l’amo*” risponde. Non v’è espressione che possa esprimere l’effetto sublime di questa parola detta da Lei».

e il candore violato di Gilda; ma le tre sillabe (che confinano col parlato)<sup>370</sup> di «Io l'amo» nel terzo atto sono impareggiabili. Sono la realizzazione musicale di due figure retoriche: quella della sineddoche (*pars pro toto*)<sup>371</sup> e quella della sinestesia. Ingenuità, candore, determinazione, ma anche desolazione, sbigottimento, paura: c'è tutto questo e probabilmente molto altro. Un vertice interpretativo. Verdi ascoltando la Patti deve aver avvertito un'emozione analoga. Anche per Stendhal «era soprattutto “l'infinitamente piccolo” (cioè la sfumatura) a distinguere il grande interprete dal pappagallo».<sup>372</sup>

Secondo Rodolfo Celletti «accento incisivo, scandito; passione drammatica; anima: sono parole che ricorrono nell'epistolario verdiano a proposito dei requisiti fondamentali d'un cantante. Operista volto all'effetto scenico di sapore realista, Verdi non poteva non esigere dai cantanti un indirizzo interpretativo analogo».<sup>373</sup> Ma il realismo, nella concezione verdiana del canto, non è né l'abbandono del canto per l'imitazione del parlato, né l'enfasi cara agli interpreti veristi: la stilizzazione e il senso della misura sono comunque richiesti, come pure la fedeltà alla partitura e la realizzazione in termini di canto anche delle parti più “espressionistiche”. «Sublime» in Verdi sarà dunque solo l'interprete capace di sfumare i suoni e di valorizzare i dettagli.

Un'ulteriore indicazione offerta dal Bussetano anche agli interpreti maschili (per esempio dell'*Otello* in tre lettere del gennaio-febbraio 1847<sup>374</sup> e in quella indirizzata a Ricordi del 22 gennaio 1886)<sup>375</sup> riguarda il cantare «sotto voce» o «a mezza voce» certi brani. Per la parte di Jago, in particolare, scrive: «Se fossi attore cantante la direi tutta a fior di labbro, a mezza voce».<sup>376</sup>

---

<sup>370</sup> Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*, a cura di G. Pestelli, Torino, EDT, vol. I, p. 549.

<sup>371</sup> Nel caso specifico si tratta di definire il carattere del personaggio attraverso la sottolineatura di una delle sue qualità specifiche: Gilda è una fanciulla pura e senza sospetto, incapace di credere che il duca possa giurarle amore e fedeltà solo per gioco. L'accento scelto dalla Callas per pronunciare «Io l'amo» è quello dell'evidenza inderogabile.

<sup>372</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 160.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 159-160, per la lettera a Marianna Barbieri Nini, in cui il compositore chiarisce come interpretare la cavatina di sortita di Lady Macbeth, insistendo sulle parole che «hanno un altissimo significato di molta importanza da levare insomma un applauso» e spiegando che la prima parte della cabaletta «va detta grandiosa, con fierezza, ma in mezzo a questa fierezza vi deve essere della gioia» (p. 159), mentre nella seconda parte la frase «tu notte ne avvolgi» sarà bassa ma va fatta «cupa e misteriosa [...] per avere poi tutto lo slancio sul finire... *Qual petto percota*, ecc., ecc.» (p. 160): niente ci autorizza a pensare che Maria Callas avesse letto le indicazioni offerte da Verdi alla sua interprete di fiducia, ma è certo che alla Scala, per il *Macbeth* diretto da De Sabata, le volontà qui espresse sono da lei rispettate al dettaglio. Altre lettere significative sono quella indirizzata a Lanari il 21 gennaio 1847 (ivi, pp. 161-163) e quella spedita a Felice Varesi il 4 febbraio 1847 (ivi, p. 164), in cui, con attenzione squisitamente pedagogica, Verdi raccomanda al baritono di farsi trascrivere la parte «in largo da un copista» per poterla studiare bene, leggendo cioè con esattezza le singole note.

<sup>375</sup> La data di quest'ultima lettera è ipotetica. Il passo che a noi interessa è il seguente: «Dopo che ha accertato che Desdemona è stata uccisa innocente, Otello non ha più fiato: è sfinito, spossato fisicamente e moralmente; non può né deve cantare più che a voce semispenta velata... una sicura qualità quest'ultima che non ha Tamagno» (GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., p. 848).

<sup>376</sup> Lo stralcio della lettera indirizzata a Giulio Ricordi l'11 novembre 1886 è riportato in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 161. Ma Verdi è attento anche al *physique du rôle*, come spiega nella lettera inviata a Domenico Morelli il 24 settembre 1881: «Se io fossi attore, ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come le scimie [*sic*], la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro: il fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, frizzante, dicendo il bene e il

Qualcosa di analogo aveva suggerito parlando di voce «soffocata»<sup>377</sup> per il personaggio di lady Macbeth: ne ripareremo analizzando l'interpretazione callassiana del ruolo.

Ci sono cantanti che quando tentano di attenuare il volume tendono a stonare o a emettere suoni brutti e incerti. Risultato: cantano sempre forte. Per Maria Callas vale il contrario: nel *mezzoforte* dà il meglio di sé, garantendo agilità fosforescenti, esattezza ritmica, legato impeccabile. Anche le volatine, i picchettati e i trilli affrontati *mezzoforte* sono mirabili, perfino negli anni in cui il declino è innegabile: fanno fede, per esempio, *La traviata* di Lisbona e quella di Londra (1958).<sup>378</sup> Non vogliamo dilungarci sulla questione dei segni d'espressione: Maria Callas è maniacale nel rispettarli e Verdi le darebbe ragione, biasimando i cantanti che trasformano la musica in solfeggio perché la eseguono «senza coloriti, senza espressione, senza intelligenza», emulando i copisti di Casa Ricordi, dei quali il compositore si lamenta, scrivendo che per la loro fretolosità non pongono «mai o quasi mai nelle parti [...] un'indicazione di frase, mai i *cresc... rall... stent... pppp...*, ecc.». <sup>379</sup> In che modo sia gli strumenti che le voci possano realizzare un *pppp* facendolo udire in tutto il teatro è un mistero che Verdi non si è mai peritato di svelare, ma un'indicazione dinamica così enfatica dice molto della sua indole e delle sue aspettative! Nella stessa lettera a Tito Ricordi che parla dei segni d'espressione c'è un appunto rilevante: «I tuoi copisti hanno il malvezzo d'aggiungere qualche nota (e immagina che note) quando di due vocali io ne faccio l'elisione e per conseguenza una nota sola». <sup>380</sup> Maria Callas canta le note scritte: <sup>381</sup> né aggiunge né toglie (evitando tra l'altro, per una malintesa fedeltà allo spartito, anche a fine carriera, quelle agevolazioni che nell'Ottocento i compositori autorizzavano allo scopo di evitare i brutti

---

male quasi con leggerezza ed avendo l'aria di non pensare nemmeno a quel che dice [...]. Una figura come questa può ingannar tutti, e fino ad un certo punto anche sua moglie» (GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., p. 842).

<sup>377</sup> La voce della Lady deve essere «aspra, soffocata, cupa», stando alla lettera inviata a Cammarano da Parigi il 23 novembre 1848: cfr. *ivi*, pp. 652-653: 652.

<sup>378</sup> Verdi non amava le voci stentoree, né ricercava in assoluto la bellezza timbrica. Ai tempi delle prime esecuzioni della *Traviata* esalta la Piccolomini, la Spezia e la Boccabadati, scrivendo a Torelli, l'11 novembre 1856: «Tutte e tre hanno voce debole, ma talento, anima e sentimento di scena» (RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 163). Sulla *Traviata* di Londra viene riportata da Celletti, che evidentemente non ha avuto modo di ascoltare la registrazione *live*, una nota redazionale di «Opéra International» del febbraio 1985 pubblicata in occasione della prima uscita dei dischi in cui la Callas viene definita «eccellente» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1036); per *La traviata* di Lisbona invece riconosce che malgrado il declino «l'interprete è all'apice e la fraseggiatrice supera forse, come eloquenza, passione, sottigliezza, le prove offerte nelle edizioni Cetra [...]. La lezione interpretativa di Maria Callas è memorabile» (*ibidem*). Le esemplificazioni riguardano, anche in questo caso, il canto di conversazione: la compitezza pervasa di scetticismo con la quale Violetta dice ad Alfredo, all'inizio dell'opera, «Le mie grazie vi rendo», l'ironia di «Sì grande amor dimenticato avea», la voce esitante e flebile di «Imponete» e «Nol crederà», e via esemplificando.

<sup>379</sup> La lettera, indirizzata a Tito Ricordi, risale al gennaio 1863 ed è citata in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 162.

<sup>380</sup> L'elisione – spiega Celletti – è d'obbligo «per tutto il canto italiano o italianizzante, Händel e Mozart compresi» (*Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 162). Per esempio, Leonora nella *Forza del destino* non deve cantare «Dolce mia terra addio», ma «Dolce mia terr'addio». Dal punto di vista metrico sarebbe più corretto parlare di sinalefe.

<sup>381</sup> Forniamo due esempi ricavandoli da riprese *live*: errori nel testo, ma non nella musica, si riscontrano nel *Miserere* dal *Trovatore* del concerto parigino del 19 dicembre 1958. Un vuoto di memoria riguarda la seconda strofa dell'aria da *Mefistofele* eseguita durante il concerto londinese del 3 ottobre 1959. Viene «mimetizzato da vocali indefinite» (JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, trad. di Stephen Hastings, cit., p. 172, oppure p. 155 della quarta edizione in inglese).

suoni). Può capitarle, magari durante i concerti, quando sono assenti il suggeritore o il contesto scenico, di sbagliare o dimenticare le parole, ma le note sono sempre presenti all'appello: tutte al posto giusto e per la corretta durata.

Infine va fatto il discorso relativo allo studio che deve essere approfondito e indefesso; diversamente si apprendono note e parole, ma non il fraseggio.<sup>382</sup> Il 5 marzo 1875 Verdi scrive a Maria Waldmann (1845-1920), mezzosoprano, e chiarisce che quaranta giorni di studio non sono a suo avviso sufficienti per poter cantare bene un nuovo brano della *Messa di requiem*. Motivazione? «Vi sono sempre delle intenzioni su cui bisogna pensare». Le note, dunque, dicono molto ma non tutto: Maria Callas – prima di lasciarsi fagocitare dalla *café-society* – garantisce per ogni ruolo che interpreta uno studio prolungato, «matto e disperatissimo», avvalendosi dei suggerimenti di maestri che conoscono ciò che la pagina stampata non può dire: la prassi esecutiva e le tradizioni, le soluzioni adottate dai grandi cantanti e le astuzie di un artigianato di qualità. Tra costoro due figure lavorano a lungo con e per Maria Callas: Ferruccio Cusinati e Tullio Serafin.<sup>383</sup>

Su un punto Giuseppe Verdi polemizzerebbe con Maria Callas o, meglio, con il marito-manager. Infatti, nella lettera a Ricordi del 1° settembre 1892, quando si sta per allestire la *première* di *Falstaff* alla Scala, raccomanda: «Non paghe esorbitanti agli Artisti».<sup>384</sup> Non torniamo sul già detto: in particolare le primedonne potevano esigere emolumenti esagerati. Anche da questo punto di vista Maria Callas rinverdisce una tradizione caduta in disuso, ma non apprezzata da Verdi il quale, evidentemente, ritiene che il compositore venga solitamente sottostimato rispetto ai cantanti.

Scrivendo a Giulio Ricordi il 21 febbraio 1881 Verdi chiede un mese di prove per concertare personalmente *Simon Boccanegra* alla Scala: infatti «il direttore esperto e pratico deve curare anzitutto il concerto delle voci».<sup>385</sup> I direttori che guidano Maria Callas nei diversi allestimenti verdiani sono alcuni dei grandi maestri del podio, come abbiamo già visto e come vedremo, e lei – stando alle testimonianze di tutti – non lesina in disponibilità a provare e riprovare, sempre in voce.

Anticipiamo, a conclusione della fin troppo ampia premessa di carattere generale, che Maria Callas è una grande interprete dei ruoli per i quali Verdi richiede un'attrice-cantante (*in primis* per Lady Macbeth e per Violetta Valéry), mentre non è del tutto a proprio agio nei ruoli concepiti per un soprano lirico dal timbro pieno ed omogeneo quale doveva essere Teresa Stolz, «il soprano del tardo Verdi, dalla *Forza del destino* in poi, [...] voce fluviale e raggiante e interprete vigorosissima

---

<sup>382</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 162, anche per la citazione che segue.

<sup>383</sup> Cfr. G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, p. 25. Rimandiamo inoltre a quanto esposto in precedenza, nel primo e nel secondo capitolo di questa nostra ricerca.

<sup>384</sup> La lettera – riportata in GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 986-987 – contiene anche altre indicazioni significative, quali il fatto che le prove non vanno pagate e che non si può concedere al baritono Victor Maurel l'esclusiva per il personaggio di Falstaff («Io domando semplicemente di essere padrone della roba mia e di non rovinare nessuno», p. 986).

<sup>385</sup> Lettere, sia quella a Ricordi del 1881 che questa indirizzata a Piroli il 28 giugno 1887, citate in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 163.

e appassionata».<sup>386</sup> Pur essendo dotata di una voce decisamente diversa da quella del soprano boemo, Maria Callas canta ugualmente *Un ballo in maschera*, *Forza del destino*, *Don Carlo* (in italiano) e *Aida*, ma evidentemente non è questo il suo territorio di elezione. Fraseggia con la consueta maestria, illumina frasi che nell'interpretazione di altre passano inosservate, regala all'ascoltatore emozioni per alcune impennate da vera *tragédienne*, ma l'impressione finale è che l'incerta Amelia, la dolce Aida, la sfortunata Leonora di Vargas e l'inquieta Elisabetta di Valois richiedano un timbro più morbido, un canto meno teso, suoni più rotondi. Nel caso della traviata, di Lady Macbeth, di Abigaille e (se l'avesse cantata) di Odabella Maria Callas è invece perfetta: agilità e nervosismo, voce "espressionistica" e timbro cangiante operano il sortilegio. Il miracolo riesce meno quando il canto deve delineare il profilo di donne pavide o remissive, indecise e inermi.

Opportunamente Maria Callas non affronta né in teatro né in disco il ruolo di Desdemona. Tra il dicembre 1963 e il febbraio 1964 incide la canzone del salice e l'«Ave Maria»: il risultato non soddisfa pienamente. Sembra che la parte di Desdemona venga "studiata" più che "interpretata".<sup>387</sup> L'esito conferma dunque il nostro assunto. Per il ruolo dell'infelice sposa di Otello – la candida ingenua per antonomasia – la Callas è "troppo": troppo attrice, troppo sagace, troppo interprete. La parte di Desdemona va semplicemente cantata: quello di Maria Callas non è puro canto, ma un'operazione euristica che svela ciò che del personaggio rimane agli altri nascosto. Il gioco e la tecnica, nelle parti da cantarsi soltanto, si avvertono: Maria non può essere Desdemona perché in lei non c'è nulla di nascosto. Maria può al massimo fingere di cantare la sua parte, ma non può diventare un personaggio che non le appartiene perché è troppo lontano da lei. Questo è il feudo sicuro di Renata Tebaldi, la quale – come Desdemona – si accontenta di cantare bene: «Desdemona

---

<sup>386</sup> Ivi, p. 164. Pertinente il rapido cenno di Celletti, ma conviene approfondire un poco l'indagine sul repertorio di Teresa Stolz per capire meglio cosa e come cantasse. A Trieste studia con Luigi Ricci che, nella città asburgica, dirige nel 1848 la *première* del *Corsaro* di Verdi. Il 5 ottobre 1864 debutta al Comunale di Bologna nell'*Ernani* (opera composta da Verdi nel 1844): la dirige Angelo Mariani. Nello stesso teatro canta anche il Rossini del *Guglielmo Tell* (1829). Si esibisce regolarmente alla Scala tra il 1865 e il 1877. I personaggi del suo repertorio passano dalla protagonista della *Norma* di Bellini alla Rachele dell'*Ebrea* di Halévy, dall'Alice di *Roberto il diavolo* di Meyerbeer fino all'Amelia del *Ballo in maschera* verdiano, opera del 1859. Diventa realmente nota quando Mariani la sceglie come Elisabetta di Valois per la prima rappresentazione italiana, a Bologna, del *Don Carlo* di Verdi (1867). L'anno seguente canta lo stesso ruolo alla Scala diretta da Franco Faccio. E così per lei, che tuttavia ha affrontato anche ruoli comprendenti le agilità, e per le caratteristiche della sua vocalità, più da soprano lirico puro o spinto che da lirico-leggero, Verdi compone la parte di Leonora nel rifacimento della *Forza del destino* (Milano, 27 febbraio 1869). La versione rivisitata del *Don Carlo* per Parma (1869) viene calibrata su di lei e l'anno successivo interpreta a Venezia il ruolo che ormai le appartiene di diritto. Canta *Ruy Blas* di Marchetti e *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, ma lega il proprio nome alla prima italiana di *Aida* (Scala, 8 febbraio 1872), ancora una volta diretta da Faccio. Lo stesso anno indossa i panni della schiava etiopica anche a Parma, presente il compositore, e il 22 maggio 1874, nella Chiesa di San Marco a Milano, è il soprano solista voluto da Verdi per la *Messa di requiem* (cfr. EDUARDO RESCIGNO, *Vivaverdi...*, cit., pp. 594 col. 2 – 595 col. 2).

<sup>387</sup> Analizzeremo a tempo debito la registrazione; qui basta segnalare che il giudizio di Ardoin (*L'eredità Callas...*, cit., p. 195) è in questo caso più benevolo del nostro, dato che parla di «dolcezza appena sfiorata dalla paura», di ripetizione della parola «Salce» in cui gli accenti sono «sempre più sfumati finché la parola non diventa null'altro che un'eco vuota». Nell'«Ave Maria», che a noi appare molto "prudente", Ardoin avverte «una calma sostenuta, con l'ultimo la bemolle filato secondo la migliore tradizione».

canta dalla prima nota del Recitativo, che è una frase melodica, fino all'ultima nota, "Otello non uccidetemi", che è ancora una frase melodica. Quindi la più perfetta Desdemona sarà quella che canta meglio».<sup>388</sup> Parola di Verdi.

Se i ragionamenti fin qui svolti sono corretti possiamo concludere affermando che Maria Callas non fu un'indimenticabile Aida, ma sarebbe stata un'ottima Amneris: Aida è una parte da cantare, Amneris è un personaggio da costruire. Rodolfo Celletti, parlando di Amneris e non di Maria Callas, sembra descrivere quest'ultima quando, riportando il pensiero di Verdi, dichiara che «per quella parte, il sentimento drammatico, la padronanza della scena e "il diavolo addosso" contavano molto più della bella voce e della "finitezza" del canto».<sup>389</sup>

### 3.4.1. Da Abigaille a Lady Macbeth

Quando Maria Callas interpreta il ruolo di Abigaille al San Carlo di Napoli – per tre recite soltanto,<sup>390</sup> le uniche della sua carriera – *Nabucco*, benché contenga il celeberrimo coro «Va, pensiero», non è un titolo molto frequentato, né in Italia né all'estero. Il primo Verdi viene trascurato nei decenni in cui, come abbiamo precisato nel secondo capitolo, Puccini è l'operista più amato, ma con ogni probabilità è anche difficile trovare un soprano in grado di affrontare vittoriosamente la parte della presunta figlia del re di Babilonia o quella di Odabella nell'*Attila* o di Lady Macbeth:

L'Abigaille del *Nabucco* che la Callas impersonò all'inizio della carriera e la Lady del *Macbeth* ricevettero un'impronta di cui tutte le interpreti successive dovettero tener conto. Diverso l'apporto dato a lavori come *La traviata* e *Il trovatore*. La Callas raggiunse, specie come Violetta, grandi vertici espressivi, ma senza arrivare a imporre un modello definitivo e una supremazia assoluta. In entrambe queste opere, però, l'insegnamento della Callas in tema di fraseggio analitico e di esecuzione delle agilità fu, agli inizi degli anni Cinquanta, di notevole peso. Non va comunque dimenticato che, contemporaneamente alla Callas, un altro soprano, Renata Tebaldi, svolgeva un'azione di risanamento della tecnica e di ripristino d'un fraseggio variegato, sfumato ed emotivo sia nel repertorio pucciniano, sia in alcune opere del tardo Verdi, con particolare riferimento a *Forza del destino*, *Aida*, *Otello*. Certamente Maria Callas svolse, sul piano storico, un'azione molto più ampia e determinante, in quanto rivoluzionò il repertorio e il costume teatrale ed esercitò, sulle cantanti delle generazioni successive, suggestioni che approdarono a splendidi risultati. Renata Tebaldi resta però, nel repertorio a lei più congeniale, un esempio luminoso non soltanto di eccezionali doti vocali sorrette da una validissima tecnica,

---

<sup>388</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Ricordi dell'11 maggio 1887 ripresa in RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile...*, cit., p. 164.

<sup>389</sup> *Ibidem* per la citazione che conclude il paragrafo: le espressioni virgolettate vengono chiaramente desunte dalla lettera indirizzata da Verdi a Ricordi il 10 luglio 1871 il cui testo si può leggere in GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, cit., pp. 619-620; per la dichiarazione programmatica «poco m'importa della così detta *finitezza di canto*: io amo far cantare le parti come voglio io: però, non posso dare né la voce, né l'anima, né quel certo non so ché, che si chiama comunemente, "aver il diavolo addosso"» cfr. p. 619.

<sup>390</sup> Le rappresentazioni di *Nabucco* al San Carlo di Napoli si tengono il 20, 22 e 27 dicembre 1949. Cantano, con la Callas, Gino Bechi, Gino Sinimberghi, Luciano Neroni (basso profondo che, dopo aver interpretato con successo 72 ruoli, morirà due anni più tardi all'età di quarantadue anni) e Amalia Pini (Fenena). Dirige l'orchestra Vittorio Gui.



ma di grandi qualità interpretative. Né va dimenticata, fra le promotrici d'un ritorno al buon canto e a fraseggi analitici, sfumati e intensamente espressivi, Magda Olivero. L'azione della Horne e della Sutherland si differenzia da quella svolta dalla Callas per un indirizzo più marcatamente specialistico. La Callas aveva promosso un irresistibile, ma generico ritorno all'antico. La Horne e la Sutherland restrinsero il campo a un periodo che partiva dal Settecento barocco e giungeva al Romanticismo preverdiano e si spinsero molto più in là della Callas nell'ambito del virtuosismo puro, [...] come l'improvvisazione delle mezze cadenze e delle cadenze, e le variazioni dei «da capo». [...] La Sutherland e la Horne restano, con la Callas, le cantanti più importanti del nostro tempo per la propulsione impressa al movimento di ritorno al melodramma barocco e a Rossini e quindi ai caposaldi dell'opera belcantistica.<sup>391</sup>

La sintesi proposta da Rodolfo Celletti è un'ottima premessa alla disamina che ci accingiamo a compiere. Di fatto, interpretando dieci personaggi femminili verdiani da Abigaille (1842) ad Aida (1871), Maria Callas si cimenta con tutte le modalità di scrittura per voce di soprano adottate da Verdi: gli esiti sono sempre ragguardevoli, la fraseggiatrice in ogni caso sorprendente; in quattro titoli su dieci (quelli citati da Celletti, appartenenti alla fase da noi chiamata "melodrammatica") i risultati interpretativi sono addirittura eccezionali. Procediamo dunque con ordine, secondo la cronologia non tanto di Maria Callas, quanto piuttosto di Giuseppe Verdi.

Che i ruoli del primo Verdi siano impegnativi perché richiedono potenza, estensione e agilità è dimostrato anche dal fatto che, cantando l'impervia parte di Abigaille, la ventisettenne Giuseppina Strepponi (1815-1897) compromette definitivamente la propria organizzazione vocale già affaticata da un eccesso di lavoro.<sup>392</sup> La cantante di Lodi viene chiamata a creare la parte di Abigaille in occasione della *première* scaligera del 9 marzo 1842. Giuseppina, destinata a diventare la seconda moglie di Verdi, partecipa agli allestimenti di *Nabucco* anche in altri teatri italiani (Regio di Parma, Comunale di Bologna) e, prima di ritirarsi definitivamente dalla scene nel febbraio 1846, canta altri ruoli verdiani quali quello di Elvira nell'*Ernani* e di Lucrezia Contarini nei *Due Foscari*. Ha in precedenza sostituito Antonietta Marini-Rainieri nel ruolo di Leonora, contribuendo al buon esito del debutto operistico di Verdi con *Oberto conte di San Bonifacio* alla Scala il 17 novembre 1839. In seguito indossa i panni della Marchesa del Poggio nel *Giorno di regno* (1840).

È per noi interessante rilevare alcune coincidenze con il repertorio di Maria Callas: non tanto per i titoli, quanto piuttosto per i caratteri vocali dei personaggi interpretati. Forse Giuseppina Strepponi, prima di rovinarsela prematuramente, ha una voce paragonabile per vari aspetti a quella del soprano grecoamericano:<sup>393</sup> anche lei è infatti buona interprete dei ruoli drammatici di agilità. Fanno parte del suo repertorio opere di Rossini (*Matilde di Shabran*, *La gazza ladra*, *La*

<sup>391</sup> RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996, pp. 226-227 e 228-229.

<sup>392</sup> Qualcosa di analogo è accaduto, negli anni sessanta del secolo scorso, a Elena Souliotis (1943-2004), secondo la quale la parte di Abigaille obbliga l'interprete a gridare: «Four years of *Nabuccos* between 1965 and 1969 nearly ruined her basically fine voice. In a 1966 interview for *Opera News*, she stated that "Abigaille has to shout"» (HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 61).

<sup>393</sup> È la tesi sostenuta da Gaia Servadio nel suo documentato volume monografico dedicato alla Strepponi: GAIA SERVADIO, *Traviata. Vita di Giuseppina Strepponi*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 60 e *passim*.

*cenerentola*), di Bellini (*Sonnambula* e *Norma*, anche nel ruolo di Adalgisa) e di Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Marin Faliero*, *L'elisir d'amore* e *Roberto Devereux*).<sup>394</sup> Canta inoltre la *Saffo* di Pacini, *Il giuramento* di Mercadante e *Luigi Rolla* di Federico Ricci.

Tornando al ruolo di Abigaille, la parte abbraccia un *range* vocale che va dal Si bemolle grave al Do acuto e richiede al soprano la capacità di emergere all'interno di vasti *ensembles* sia vocali che orchestrali. È necessaria pure la piena padronanza della tecnica di coloritura.

Le quattro rappresentazioni di *Turandot* cantate da Maria Callas al San Carlo di Napoli nel febbraio 1949 le valgono l'invito a inaugurare la stagione seguente con *Nabucco*.<sup>395</sup> Fortunatamente la prima recita del suo unico *Nabucco* è stata conservata «in a small archive of primitive recordings dating from 1949-1952».<sup>396</sup>

All'Abigaille di Napoli (l'effetto sarà invece diverso in sala di registrazione nove anni più tardi) Maria Callas regala una voce quasi impudente nella sua spettacolarità: il ruolo della fanciulla-guerriera (per vari aspetti simile a Odabella), determinata a governare su Babilonia dopo aver distrutto i suoi nemici si addice perfettamente al ventiseienne soprano e Alfredo Parenti scrive:

Maria Callas, da considerarsi oggi tra i più fortemente dotati soprani drammatici, ha interpretato con fierezza di accenti la figura di Abigaille; e la drammaticità, oltre che da un fatto di coloritura vocale, nasce in lei dalla robustezza e dalla incisività del temperamento, alle cui esigenze piega la sua voce splendida e omogenea in tutta la sua rilevante estensione, e duttile alle più difficoltose articolazioni. Occorre soltanto che ella controlli meglio gli acuti talora gridati e timbricamente poco gradevoli.<sup>397</sup>

Maria Callas è conscia di essere ormai sulla soglia di una carriera importante e di poter contare su una voce straordinaria, ottimamente manovrata. È a fianco di Gino Bechi (*Nabucco*), un mostro

---

<sup>394</sup> Sul repertorio donizettiano della Strepponi e sui rapporti del soprano con il compositore di Bergamo cfr. *ivi*, p. 89.

<sup>395</sup> La nuova scrittura non sorprende, se si legge, per esempio, quello che Alfredo Parente scrive nel «Mattino» all'indomani della *première* di *Turandot*: «La venticinquenne Maria Callas [...] ha un repertorio vario e larghissimo [...] e ieri sera ha cantato con la non comune ampiezza ed estensione dei suoi mezzi vocali, superando con disinvoltura e slancio e con sempre esatta intonazione le difficoltà di una tessitura massacrante per ogni più dotata voce. Scenicamente dignitosa e sobria, ma efficace» (GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 64-66: 65 col. 2).

<sup>396</sup> *Ibidem*. Il piccolo archivio di registrazioni pionieristiche degli anni 1949-52 contiene altre rarità quali il *Fernando Cortez* di Spontini, *L'assedio di Corinto* di Rossini e il *Faust* di Gounod (in italiano) interpretati da Renata Tebaldi, la *Zaza* di Leoncavallo cantata da Mafalda Favero e *L'amico Fritz* di Mascagni con Beniamino Gigli.

<sup>397</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 72-75: 74 col. 2 e 75 col. 1. La recensione del critico del «Mattino» è ampia: dopo aver dichiarato, secondo un pregiudizio molto in voga all'epoca, che, nella produzione verdiana, *Nabucco* non è «ancora ricco di quella forza incisiva di caratteri tematici che si affermerà in futuro» (p. 74 col. 1), Alfredo Parente loda la direzione di Vittorio Gui, «animato da un'alta considerazione del valore dell'opera» della quale offre un'interpretazione «viva e penetrante, nervosa e robusta» (p. 74 col. 1 e 2) e giudica la voce di Gino Bechi «magnifica e generosa», «plastica e di [...] denso colore», capace di disegnare nei suoi «trapassi psicologici la figura del protagonista» (p. 74 col. 2). Significativamente dedica poi alla Callas un numero di righe doppio rispetto a quello riservato al protagonista maschile dell'opera. Parla brevemente della regia affidata ad Alessandro Brissoni, delle belle scene del Sormani, «concepite nel fedele gusto della tradizione ottocentesca» (p. 75 col. 2) e conclude con un encomio all'attività del San Carlo «uscite appena da un sostanzioso e più che decoroso ciclo di manifestazioni sinfoniche» (*ibidem*). L'articolo termina con una polemica contro «uno dei tre maggiori Enti lirici italiani» che, «ancorché più largamente sovvenzionato che non il nostro Teatro, dà segni di preoccupante stanchezza e disfunzione» (*ibidem*). Che alluda alla Scala o al Teatro dell'Opera di Roma?

sacro del palcoscenico, e lei è da sempre sensibile al contesto musicale e teatrale. Inoltre, a galvanizzarla, c'è in teatro un'atmosfera surriscaldata: all'indomani della seconda guerra mondiale, pare di essere tornati agli anni del Risorgimento e l'opera di Verdi scatena manifestazioni di patriottismo. Ciò che accade la sera del 20 dicembre 1949 al San Carlo di Napoli e che resta documentato nella registrazione *live* da noi analizzata ci invita a compiere una breve digressione sulla ricezione risorgimentale di Verdi.

Nel 1996 viene pubblicato a Berlino un ampio studio di Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento*,<sup>398</sup> che in qualche misura anticipa, ma senza radicalismi, le conclusioni dell'innovativo saggio di Roger Parker del quale daremo brevemente conto nel seguito<sup>399</sup>. L'autrice, nell'analizzare i "miti politici" nati con il contributo specifico di Giuseppe Verdi, non nega che i cori d'opera – soprattutto nella prima fase del Risorgimento italiano – abbiano avuto una funzione specifica nel processo di formazione della coscienza nazionale. Anzi, Birgit Pauls cerca di dimostrare come Verdi abbia dato un significativo contributo nella fase preparatoria della rivoluzione scoppiata in Lombardia verso il 1848. Il significato delle opere di Verdi viene chiarito sia in relazione alla ricezione sociale (la studiosa stabilisce, per esempio, un curioso parallelismo tra i protagonisti di *Ernani* e il "mito di Garibaldi"),<sup>400</sup> sia per quanto riguarda il loro collegamento con la vita privata del musicista.<sup>401</sup> Adeguata attenzione viene riservata anche alla diffusione del mito di Verdi in altre città rispetto a Milano<sup>402</sup> e nei decenni successivi alla morte del compositore<sup>403</sup>.

---

<sup>398</sup> BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996. Il saggio di 353 pagine è strutturato, dopo l'introduzione, in tre ampie parti, suddivise a loro volta in capitoli; seguono bibliografia e indice dei nomi. Le parti procedono dal generale al particolare: dai miti che in genere accompagnano e sostengono qualsiasi riflessione di tipo politico al mito politico del Risorgimento italiano, per arrivare al mito del Verdi risorgimentale.

<sup>399</sup> Innovativo fino a un certo punto, se ricordiamo che già da un quindicennio Claudio Casini (nella sua monografia intitolata *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982<sup>2</sup>) aveva anticipato la tesi fondamentale di Parker, ma senza fornire un adeguato supporto analitico. A p. 179 del suo già citato saggio *Giuseppe Verdi und das Risorgimento* la Pauls cita e mostra quindi di conoscere il contenuto del saggio di Parker che precede la monografia della studiosa, per quanto pubblicato dall'Istituto nazionale di Studi verdiani solo un anno più tardi.

<sup>400</sup> BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento...*, cit., p. 174.

<sup>401</sup> Ma su questa via la precede Gaia Servadio con la sua monografia sulla Strepioni che attesta una curiosità tipicamente anglosassone per i dettagli della vita privata delle persone famose, una profonda dimestichezza con la ricerca d'archivio e un'affettuosa, complice solidarietà con la protagonista del racconto. Evidentemente la *curiositas* dell'autrice è in questo caso stimolata proprio dalla maschera di rispettabilità con cui, divenuta finalmente moglie di una gloria nazionale, la "Peppina" si sforza di occultare sistematicamente i molti scheletri chiusi nell'armadio di un'esistenza avventurosa e tormentata. Alla costruzione di un'immagine fittizia contribuisce attivamente il celebre marito, oggetto a propria volta – secondo la Servadio – di un analogo travestimento agiografico (anche per quanto riguarda il contributo realmente offerto alla causa nazionale). Per esempio, quando nel 1879 il già sessantaseienne compositore si lascia persuadere dall'editore Ricordi a raccontare il suo primo periodo milanese, non altera forse, mitizzandola, la narrazione relativa al celebre incontro con Merelli? Ricevuto il manoscritto del *Nabucco* Verdi lo getta «con un gesto quasi violento» sul tavolo e il fascicolo, cadendo, si apre in modo tale che gli occhi del compositore possano fissare il verso che dice «Va, pensiero, sull'ali dorate» (cfr. tra le varie fonti che riportano la narrazione verdiana, CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, trad. di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1989, pp. 41-44: 42). «Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettao sempre»: Verdi conferma che il celebre coro tende all'espressione del grandioso biblico e non del patriottico, ma è chiaro che individua in questa pagina il nucleo genetico dell'intera opera alla luce delle successive riletture risorgimentali della stessa. Tornando per un istante alla Strepioni, dalla Servadio apprendiamo

Talvolta la biografia di Verdi procede in perfetto accordo con le congiunture politiche<sup>404</sup> e tali parallelismi (anche zoomorfi!)<sup>405</sup> provocano l'origine del celebre acronimo<sup>406</sup> e la diffusione di vignette in cui Verdi viene raffigurato ora come il contadino delle Roncole, ora come il deputato Verdi, talvolta come il maestro della rivoluzione, talaltra come il “papà dei cori” o il “gran vegliardo”, in contrapposizione al peraltro coetaneo Richard Wagner. Per la Pauls, il vero inizio del Risorgimento non è tuttavia segnato dalle note musicali, ma dagli scritti di Cavour, e solo in seguito la biografia di Verdi e la musica del *Nabucco*, opera nella quale si descrive uno scontro di popoli, vengono rilette in chiave risorgimentale.<sup>407</sup> E così i cori verdiani<sup>408</sup> saranno interpretati come inni che esortano a combattere per la libertà o che rappresentano la presa di coscienza e la conseguente lotta del popolo per l'unità della nazione. Dai cori questa connotazione si allargherà all'intera opera, conferendole carattere parenetico, cioè esortativo, epico, conativo e patriottico.

Dal punto di vista strettamente musicale, ciò che consente ai cori di Verdi di interpretare il sentimento comune è la semplicità e, per così dire, la naturalezza del percorso melodico, oltre all'utilizzo delle voci all'unisono come espressione dell'unità ritrovata da un'intera nazione. Roger Parker, la cui *vis* anticonvenzionale è anche altrove documentata,<sup>409</sup> nel saggio fondamentale al

che fu una delle cantanti più famose del suo tempo: primadonna a ventitré anni, acclamata alla Scala a ventiquattro, costretta a ritirarsi dalle scene a trentuno con, alle spalle, una carriera brillante e faticosissima, quattro gravidanze e i due figli illegittimi che per la sua biografia rappresentano il prezzo pagato per raggiungere il successo. Giuseppina è dunque Violetta nella vita, anche se non lo è mai sulla scena. Come la traviata, anche lei ha un passato da nascondere che riscatta nel sacrificio e nel dolore: la convivenza e il matrimonio con Verdi sono in vari periodi burrascosi.

<sup>402</sup> Cfr. BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento...*, cit., p. 176, in cui si studia il caso esemplare di Verona che nel 1913, primo centenario della nascita del Bussetano, inaugura con otto rappresentazioni di *Aida* le stagioni estive nell'arena romana.

<sup>403</sup> Secondo Birgit Pauls (*ibidem*), risentono della musica verdiana anche alcuni canti strofici “a ritornello” diffusi durante e dopo la seconda guerra mondiale, ma anche i canti goliardici (magari su testi dialettali, intonati nei locali pubblici, alternandoli ad arie e cori operistici) e alcune melodie liturgiche. Di solito eseguono sia gli uni che le altre cori di soli uomini. Si potrebbero confrontare l'andamento processionale e la carica espressiva propria dei corali che si ascoltano nelle feste dei Santi patroni in riferimento alla spontaneità e immediatezza di «Va, pensiero» (non più raggiunte – né l'una né l'altra – nei due cori dei *Lombardi*).

<sup>404</sup> Cfr. BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento...*, cit., p. 178.

<sup>405</sup> Cfr. *ivi*, p. 179, dove la studiosa contrappone il “Leone di Caprera” (Garibaldi) al “Cigno di Busseto” (Verdi).

<sup>406</sup> Dopo aver ricordato che il celebre acronimo (V.E.R.D.I. = Vittorio Emanuele Re d'Italia) risale al 1859, la Pauls lo paragona al più celebre acronimo della storia: l'I.N.R.I. che Ponzio Pilato fece collocare sulla croce di Cristo (*ivi*, p. 253).

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 182. Per un parallelismo con il caso di Meyerbeer cfr. in particolare le pp. 207-209.

<sup>408</sup> Cfr. *ivi*, p. 191, dove il pensiero di Birgit Pauls collima con quello di Roger Parker ritenendo che il coro dei *Lombardi* sia una «vergognosa» imitazione – potremmo dire di tipo commerciale – del celebrato «Va, pensiero» del *Nabucco* e che nulla abbia a che fare con il Risorgimento italiano.

<sup>409</sup> Tenendo in considerazione anche altri lavori di Parker, i temi affrontati con forza decostruttiva sono la funzione di strumento ermeneutico privilegiato della “solita forma”, l'assioma (tutto da dimostrare) che quando Verdi ritorna sulle sue partiture inevitabilmente le migliori, il timbro di “autenticità” da imprimere o negare ai *livrets de mise-en-scène* (a partire da quelli per *Le trouvère* e per *Les vêpres siciliennes*), il *Leitmotiv* del legame stretto e indissolubile tra parole e musica nella drammaturgia verdiana. Parker si interessa anche dei casi di goffaggine prosodica verdiana legati al fatto che, in qualche caso (cfr. «D'amor sull'ali rosee» del *Trovatore* nel saggio *Leonora's last act. Essays in Verdian discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, nella collana *Princeton Studies in Opera*) Verdi componeva la musica prima di aver ricevuto il testo dal librettista. Nel caso del *Trovatore*, a ragione oggi i soprani, Callas compresa, alterano la sillabazione, soprattutto per quanto riguarda i due versi finali dell'aria della parte IV. Il fatto interessante è che l'analisi di Parker considera anche il significato delle parole cantate da Leonora e indirizza l'analisi in senso semantico, illustrando dapprima il contenuto tipico (il motivo “sospiroso” che domina recitativo ed aria), poi la

quale già ci siamo riferiti<sup>410</sup> si propone di riesaminare, per demolirle, alcune *idées reçues*, ossia vari luoghi comuni che dominano il discorso musicologico relativo alla ricezione di alcune opere di Verdi. Parker attacca soprattutto il mito del Verdi vate del Risorgimento e cantore degli ideali di libertà e indipendenza per il popolo italiano che voce non ha e che forse neppure sa di poterla avere. La monografia in esame parte dal testo considerato la *prima inventio* del Verdi patriota: «Va, pensiero». Per l'autore, il coro della terza parte del *Nabucco* è stato elevato a simbolo del movimento risorgimentale solo a posteriori, una volta raggiunta l'unità nazionale.

Parker smonta il mito pezzo per pezzo, prima esaminando l'evidenza documentaria che circonda la nascita e la prima ricezione del coro del *Nabucco* e le distorsioni neanche tanto sottili che quest'evidenza ha subito nel processo di costruzione del mito stesso, poi sottoponendo testo e musica ad un'analisi volta a dimostrare gli stretti legami del coro con la "profezia" di Zaccaria che immediatamente lo segue (nella partitura autografa si tratta di un unico numero musicale, Coro e Profezia).<sup>411</sup>

Dopo aver notato che l'*Ursatz* di «Va, pensiero» è di tipo ritmico prima che melodico,<sup>412</sup> possiamo evidenziare come già l'Andante maestoso «D'Egitto là sui lidi», affidato al basso nella scena seconda della parte prima dell'opera, contenga una struttura ritmica affine a quella del dibattuto coro: tanto nell'una quanto nell'altra pagina, il semplice 4/4 della melodia è in tensione con l'implicito 12/8 dell'accompagnamento, marcato da terzine di crome nella cavatina del basso e da sestine di semicrome nel coro. Per via analitica giungiamo quindi a conclusioni identiche a quelle di Parker e con lui ammettiamo che, nella sua terza opera, Verdi tende al grandioso biblico e non alla parnesi patriottica. Ma qualche riserva fin da ora avanziamo su quanto Parker afferma nelle pagine seguenti, allorché il suo sguardo si allarga al contesto di genere cui «Va, pensiero» appartiene e che include non solo gli altri cori patriottici verdiani dei *Lombardi* («O Signore, dal tetto natio») e di *Ernani* («Si ridesti il leon di Castiglia»), ma – più in generale – la vasta tradizione dei decasillabi anapestici dell'opera italiana, dagli antecedenti mozartiani agli immediati precedenti donizettiani e di *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839), prima opera del Bussetano, sempre al fine di riesaminare

---

traiettorie tonale e motivica della musica, infine la progressione di immagini nel testo. E qui si scopre lo scollamento più eclatante tra l'intonazione musicale della sezione finale dell'aria (in La bemolle, motivicamente "risolta" e quindi liberata e liberatoria, estatica e trascendente) e le parole che tanto malamente la ricoprono, insistendo sulle «pene del mio cor!». Parker celebra così la possibilità di riascoltare quest'aria con orecchi nuovi, seguendo le immagini create dalla musica e non dal testo: una lettura moderatamente femminista, resa possibile da un approccio non reverente al rapporto tra note e parole nelle opere di Verdi. La digressione, che ci ha allontanati dal nostro tema, serve in realtà a farci capire intenzionalità e metodo dello studioso.

<sup>410</sup> ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*<sup>410</sup>, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997.

<sup>411</sup> EMANUELE SENICI, *Recensione a Roger Parker, Leonora's Last act. Essays in Verdian discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997 e Roger Parker, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, in «Studi Verdiani», Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 14 (1999), pp. 243-253.

<sup>412</sup> I 4/4 della melodia corale (intonata all'unisono e rafforzata da legni, violini primi e violoncello) sono in tensione con i 12/8 impliciti nell'accompagnamento (sestine di semicrome dei violini secondi e terzine di crome delle viole).

la ricezione del *Nabucco* (e delle opere verdiane in generale) durante un momento particolarmente caldo del Risorgimento, ossia le rivoluzioni del 1848, sostenendo che è in ogni caso difficile, se non impossibile, scoprire in esse risonanze patriottiche o politiche. La brillante decostruzione del mito di «Va, pensiero» si conclude contrastando le idee di Philip Gossett sulla capacità della musica, e di questo coro in particolare, di dar voce alle nostalgie risorgimentali nella sempre più disillusa Italicetta post-unitaria. Non è questa la sede nella quale confutare vari passaggi dell'argomentazione di Parker,<sup>413</sup> ma un'indicazione offerta *en passant* dallo studioso è preziosa e ci aiuta a comprendere il ruolo svolto dal coro del *Nabucco* sia nel tardo Ottocento che nel primo Novecento, fino alla serata napoletana dalla quale siamo partiti e della quale intendiamo tornare ad occuparci.

Parker attesta dunque che, durante la traslazione delle spoglie di Verdi dal Cimitero monumentale alla casa di riposo per musicisti che si svolge alcune settimane dopo la morte del compositore, la folla presente intona proprio «Va, pensiero», l'unica melodia che, secondo Lorenzo Arruga, ogni italiano è in grado di cantare a memoria<sup>414</sup>. Parker è convinto che l'esecuzione del coro da parte di coloro che partecipano alla traslazione non avvenga in maniera del tutto spontanea. Comunque sia, la lettura patriottica del lamento degli Ebrei è, almeno a partire dal secondo Ottocento, assodata. A conferma di ciò possiamo produrre proprio la registrazione dal vivo della *première* del *Nabucco* allestito al San Carlo di Napoli nel 1949 con protagonisti Vittorio Gui (direttore), Gino Bechi e la ventiseienne Maria Callas nel ruolo di Abigaille: durante l'esecuzione del celebre coro, si sentono in teatro le grida di «Viva l'Italia!»<sup>415</sup>.

Possiamo a questo punto domandarci: che significati simbolici avrà avuto «Va, pensiero» per le migliaia che scesero nelle strade di Milano per la traslazione di Verdi (1901), nell'Italia che si era appena vista assassinare un re e che aveva smesso di credere nella sua classe dirigente? Nostalgia e rimpianto? Delusione?

---

<sup>413</sup> Sul tema, per una visione aggiornata di sintesi, rimandiamo ad ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio Veneto», sesta serie, n. 5 (2013), pp. 45-64. Varie le pubblicazioni nel 150° anniversario della Nazione a partire dalla ristampa di un saggio datato, ma fondamentale anche perché pionieristico: RAFFAELLO MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento*, Firenze, LoGisma editore, 2011. Tra i nuovi contributi, invece, citiamo quelli che ci sembrano più significativi: FRANCESCO CENTO, «Chi per la patria muor / Alma sì rea non ha». *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, prefazione di Franco Arato, Bologna, InEdition, 2011<sup>2</sup>; SIMONETTA CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011; GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNO, CARLO VITALI, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai, 2011; VITTORIO EMILIANI, *Melodramma e Risorgimento*, «Nuova rivista musicale italiana», a. XLIV (2010), n. 4, pp. 437-450. Volume prezioso per l'antologia di brani musicali rari, inediti o difficilmente reperibili, oltre che per l'introduzione firmata da uno dei massimi esperti in materia, è PHILIP GOSSETT, a cura di, *Edizioni distrutte. Cori del Risorgimento Italiano*, Torino, Zedde, 2011.

<sup>414</sup> LORENZO ARRUGA, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 263. A p. 301 Arruga commenta: «E, poiché la memoria comune unisce più della ragione, pur essendo un coro di lamento di Ebrei esuli, accompagnò il Risorgimento; e ancora adesso periodicamente c'è chi lo propone come inno nazionale».

<sup>415</sup> Dapprima inserita nella collana delle registrazioni storiche della Cetra, l'esecuzione è oggi disponibile in varie ristampe in *compact*. Noi abbiamo verificato quanto qui riferito sia nella ristampa inclusa nel cofanetto *Maria Callas live* della Warner Classics, sia in una precedente edizione della registrazione curata da Sakkaris Records Ltd., 1997: PR.SR.275/276.

Il coro degli Ebrei intona un lamento che sembra una preghiera trasformata in sospiro: va cantato «tutti insieme ad una voce», esattamente come avviene per il salmo intonato dalle anime del *Purgatorio* di Dante (II, 47). Forse «Va, pensiero» diventa, dopo le iterate delusioni postrisorgimentali, il canto di chi scopre che la terra promessa dell'unità è invece il «purgatorio» delle attese non ancora compiute?

E ancora: che senso assume lo stesso coro in una Napoli dilaniata dalla guerra appena finita e da tutte le miserie umane che l'hanno accompagnata? Ha forse il valore di una trenodia che esprime anche un'attesa di rinascita? Abbiamo già segnalato vari primati da ascrivere ai meriti di Maria Callas; ci sembra opportuno enfatizzare anche il caso in cui una sua *performance* assume un valore diverso, quello di sigillare il «tempo che fu», ossia l'epoca in cui il melodramma, in Italia, è la colonna sonora della nazione, della quale accompagna la faticosa nascita e il tribolato sviluppo.<sup>416</sup> Chiarito in quale contesto si realizza l'unica produzione teatrale nella quale la Callas indossa i panni di Abigaille, analizziamo la sua interpretazione.

La Callas, giovane, intatta, animosissima è un'Abigaille aggressiva, mordente, grifagna che con una splendida vocalità supera le difficoltà della parte e offre una memorabile lezione di canto e d'interpretazione.<sup>417</sup>

Il sintetico, entusiastico giudizio di Celletti,<sup>418</sup> senza dubbio condivisibile, si può arricchire e articolare, sempre avvalendoci dell'edizione discografica contenuta nel cofanetto Warner Classics. Analizziamo dunque i passi salienti della parte di Abigaille per capire come Maria Callas li realizzi. Per le sue battute d'apertura, rivolte a Ismaele (che la giovane combattente ama non ricambiata)

---

<sup>416</sup> Emblematico il titolo del saggio di CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, che tuttavia stabilisce un indebito parallelismo tra melodramma italiano e *mélo* francese. Guarda a Verdi, in disaccordo con Parker e con lenti libere dai *topoi* che hanno accompagnato la ricezione del compositore in Francia, Pierre Milza il quale, in una monografia ben documentata (*Verdi e il suo tempo*, traduzione di Gian Carlo Brioschi, Roma, Carocci, 2001), chiarisce a un pubblico prevalentemente francese come la tesi di un Verdi neutrale rispetto alla causa dell'irredentismo italiano non tenga conto del fatto che il melodramma è per sua stessa natura un dispositivo politico. Per Milza, il cui lavoro è utile anche a chi intenda indagare il rapporto tra il Bussetano e il Regno d'Italia, Giuseppe Verdi è musicista ma anche cittadino e patriota consapevole del valore politico delle opere che compone e dell'effetto che possono e debbono produrre, intervenendo sui sentimenti e sulle passioni degli spettatori. Merita infine un cenno il coro composto nel 1848 da Verdi su commissione di Giuseppe Mazzini.

<sup>417</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 956. Meno entusiastico il giudizio sugli altri interpreti, a partire dalla direzione di Gui nella quale «troviamo pressoché al completo i difetti dei direttori post-toscaniniani: mancanza di fantasia, dinamica molto povera, pesantezza, incapacità di distinguere il primo Verdi dall'ultimo» (*ibidem*, anche per le citazioni che seguono). Bechi è «un Nabucodonosor d'un certo livello», nonostante le «emissioni nasali» e l'«inclinazione a declamare veristicamente». «Neroni è impersonale, ma vocalmente abbastanza apprezzabile. La Pini è decorosa e soltanto il tenore Sinimberghi infastidisce».

<sup>418</sup> Anche per John Ardoin l'interpretazione callassiana del personaggio di Abigaille «è magnifica sotto ogni punto di vista», dato che «già dalla sua entrata [...] la Callas afferra la musica quasi con ferocia, tirando fuori una voce di petto sul si grave di «Prode» il cui effetto «è galvanizzante, ed è rafforzato da due lunghe volate, la seconda delle quali ha un'estensione di due ottave ed è sfoggiata con brillantezza e abbandono» (*L'eredità Callas...*, trad. di Stephen Hastings, cit., p. 28). Analogamente a quanto accade per il personaggio di Norma, anche di Abigaille viene evidenziata – sotto la facciata guerresca – quella di una donna vulnerabile dalla psicologia complessa: ««Io t'amavo», è cantata a mezza voce, come vuole Verdi, con accenti carezzevoli che sembrano dire: «T'amo ancora». La frase parallela, invece, morde ferocemente: «Una furia... è quest'amore». E l'accento verdiano sulla prima sillaba di «furia» è reso dalla Callas con forza inequivocabile» (ivi, pp. 28-29).

adotta opportunamente un tono freddo, veemente e sprezzante. I suoni di petto sui quali volutamente la voce si appoggia rinforzandoli e rendendoli aggressivi contrastano con i Do acuti svettanti e sicuri,<sup>419</sup> emessi senza sforzo. L'ugola impavida descrive alla perfezione il carattere volitivo della vergine guerriera. Anche il Finale I è affrontato con grinta e intensità, quasi con ferocia. Un aspetto notevole di questo *Nabucco* è la sicurezza con cui il soprano esegue i grandi salti, proprio come quello di un'ottava e mezza previsto dal Finale di cui stiamo parlando o addirittura quello di due ottave contenuto nel recitativo che precede l'aria di Abigaille nel II atto. «Ma più importante del semplice fatto esecutivo è la sua capacità di evidenziare la logica musicale di questi sbalzi»,<sup>420</sup> rendendoli funzionali alla connotazione dell'indole del personaggio.

Il secondo è l'atto di Abigaille, a partire dal recitativo («Ben io t'invenni o fatal scritto») che introduce l'aria «Anch'io dischiuso un giorno / ebbi alla gioia il core», nella quale il personaggio rivela aspetti insospettabili della sua personalità: se il recitativo è già tipicamente verdiano, la cavatina è ancora molto vicina allo stile di Donizetti e richiede «innumerevoli variazioni di colore e di accento».<sup>421</sup> Con felice intuizione Ardoin osserva che soltanto una Isotta che padroneggi le agilità dell'Elvira dei *Puritani* può restituire in pienezza il significato di questa scrittura musicale: tali frecce, nel 1949, sono ben affilate nella faretra di Maria Callas, nel cui canto «non solo le note risultano calibrate con somma maestria, ma anche le parole sono costantemente illuminate».<sup>422</sup> Nella cavatina i melismi sembrano galleggiare sul fiato con un bellissimo effetto di leggerezza: la sensazione viene ottenuta attraverso il rispetto scrupoloso del fraseggio annotato da Verdi. Dopo il Do acuto, *pianissimo*, la frase ascendente conclusiva è diversa da quella scritta da Verdi e richiama alla memoria la cadenza eseguita al termine di «Casta diva». Segue una cabaletta («Salgo già del trono aurato – lo sgabello insanguinato») che richiede la padronanza dell'agilità di forza.

Premesso che la registrazione dal vivo di cui disponiamo non è paragonabile, nella restituzione dei dettagli, a quella realizzata in studio dalla EMI per il *recital* verdiano del settembre 1958, non ci appare tuttavia condivisibile l'impressione di Wisneski per il quale la giovane Callas affronta un'aria che contiene passi elegiaci con poco abbandono, continuando a delineare in modo

---

<sup>419</sup> A proposito del Do acuto, commentando il *Nabucco* in esame Ardoin spiega: «Il terzetto del primo atto e l'aria del secondo dimostrano l'eccellente forma vocale della Callas in quel periodo: persino i do acuti sono di notevole purezza e facilità. Questa nota, fondamentale per un soprano, risultava spesso non del tutto integrata con il resto della voce, persino nei primi anni di carriera. Il do diesis e il si non le creavano problemi, ma il do divenne talvolta un ostacolo temibile. Toccarlo non era difficile, ma sostenerlo, soprattutto sul *forte*, era più una questione di volontà che di tecnica» (ivi, p. 29). Può dunque accadere che il Do 6 risulti più laborioso del Re 6 o addirittura del Mi bemolle 6: la cosa si spiega con il fatto che per ogni suono sono necessarie modalità di articolazione e cavità di risonanza specifiche e quindi – come avviene per gli strumenti musicali – non è ugualmente facile intonare e sostenere tutti i suoni.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> *Ibidem*, anche per le osservazioni proposte in seguito.

<sup>422</sup> *Ibidem*. A p. 30 Ardoin osserva che «evidentemente, la Callas possedeva una sensibilità innata per l'architettura musicale, che le permetteva di sapere quali parole evidenziare nei recitativi e quali sillabe illuminare all'interno di esse».



convincente il profilo della *virgo bellicosa*, ma trascurando l'altro aspetto – quello più nostalgico – del personaggio. È possibile che, essendo ancora agli inizi della propria fortuna teatrale, Maria Callas si preoccupi di far espandere il suono in tutta l'ampia sala del San Carlo, ma non ci pare che vengano trascurate le sfumature più intime e nostalgiche del personaggio. Sicuramente il fiero cipiglio e la spavalderia con i quali la giovane cantante del '49 affronta tutta la gamma dei suoni richiesti dalla parte sono molto appropriati per la terribile cabaletta che conclude la scena. Peccato elimini – secondo la prassi teatrale dell'epoca, ma anche per scelta personale<sup>423</sup> – la seconda strofe della cabaletta, facendoci ascoltare in cambio un nuovo Do 6.

Nella registrazione del '58, davanti al microfono e quindi senza l'ansia di farsi udire da tutti a teatro, Maria Callas regala alle malinconiche nostalgie di Abigaille una miriade di colori vocali. Ma la cabaletta non può avvantaggiarsi della sfrontatezza esibita nell'esecuzione napoletana e, fatalmente, il Do acuto conclusivo è un po' calante nell'intonazione e oscillante nella tenuta.

Se poi vogliamo ascoltare la stessa pagina anche nelle registrazioni dal vivo dei concerti proposti nel maggio 1963, a Berlino (il giorno 17), a Düsseldorf (il 20), a Stoccarda (il 23) e a Londra (il 31) e, nel giugno dello stesso anno, a Parigi (il 5) e a Copenaghen (il 9), dobbiamo ammettere che le precarie condizioni vocali obbligano a vari compromessi: eliminazione della cabaletta e abbreviazione della cadenza conclusiva al fine di evitare tanto i Si quanto, a maggior ragione, i Do acuti.

Tornando alla *première* napoletana del 20 dicembre 1949, altri momenti elettrizzanti si incontrano durante il duetto (o, meglio, duello, visti i suoni trionfali sfoggiati dal soprano) con Nabucco che, rintronato dal fulmine divino, è stato imprigionato dalla sua stessa schiava. «Singing with a voice of Wagnerian proportions»,<sup>424</sup> pur cantando cioè con voce di spessore wagneriano, non c'è scala, trillo, arpeggio articolato su due ottave che questa impavida Abigaille non affronti con entusiasmante facilità, lasciando trasparire da ogni frase musicale «l'appagamento della vincitrice». <sup>425</sup> È davvero un'avversaria all'altezza del re dei Babilonesi! Il suono d'acciaio è l'ideale per i passaggi nei quali schernisce Nabucco e a spodestarlo in maniera definitiva contribuisce l'impressionante Mi bemolle sopracuto sostenuto senza cedimenti.

Arriva poi la scena della morte di Abigaille che, vinta dal rimorso, si suicida bevendo il veleno ma riesce a implorare il perdono di tutti. Maria Callas fa ascoltare qui per la prima volta il suo famoso colore grigio e “malato” e un fraseggio che suggerisce l'idea del peso di un corpo ormai sfibrato e del *taedium vitae* che impareremo ad apprezzare nel terzo atto della *Traviata*: difficile stabilire se queste soluzioni interpretative le siano state suggerite dal maestro Gui o siano soltanto

---

<sup>423</sup> Sul fatto che Maria Callas non fosse contraria ai “tagli” cfr. il più volte citato *Mille e una Callas*, p. 125, nota 93.

<sup>424</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 63.

<sup>425</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 30.

frutto del suo acume di interprete. Passiamo al ruolo di Lady Macbeth nell'opera che Verdi ama a preferenza delle altre, dedicandola all'amato suocero e mentore Barezzi.

*Macbeth* inaugura in maniera sontuosa, con tutti i palchetti decorati per l'occasione da grappoli di garofani, la stagione scaligera 1952-53: non si ascolta a Milano dal 1938, quando i due ruoli principali sono stati interpretati da Gina Cigna (1900-2001) e dal baritono ungherese Alexander Svéd o De Svéd (1906-1979), nome d'arte di Alexander Sándor Von Svéd.

Della recita del 7 dicembre 1952 resta una infelice registrazione *live* ricavata dalla trasmissione radiofonica, preziosa tuttavia in quanto rappresenta l'unico documento di cui disponiamo per ascoltare la Callas degli anni migliori nella completezza di un ruolo a lei particolarmente congeniale. Tale registrazione, inoltre, è sufficiente a screditare le recensioni secondo le quali la cantante non era in buona serata: i suoni sono ricchi e corposi, il fraseggio mordente, le agilità nel brindisi del secondo atto, come dovunque, scattanti. Anche la scena del sonnambulismo è ragguardevole e i fischi documentati dalla registrazione sono pretestuosi; ma hanno anche il merito di scatenare cordialissime ovazioni all'indirizzo della cantante ingiustamente maltrattata da una piccola parte del pubblico.

È risaputo che il ruolo della Lady contiene varie difficoltà: salti di ottava, passi di coloratura da eseguire a voce piena, trilli in tutti i registri, suoni gravi che raggiungono il Si sotto il rigo e un Re bemolle acuto da intonare *pianissimo*. Una prova che poche interpreti sono in grado di affrontare vittoriosamente. Verdi, consapevole di questo, descrive con cura a Cammarano, in occasione dell'allestimento di *Macbeth* a Napoli, quali devono essere le caratteristiche vocali della Lady:

La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo forse!!... La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che *Lady* non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico.<sup>426</sup>

La concezione che Maria Callas ha del personaggio è analoga. Disponiamo di una dichiarazione della cantante rilasciata alla rivista «Life» del 20 aprile 1959: «La voce di Lady Macbeth dovrebbe essere pesante, spessa e forte. Il ruolo, e quindi la voce, dovrebbe comunicare un senso di oscurità».<sup>427</sup> In effetti la sua Lady scaligera è fredda, ambiziosa e malvagia, ma sente pure compassione per il marito quando si accorge che lui è pavido (primo atto) o demente (secondo). Nella scena in cui appare per la prima volta Maria Callas scende la scala declamando adagio la lettera in cui il marito le riferisce le profezie delle streghe: è come se lei volesse assimilare,

---

<sup>426</sup> Si tratta della già citata lettera inviata a Salvatore Cammarano da Parigi il 23 novembre 1848: GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, cit., pp. 652-653: 652.

<sup>427</sup> «For Lady Macbeth the voice should be heavy, thick and strong. The role, and therefore the voice, should have an atmosphere of darkness» (lo stalcio dell'intervista che a noi interessa è riportato da HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 138).

avidamente, l'intero contenuto del messaggio. La cavatina di sortita, «Vieni! T'affretta!», è intonata con ritmo scandito e tono scuro e tagliente, senza calore, per descrivere il carattere implacabile della terribile donna. La cabaletta che segue, «Or tutti sorgete, ministri infernali», nella quale vengono invocati gli spiriti dell'inferno perché aiutino a compiere il progettato regicidio (esattamente come avviene nella tragedia shakespeariana che funge da ipotesto per il libretto di Piave), l'accento è ancora scattante e perentorio, fiero e determinato.

Ma la grandissima interprete non emerge solo nei momenti tipici delle arie che anche altre cantanti sanno affrontare in maniera egregia. Sono, come sempre, alcuni dettagli che rivelano prospettive inimmaginabili *ante Callas*. Per esempio il momento in cui, informata dell'arrivo di re Duncan, la Lady commenta: «Duncan sarà qui, qui la notte». La prima parte della frase è detta con apprensione, ma immediatamente, facendoci intendere come d'un tratto la Lady abbia intuito la possibilità di anticipare il compimento del destino profetizzato, eliminando il re che dorme sotto il suo stesso tetto, la conclusione della frase «qui la notte» è il grido raggianti di chi sa quel che intende fare. Ciò che segue – ossia il duetto dell'assassinio, allorché la Lady incoraggia lo sposo a riportare il pugnale nella camera del re e a imbrattare le sue guardie affinché sembrino loro gli assassini – è cantato in modo nervoso e sprezzante e l'impazienza di lei, rispetto alle titubanze di lui, viene evocata attraverso il progressivo inasprirsi dei colori e il prosciugarsi del timbro, sempre più grigio e tagliente. Una scena di grande teatro shakespeariano.

Altro momento sensazionale è l'interpretazione vigorosa, ma agile, esattamente accentata ma anche apparentemente spensierata del brindisi («Si colmi il calice di vino eletto»), nella scena del banchetto del secondo atto. Efficace – stando alle testimonianze dei presenti – la scelta relativa alle luci operata da Carl Ebert:<sup>428</sup> sei candelieri e innumerevoli torce rompono la penombra con un chiarore malato e tremolante che rende ancora più efficace l'apparizione del fantasma di Banco. La Callas sembra riprodurre con la propria voce il baluginio creato sulla scena, perché alterna un suono scuro e inquietante (nei momenti in cui le linee melodiche affidate da Verdi al soprano emergono in rilievo solistico) a suoni raggianti, luminosi e chiari allorché il concertato fa ascoltare le trascendenti melodie la cui efficacia drammatica è affidata alla potenza dell'*ensemble* più che alla realizzazione del singolo dettaglio. La voce del soprano diventa quasi uno strumento il cui suono dà coesione e compattezza all'insieme. L'interpretazione di Maria Callas raggiunge il suo apice nella scena del sonnambulismo che, di fatto, è una delle celebri scene di pazzia del repertorio romantico ottocentesco. Genialmente Verdi non costruisce il delirio della Lady come un'aria strofica o *durchkomponiert*, ma come una successione di frasi melodiche deputate a evocare le allucinazioni provocate da stati mentali non perfettamente correlati. Così, nell'interpretazione del soprano, ogni

---

<sup>428</sup> Cfr. *ivi*, p. 139.

frase, assecondando la volontà del compositore, assume un proprio colore specifico. Qualche esempio ricavato dall'ascolto sia della registrazione dal vivo del 7 dicembre 1952, sia della registrazione in studio del settembre 1958: «Una macchia è qui tuttora» viene cantata con repulsione e disgusto. Per «un guerrier così codardo» sono genialmente riproposti i colori che esprimevano nervosismo, disprezzo, ma anche impazienza e ironia nel corso del duetto con il pavido sposo del primo atto. Si arriva alla ripetizione isterica di «Chi poteva in quel vegliardo / tanto sangue immaginar?»: il terrore della Lady si esprime attraverso la martellante accentuazione di ogni sillaba. La frase «Di Fiffe il sire», una sorta di “pensiero magico” che distoglie da una realtà troppo dolorosa, è opportunamente cantata con tono sottile, aereo e quasi disincarnato, mentre – in antitesi – «Di sangue umano / sa qui sempre» è un parlato-cantato per il quale viene scelto un colore roco, inquieto e soffocato, come se la sonnambula avesse paura di essere spiata o ascoltata da qualcuno durante il suo soliloquio. Segue una sezione più lirica e cantabile, nella quale Lady Macbeth vorrebbe convincere il marito a ritirarsi nella propria camera, una volta perpetrato l'assassinio («A letto, a letto... / Sfar non puoi la cosa fatta»). Qui il timbro diventa commovente e la scena si conclude magistralmente con un Re bemolle sopracuto sostenuto con un lamina sottilissima di suono, esattamente come indicato da Verdi nella partitura. Gli isolati e pretestuosi dissensi vengono oscurati dall'ovazione coronata da sette chiamate alla ribalta riservate a lei sola.

Fortunatamente rimane la sia pure approssimativa registrazione dell'ormai mitica serata: giustamente Wisneski evidenzia che se ci dovessimo limitare alle recensioni comparse l'indomani sui giornali la nostra idea sarebbe condizionata in senso negativo.<sup>429</sup> Peter Hoffer si limita a dire che «Maria Callas non era nella sua forma migliore tanto che, in un punto, è stata addirittura fischiata», mentre Mario Quaglia nel «Corriere del Teatro» sembra elogiarla, ma parlando di una voce cristallina di straordinaria estensione prestata al personaggio della Lady non coglie né la complessità né la ricchezza dell'interpretazione realizzata da Maria Callas.

Peter Dragadze della rivista «Opera» coglie invece la profondità e il «feeling» che solo lei può conferire a un ruolo così drammatico, come pure la *climax* costruita nel corso dell'intera serata fino alla scena del sonnambulismo. Gli fa eco Signe Scanzoni di «Opera News» dichiarando che «a quanto pare le sue corde vocali sono state dotate di una forza fuori dall'ordinario che conferisce a questa voce una qualità quasi disumana». Viene poi segnalata la reazione tutta italiana di un pubblico che, di fronte a un'unica *performance*, si divide, esaltandola o fischiandola.

Rodolfo Celletti – nella sua discografia critica – si sofferma sulla direzione di De Sabata, che sembra oscillare tra una «esecuzione a ritmi serrati» e «un'analisi approfondita, ma con un

---

<sup>429</sup> Cfr. *ivi*, p. 140 per le varie citazioni, fino a diversa indicazione.

andamento [...] meno incalzante».<sup>430</sup> Se «Mascherini non canta male [...] e talvolta dimostra di saper modulare e colorire»,<sup>431</sup> la Callas «disegna una Lady fondamentale nella storia dell'interpretazione operistica»:

L'energia dell'accento e la tensione del suono nel recitativo che segue la lettura della lettera già delineano il personaggio. E se l'«Andantino» *Vieni, t'affretta* non raggiunge pienamente la solennità demoniaca che Verdi richiede con l'indicazione «Maestoso», è perché il sostegno orchestrale – dipenda dal direttore, dipenda dall'ascolto – non sembra all'altezza del timbro fosco e misterioso e dell'accento pungente della Callas. La quale, da parte sua, supera le difficoltà vocali con la franchezza e la fluidità che la caratterizzavano nel periodo aureo. Il discorso vale anche per l'*Or tutti sorgete* e per il Brindisi, ma l'«Allegro moderato» *La luce langue* merita qualche parola in più. Il suono tetro, solenne, ma anche romantico con il quale la Callas rivolge a Macbeth la domanda: *Perché mi sfuggi, e fiso ognor ti veggo* è la più appropriata introduzione che questa pagina potesse desiderare. Per il resto, confrontare l'esecuzione vocale con l'indicazione di Verdi: «legato e cupo». La Callas domina la pagina ad onta della tessitura bassa, da mezzosoprano, realizzando tutte le indicazioni di Verdi con perfetta fusione tra effetto vocale e effetto espressivo. Nella scena del sonnambulismo la Callas cede a qualche inflessione che oggi ha sapore verista, ma solo il modo con il quale accenta *Chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar?* basta a darci la chiave della sua grandezza. Ma ascoltatela anche nel Finale II, dopo il Brindisi, quando la sua voce si leva su tutte le altre nella grande frase: *Il delitto è consumato, chi morì tornar non può...* È l'arte del canto che si manifesta nella sua forma più fulgida e nobile.<sup>432</sup>

Alla Scala, il 7, 9, 11, 14, 17 dicembre 1952, per le uniche cinque recite teatrali di *Macbeth* della carriera di Maria Callas l'orchestra è diretta da Victor De Sabata; Enzo Mascherini canta il ruolo del titolo; Gino Penno, tenore, è Macduff e Italo Tajo, basso, Banco. La regia, come già segnalato, viene affidata a Carl Ebert, mentre Nicola Benois disegna le imponenti scenografie di taglio naturalistico che occupano il palcoscenico per tutta la sua lunghezza e larghezza, includendo un ponte levatoio alto più di due metri nel primo atto. Notevoli anche le danze del terzo atto, composte da Verdi per la ripresa parigina del 1865: vengono coreografate creando un *pas de deux* classico interpretato dal re e dalla regina delle streghe. La recensione firmata sul «Corriere della Sera» da Franco Abbiati è estesa, soprattutto nell'ampia sezione introduttiva nella quale, con una certa retorica, si afferma che «l'edificio nuovo, il primo melodramma verdi-scespiriano [*sic*] vien su da una parte rivestito di marmi e splendente d'oro; da un'altra parte non viene su, non si concreta e nemmeno si configura in pura bellezza, da un'altra parte resta maceria inerte se non informe, materia inanimata che non fa presa».<sup>433</sup> Evidentemente Abbiati è ancora vittima del pregiudizio secondo il quale Francesco Maria Piave è librettista inadeguato che, lavorando su Shakespeare per Verdi, si illude soltanto «di sovrapporli, di compenetrarli, di coniugarli».<sup>434</sup> Entrando nel merito

<sup>430</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 938 (per entrambe le citazioni).

<sup>431</sup> Ivi, p. 939, anche per la citazione che segue.

<sup>432</sup> Ivi, pp. 939-940.

<sup>433</sup> FRANCO ABBIATI, *Il "Macbeth" di Verdi concertato e diretto da De Sabata*, in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 122-125: 122 col. 2.

<sup>434</sup> *Ibidem*.

dell'allestimento scaligero dopo cinque mezze colonne abbondanti di preamboli che oggi appaiono piuttosto ridondanti, Abbiati dichiara che

la Scala, di fronte alle esigenze imposte dalla natura complessa dello spettacolo inaugurale, ha fatto più che lodevolmente il dovere suo. Victor De Sabata [...] ha offerto il massimo che la partitura verdiana poteva dare. [...] Attenendosi scrupolosamente alle innumerevoli indicazioni didascaliche di Verdi, De Sabata ha infine governato le voci degli artisti in modo da equilibrarle senza esagerazioni di suoni, [...] da amalgamarle e fonderle ogni volta che la complessità fonica dei pezzi lirici lo richiedeva. [...] L'opera, particolarmente negli atti primo e ultimo e nella celebre scena del banchetto, calcolava anche sul concorso d'una regia e d'un allestimento intelligenti e precisi. [...] Le risorse della fantasia di Benois, allestitore nonché scenografo e figurinista, apparvero ottimamente spese nell'ideazione dei costumi e degli ambienti, su sfondi arrossati dalle fiamme sanguigne oppure, dove lo consigliavano le oscurità agghiaccianti della tragedia, ancora più tetri delle rimordenti forze che dominavano il cuore dei protagonisti. Anche l'esecuzione da parte degli artisti di canto è apparsa assai bene intonata sia alle esigenze delle non facili tessiture, sia ai dettami lasciati in proposito dall'autore, specialmente inflessibile e meticoloso per il *Macbeth*. Maria Meneghini Callas, Lady, ha profuso la sua voce con purezza e misura di accenti nelle fasi di lirismo; ha tornito i fraseggi e raffrenato gli impeti, come voleva Verdi, nei momenti di concitazione.<sup>435</sup>

Maria dovrebbe cantare *Macbeth* anche a San Francisco, dov'è scritturata per *Lucia di Lammermoor* nell'ottobre 1957; ma a inizio settembre telegrafa a Kurt Herbert Adler comunicandogli che è malata e potrebbe non essere in grado di debuttare come programmato. A due settimane dalla prima recita notifica che non può tener fede alla prima parte del contratto, ma che potrebbe onorare gli impegni precedentemente assunti per la seconda metà di ottobre. Due giorni più tardi il nervosismo di Adler è accresciuto dal fatto che anche Antonietta Stella annulla il proprio contratto per malattia. Maria Callas non canterà mai più all'Opera di San Francisco; Adler dichiara di averla licenziata e di aver presentato una denuncia alla *American Guild of Musical Artists*. Salva poi la stagione ingaggiando Leonie Rysanek per la parte della Lady e Leyla Gencer per quella di Lucia. La Rysanek accetta di sostituire pure Antonietta Stella in *Aida* e *Un ballo in maschera*, cantando tuttavia quest'ultimo titolo in tedesco. Negli anni cinquanta accadono anche fatti di questo genere, ossia serate in cui i diversi cantanti di uno stesso cast eseguono le loro parti in lingue diverse. Per la terza stagione consecutiva al Metropolitan, nel 1959, la Callas dovrebbe cantare in *Tosca* e *La traviata*; inoltre in una nuova produzione di *Macbeth* con Leonard Warren nel ruolo del titolo. Accetta la proposta, ma contesta il calendario delle recite, che prevede di alternare la parte di Violetta con quella della Lady: nel '59 non può più fare quello che dieci anni prima affrontava senza troppo sforzo. Rudolph Bing, in risposta alle sue obiezioni, annulla il contratto.<sup>436</sup>

<sup>435</sup> Ivi, da p. 124 col. 2 a p. 125 col. 2.

<sup>436</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 141. Nella propria autobiografia Bing scriverà che la Callas era irritata dall'organizzazione complessiva di una *tournee* che l'avrebbe portata a cantare fuori dal circuito pubblicitario internazionale e in produzioni tutt'altro che ottimali. Il 3 febbraio 1971, alla Juilliard School, la cantante esprime il proprio rammarico per il fatto che la sua casa discografica non le abbia richiesto una registrazione completa di *Macbeth* e del *Pirata* (cfr. *ibidem*). Restano, per entrambe le opere, le arie incise nel 1958.

### 3.4.2. Due vittime dell'amore

Nel corso di tre brevi stagioni a Città del Messico Maria Callas canta otto ruoli, tre dei quali sono per lei un debutto. Porta per esempio in scena, per l'unica volta nella sua carriera, il personaggio di Gilda, la figlia di Rigoletto che si sacrifica per salvare la vita all'impenitente duca di Mantova, un irresponsabile ma affascinante *tombreur de femmes*. In Messico la Callas non lesina sulle prodezze vocali e sull'intensità dell'interpretazione, tanto che, in breve, è il soprano preferito dalla stampa<sup>437</sup> e dal pubblico e le sue apparizioni vengono radiotrasmesse, cosicché rimangono le registrazioni di quelle serate, conservate in dischi di acetato di grandi dimensioni oppure su nastro magnetico. Si tratta di documenti preziosi, perché attestano la qualità della voce della Callas all'inizio della carriera internazionale e consentono di riflettere su come, negli anni successivi, la sua interpretazione abbia progressivamente rinunciato alle esibizioni più plateali (sopracuti fuori ordinanza, aggiunta di trilli e virtuosismi, anche alla fine di «Caro nome», peraltro con un bellissimo effetto di *diminuendo* in lontananza) per concentrarsi sull'approfondimento dei caratteri e sulla fedeltà alla *voluntas auctoris* intesa come esecuzione esatta dei segni d'espressione.

Alla fine della stagione estiva a Città del Messico, nel 1951, il sovrintendente Antonio Caraza Campos propone a Maria Callas di imparare le parti di Gilda e Lucia, entrambe nuove per lei, per la stagione seguente. Lei accetta, salvo chiedere, l'anno seguente, di poter rinunciare al ruolo di Gilda:<sup>438</sup> nelle precedenti settimane ha infatti aggiunto al proprio repertorio due titoli (*Il ratto dal serraglio* alla Scala e *Armida* al Comunale di Firenze). Avverte ora la fatica, dato che i suoi impegni comprendono, in questo periodo, *Norma*, *La traviata*, *I puritani* e la sua prima *Lucia*. Caraza Campos replica che ormai ha firmato un contratto per cantare i nuovi ruoli e che viene per questo pagata quanto nessun altro artista mai a Città del Messico: impossibile ora cambiare il contratto. Il *Rigoletto* viene provato meno del necessario<sup>439</sup> e solo l'istinto musicale della Callas e l'entusiasmo addirittura esagerato del pubblico messicano per la voce di Giuseppe Di Stefano impediscono che la *première* si risolva in un disastro. Eccettuata la Callas, infatti, tutti si concedono arbitri e interpolazioni, aggiungendo corone non scritte agli acuti e anche l'orchestra è imprecisa e rumorosa. In questo museo degli orrori Maria Callas si rivela una solida professionista: concede anche lei, come già ricordato, qualche effetto speciale non richiesto da Verdi ma, nel complesso, benché la sua parte sia stata normalmente cantata, nel corso del primo Novecento, da soprani di coloratura quali Nelly Melba, Luisa Tetrazzini, Amelita Galli-Curci, Toti Dal Monte e Lily Pons, la

---

<sup>437</sup> Dopo la *Norma* del 1950 a Città del Messico, Salomon Kahan scrive che potrà avere chi la eguagli, ma non chi le sia superiore: cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 204.

<sup>438</sup> Sul *Rigoletto* messicano: HENRY WISNESKI, *Maria Callas...*, cit., pp. 129-131, e ARIANNA HUFFINGTON (STASSINOPOULOS), *Maria Callas. The Woman behind the Legend*, New York, Cooper Square, 2002, pp. 106-108.

<sup>439</sup> I materiali fotografici pubblicati da Wisneski (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 128 e 132-135) lasciano intuire che l'allestimento è montato utilizzando scene dipinte di repertorio e costumi convenzionali.

partitura prevede anche l'uso del registro grave del soprano: non a caso Arturo Toscanini ritiene che la voce drammatica di Zinka Milanov abbia il peso giusto per la parte.<sup>440</sup>

Come la registrazione dal vivo rivela, le ovazioni della serata sono rivolte soprattutto all'esuberante duca di Mantova (Di Stefano), la cui prestazione, oggi, non appare certo esemplare.<sup>441</sup> La recensione su «Musical America» del settembre seguente, firmata da Solomon Kahan, è condivisibile per vari aspetti. Può sembrare troppo severa nei confronti di Maria Callas, ma dobbiamo considerare che la parte di Gilda viene di solito affidata a soprani di coloratura che la propongono in maniera diversa e che la Callas, sperando di non dover cantare la parte di Gilda in quella occasione, per le recite di Città del Messico non l'ha ancora adeguatamente assimilata: «Come per determinare una anticlimax [della stagione], è arrivata un'esecuzione del *Rigoletto* pedestre, dato che il signor Campolonghi, il buffone, non era né vocalmente né teatralmente all'altezza delle aspettative di Verdi. Il duca del signor Di Stefano, tutt'altro che eccezionale, e la Gilda della signora Callas, un ruolo non ideale per lei, non hanno migliorato la situazione».<sup>442</sup>

Passando dunque all'analisi della registrazione *live* dello spettacolo, si nota che per la scena del primo atto in cui Gilda incontra il padre (in questo caso il baritono Piero Campolonghi) Maria Callas utilizza un timbro chiaro e giovanile, ma con alcune sottolineature che mettono in risalto il proprio carattere passionale oltre che i presagi funesti che attraversano il cuore della giovane, cosicché un romantico alone di malinconia pervade il suo canto. Durante il *master class* del 1972 alla Juilliard School di New York, coerentemente con la soluzione interpretativa adottata a teatro e nell'incisione discografica, la Callas spiega a un soprano come interpretare «Caro nome» in maniera esplicita: «Dagli più libertà. Devi essere una ragazza passionale e innamorata. È vero: Gilda è ancora vergine, ma non si dovrebbe essere troppo titubanti, pensando a quello che le accade in seguito. Non dimenticare che lei sacrifica la sua vita per amore».<sup>443</sup>

Tornando al duetto Gilda-Rigoletto, sono rilevanti la precisione ritmica del soprano e la meticolosa attenzione a ogni accento annotato in partitura: questi dettagli tengono alta la tensione della pagina e le conferiscono una notevole carica teatrale. Poco dopo, quando il duca appare nel cortile, con una delle sue impennate di genio la Callas ci fa ascoltare l'autentico sgomento della ragazza che si trova in casa, senza volerlo, l'uomo di cui è e sarà fino alla fine, nonostante tutto,

---

<sup>440</sup> Cfr. *ivi*, p. 130.

<sup>441</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 996: «Di Stefano è un po' caotico nell'esecuzione (e non solo nella Ballata); ignora i segni d'espressione; manca d'eleganza; dà un'interpretazione prevalentemente esteriore; mostra i primi segni di forzature in alto; ma la voce è ancora in buone condizioni (niente a che vedere con il disastro della Columbia 1955) e il piglio e la grinta non gli mancano certo. Quindi una prestazione demagogica, ma anche dinamica e qua e là piacevole».

<sup>442</sup> «As an anti-climax [of the season] came a pedestrian performance of *Rigoletto*, for Mr. Campolonghi, the jester, was neither vocally nor histrionically up to Verdi's demands. Mr Di Stefano's Duke, far from outstanding, and Miss Callas's Gilda, not an ideal role for her, did not improve the situation»: il testo è riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 131.

<sup>443</sup> L'appunto è citato da Wisneski ma non compare nel volume a cura di Ardoin della Longanesi (1988), pp. 154-159.



innamorata. Pertanto la sua voce, quando lo apostrofa invitandolo ad uscire, si fa immediatamente più dolce e calda e l'«uscite!» è detto senza convinzione. Ancora una volta la grande Callas si incontra nei dettagli più che nelle pagine canoniche nelle quali molti soprani figurano bene. Nel 1952, con voce integra e sicura, può affrontare anche i trilli esattamente come scritti, attaccandoli non a partire dalla nota principale – come fanno di solito molte altre interpreti – bensì dalla nota superiore, come Verdi esige. La nota conclusiva è un Mi 6 fuori ordinanza: sicuro e non gridato. Tre anni più tardi, nella registrazione in studio diretta da Serafin, ometterà la nota perché non prevista dal compositore ma anche perché le riuscirebbe meno facile, con ogni probabilità.

Per quanto la produzione di Città del Messico sia tutt'altro che accurata sotto il profilo della preparazione, la recita del 17 giugno procede senza disavventure rimarchevoli fino alla metà circa del terzo atto. Appena tuttavia attacca la tempesta (famosa per l'utilizzo del coro maschile a bocca chiusa), si scatena anche un uragano in palcoscenico, musicalmente parlando, perché Maddalena e Sparafucile vanno per conto proprio.<sup>444</sup> Il loro tempo è diverso da quello dell'orchestra, che a propria volta non segue il direttore. La Callas deve scegliere quale tempo seguire dei tre e sceglie di assecondare il direttore, riportando gradualmente tutti quanti all'ordine. Anticipa così in America quello che farà in occasione del debutto parigino del 19 dicembre 1958, di cui rimane un documento audiovisivo. In quella occasione il coro, durante l'esecuzione di «Casta diva», si scompagina e lei, con un elegante cenno della mano, lo riporta al tempo giusto, letteralmente dirigendolo.

Al termine delle due rappresentazioni previste in cinque giorni (17 e 21 giugno 1952), la Callas elimina dal proprio repertorio teatrale il *Rigoletto*. Benché la successiva incisione discografica con Gobbi e Di Stefano (direzione di Serafin, Columbia-EMI 1955) la mostri più sicura nel controllo della parte, la sua Gilda appare meno fresca e spontanea, più avara di colori e, qua e là, rallentata nei tempi. Inoltre gli estremi acuti sono meno sfolgoranti, in particolare dal Si naturale acuto in su, sia nella chiusa del duetto con il Duca (atto I, sc. XII), sia nella cadenza di «Caro nome» (atto I, sc. XIII), sia nella conclusione del duetto della vendetta con il baritono (atto II, sc. VIII).

Nella carriera di Maria Callas i titoli della trilogia popolare verdiana, tutti conservati tra le incisioni discografiche ufficiali, oltre che in una o più registrazioni “pirata”, costituiscono una *climax*, sia per quanto riguarda il numero di recite teatrali, sia sotto il profilo degli esiti interpretativi raggiunti. Dopo *Rigoletto* (opera del 1851), con due sole recite messicane e con la costruzione

---

<sup>444</sup> Questo il commento di Rodolfo Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 995): «Come direzione d'orchestra siamo spesso ai limiti della barabonda. Non appena il Duca e Borsa entrano, c'è scompiglio, ma è niente rispetto al terzetto dell'ultimo atto (Maddalena-Sparafucile-Gilda), dove il basso e il mezzosoprano stonano, squadrano, parlano addirittura invece di cantare. Però è un'esecuzione in qualche modo vibrante per merito dei tre cantanti principali. Campolonghi [...] ha un modo di cantare e di fraseggiare in parte improntato all'*ars oratoria* degli antichi baritoni e se emette un acuto, inoltre, è proprio un acuto e se fa una mezza voce, è una mezza voce, non un falsetto [...]». Di Maria Callas, a p. 996, Celletti rileva che «l'accento non è proprio quello dell'ingenua [...]. Però la voce è fresca, duttile, integra. Il *Caro nome* è eccellente e il racconto *Tutte le feste al tempio* addirittura eccezionale per l'intensità dell'accento e del suono. Si coglie però qualche nota lievemente calante d'intonazione nel Finale dell'opera».

buona ma non eccezionale di un personaggio che resta piuttosto estraneo, per temperamento, all'indole del soprano grecoamericano, al secondo posto si colloca *Il trovatore* (1853), nel quale la delicata e sognante Leonora, figura idealizzata e stilizzata votata al martirio, risulta più vicina a quei personaggi mitici e coturnati con i quali la Callas si identifica perfettamente. Ma il vero capolavoro interpretativo, nel "Verdi melodrammatico di mezzo", e il ruolo più eseguito a teatro è quello di Violetta (*Traviata*, 1853), che assume la statura e i connotati di un personaggio tragico *tout court*.

Maria Callas canta dunque la parte di Leonora nel *Trovatore* per la prima volta a Città del Messico il 20 giugno 1950. In sette anni la riprende più volte, raggiungendo la cifra complessiva di venti recite in sette città,<sup>445</sup> e la registra, diretta da Karajan, dal 3 al 9 agosto 1956. Rimangono documenti sonori dal vivo della sua Leonora di Città del Messico, Napoli e Milano. Tra la prima esecuzione teatrale del ruolo e la registrazione ufficiale in studio l'interpretazione viene – per così dire – raffinata, sia per quanto riguarda i dettagli del fraseggio che per la visione complessiva del personaggio. Ma è opportuno segnalare, quale caratteristica ricorrente nelle interpretazioni callassiane di uno stesso personaggio ripreso in diversi allestimenti e ad anni di distanza, la sostanziale fedeltà alla lettura del carattere data fin dal primo incontro: l'artista studia, medita, approfondisce e valuta fin da subito quali sono, a suo avviso, le scelte più corrette. Cambiando i direttori d'orchestra ci potranno essere variazioni, come osserveremo con alcune esemplificazioni strada facendo, ma sempre relative ai dettagli, senza che la prima lettura del ruolo venga stravolta, in quanto è già dal primo incontro il frutto di una assimilazione rigorosa e graduale della musica, assunta come riferimento fondamentale e sicuro (fatte salve le tradizionali "puntature").

Nel '50 ascoltiamo una Leonora passionale e generosa nell'accento e nella ricchezza del suono che è ancora sorprendente, fluviale. Nell'incisione diretta da Karajan l'interpretazione è più stilizzata, meno estroversa: viene così delineata una Leonora più lirica che drammatica e la dama della principessa d'Aragona diventa un personaggio più elegante e aristocratico. Le differenze più evidenti, se si confrontano le recite teatrali di cui resta documentazione audio con l'incisione Columbia-EMI, riguardano le soluzioni proposte per le cadenze di «Tacea la notte placida» e «D'amor sull'ali rosee»: i finali d'aria, del resto, variano in quasi tutte le esecuzioni documentate.<sup>446</sup>

Rimandando al quarto capitolo qualche ulteriore considerazione come pure l'esposizione di una ipotesi – non solo nostra, a vero dire – in base alla quale la Leonora scaligera del febbraio 1953

---

<sup>445</sup> Dopo le tre recite del 20, 24 e 27 giugno 1950 a Città del Messico, Maria Callas è Leonora a Napoli (27 e 30 gennaio e 1° febbraio 1951), a Milano (23, 26, 28 febbraio e 24 e 29 marzo 1953), a Londra (26, 29 giugno e 1° luglio 1953), a Verona (15 agosto 1953), a Roma (16, 19 e 23 dicembre 1953) e a Chicago (il 5 e 8 novembre 1955).

<sup>446</sup> Compresa quella incisa a fine carriera, nell'aprile 1964. Per quanto riguarda la registrazione Columbia-EMI diretta da Karajan, Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1059) parla di «eloquenza» e «nobiltà», ma anche dell'assenza del «timbro soave e patetico che sovente la parte richiede». Nota inoltre «cedimenti nel settore acuto, che è stridulo e oscillante». Il giudizio ci appare più severo del necessario e poco attento alle illuminanti soluzioni di fraseggio adottate da un'interprete che dimostra di aver maturato una perfetta conoscenza e padronanza del ruolo.

avrebbe impressionato Luchino Visconti al punto tale da fargli mutare l'*incipit* precedentemente programmato del film *Senso* al fine di recuperare il clima di quella sensazionale *performance*, qui ci soffermiamo su alcune osservazioni di carattere generale.

Sorprende, intanto, la vitalità che Maria Callas-Leonora sa conferire alla musica composta da Verdi (Wisneski parla di «ardore crescente»)<sup>447</sup>. Se da un lato nella cavatina di sortita («Tacea la notte placida») segue gli abbondanti segni di espressione annotati dal compositore in partitura, realizzando alla lettera l'indicazione «con espansione», non esita però ad assecondare le attese del pubblico messicano con note interpolate: il Re 6 è scritto, ma lei aggiunge un Do 6 e il suo celebre (in quegli anni) Mi bemolle sopracuto alla fine dell'aria, replicato per concludere la cabaletta «Di tale amor che dirsi». Per il pubblico la nota in questione è elettrizzante, per i musicologi mostruosa: puro atletismo vocale in conflitto con l'indole del personaggio. Difficile dire cosa Verdi avrebbe pensato: pragmatico com'era, avrebbe forse gradito o incoraggiato l'ovazione del pubblico?

Poiché esiste documentazione anche della recita del 27 giugno che conclude la serie delle esibizioni di Maria Callas in Messico nella stagione 1950, si può notare che la voce mostra qualche segno di stanchezza. Se la cavatina «Tacea la notte placida» è virtualmente identica a quella proposta durante la *première*, di fatto la cantante accenna soltanto il Mi bemolle 6 conclusivo (lasciandolo immediatamente dopo averlo intonato) e al termine della cabaletta non tenta di replicarlo ma, prudentemente, esegue il finale scritto da Verdi con un trillo sul La bemolle 5. Conclusione: anche negli anni della sua onnipotenza la voce di Maria Callas non gode di salute ferrea e infallibile. È uno strumento intermittente e fragile, probabilmente sul piano fisiologico.

Secondo Wisneski,<sup>448</sup> prima di debuttare nel ruolo di Leonora Maria Callas avrebbe chiesto a Tullio Serafin di istruirla, ottenendo un garbato rifiuto con la scusa che *Il trovatore* non è una delle opere del maestro di Cavarzere. Non abbiamo trovato altrove notizia di questo fatto, neppure nella monografia dedicata da Nicola Sguotti a Serafin, ma la notizia sembra avvalorata dal fatto che il maestro non dirige mai *Il trovatore* a Milano, né a Verona, né a Londra né a New York. Quando, all'inizio del 1951, Serafin viene chiamato a Napoli a guidare tre recite di una delle rarissime produzioni di quest'opera di Verdi che lo coinvolgono,<sup>449</sup> vuole che Maria Callas sia la sua Leonora e in questa occasione sicuramente lavorano insieme sulla parte. Al San Carlo Manrico è il grande Giacomo Lauri Volpi (1892-1979), che conserverà sempre sentimenti di ammirazione e stima per

---

<sup>447</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 65-66: «She began «Tacea la notte» with a veiled tone, but in the “con espansione” section her voice took on a free, soaring quality, appropriate to the mounting ardor implied in the text. She abbreviated the music at the close of the piece but sang the written high D flat and followed it with an interpolated high C and high E flat. The cabaletta «Di tale amor» was sung in a vibrant, powerful manner, the octave scale up to high C and down again being particularly brilliant. She ended the aria with an untraditional and electrifying high E flat».

<sup>448</sup> Cfr. *ivi*, p. 67.

<sup>449</sup> Le recite si tengono nei giorni 27 e 30 gennaio e, inoltre, 1° febbraio.

Maria, documentati da alcune lettere che intercorreranno tra i due artisti anche dopo la morte del maestro veneto, in momenti critici della carriera di lei. Celletti osserva che

Lauri-Volpi e la Callas avrebbero potuto costituire una coppia sensazionale per certe affinità di tecnica e di gusto di ritorno all'antico, ma sia in questa che in altre opere che cantarono insieme (*Lucia, Puritani*) s'incontrarono troppo tardi. Lauri-Volpi aveva cinquantott'anni, nel 1951, e li dimostrava. [...] Lauri-Volpi ha perduto la morbidezza, le modulazioni, il legato, la purezza degli attacchi, la varietà del fraseggio. [...] La Callas è invece quella degli anni più gloriosi. Si può sempre dire, oggi, che non aveva il timbro ideale per una melodia lunare come *D'amor sull'ali rosee* e che, successivamente, in questa pagina – e magari anche in altre del *Trovatore* – abbiamo udito di meglio. Ma eravamo nel 1951 e da chi mai s'era sentito cantare *D'amor sull'ali rosee* con tutti i segni d'espressione, tutti gli ornamenti, tutte le sfumature che Verdi prescrive? Ma anche nell'accento e nell'abbandono liricheggiante la Callas del 1951 diceva parole nuove; e quando nel I atto attaccava *Di tale amor* con un tempo stretto, il suo virtuosismo era d'una suggestione irresistibile, a maggior ragione perché gli acuti erano facilissimi e fermi. È ottimo, s'intende, anche il *Tacea la notte placida*, ma poi c'è la grandissima Callas del concertato *E deggio e posso crederlo* e udiamo una Leonora superlativa nel Finale dell'opera. Il *Prima che d'altri vivere* che la Callas ci fa ascoltare è un momento magico.<sup>450</sup>

Per quanto *Il trovatore* di Napoli non segni un vertice assoluto nella carriera della Callas, la sua *performance* «ha qualche crisma di storicità»:<sup>451</sup> lei canta davvero bene.<sup>452</sup> L'orchestra però sembra una banda di dilettanti: Cloe Elmo (Azucena), quando deve emettere un acuto, non può salire oltre il Sol e la prestazione dell'ormai maturo Lauri-Volpi rivela in vari momenti, nonostante il timbro ancora raggiante, qualche difficoltà di intonazione e di tenuta ritmica, come osservato da Celletti. Al termine della cabaletta «Di quella pira» il pubblico manifesta il proprio dissenso, ragione per la quale il tenore dà forfait per la terza replica e spedisce ai giornali di Napoli una lettera aperta nella quale difende la propria arte e denuncia l'incompetenza del pubblico partenopeo.

Passando alle tre recite londinesi del 26 e 29 giugno e 1° luglio 1953, dato che non rimane alcuna documentazione fonografica diamo una nostra traduzione di uno stralcio della recensione firmata in «Opera» dell'agosto di quell'anno da Cecil Smith. Al Covent Garden la cantante viene scritturata per *Aida* (della quale resta una registrazione parziale), *Norma* e *Trovatore*. Nell'ultimo titolo cantano con lei il tenore James Johnston e Giulietta Simionato quale Azucena: «Fu più felice nel portamento e nei gesti scenici di quanto non lo fosse, nel complesso, in *Norma*. Non riesco a definire adeguatamente come sia riuscita a incarnare sia l'umanità appassionata di Leonora sia la stilizzazione con la quale tanto la partitura quanto il libretto universalizzano le sue emozioni. La sua voce, o piuttosto il suo uso della stessa, era fonte di infinito stupore. Una volta tanto abbiamo sentito i trilli perfettamente eseguiti, le scale e gli arpeggi intonati con voce corposa e ritmicamente

---

<sup>450</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., pp. 1056-1057.

<sup>451</sup> Ivi, p. 1056.

<sup>452</sup> Rispetto alla recita precedentemente analizzata elimina il sopracuto fuori ordinanza dalla cavatina di sortita e fa ascoltare una nuova cadenza per la cabaletta che segue.

precisi e scattanti, i portamenti e le frasi di ampio respiro ben sostenuti e squisitamente legati. La spettacolare ovazione al termine di “D’amor sull’ali rosee”, nell’ultimo atto, era ancora inferiore a quanto il soprano avesse meritato». <sup>453</sup>

Dopo una recita diretta da Molinari Pradelli nel cuore dell’estate, il 15 agosto, all’Arena di Verona, *Il trovatore* viene ripreso per tre repliche a dicembre (nei giorni 16, 19 e 23) a Roma dove, a fianco della Callas, si ripresenta un Giacomo Lauri-Volpi che conferma l’eccesso di retorica e la tendenza ad accelerare i tempi già manifestati a Napoli. Di queste ultime recite dà riscontro William Weaver in «Opera News» del 15 febbraio 1954, sottolineando che la serata da lui ascoltata

è stata dominata dal canto incredibilmente insipido di Lauri Volpi. La sua Leonora era Maria Callas, che ha cantato un po’ freddamente all’inizio, ma è stata poi impeccabile tanto quanto il suo partner è stato «hammy» [l’aggettivo è di fatto intraducibile, perché viene usato in inglese per descrivere un attore e, per estensione, un cantante-attore che mentre recita si rivela innaturale e caricato: forse si potrebbe dire “atteggiato”, “sopra le righe”]. Nell’ultimo atto il suo «D’amor sull’ali rosee» è stato il momento più luminoso di una serata terribile [...]. Il maestro Santini, di solito direttore solido e deciso, si è lasciato trasportare dalla concitazione del tenore. I tempi sono stati accelerati, diventando così incerti che nei concertati i cantanti erano almeno due battute indietro. <sup>454</sup>

Gli incidenti di percorso continuano durante la seconda recita, quando Fedora Barbieri sviene in palcoscenico poco prima di «Stride la vampa» e viene sostituita da Miriam Pirazzini. Terminata la terza recita, Maria Callas torna a Milano per gli impegni scaligeri e le recite del *Trovatore* vengono continuate da Caterina Mancini che, come già segnalato, è la voce italiana, in quegli anni, più simile per qualità naturali (ma non per tecnica!) e per repertorio a quella di Maria Callas.

Quest’ultima è Leonora per due ulteriori serate a Chicago, il 5 e l’8 novembre 1955: cast stellare, con il Manrico di Jussi Björling (1911-1960), l’Azucena di Ebe Stignani (1903-1974) e il Conte di Luna di Ettore Bastianini (1922-1967). Le rappresentazioni del *Trovatore* di Chicago sono le uniche recite in cui la Callas è affiancata dal grande tenore svedese. La registrazione che si favoleggia esista, captata con un registratore portatile collegato a una batteria, ad oggi non è stata ancora resa nota. <sup>455</sup> Non potendo ascoltare come il soprano abbia cantato, segnaliamo l’entusiastico

---

<sup>453</sup> Questo il testo inglese al quale ci riferiamo, riportato da Wisneski (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 69): «She was more fortunate in carriage and gesture than I feel she was, on the whole, in *Norma*; and in some way I cannot define she embodied both Leonora's passionate humanness and the formality with which the score and libretto universalise her emotions. Her voice – or, rather her use of it – was a source of unending amazement. For once we heard the trills fully executed, the scales and arpeggios tonally full-bodied but rhythmically bouncing and alert, the portamentos and long-breathed phrases fully supported and exquisitely inflected. The spectacular ovation after "D'amor sull'ali rosee" in the last act was still less than the soprano deserved».

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 69: «The performance was dominated by the incredibly tasteless singing of Lauri Volpi [...]. His Leonora was Maria Callas, who sang a little coldly at first, but was as impeccable as her partner was hammy. In the last act her “D’amor sull’ali rosee” was the brightest spot in a dire evening [...]. Maestro Santini, ordinarily a sound, firm conductor, allowed himself to be carried away by the tenor’s insistence. The tempi grew so uncertain that in the concerted numbers singers were as much as two bars off».

<sup>455</sup> Cfr. *ivi*, p. 70.

commento di Claudia Cassidy che considera sconvolgente («roof-shattering»)<sup>456</sup> l'applauso a lei indirizzato e definisce il quarto atto della Callas «una meraviglia del mondo occidentale» («a wonder of the western world»). Rudolph Bing, *general manager* del Metropolitan, che dal 1950 cerca di scritturare la Callas per il suo teatro, scrive nella propria autobiografia:

Per firmare quel contratto [il primo della Callas con il Metropolitan di New York] la montagna dovette andare a Maometto. Francis Robinson ed io volammo a Chicago, dove i direttori della Lyric Opera, Carol Fox e Lawrence Kelly, non furono affatto contenti di vederci. Temevano – giustamente – che se la Callas avesse firmato per New York, Chicago non avrebbe più potuto ascoltarla. L'abbiamo ascoltata cantare nel *Trovatore*, con il Manrico di Björling, e ricordo di aver detto, durante l'«Ah sì ben mio» del terzo atto [si tratta dell'adagio cantabile che precede la cabaletta «Di quella pira»] che un vero impatto drammatico fu per me determinato dal vedere il modo in cui la Callas lo ascoltava più che dalla voce stessa del tenore [...]. Poi siamo andati dietro le quinte dove ho dato prova della mia migliore versione del baciamento, appresa fin da ragazzo, e la foto è finita in tutti i giornali e alla fine il contratto di Maria Callas con il Metropolitan fu firmato.

Dell'appunto sull'attrice-Callas, che crea una immobile eppure coinvolgente controcena con il semplice porsi in ascolto del tenore mentre esegue la sua difficile aria, dovremo tener conto quando ci soffermeremo su questo particolare aspetto della sua arte. Segnaliamo *en passant* che con i sovrintendenti dei teatri, fin dagli anni delle tournée in America Latina, la Callas avrà quasi sempre rapporti conflittuali: tanto con Ghiringhelli (additato e apostrofato mentre si trova nel proprio palco), quanto con Bing, dopo un periodo iniziale idilliaco, la rottura è violenta e quasi definitiva.<sup>457</sup>

Verdi, come Wagner, vuole riformare il teatro musicale e lavorare per una più stretta integrazione tra musica e parola.<sup>458</sup> Per quanto la nozione di “parola scenica” cominci ad affiorare negli scritti del compositore alla fine degli anni cinquanta, intendendola come «la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»,<sup>459</sup> il suo primo utilizzo nel *corpus* verdiano – secondo Julian Budden – risale alla *Battaglia di Legnano* (1849), allorché Verdi sottolinea in una lettera a Cammarano l'importanza di dare alla parola «infamia» un adeguato rilievo musicale. Quindi, a partire dalla trilogia popolare, è esplicita in Verdi la volontà di piegare «la forza delle singole parole e frasi ai fini della struttura musicale e drammatica».<sup>460</sup> Maria Callas è cantante che Verdi avrebbe apprezzato perché, se nelle opere giovanili del Bussetano (*Nabucco*, *Macbeth*) può offrire ad Abigaille e Lady Macbeth la vocalità scattante e il timbro corrusco che il loro temperamento indomito richiede, a partire da *Rigoletto*, passando per *Trovatore* e *Traviata* e

---

<sup>456</sup> *Ibidem*, sia per questa che per le citazioni successive, compresa quella ricavata dall'autobiografia di Rudolph Bing di cui forniamo una nostra traduzione, rimandando al citato volume di Wisneski per il testo inglese.

<sup>457</sup> Cfr. CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, Trebaseleghe, Calypso, 2008, pp. 50, 54, 60, 61-62 (per l'apostrofe).

<sup>458</sup> Le osservazioni di carattere generale qui proposte devono molto a un capitolo di Julian Budden intitolato «La formazione dello stile maturo», in ID., *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, a cura di Gianfranco Vinay, Torino, EDT, 1986, vol. II, pp. 37-60: 51.

<sup>459</sup> Per la citazione verdiana cfr. *ibidem*.

<sup>460</sup> *Ibidem*.

arrivando ai *Vespri siciliani*, può unire al virtuosismo un non comune talento di fraseggiatrice che le consente di insegnare a chi verrà dopo di lei cosa significa realizzare nel canto la “parola scenica”. Ma la critica italiana è in grado di percepire questa non comune capacità analitica, ascoltando la Leonora di Maria Callas? Sì, se bene interpretiamo la recensione al *Trovatore* napoletano pubblicata nel «Mattino» da Alfredo Parente il 28 gennaio 1951, dato che si parla di «coscienza musicalissima» e di «intelligenza interpretativa di rari effetti» ai quali si uniscono, «con la regale figura, una duttilità di modi scenici che variano, con infallibile intuito, dai più teneri toni affettivi alla fierezza».<sup>461</sup>

La psicologia di Leonora si esprime nelle due grandi arie tra loro complementari: «Tacea la notte placida», nella prima parte, quando le speranze di Leonora sono grandi e la melodia procede verso un culmine elevato sul quale si apre come un fiore che sbocci, e «D’amor sull’ali rosee», quando, nella quarta parte, «le sue ali liriche sono piegate e la sua melodia si dissolve in una serie di cadute mortali».<sup>462</sup> Il secondo cantabile presenta una melodia tipicamente italiana che comincia in tonalità minore e termina nel relativo maggiore: la voce è sostenuta da un accompagnamento orchestrale giocato su una tavolozza armonica delicata, con un solo corno e tutti gli strumenti che raddoppiano il canto eccettuati i primi violini, che entrano a far parte della testura orchestrale solo a un certo punto, al culmine di una frase, per evidenziare la bellezza della melodia e della voce che la sta eseguendo, alla quale viene richiesta una omogeneità strumentale. È quanto probabilmente rileva il critico del «Giornale», Procida, parlando «di una voce estesa, voluminosa, tipicamente drammatica, necessaria a sostenere l’ardua tessitura della parte»,<sup>463</sup> anche se non sempre in grado di conferirle «quella duttilità e quell’interna emozione d’arte che questa eccelsa figura verdiana esige». Detto in altre parole ed esemplificando: se di Leonora si vuole enfatizzare il carattere idealizzato e uranico della donna-angelo contemplata e cantata “a distanza” dai trovatori, Maria Callas è interprete perfetta. Se al personaggio si vuole conferire maggiore concretezza e sensualità, risulta preferibile il timbro meno sofisticato e più carnale, meno “astratto” e più “caldo” di Leontyne Price.<sup>464</sup> A conferma dell’assunto possiamo citare il giudizio di William Weaver espresso in «Opera News» del 15 febbraio 1953 o quello di Piero Dallamano in «Paese Sera» del 18 dicembre 1953 a proposito del *Trovatore* romano che comprende nel cast Lauri-Volpi: «una Leonora più dalla prodigiosa tecnica dell’ugola che dalla struggente forza d’amore».<sup>465</sup>

---

<sup>461</sup> Per i passi della recensione che ci interessano si veda GINA GUANDALINI, *Callas. L’ultima diva*, cit., p. 208.

<sup>462</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., p. 109.

<sup>463</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L’ultima diva*, cit., p. 208, per entrambi i passi citati.

<sup>464</sup> Emblematico l’entusiasmo di Teodoro Celli («Corriere Lombardo», 24 febbraio ’53), nel quale si evidenziano la «scuola» (cioè la tecnica) e il «musicale sentimento» (lo studio accurato e la comprensione dello stile – ossia della “proprietà” – della musica): «Ah, se tanti cantanti che possiedono voci naturalmente splendide sapessero cantare anche solo lontanamente con tanta proprietà, con tanto musicale sentimento, oltre che con tanta scuola!» (ivi, 230).

<sup>465</sup> Ivi, p. 237. Weaver accusa la Callas di aver cantato la parte di Leonora «un po’ freddamente all’inizio».

Al pubblico scaligero del '53 piacerà – benché meno sensuale del solito – «D'amor sull'ali rosee» ed Eugenio Gara attesta, al termine dell'aria, una «acclamazione interminabile»<sup>466</sup> che vale per la Callas come «una sentenza che non ammette appelli», dopo che la cantante era stata «come sempre, attesa al varco», quasi fosse una «eterna laureanda». Gara parla di «uno stupendo incontro fra una pregnante melodia e un'interprete ispirata» della quale si ammirano «la levigatezza dei portamenti e delle filature, il raro gusto dei coloriti, la squisita premessa del trillo nella cadenza finale». Il critico genovese insiste nel segnalare che gli «ingredienti meccanici, anche se raffinatissimi, non significano niente» se l'interprete non esce dal «laboratorio» per volare «nei cieli della poesia». Fuor di metafora, padronanza tecnica e acume analitico non garantiscono il capolavoro interpretativo: il colpo d'ala del genio consiste in una operazione di sintesi all'interno della quale tutto il lavoro ermeneutico compiuto – per così dire – scompare e ciò che al pubblico arriva è la verità del personaggio, delle sue emozioni, della sua condivisa umanità. Ascoltando il canto di Maria Callas anche noi, insieme con Gara, possiamo capire «cosa intendessero al tempo loro i Musset, gli Stendhal, i Gautier, quando sulle soglie del camerino d'una Malibran o d'una Pasta parlavano di *personnes extraordinaires* e all'occorrenza di *génie*».

A fronte degli unanimi, ben motivati consensi, appare incomprensibile la stroncatura di Beniamino Dal Fabbro, ribadita in varie occasioni unendo motivazioni pretestuose all'assordante pregiudizio che sembra affliggere l'udito del critico bellunese. Per quali misteriose ragioni un intellettuale tanto sensibile e versatile<sup>467</sup> nega, ricorrendo addirittura al sarcasmo, l'evidenza dei meriti artistici della Callas arrivando ad offendere, senza nominarlo, Gara, il critico del *Candido*?

Oltre a possedere perlomeno quattro registri di voce (cosa che i suoi incauti fautori intendono far passare per un pregio raro) si destreggia usualmente fra le parti di Gioconda, Violetta, Norma, Costanza, Lady Macbeth e chi sa quante altre [...]. Ci vuole una voce di soprano meno versatile, o più adatto al fraseggio drammatico, più aggradevole, più “edonistica” (come suol dire un impaginato del *Candido* quando si camuffa indebitamente da critico musicale) e anche più intonata; insomma, qualcosa di affatto diverso dalla voce della signora Maria Callas...<sup>468</sup>

Ecco che compare, riferito alla voce, l'aggettivo «edonistica». A parte della critica e del pubblico italiano piacciono le voci belle perché omogenee e compatte, sonore e di grana piuttosto robusta nel registro centrale: il soprano lirico o lirico spinto. Una voce “espressionistica” come quella della Callas risulta meno fruibile e poco rassicurante, perché lontana dagli *standard* abituali.

---

<sup>466</sup> Ivi, p. 230, per tutte le citazioni dalla recensione pubblicata da Gara in «Candido» dell'8 marzo 1953.

<sup>467</sup> Dopo il liceo classico frequentato a Belluno e la laurea in giurisprudenza a Padova (1933), trasferitosi a Milano, Dal Fabbro (1910-1989) collabora, scrivendo di musica di cui è esperto grazie alla propria attività di pianista, con «Milano Sera» dal 1947 al 1954 e, successivamente, con «Il Giorno» (dal 1956 al 1964) e con l'«Avvenire» (dal 1968 al 1982). Esperto di letteratura francese, svolge anche la professione di pittore e di poeta, aderendo alla corrente dell'ermetismo. Nel 1979 gli viene assegnato anche il “Premiolino”, uno dei più importanti premi giornalistici italiani.

<sup>468</sup> La citazione è ripresa da GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 229-230.



### 3.4.3. Violetta per sempre

La prima *Traviata* di Maria Callas è quella fiorentina del 14 gennaio 1951, diretta da Tullio Serafin. Benché l'interpretazione del personaggio di Violetta sia una delle più celebrate della sua carriera, con sessantuno o sessantadue recite in diciassette città (cfr. la tabella che segue),<sup>469</sup> per più di un anno Maria Callas rifiuta le proposte di cantare il ruolo perché si considera, in quanto soprano drammatico, inadatta a una parte che di solito eseguono voci più leggere della sua.

#### Maria Callas nel ruolo di Violetta Valéry

Città	Direttore	Date
Firenze	Tullio Serafin	14, 16, 20 gennaio 1951
Cagliari	Francesco Molinari Pradelli	14, 18 marzo 1951
Città del Messico	Oliviero De Fabritiis Ugo Mugnai	17, 19, 21, 22 luglio 1951 3, 7 giugno 1952
San Paolo	Tullio Serafin	9 settembre 1951
Rio de Janeiro	Nicola Gaioni	28-30 settembre 1951
Bergamo	Carlo Maria Giulini	20-23 ottobre 1951
Parma	Oliviero De Fabritiis	29 dicembre 1951
Catania	Francesco Molinari Pradelli	8 (?), 12, 14, 16 marzo 1952
Verona	Francesco Molinari Pradelli	2, 5, 10, 14 agosto 1952
Venezia	Angelo Questa	1, 3, 8, 10 gennaio 1953
Roma	Gabriele Santini	15, 18, 21 gennaio 1953
Chicago	Nicola Rescigno	8, 12 novembre 1954
Milano	Carlo Maria Giulini	28, 31 maggio e 5, 7 giugno 1955 19, 23, 26, 29 gennaio; 18 e 26 febbraio; 9 marzo; 14, 18, 21, 25, 27 aprile e 6 maggio 1956
New York	Fausto Cleva	6, 10 febbraio 1958
Lisbona	Franco Ghione	27, 30 marzo 1958
Londra	Nicola Rescigno	20, 23, 26, 28, 30 giugno 1958
Dallas	Nicola Rescigno	31 ottobre e 2 novembre 1958

<sup>469</sup> L'unico dubbio riguarda la recita catanese dell'8 marzo 1952 di cui dà conto una soltanto delle diverse fonti da noi compulsate e "intrecciate" per ricostruire con la massima esattezza possibile la cronologia della carriera di Maria Callas.

Nel maggio 1949 una tournée di sette settimane porta Maria Callas al Teatro Colón di Buenos Aires: è con lei Serafin e – durante il viaggio – studiano *La traviata*, anche se non hanno in progetto di eseguirla nell'immediato. Il direttore di Cavarzere, in una intervista rilasciata a George Jallinek del 1960, ricorda il grande, inatteso successo della prima *Traviata* di Maria Callas a Firenze.<sup>470</sup> Vari critici e recensori ritengono che, negli otto anni nei quali il ruolo viene ripreso (con direttori diversi), l'interpretazione del soprano subisca una sorta di progressivo "raffinamento", dato che vengono sperimentate soluzioni diverse per il fraseggio di alcuni passaggi, differenti colori vocali, vari livelli dinamici, interpolazioni relative ai sopracuti e alle cadenze aggiuntive in modo da rendere il personaggio sempre più credibile. Non siamo d'accordo e avremo modo di chiarire le ragioni del nostro dissenso qui e altrove. Ci basta per ora segnalare che fin da subito, cioè fin dalle recite più remote delle quali resta documentazione audio e, sicuramente, prima di incontrare Giulini e Visconti (gli artefici del celeberrimo spettacolo scaligero), *La traviata* di Maria Callas si configura già come un modello di riferimento per tutti i soprani che affronteranno il ruolo d'ora in avanti. Ciò non toglie che ogni esecuzione di cui resta traccia meriti un'attenzione specifica, per la sagacia dell'interprete che, quando inizia il declino, trasfigura alcune mende vocali in tratti "espressionistici". Scrive Carlo Mayer, non tanto a proposito della *Traviata* fiorentina, quanto piuttosto della registrazione Cetra che comunque precede l'incontro con Visconti e Giulini:

Basta ascoltarla per liberarsi [...] dalla convinzione tanto diffusa che, la Callas, l'abbia "creata" Visconti. La sua non solo è una Violetta perfettamente matura tecnicamente e musicalmente, ma porta in sé la cifra della rilettura storica. Nonostante la sopravvivenza dei tagli d'abitudine e una direzione (anche se piuttosto buona) di routine, per la prima volta da tempo memorabile, è dato ascoltare una Violetta carica dell'autorità emblematica e tragica di una grande nobile della scena, di una Norma, di una Medea, di una Lady Macbeth. Dalle risatine chiocce ai colpi di tosse che le Violette veriste infilavano nel primo atto, ai singhiozzi e agli strilli, tutto è ricondotto dalla Callas allo spirito del testo: non solo i segni d'espressione dello spartito sono rispettati, ma sono ricreati, estratti da una tradizione dimenticata, e tendendo tutti a quella superiore verità drammatica del teatro verdiano che alla mimesi preferisce la stilizzazione, la trasfigurazione. Il suo segreto non sta nell'essere una Violetta plausibile e naturale, un ibrido tra la giovane Duse e Audrey Hepburn immersa in una cornice raffinatissima e decadente. L'indimenticabile Violetta della Callas stava nell'autorità drammatica e "seria" dell'interpretazione; la cornice e il tratto scenico erano un semplice sfondo di contrasto, e se la Callas vi si fosse mossa come una Violetta (vocalmente) "molto umana" e "cuore in mano", il senso del capolavoro morale di Verdi sarebbe rimasto ancora una volta oscuro.<sup>471</sup>

Le prime *Traviate* di Firenze e Cagliari sono per noi irrimediabilmente perdute, ma resta traccia, conservata su dischi di acetato, della *performance* a Città del Messico del 17 luglio 1951. Prima di analizzare la recita messicana, una breve rassegna stampa relativa alla *Traviata* fiorentina ci aiuta a capire il tenore della ricezione in Italia allorché la Violetta di Maria Callas viene ascoltata per la

<sup>470</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 79.

<sup>471</sup> CARLO MAYER, *Maria Callas: la verità drammatica di Violetta*, saggio contenuto nel booklet della prima edizione in CD (nella collana Historic Recording CDC 2) della *Traviata* Cetra (1953, ricostruzione tecnica 1984), pp. 3-4.

prima volta. Leonardo Pinzauti nel «Mattino», proprio all'indomani della *première*, dichiara che «a scrivere delle impressioni suscitate da questa grande cantante c'è il pericolo di scivolare in suggestioni letterarie; ma non si esagera dicendo che nello spettacolo di ieri sera c'è stato chi ha davvero commemorato Verdi e l'ha riportato fra noi, una volta tanto, col peso di tutt'un'epoca, in un sublime candore di poesia».<sup>472</sup> Precisa inoltre che, avendo il canto della Callas «trovato una potenza allusiva difficilmente superabile», l'interprete è stata «entusiasticamente applaudita anche a scena aperta». Ricorrente questa idea, da parte della critica, negli anni di massimo fulgore vocale: la si potrà forse – a fatica – imitare, ma nessuna più la potrà superare! Questo è il pensiero espresso nel «Nuovo Corriere» del 15 gennaio 1951 pure da Doplicher: «Forse passeranno gli anni e anche noi, come i più vecchi ieri sera, quando ci sarà dato di ricordare il nome, sarà, certamente, quello della soprano Maria Callas. Ricorderemo questa *Traviata* per l'umanissima intensa attuazione del personaggio protagonista, che essa ha saputo far vivere impegnandosi in profondità secondo tutti gli aspetti, di gioia, di spensieratezza, di passione, di rimpianto e di speranza in una gamma ricca di sfumature».<sup>473</sup> Pure il critico della «Nazione» (G. F.)<sup>474</sup> segnala che la personalità di Maria Callas ha dominato lo spettacolo da cima a fondo, ammirando la completezza dell'interpretazione al primo incontro con un ruolo considerato complesso e precluso a molti soprani:

Interprete per la prima volta del personaggio protagonista, ha creato la figura di Violetta con una poesia, una dolcezza, un ardore cui non è venuta meno neanche un istante una musicalità di alta scuola, una purezza di voce e una pulitezza di passaggi straordinarie. Quello di Maria Callas è il canto senza aggettivi: una sonorità calda, appassionata, ma insieme fermissima e netta; una vibrazione interiore continua e slanci, abbattimenti, passioni che si colorano di un'intensa, accorata sensibilità, insieme romantica e modernissima. Aggiungi una sicurezza musicale, un'abilità scenica di prim'ordine, una figura adatta alla parte, e una commozione che si avvertiva, vera e sofferta, ma sempre dominata da un'intelligenza e da una classe che non permettono errori.

---

<sup>472</sup> Questa e le due successive citazioni si possono oggi ritrovare nella sezione antologica di GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 207-208: 207.

<sup>473</sup> Ivi, p. 208.

<sup>474</sup> Ipotizziamo, con fondamento, che le iniziali nascondano il nome di Giuliano Forte il quale si occupa di Maria Callas già nel 1949, quando in occasione della Sagra Musicale Umbra viene da lei interpretato per l'unica volta nella sua carriera l'oratorio di Alessandro Stradella *San Giovanni Battista*, ripreso per la prima volta dopo tre secoli di oblio. L'articolo è oggi incluso nella raccolta GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 69-71. Forti, dopo aver collocato Stradella – compositore del '600 sulla «cui figura non si può fare a meno di fantasticare» (p. 69 col. 2) – nella posizione che gli spetta all'interno della storia della musica occidentale in quanto «figura stagliata ed isolata» in grado di percorrere «nuove forme di cui ancora non si era avuta traccia» (*ibidem*), definisce il *San Giovanni* un «autentico capolavoro» (p. 69 col. 1). Nell'oratorio in esame «il suo autore ha infuso [...] una singolare drammaticità» (p. 70 col. 1). «Le tre figure che campeggiano e che riempiono di sé tutto il composto con la loro espressività vigorosa ed efficace sono il Santo, Erodiade ed Erode che vengono in luce attraverso i recitativi e le arie che vanno avvicinandosi» (p. 70 col. 2). Arrivando all'analisi dell'interpretazione callassiana, premesso che «la musicale psicologia a cui è giunto lo Stradella ritraendo le varie espressioni si va delineando in Erodiade» (*ibidem*), Giuliano Forti ritiene che «una impareggiabile Erodiade si è rivelata Maria Callas ricca nelle inflessioni vocali» (p. 71 col. 1). Annotiamo *en passant* che questa è l'unica occasione in cui la cantante greco-americana accetta di interpretare una composizione di musica sacra. Mai accolse la proposta di cantare nella *Messa di requiem* verdiana, né come soprano né – tanto meno – come mezzosoprano. L'articolo dal quale stralciamo la citazione che segue si può leggere sia in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 207-208, sia in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 89-90: 89 col. 1.

Difficile immaginare un encomio più entusiastico e un apprezzamento più globale di questo: alla modernità delle interpretazioni di Maria Callas abbiamo già fatto cenno; ulteriori elementi, che Verdi avrebbe apprezzato, sono l'abilità scenica e la figura adatta alla parte.

Delle recite in Sardegna del marzo dello stesso anno dà riscontro un anonimo trafiletto pubblicato nell'«Unione sarda» nel quale gli elogi non nascondono del tutto lo spaesamento che suscita quella che, nei primi anni cinquanta, appare come un'inspiegabile “confusione” dei repertori. L'articolista, in definitiva, si domanda come possa la stessa cantante affrontare la parte di Turandot e quella di Violetta. L'assenza della sensualità – che è una caratteristica specifica del timbro callassiano – fa apparire freddo il suo «Amami, Alfredo».<sup>475</sup> Tuttavia bisogna ammettere che a un numero sempre crescente di estimatori l'artista piace e il consenso del pubblico viene bene evidenziato dall'articolista. Agli altri interpreti si riserva un brevissimo cenno, per passare subito alla presentazione della replica del *Falstaff* verdiano interpretato da Mariano Stabile. Anche questo aspetto, nelle recensioni, è ormai ricorrente e rimarchevole: quando canta Maria Callas, che si ami o no la sua voce, l'attenzione di chi analizza lo spettacolo viene calamitata da lei e la prestazione degli altri interpreti viene liquidata in fretta:

La presenza di una grande artista, come Maria Callas Meneghini, nobilita ed esalta uno spettacolo. La Callas è tra le nostre cantanti maggiori, tra quelle che alla voce bella e fascinosa uniscono il magistero di una sicura preparazione e di una acuta sensibilità. Il pubblico ha avvertito subito la singolare statura musicale della nuova interprete di *Traviata* ed ha acclamato senza riserve. Benché il ruolo di Violetta forse non le si addica compiutamente – e la Callas è soprano per *Norma*, *Turandot*, *Forza del destino*, *Aida*, ecc. – l'eletta artista ha avuto modo di imporsi ugualmente, anche se al secondo atto abbia cantato con inconsueta freddezza l'*Amami Alfredo*, compassato nelle strette linee musicali. Ed il lietissimo successo di ieri oltre che alla Callas si deve all'intelligente guida del m. Molinari Pradelli, al bravo tenore Campora ed al sempre in gamba Afro Poli. *La Traviata* con Maria Callas sarà replicata domenica notte.

Trasferiamoci ora in America latina per rivivere la serata del 17 luglio 1951. Cesare Valletti è Alfredo, Giuseppe Taddei Giorgio Germont. Una recita molto “circense” – se ci viene consentito l'utilizzo dell'aggettivo in senso lato – nel corso della quale tutti esagerano: orchestra e cantanti sono fin troppo estroversi. La voce della Callas è enorme e scura. Nei passaggi cantati *forte* il registro superiore, per quanto la registrazione di scarsa qualità consente di valutare, è piuttosto metallico. Ma la cabaletta che chiude il primo atto, «Sempre libera degg'io – folleggiar di gioia in gioia» è impressionante: comunica perfettamente l'idea della nevrosi che i trattati di patologia medica associano al mal sottile; l'abbandono è più violento che sensuale e le agilità stupefacenti. Non c'è nota acuta che spaventi o affatichi questa voce o sulla quale non possa soffermarsi a piacere, addirittura salendo al Mi bemolle conclusivo 6 (interpolato) senza prima riprendere fiato.

---

<sup>475</sup> Il trafiletto è riportato in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 91 (anche per la successiva citazione).

Nel settembre 1951 la Violetta di Renata Tebaldi ottiene un notevole successo a São Paulo, in Brasile, ma Maria Callas riprende la stessa parte una settimana più tardi. Anche oltre oceano inizia la rivalità – alla Bartali e Coppi – tra le due primedonne!<sup>476</sup> Pare che gli apprezzamenti poco gentili della Callas sulla Tebaldi (legati forse al fatto che quest'ultima abbassa la parte di un semitono)<sup>477</sup> stiano alla base di scortesie ed equivoci che, quando entrambe si trasferiscono a Rio de Janeiro (nello stesso mese, ma più tardi) portano alla rottura dell'amicizia, a vero dire mai realmente decollata. A incrementare le distanze, un mese più tardi Maria Callas sostituisce la Tebaldi-Violetta al Teatro Gaetano Donizetti di Bergamo, con Carlo Maria Giulini sul podio, lo stesso direttore con il quale debutterà nel ruolo verdiano a lei più congeniale alla Scala nella controversa edizione del maggio-giugno 1955 e gennaio-maggio 1956, che coinvolge pure Luchino Visconti quale regista.

Per completezza segnaliamo che tra la sesta e la settima recita dei *Vespri* scaligeri, il 29 dicembre 1951, Maria Callas canta per l'unica volta nella propria carriera a Parma, sempre nella *Traviata*, in un *gala* che ricorda Giuseppe Verdi nel cinquantesimo anniversario dalla morte: dirige De Fabritiis; completano il cast Pola, Savarese e la Ticozzi. È risaputo che il pubblico di Parma non si accontenta facilmente, ma in questa occasione riconosce l'eccezionalità dell'interprete e le indirizza un'ovazione di rara intensità e durata, documentata da Agostino Landini nella «Gazzetta di Parma»: la Callas è una Violetta senza termini di paragone e le acclamazioni non avvengono solo tra un atto e l'altro, ma anche nel corso dell'esibizione.

Nell'estate del 1952, Maria Callas ritorna a Città del Messico per la terza e ultima stagione al Palacio de Bellas Artes, dove si esibisce in cinque titoli diversi per un totale di undici recite. Rimane traccia della sua *Traviata* del 3 giugno, radiotrasmissa: rispetto all'anno precedente, il suo canto risulta più controllato e gli acuti sono meno metallici. L'approccio è ancora – nella sostanza – quello di un soprano drammatico (cioè dotato di volume vocale consistente) che, della figura di Violetta, mette in risalto più l'eroismo che la fragilità e la vulnerabilità.

Nel primo atto l'attacco del recitativo «È strano, è strano» è più deciso che titubante; in maniera simile l'aria «Ah fors'è lui che l'anima» è affrontata con sonorità vibranti. Sul piano dell'espressione Violetta appare preoccupata, quasi tentata di estraniarsi da se stessa per ragionare su ciò che sta accadendo senza lasciarsi troppo coinvolgere: la soluzione interpretativa è geniale,

---

<sup>476</sup> La rivalità in Brasile si manifesta, ma è possibile fosse nata negli ambienti scaligeri, alimentata da chiacchiere, sussurri e piccole vendette, come leggiamo in GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 151. Sempre secondo Meneghini proprio a Milano si registra «il sorgere di una esasperata rivalità tra Maria Callas e Renata Tebaldi che, alla Scala, era la “regina”. Più che fra le due cantanti, le rivalità sorsero tra i loro ammiratori, che si lasciavano andare, a volte, a scene di fanatismo. È indubbio però che anche la Callas e la Tebaldi, in certe occasioni, furono coinvolte negli intrighi dei fanatici, e agirono di conseguenza». Per le frasi lanciate dall'una contro l'altra si può consultare pure CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, cit., pp. 49-52.

<sup>477</sup> Cfr. GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 154. Pare che Elena Rakowska, moglie di Serafin, avesse addirittura suggerito al marito di girarsi verso il pubblico per dire: «Signori, questa sera la *Traviata* si canta in tono». Sempre Meneghini parla esplicitamente di un «vivace alterco» (*ibidem*) tra sua moglie e Renata Tebaldi.

perché assistiamo all'estremo tentativo della traviata di prendere le distanze da Alfredo, non lasciandosi coinvolgere profondamente in una storia sentimentale che rischia di cambiare il corso della sua vita.<sup>478</sup> La cabaletta che segue («Sempre libera degg'io») è brillante e mostra la completa padronanza sia del registro grave che dell'acuto che del sopracuto.

Passando al secondo atto, è memorabile l'intensità del coinvolgimento nei diversi momenti psicologici attraversati da Violetta e la disperazione contenuta nella voce, a partire dall'esclamazione «Non sapete quale affetto / vivo immenso m'arda in petto», allorché la giovane rivela a papà Germont la propria malattia e l'intensità dell'amore che prova per Alfredo. Nel finale del terzo atto viene aggiunto un Mi bemolle sopracuto: a noi risulta che nessun altro documento sonoro contenga una interpolazione così insolita. Si potrebbe discutere all'infinito sulla inopportunità di una tale nota sul piano drammaturgico. Resta il fatto che nell'estate del '52 un suono di questo tipo è ancora nelle corde di Maria Callas, attesta la spettacolarità del suo strumento vocale e documenta cosa il pubblico messicano apprezza e cosa richiede ai grandi cantanti d'opera. Una curiosità: calato il sipario del secondo atto, il radiocronista commenta l'entusiasmo che – parole sue – esce dai pori del pubblico. Intercetta poi la Callas tra le quinte e le propone una breve intervista in italiano, traducendo subito dopo in spagnolo i commenti della cantante, la quale elogia il pubblico messicano e dichiara il proprio desiderio di dargli il meglio di sé, la gratitudine per tutto l'affetto a lei dimostrato e la promessa di conservare il ricordo della magnifica esperienza.

Qualche mese prima, a marzo, *La traviata* è stata affrontata da Maria Callas anche a Catania e «Il Giornale di Sicilia» ha giudicato pressoché perfetta la sua interpretazione (a parte la difficoltà a immaginare che questa florida signora sia affetta dal mal sottile). Il titolo dell'ampio articolo, firmato “danzuso”, è tuttavia eloquente («Maria Callas superba Violetta»):

Possiamo affermare in tutta sincerità che difficilmente potremo imbatterci in una edizione di *Traviata* più completa. Ché se Maria Callas può non essere fisicamente perfettamente in ruolo, la sua affascinante personalità di interprete, una musicalità innata, un fraseggio limpidissimo, la sicurezza della voce in tutti i registri, ne fanno una Violetta ineguagliabile. Ella talora ha del prestigioso e si resta attoniti di fronte a quella voce che soavissima e delicata nei gorgheggi diventa vibrante negli acuti e nei registri bassi; a ciò si aggiunge la sicurezza del gesto e la passionalità istintiva che trasformano l'attrice lirica in attrice drammatica.<sup>479</sup>

Meno di cinque mesi dopo le esibizioni di Catania e a otto settimane dall'ultima recita di *Traviata* in Messico, Maria Callas è Violetta anche all'Arena di Verona per quattro sere, di una delle quali, nell'ottobre seguente, Peter Dragadze riferisce quanto segue nella rivista «Opera»:

La più grande emozione della stagione è stata *La Traviata*, diretta con entusiasmo da Molinari-Pradelli e con Maria Callas come protagonista [...], Ascoltare la Callas che canta Violetta è stata un'esperienza indimenticabile: la sua tecnica di recitazione è la più semplice e sembra che

---

<sup>478</sup> Meno esplicito ma sulla stessa linea ci sembra il giudizio di Henry Wisneski (*Maria Callas...*, cit., p. 81).

<sup>479</sup> L'articolo è in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 106-108: 107 col. 2.

non debba sforzarsi per drammatizzare fisicamente la situazione, dal momento che il colore della sua voce descrive chiaramente ogni emozione e sensazione che sta vivendo. Il difficile *È strano* è stato cantato con una facilità sorprendente e senza sforzo al punto tale che si ha l'impressione che possa continuare a cantare all'infinito, senza perdere la forza e il perfetto controllo della sua voce.<sup>480</sup>

L'8 gennaio 1953, dopo tre anni di assenza, Maria Callas torna alla Fenice. L'occasione è una serata di gala dedicata alla rappresentazione della *Traviata* nel centenario dalla *première* veneziana del 6 marzo 1853. Giuseppe Pugliese – che a nostro avviso vive un rapporto critico di *odi et amo* con la Callas – firma per «Il Gazzettino» un ampio articolo, nel quale premette che il ruolo della «cortigiana mutata dall'amore»<sup>481</sup> è difficile da realizzare in termini musicali e si può pertanto definire «uno dei più ardui dell'intero repertorio melodrammatico»,<sup>482</sup> richiedendo all'interprete «qualità, sotto ogni aspetto, eccezionali». Sembra apprezzare la Callas-cantante, ma il suo giudizio procede in maniera ondivaga e, a ben considerare, si conclude con una stroncatura («il personaggio è mancato nei momenti essenziali»). Pugliese sembra pure allarmato da quelli che considera segnali precoci di «usura», mentre con ogni probabilità (siamo solo all'inizio del '53) ha sentito qualcosa di studiato e voluto dal soprano. Il recensore si dichiara infine deluso dalla Callas-attrice, pur ammettendo – in conclusione di pezzo – che «questa edizione ha ottenuto un successo quale da diversi anni non si ricordava» e che l'artista è stata «particolarmente festeggiata».<sup>483</sup>

Ieri sera Violetta era il soprano Maria Callas. In possesso di una voce ricchissima, per volume ed estensione, corretta, in parte, da alcuni squilibri iniziali, la Callas è pure artista dotata di una sensibilità musicale intensa e mirabilmente lirica. Ma l'eccezionale usura cui la sottopone da tempo, specie nell'affrontare, con pericolosi trapassi, i ruoli più diversi, si fa già sentire. Vocalmente ieri sera non c'è stato un solo punto che non abbia saputo superare nella parte tecnica. Ma si è risolto tutto in canto ed in pura, giusta espressione? Questo è il punto. La spiacevole pesantezza del primo atto è apparsa troppo in contrasto con la frivola, leggera bellezza del «brindisi» e con quella, prima esitante, smarrita, poi estrosa e brillante della grande aria. Assai più felice negli atti successivi. I patetici, tesi accenti del *Dite alla giovane*, l'accorato sospiro dell'*Alfredo, Alfredo*, sono da porre fra le sue migliori espressioni. *L'addio del passato* ha avuto, infine, sicurezza e disinvoltura tecnica, oltre che limpido rilievo, mentre grande cantante senza dubbio è apparsa nella disperata invocazione dell'*Amami Alfredo*. Scenicamente però ci ha piuttosto delusi. E alla staticità della sua azione, persino impacciata, si deve, soprattutto, se il personaggio è mancato nei momenti essenziali.

La settimana seguente altre tre recite di *Traviata* vengono dirette da Gabriele Santini a Roma, con Francesco Albanese (tenore) e Ugo Savarese (baritono) che affiancano la Callas, come avverrà otto

---

<sup>480</sup> La nostra traduzione è condotta sul testo inglese riportato in HENRY WISNESKY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 82: «The greatest thrill of the season was *La Traviata*, excitingly conducted by Molinari-Pradelli and with Maria Callas as the protagonist [...]. Hearing Callas sing Violetta was an unforgettable experience. Her acting technique is of the simplest and she appears to make no effort to dramatise the situation physically, as the colour of her voice clearly depicts every emotion and sensation she is experiencing. The difficult *È strano* was sung with such amazing ease and lack of effort, that one had the impression that she could go on singing indefinitely without losing the strength and perfect line of her voice».

<sup>481</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 136-140: 137 col. 2.

<sup>482</sup> Ivi, p. 138 col. 1, anche per la citazione che segue.

<sup>483</sup> Ivi, p. 140, per entrambe le citazioni. Riportiamo qui sotto parte dell'articolo: ivi, pp. 138 col. 2 – 139 col. 1.

mesi più tardi nell'incisione discografica Cetra.<sup>484</sup> Pur non disponendo di testimonianze audio relative alle serate romane, è verosimile ipotizzare che la direzione di Santini non si discosti molto da quella consegnata al disco entro l'anno. Ardoin ritiene che in studio di registrazione il maestro di Perugia manchi di impeto, sia fiacco nel duetto del secondo atto e, tanto nel Finale II quanto nel terzo atto, adotti tempi che appesantiscono l'esecuzione, «con esiti particolarmente micidiali in “Addio del passato” e in “Parigi, o cara”». <sup>485</sup> Il critico del «Messaggero», al contrario, parlando della serata del 15 gennaio 1953, è indulgente con il direttore e sobriamente soddisfatto di tenore e baritono. Considera dignitoso l'allestimento scenico e soprattutto elogia la protagonista, pur notando che la sua non è una Violetta interpretata *more solito*: «La voce di Maria Callas, giovanile, pieghevole alle esigenze della tessitura, ha trovato accenti suggestivi, una espansione nelle emissioni spesso calorosa. Si potrà forse discutere, da un punto di vista teatrale, l'aderenza o meno al personaggio di Violetta, ma la qualità dei mezzi vocali ed il temperamento di Maria Callas sono cose certe che vanno fiduciosamente registrate». <sup>486</sup>

Dunque a Roma non tutti approvano l'approccio più drammatico del consueto al personaggio di Violetta Valéry e Cynthia Jolly dà riscontro delle critiche in «Opera» dell'aprile 1953: <sup>487</sup>

*Traviata* ha provocato una bufera di disapprovazioni da parte della stampa locale che ha ritenuto Maria Callas inadatta alla parte di Violetta: il pubblico, imperterrito, è andato a vederla numeroso e l'ha messa sotto inchiesta a gran voce nei foyer. Si sono schierati perfino gli uscieri! Uno sarebbe rimasto incantato dalla sua superlativa bravura, un altro scioccato per la sua mancanza di sentimento nella parte e per *la voce troppo forte*. Anche i meno tradizionalisti si sono detti sorpresi dalle cose insolite che ha messo nella parte e dalle cose consuete che ha omesso o modificato. Una *performance* emozionante e discutibile, in effetti, interpretata da una magnifica e capricciosa cantante.

---

<sup>484</sup> La *vexata quaestio* relativa alla datazione esatta della registrazione Cetra (1952 o 1953) è trattata in JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 90, facendo riferimento anche alla testimonianza della stessa Callas, la quale affermò con sicurezza di averla realizzata nel 1953. Segnaliamo *en passant* che nella fase pionieristica dei 33 giri non tutte le case fonografiche si preoccupavano di conservare un archivio con i verbali relativi alle sedute di registrazione. La cronologia delle incisioni callassiane per la Cetra non è pertanto ricostruibile con assoluta esattezza. Per la Columbia-EMI, invece, si può ricorrere o ai fascicoli inclusi nei due cofanetti della Warner-Classics (cfr. *Appendice discografica*) o al volume di RÉAL LA ROCHELLE, *Callas, l'opéra du disque*, Mesnil-sur-L'Estrée, Christian Bourgois, 1997.

<sup>485</sup> Cfr. in generale JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., pp. 89-91; per la citazione p. 91.

<sup>486</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 141 col. 2.

<sup>487</sup> Anche in questo caso la nostra traduzione è condotta sul testo inglese riportato in HENRY WISNESKY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 82-83: «*Traviata* drew a storm of disapproval from the local press which found in Maria Callas an unsuitable Violetta: the public, undaunted, went to see her in large numbers and quarrelled over her loudly in the foyers. Even the ushers took sides: one would be enchanted by her sheer expertise and the other shocked by her lack of feeling in the part and *la voce troppo forte*. Even the most unprejudiced were startled by the unusual things she put in and the customary things she left out or modified. An exciting, questionable performance, in fact, from a magnificent and highly capricious singer.

The first act succeeded admirably if untraditionally, when one remembers the bird-like coloratura Violetta is used to receiving. This, clear-cut and sturdy, belongs to the Callas of *Armida*: and never have I heard the descending couples of semiquavers (when she hears Alfredo outside) so beautifully handled. She seems to have acquired a new beauty of tone in the high register (though her very top notes are still acid) and the whole voice is becoming better blended. In the second act, however, more than dramatic brilliance and vocal relaxation is required, and here she failed to find true tenderness or to penetrate the pain of the renunciation».



Il primo atto è riuscito in modo ammirevole, anche se non tradizionale, se si pensa alla coloratura simile al canto degli uccelli che Violetta di solito subisce. La coloratura che abbiamo invece ascoltato, chiara e robusta, appartiene alla Callas di *Armida*: mai ho ascoltato così ben eseguite le coppie discendenti di semicrome (quando sente la voce di Alfredo che canta da fuori). Sembra che abbia acquisito un colore di una bellezza nuova nel registro acuto (anche se gli acuti estremi sono ancora “acidi”) e l’intera voce è più omogenea. Nel secondo atto, tuttavia, è richiesto qualcosa di più rispetto alla brillantezza e scioltezza vocali usate in senso drammatico e qui non è riuscita a trovare la vera tenerezza o a esprimere, penetrandolo fino in fondo, il dolore della rinuncia.

In sintesi Cynthia Jolly riconosce nella Violetta di Maria Callas una donna capace di combattere per ciò che finalmente ha trovato e le viene prontamente tolto, ma questo atteggiamento poco remissivo e orgoglioso che si esprime in un canto virtuosistico, ben timbrato e grintoso, se funziona bene nel primo atto, sembra poco consona al sacrificio compiuto dalla traviata nel secondo. Sicuramente il timbro della Callas è poco sensuale, più nervoso che morbido, più metallico che vellutato e questo disturba parte del pubblico e della critica. Quanto alla *voce troppo forte* (il corsivo è della Jolly, che nel suo articolo cita in italiano le parole dell’usciera del teatro), chissà cosa avrebbero obiettato i critici romani se avessero ascoltato i fiumi di suono regalati alla parte di Violetta dalla Callas a città del Messico.

Poiché di nessuna delle tre recite romane di *Traviata* resta traccia, per capire – al di là di quanto la critica documenta – come può essere stata l’interpretazione offerta in quella occasione, si può ricorrere alla registrazione Cetra. Il canto è più rilassato e lo spessore vocale alleggerito, rispetto alla ripresa *live* messicana. Fraseggio e segni di espressione sono più accurati e vari: compare una cadenza dopo le parole «croce e delizia, delizia al cor» alla fine della grande aria del primo atto, prima della cabaletta «Sempre libera». Per Wisneski, tuttavia, la Callas «a livello emotivo, stranamente, sembra non lasciarsi coinvolgere»: <sup>488</sup> il problema, a nostro avviso, dipende dalle tecniche di registrazione della Cetra, che tiene la voce della protagonista costantemente in primo piano e quindi appiattisce le sottigliezze dinamiche di cui la cantante è invece prodiga.

Il contratto firmato con la Cetra obbligherà la Callas a non registrare con altre etichette il titolo verdiano per un certo numero di anni. Così la Callas non potrà includere nella serie di incisioni che la Columbia-EMI organizza con i complessi scaligeri *La traviata* diretta da Serafin, con Di Stefano e Gobbi, e la parte di Violetta, con grande disappunto di Maria, sarà giocoforza assegnata ad Antonietta Stella. Siamo nel 1955, allorché va in scena alla Scala la produzione diretta da Giulini con la regia di Visconti che traspone la vicenda all’ultimo decennio dell’Ottocento. Quando, finalmente liberata dagli obblighi con la Cetra, Maria potrebbe riprendere il personaggio di Violetta, si ipotizza una registrazione EMI a Parigi, diretta da Georges Prêtre (che alla fine inciderà

---

<sup>488</sup> Cfr. *ivi*, p. 83, dove tra l’altro viene espresso un giudizio sostanzialmente positivo sui due interpreti maschili che noi, concordando con il giudizio espresso sia da Celletti che da Giudici, troviamo nel complesso inadeguati.

l'opera per la RCA con Montserrat Caballé come protagonista). Non si fa nulla, in realtà, perché la voce di Maria Callas, tra il 1965 e il 1968, non è più in grado di affrontare un ruolo così complesso.

Tornando agli aspetti musicali della *Traviata* scaligera (quelli registici saranno trattati nel prossimo capitolo, a partire dal lancio delle scarpette a fine primo atto), quando affronta la sua grande aria («Ah, forse è lui che l'anima») questa Violetta sembra farci ascoltare un pensiero interiore svolto, quasi inconsapevolmente, ad alta voce. È difficile dire per quale sortilegio Maria Callas riesca a comunicare questa sensazione, ma l'impressione non è soltanto nostra.<sup>489</sup> Di Stefano è in buona forma alla prima e offre al pubblico una interpretazione “tutta cuore” che ad «Ogni suo aver tal femmina» (atto II, sc. XIV) scatena un'ovazione. Conseguenza: un bisticcio dietro la scena per le chiamate “da soli” di fronte al pubblico, con Maria Callas che, sicuramente, disapprova l'eccessiva estroversione del collega alla ricerca di facili consensi. Qui non siamo in Messico e il soprano recupera un contegno più filologico e fedele alla partitura: gli acuti fuori ordinanza, come pure le corone e le code sui suoni conclusivi, sono in Italia meno frequenti. Il vivace tenore siculo (1921-2008) lascia la produzione dopo la prima recita e Giacinto Prandelli (1914-2010) canta quelle che restano per la serie del 1955; l'anno seguente gli subentrerà Gianni Raimondi (1923-2008).

Nel 1959, in un articolo per la rivista «Life», la Callas dichiarerà: «Vedo il ruolo, e quindi la voce, come fragile, debole e delicato. Questa parte è un prisma, piena di *pianissimi* malati». La sensazione sarà benissimo resa, d'ora in avanti, in tutte le recite teatrali, da Lisbona a Londra.<sup>490</sup> Le registrazioni *live* delle precedenti produzioni della *Traviata* rivelano che la cantante affrontava anche l'ultimo atto con timbro pieno, rotondo, corposo. Nella produzione scaligera sperimenta invece un suono debole e incolore, come se stesse per venir meno da un momento all'altro. I detrattori parlano di voce declinante e di fiati corti. La Callas, ben consapevole del rischio corso, spiega le proprie scelte nell'intervista rilasciata a Derek Prouse del «Sunday Times» di Londra:<sup>491</sup>

Ho cercato per anni di creare una qualità malaticcia per la voce di Violetta. Dopo tutto, lei è una donna malata. È tutta una questione di respiro e, in questo caso, serve una gola molto aperta per sostenere questo modo stanco di parlare o di cantare. Cos'hanno detto? «La Callas è stanca; la

---

<sup>489</sup> Cfr. per esempio *ivi*, p. 84, anche per le informazioni che seguono su Di Stefano e per il testo inglese della dichiarazione rilasciata dalla Callas nel 1959 alla rivista «Life» («I see the role, and therefore the voice, as fragile, weak and delicate. It is a trapeze part filled with sick *pianissimo*»).

<sup>490</sup> Scrive Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1036): «La voce accusava oscillazioni, minor fluidità e spontaneità nei pianissimi, durezza negli estremi acuti. Malgrado questo l'interprete è all'apice e la fraseggiatrice supera forse, come eloquenza, passione, sottigliezza, le prove offerte dalle edizioni Cetra [...]». Vengono poi citate le sempre appropriate inflessioni esitanti o flebili, ironiche e compitamente scettiche: nella *Traviata* di Lisbona per Celletti «la lezione interpretativa di Maria Callas è memorabile [...] una delle migliori in senso assoluto» (*ibidem*).

<sup>491</sup> Lo stralcio dell'intervista pubblicata il 19 marzo 1961 da noi tradotto è ripreso da HENRY WISNESKY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 85: «I had strived for years to create a sickly quality in the voice for Violetta; after all, she is a sick woman. It's all a question of breath, and you need a very clear throat to sustain this tired way of talking, or singing, in this case. And what did they say? “Callas is tired. The voice is tired”. But that was precisely the impression I was trying to create. How could Violetta be in her condition and sing in big, round tones? It would be ridiculous. And in the last act they even said: “Callas is having trouble with her breath”. Thank Heaven I eventually attained what I was trying to do and got the proof that it had been appreciated».

voce è stanca». Ma era proprio l'impressione che stavo cercando di dare. Come poteva Violetta trovarsi nelle sue condizioni e cantare con suoni grandi e rotondi? Sarebbe ridicolo. Nell'ultimo atto hanno addirittura detto: «La Callas ha problemi con i respiri». Grazie al cielo alla fine ho raggiunto ciò che stavo cercando di fare e ho avuto la prova che il risultato è stato apprezzato.

Scegliendo per l'intera durata del terzo atto un suono disincarnato, quasi evanescente, la Callas può mettere in rilievo le frasi chiave usando per qualche istante la voce piena. Un esempio dal terzo atto è chiarificatore: la frase rivolta ad Alfredo («Ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra salvarmi è dato») è un esempio di recitazione cantata. Non viene affrontata con un filo di voce, ma lasciando che le sillabe cadano una sull'altra, come se Violetta raccogliesse per questa potente dichiarazione le poche forze a lei rimaste. Attacca la linea melodica con un suono scabro, quasi nasale, poi progressivamente lo rinforza per concludere, al grave, con un tono spettrale, cupo, stanco, appoggiandosi sulla "a" di «dato», volutamente aperta e non raccolta (i cantanti di solito pensano "o" mentre pronunciano "a"), in modo che sembri sostenere l'estremo abbandono della speranza al termine della breve esistenza di Violetta.

Per la celebre *Traviata* scaligera possiamo confrontare le impressioni di tre critici diversi per formazione e sensibilità: Eugenio Montale (sul «Corriere d'informazione» del 30 marzo 1955), Teodoro Celli (su «Oggi» del 9 giugno 1955) ed Eugenio Gara (sul «Candido» del 5 giugno 1955).<sup>492</sup> Montale considera Maria «formidabile»; infatti «ha tutto per essere una grande Violetta: forse le manca un po' di dolcezza; ma [...] oggi nessun'altra artista potrebbe radunare le qualità della Callas, soprano "coloratura-tragico" di specie rarissima e forse del tutto nuova». Teodoro Celli riconosce che la protagonista dell'opera è una grande attrice, «ma con la voce», e questo lo affascina. Anche Eugenio Gara rileva che la cantante è pure una «ingegnosa attrice» e che sotto «la spinta di Visconti» è inevitabile «qualche sofisticazione, qualche pennellata di elegante, letterario barocco». Un appunto importante è quello relativo all'agilità che non è mai «fine a se stessa, ma sempre melodia, accento, parola illuminata, dove i famosi *Do diesis*, nitidissimi, brillanti e persino le asprezze nel vibrato di qualche nota centrale sono commoventi come autentiche lacerazioni dell'anima ferita». Gara è colpito dal duetto con il baritono del secondo atto in cui «Dite alla giovane» è «mormorato quasi di nascosto, con tanto pudore, e l'invocazione all'offensore, esalata in ginocchio con la timida perdonante dolcezza di chi è già distaccata dalla vita». Lodi anche per l'«Amami, Alfredo» e per il Finale con un «La filato di così rara bellezza».<sup>493</sup> La conclusione di

---

<sup>492</sup> Cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 249-250 (Montale), 250 (Celli) e 250-251 (Gara).

<sup>493</sup> Non per tutti – è risaputo – la voce di Maria Callas può dirsi bella: Paul Henry Lang, quando recensisce *La traviata* di New York del '58 (cfr. *ivi*, p. 270) per il «New York Herald Tribune», scrive: «Tutta la tenerezza, tutta la brillante recitazione del mondo non compensano la mancanza di un'autentica bella voce». Pure Ronald Eyer su «Opera» del giugno di quell'anno lamenta i «suoni aspri che la Callas produce», ma ammette che «sono la sua forza in ruoli più potentemente drammatici» (*ibidem*).

Gara è che, ascoltando la Violetta di Maria Callas, si comprende che il canto può diventare «narrazione trasfigurata della storia di un'anima».

Delle due recite di *Traviata* a Lisbona del 27 e 30 marzo 1958 è conservata la registrazione della *première*. È l'unica occasione nella quale Maria incontra sulla scena Alfredo Kraus, tenore che condivide con lei «una raffinatissima sensibilità stilistica».<sup>494</sup> Per Ardoïn il maestro Ghione – con la sua direzione pedestre – tarpa le ali alla fantasia della protagonista, ma molti momenti meritano di essere ricordati, «dalle morbide arcate di “Ah! fors'è lui” al *pathos* belliniano di “Addio del passato” e “Parigi, o cara”». <sup>495</sup> Inoltre la voce risulta «più salda e più flessibile» che nella radiotrasmissione dal Covent Garden della quale ci accingiamo a parlare. Quest'ultima tuttavia si avvale della direzione di Rescigno, «che – per Ardoïn – induce la Callas a superare se stessa».

L'ultima *Traviata* della Callas conservata in disco è dunque quella del Covent Garden del 20 giugno 1958. A Londra interpreta cinque recite del ruolo che d'ora in avanti sarà immancabilmente associato al suo nome. Difficile stabilire se *La traviata* di Lisbona superi o no quella di Londra. Noi riteniamo che – al di là di quanto l'analisi di dettaglio possa rivelare – anche la vecchia *Traviata* Cetra sia eccellente: meno rifinita per qualche particolare interpretativo, restituisce tuttavia la voce della cantante nel momento del suo massimo splendore e questo è un aspetto da non sottovalutare. Che qualche scelta dell'interprete, tanto a Lisbona quanto a Londra, fosse condizionata dagli affievoliti mezzi vocali non si può escludere con assoluta certezza. Si può casomai evidenziare come la sagacia dell'attrice-cantante sappia mettere a partito tutto quanto: risorse e limiti, punti di forza e debolezze. Comunque sia, sono sufficienti pochi minuti perché il ritratto di Violetta, anche a Londra, sia compiutamente delineato. Ogni parola di ogni frase è ben detta e perfettamente coerente con il contesto musicodrammatico. Si conferma la scelta di cantare «Ah, fors'è lui» con dolcezza, a mezza voce, come se si trattasse di un monologo introspettivo, pensato e solo labbreggiato. Niente fioriture o cadenze aggiunte conclusive: la conclusione al grave pensata da Verdi è la logica conseguenza di un ragionamento interiore che deve sfociare nel silenzio e non volgere all'acuto. La cabaletta che segue è brillante: uno di quei momenti di ritrovata salute vocale che fino all'autunno del 1959 la cantante può ancora offrirci. Non ci sono problemi né con i Do, né con i Re sopracuti e anche il Mi bemolle fuori ordinanza – conservato pure in questa occasione – è intonato e sicuro. Notevole l'esecuzione del secondo atto: Maria Callas rispetta tutti i segni d'espressione annotati da Verdi in partitura. È un'esecuzione fatta di sfumature e penombre dinamiche, come il compositore avrebbe voluto. Il timbro è spesso caldo e attraente, mentre nel terzo atto – come già alla Scala e a Lisbona – il suono è prevalentemente debole, salvo colorare singole parole o frasi che, in questo modo, vengono messe in forte rilievo. Harold Rosenthal è

---

<sup>494</sup> JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 151.

<sup>495</sup> *Ibidem*, anche per le citazioni seguenti.

presente alla prima, terza e quinta recita della serie e, nella recensione per la rivista «Opera» (agosto 1958), il cui testo viene riportato in inglese nel volume di Henry Wisnesky, *The Art Behind the Legend* (pp. 86-87), offre un saggio di ciò che la critica musicale sta per diventare a fine anni cinquanta. Dato il suo valore paradigmatico, il documento viene qui riportato:

In the first act Callas showed us a brittle, highly strung Violetta, unable to be at rest; the charming hostess who talks to as many of her guests as she can, who does not want to spoil the party when she feels ill, and who can only joke at first over Alfredo's declaration of love. For this Violetta, love does not come in the duet, but in the middle of the «Sempre libera» when she hears Alfredo's «Amor, amor e palpito» (*sic*). As Callas uttered the simple word «Oh!» and then «Oh, amore!» we knew the truth, just as earlier in the scene when she looked at herself in the mirror and sighed «Oh, qual pallor!» we knew that this Violetta realized she was a dying woman. And what other Violetta has been able to use the coloratura in «Un dì felice» so naturally to suggest, as Callas does, the nonchalant carefree life of the courtesan?

The second act Violetta had become softened, and was wholly and utterly devoted to her Alfredo. The long central scene with Germont was outstanding, and here Callas was supreme. From the moment she drew herself proudly to her full height at the words «Donna son' io, signore, ed in mia casa», through the changing emotions of the conversation with Germont [...], to the resigned «È vero! È vero!» as Germont pointed out that she would one day grow old and Alfredo would tire of her, and on to the great moment of renunciation – «Ah! Dite alla giovine»: this was operatic singing and acting at its greatest. The beginning of «Dite alla giovine» was a moment of sheer magic, with the voice curiously suspended in mid-air; and the final request to Germont to embrace her as a daughter was profoundly moving.

In the writing of the letter and the short scene with Alfredo, Callas achieved a great intensity. At the first two performances under review the «Amami, Alfredo» passage was rather subdued; at the final performance she rode the orchestra, opened up her voice and achieved the maximum degree of intensity, which aroused the audience to a spontaneous outburst of applause.

In act 3 [...] Callas successfully depicted the conflicting emotions of Violetta in the party scene. Again it was the odd word and phrase that assumed a new significance, as for example the heartfelt «Ah! Taci» to Alfredo before the denunciation – and at the same time the nervous hands touched her face and patted her hair. Then in the great ensemble, «Alfredo, Alfredo, di questo core» was sung as if Violetta's heart was truly breaking.

Nel primo atto, la Callas ci ha mostrato una Violetta fragilissima e nervosa, incapace di riposare: una affascinante padrona di casa che parla con la maggior parte possibile dei suoi ospiti e non vuole rovinare la festa a nessuno quando si sente male. Ancora, Violetta non può che scherzare appena Alfredo le fa la propria dichiarazione d'amore. Per questa Violetta l'amore non arriva nel duetto, ma nel mezzo di «Sempre libera», quando sente «Di quell'amor, quell'amor ch'è palpito» di Alfredo. Appena la Callas ha pronunciato le semplici esclamazioni «Oh!» e, poi, «Oh, amore!» tutto è già risultato chiaro, proprio come quando si è guardata allo specchio e ha sospirato: «Oh! Qual pallor». Abbiamo saputo già qui che Violetta si rende conto di essere una donna che sta per morire. E quale altra Violetta è stata in grado di usare la coloritura di «Un dì felice, eterea» in maniera così naturale e spontanea da evocare, come fa la Callas, la vita spensierata di una cortigiana?

Nel secondo atto Violetta è diventata più dolce, totalmente devota al suo Alfredo. La lunga scena centrale con Germont era eccezionale: qui la Callas era suprema. Ha fatto percepire le diverse emozioni nella conversazione con Germont, a partire dal punto in cui ha dichiarato con la massima dignità «Donna son' io, signore, ed in mia casa» [...] e poi, con rassegnazione, «È vero! È vero!», quando Germont le ha fatto notare che un giorno lei sarebbe invecchiata e Alfredo si sarebbe stancato di lei, procedendo fino al grande momento della rinuncia («Ah! Dite alla giovine»): qui il canto è diventato recitazione operistica al massimo livello. L'inizio di «Dite alla giovine» è stato un momento di magia pura, con la voce stranamente sospesa. L'ultima richiesta a Germont di abbracciarla come una figlia è stata profondamente commovente. Nello scrivere la lettera e nella scena con Alfredo la Callas ha raggiunto una grande intensità. Alle prime due esecuzioni ascoltate il passaggio «Amami, Alfredo» passava piuttosto sottotono; ma nella recita finale ha guidato l'orchestra, ha aperto la voce e ha raggiunto il massimo grado di intensità, provocando nel pubblico uno spontaneo scoppio di applausi.

Nel terzo atto [...] la Callas ha rappresentato con successo le contrastanti emozioni di Violetta nella scena della festa. Ancora una volta erano una parola o un frase particolari ad assumere un nuovo significato, come per esempio l'«Ah! Taci» rivolto ad Alfredo, prima della sua denuncia in pubblico, mentre le mani nervosamente toccavano il viso e accarezzavano i capelli. Poi, nel grande concertato, «Alfredo, Alfredo, di questo core» è stato cantato come se davvero il cuore di Violetta si stesse rompendo.

Evidentemente il terzo atto di cui parla Rosenthal sono le scene dalla IX alla XV del secondo atto.

L'analisi di Rosenthal è accurata anche per il terzo atto e segnala un dettaglio particolare: le soluzioni vocali, una volta messe a segno, vengono riproposte nelle diverse serate del ciclo di rappresentazioni; tuttavia l'attrice propone al pubblico soluzioni differenti per parecchi dettagli, cambiando per esempio, da una serata all'altra, i movimenti dell'ultima scena.

Callas's last act was superb. Dramatically one felt how Violetta suffered, one saw the effort with which the dying woman dragged herself from bed to dressing table, from dressing table to chair. «Oh, come son mutata» brought a lump to the throat as she eagerly scanned the tell-tale glass for some glimmer of hope. The reading of the letter was quiet and intimate, and then came a moving «Addio del passato». When Alfredo was announced, Violetta hurriedly tried to tidy her hair and look her best, and then came the reunion, with Violetta's hands (and how Callas had made the most of her beautiful long fingers throughout the evening) clasping at the longed-for happiness, and hardly believing that Alfredo really was a flesh and blood figure. «Ah! Gran Dio! Morir si giovine» was sung with terrific intensity – and at the final performance Callas took the whole phrase in one breath without a break. The drama moved to its close, and gently Violetta gave Alfredo the locket. The death scene was almost horrific, the last «È strano!» was uttered in an unearthly voice, and as Violetta rose to greet what she thought was a new life, a glaze came over her eyes, and she literally became a standing corpse. This was at the first night, but the death scene varied from performance to performance.

L'ultimo atto della Callas è stato superbo. Si poteva avvertire, sul piano della resa drammatica, la sofferenza di Violetta: si vedeva lo sforzo con il quale la morente si trascinava dal letto alla toeletta, dalla toeletta alla sedia. «Oh, come son mutata» ha fatto venire un nodo alla gola mentre ha lasciato percepire in filigrana un barlume di speranza. La lettura della lettera era calma e intima. Poi è arrivato un commovente «Addio del passato». Quando Alfredo è stato annunciato, Violetta ha cercato in fretta di riordinare i capelli e mostrarsi al proprio meglio; è venuta poi la scena dell'incontro, con le mani di Violetta (e come ha saputo sfruttare al massimo le sue belle, lunghe dita per tutta la serata, la Callas!) che stringevano la tanto sospirata felicità, a mala pena credendo che Alfredo fosse una figura in carne ed ossa. «Ah! Gran Dio! Morir si giovine» è stata cantata con intensità formidabile e all'ultima recita la Callas ha preso l'intera frase d'un fiato, senza interruzione. La conclusione si è avvicinata e delicatamente Violetta ha consegnato ad Alfredo il medaglione. La scena della morte era per così dire terrificante perché l'ultimo «È strano!» è stato pronunciato con una voce ultraterrena e, mentre Violetta si è alzata per salutare quella che pensava essere una nuova vita, si è diffusa nei suoi occhi una luce ed è diventata letteralmente un cadavere in piedi. Questo è accaduto alla prima recita, ma la scena della morte è cambiata da una *performance* all'altra.

Nell'autunno 1958 Maria Callas canta le ultime *Traviate* della sua carriera in una nuova produzione di Franco Zeffirelli in Texas, a Dallas. La particolarità dello spettacolo – non preservato in alcun documento audiovisivo – riguarda un'idea del regista: durante il preludio del primo atto si vede il letto di Violetta ormai morente e la storia dell'amore per Alfredo Germont è raccontata in retrospettiva, come se, alla fine della propria vita, la traviata ripensasse agli unici momenti felici della propria esistenza. Nel terzo atto, poi, si torna al presente, per la conclusione della vicenda.<sup>496</sup>

Esiste anche una *Traviata* fantomatica, perché mai realizzata, nella carriera di Maria Callas: si tratta del contratto firmato nel 1969 insieme con Visconti per l'Opéra di Parigi. La richiesta di venti-trenta giorni di prove con orchestra e coro scoraggia, per i costi, l'amministrazione del teatro e il progetto si conclude con un nulla di fatto. Il sospetto che la richiesta fosse pretestuosa è molto forte: nel 1969 la voce di Maria Callas (documentata da alcune faticose registrazioni per la EMI)

---

<sup>496</sup> Ritorniamo su questi aspetti nel prossimo capitolo, studiando il rapporto di Maria Callas con i “suoi” registi.

difficilmente avrebbe potuto affrontare la parte di Violetta. Resta il fatto che la sua carriera non viene mai ufficialmente conclusa. Di una *rentrée* si parla per anni, ma la voce non c'è più.<sup>497</sup>

Prima di concludere l'ampia sezione della nostra analisi del repertorio della Divina dedicata alla *Traviata* possiamo recuperare alcune dichiarazioni rilasciate dalla cantante a Lord Harewood nel 1968, in occasione delle loro conversazioni riguardanti sia considerazioni di carattere generale su cosa sia l'opera e se la si possa ritenere ancora attuale, sia riflessioni su singoli personaggi interpretati nel corso di una carriera ormai di fatto (anche se non dichiaratamente) conclusa.

Parlando di Violetta, Maria Callas la paragona a Norma, trattandosi – parole sue – di «due momenti che sovrastano»<sup>498</sup> la sua carriera, di due personaggi «nobili»<sup>499</sup> in quanto «alla fine, sono [...] tutte e due come purificate». Conseguenza: nell'interpretazione «non ci sono mezze misure» e, benché tra le date di composizione delle due opere ci sia un quarto di secolo di distanza, in entrambe, ad accomunarle, «la melodia è immensa. La linea melodica è splendida [...]. E non bisogna dimenticare quanto Verdi ammirasse profondamente Donizetti e Bellini». A questo punto quasi tutto è chiaro: Bellini è il compositore preferito, seguono nella graduatoria Donizetti, il Rossini serio di *Armida* e quello buffo del *Turco in Italia* e poi viene anche Verdi, soprattutto nella misura in cui, per qualche aspetto della musica o del carattere dei personaggi, lo si può ricondurre ai prediletti Bellini e Donizetti. È nel “Verdi melodrammatico” che Maria Callas ritrova le melodie da lei amate: «nel primo Verdi in particolare».<sup>500</sup> «Mi ricordo vagamente quanto diceva Verdi: “Poco importa la melodia, purché possa essere immediatamente riconosciuta e cantata anche dai lustrascarpe”. Ed è vero. La melodia deve giungere immediatamente all'orecchio, deve entrare nella testa e non lasciarci più. La melodia de *La Traviata* è molto semplice, ma anche molto intensa».<sup>501</sup>

Dopo aver riflettuto sulle diverse possibili soluzioni registiche, compreso lo spostamento d'epoca per l'ambientazione della vicenda di Alfredo e Violetta, non particolarmente apprezzato dalla Callas, a meno che non sia Visconti a proporlo,<sup>502</sup> la cantante chiarisce che alcune geniali soluzioni interpretative le sono state suggerite da Tullio Serafin. Per esempio, nel momento in cui Violetta rinuncia all'amore di Alfredo e cede alle richieste di Germont padre, intonando «Dite alla

---

<sup>497</sup> Sulle registrazioni EMI che tra l'altro comprendono un'aria dall'*Attila*, due dal *Corsaro* e una dai *Lombardi alla prima crociata* (partiture verdiane mai affrontate da Maria Callas sulla scena), come pure sullo stato della sua voce dopo tre anni di inattività interviene JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., pp. 211-212.

<sup>498</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverzani, pref. di Raina Kabaivanska, Roma, Bulzoni, 2006, p. 88.

<sup>499</sup> Ivi, p. 93 anche per le successive citazioni, fino a nuova indicazione.

<sup>500</sup> Ivi, p. 94, anche per la citazione che segue.

<sup>501</sup> In realtà si tratta di una pseudocitazione: è infatti impossibile riscontrare un passo in cui Verdi dichiara quanto affermato da Maria Callas. Non ci sembra congruente il rimando alla già citata lettera del 10 luglio 1871 (allorché si deve scegliere l'interprete di Amneris per la prima scaligera di *Aida* e la predilezione accordata a Maria Waldmann non convince il compositore) proposto da Camillo Faverzani alla nota 36 (ivi, p. 94): lì Verdi parla delle qualità specifiche dell'interprete, non di quelle della melodia.

<sup>502</sup> Cfr. ivi, pp. 96-99.

giovine – sì bella e pura» Maria Callas fa sempre una pausa appena percepibile prima della parola «pura» e tenta di spiegarla nel corso della già citata intervista, che conserva, nella trascrizione, i caratteri specifici dell'oralità, compresi gli anacoluti e i periodi lasciati in sospenso:

Questo [...] me l'ha insegnato Serafin. Si tratta di un'esitazione, che persino una donna come lei – per quanto sia già in un vero e proprio stato di purificazione – possa dire «pura». Dire «pura» è una cosa che... non osa nemmeno pronunciar la parola. Prima di cantare una frase musicale, bisogna sempre prepararla nell'espressione del viso e porgerla al pubblico; bisogna averla pronta in testa. In altri termini si pensa alla frase, la si prepara come espressione visiva e poi la si interpreta veramente. Ecco la bellezza del belcanto: offrire la frase al pubblico, facendogliela leggere nel tuo pensiero, per poi eseguirla, permettendogli così di ascoltarla realmente.<sup>503</sup>

A noi pare che quest'ultima dichiarazione sia coerente con quanto già esposto nel primo capitolo: nella *Cavalleria rusticana* d'esordio, durante la recita, la giovanissima Callas chiede al volo a una collega cosa significhi «priva dell'onore mio rimango», perché non può cantare in modo adeguato parole delle quali non comprende il reale significato. *La traviata* di Maria Callas è dunque già pensata e voluta in un certo modo prima che Luchino Visconti le illustri la propria visione del personaggio: vero animale da palcoscenico e autentico genio musicale, la grande cantante intuisce per istinto, capta ogni suggerimento, mette a profitto le indicazioni di maestro e regista e realizza il proprio capolavoro interpretativo, riuscendo a conferire semplicità e naturalezza a ciò che, in realtà, è stato preventivamente studiato. Lo stesso discorso vale per i colori da assegnare a ciascuna frase musicale. Infatti Violetta, sempre riprendendo le dichiarazioni di Maria Callas stessa, interessata ora a chiarire non le affinità ma le differenze rispetto al personaggio di Norma,

[...] è un altro genere di donna, con un altro passato; ha un'altra forza. Perciò si impone esattamente un certo tipo di qualità, d'intensità. O le colorazioni. E dico colorazioni, perché non c'è mai una sola colorazione. Si capisce immediatamente quel che si vorrebbe, ma non lo si può sempre ottenere. Ci vogliono anni d'amore e di devozione per raggiungerlo, per poterlo finalmente offrire al pubblico. E talvolta si dubita delle proprie possibilità. Quando preparo una parte, all'inizio la configurazione è la seguente: ecco come dovrebbe muoversi, dato il suo passato; ne traccio lo stato mentale e naturale più credibile, come un quadro fisico, ma anche culturale e di qualsiasi altro tipo. Questa è una colorazione, la colorazione di base. *La traviata* o Violetta richiede un'altra colorazione, perché il suo passato è diverso. È più giovane [di Norma], più entusiasta, ma, se vogliamo, è già infelice e amata fin dal I atto, e ritorna sempre... torna sempre a dire: «Oh! Amore, cosa vuoi, amore, da me? Chi si informa della mia salute o del mio...». Ritorna continuamente nel primo atto. E diciamo che se ne sbarazza con ironia, con una risata. Ma a dire il vero, non è poi così divertente per lei. O perlomeno questa è la mia psicologia del personaggio. Ma in realtà, quando il tenore se ne va e poi se ne vanno tutti, prosegue a dire «È stranissimo che mi ritorni sempre la stessa cosa, la stessa frase. È possibile che si realizzi il mio sogno?». Nel secondo atto, non ride più; spera sinceramente. E infatti all'inizio cerco di trasmettere un nuovo sguardo di speranza. [...] Spero di essere riuscita a trasmettere tutto ciò, perché è questa la mia psicologia del personaggio: nel primo atto, si dice proviamo, probabilmente ridendo; nel secondo, non ride più, spera sinceramente, è sicura della

---

<sup>503</sup> Ivi, pp. 99-100.



realtà, è sicura che il sogno si è realizzato. Ma appena entra Germont e le parla dei problemi della vita [...] sa che è la fine, anche a causa della salute, e perché la vita trascorsa non può certo... Soprattutto a quei tempi, ma temo che pure al giorno d'oggi non sia molto facile per una mondana, una *femme du monde*, come si dice, poter rendere un uomo del tutto... Non si sa mai, ma allora... era impossibile. Allora sparisce immediatamente, si sacrifica veramente. Anche perché non ne ha la forza.<sup>504</sup>

Proprio questo si ascolta nella Violetta di Maria Callas: l'accendersi di una energia vitale nuova nel passaggio dal primo al secondo atto e il venir meno della forza e della voglia di vivere della traviata redenta nel passaggio dal secondo al terzo. La voce, fin dal momento in cui, terminato il preludio all'atto III, chiama presso di sé Annina per domandarle se «è pieno il giorno?» e invitarla a dare «accesso a un po' di luce», in virtù del timbro prosciugato e del colore spento, quasi grigio, prefigura la catastrofe imminente. Tutto sembra ovvio e naturale; tutto è stato in realtà preparato.

Per concludere diamo uno sguardo all'analisi proposta da chi, diversamente da noi, ritiene che i veri incontri di Maria Callas con il personaggio di Violetta siano o quello scaligero con la regia di Visconti o le produzioni successive. Elvio Giudici, infatti, sostiene che con il debutto alla Scala nel personaggio di Violetta «la Callas consegnò alla storia una delle serate più memorabili che il teatro d'opera abbia conosciuto nel dopoguerra».<sup>505</sup> Possiamo essere d'accordo, purché non si ritenga che il personaggio venga costruito *ex nihilo* dal demiurgo Visconti. Di sicuro l'interprete è aiutata anche dalla direzione di Giulini, attento ai dettagli e in ottima sintonia con i complessi scaligeri. Un passaggio dell'ampia analisi proposta da Giudici merita di essere qui riportato e criticato:

Per un insieme quanto mai complesso e variegato di ragioni [...] la Violetta della Callas non è affatto la Violetta meglio cantata che si conosca, per essere invece molto di più: la Violetta cui ormai quasi due generazioni di cantanti e di ascoltatori hanno guardato con immutata ammirazione. Pure, per strepitose e mitiche che siano le recite scaligere, continuo a ritenere che la Violetta di Maria Callas sia godibile al meglio nella registrazione [...] che documenta le recite di Lisbona del '58 [...]. L'immedesimazione nella "lezione viscontiana", che ormai la Callas aveva fatto interamente propria, emerge ancor più dalla molto maggiore rilassatezza che elimina anche l'ultima scoria di cautela provocata dalla tensione con cui sempre s'accompagnava qualunque recita scaligera della Callas. La quale quindi, in una forma vocale nel suo complesso eccellente, plasma una Violetta gigantesca.<sup>506</sup>

Noi concludiamo invece riaffermando che, a parer nostro, l'incisione mono della Cetra (1953), benché affianchi alla Callas un tenore, un baritono e un direttore d'orchestra inadeguati, sia pure falciata dai soliti tagli di origine teatrale e costruita attraverso una ripresa audio pionieristica rispetto a quanto oggi si può fare, resta un documento imprescindibile per dimostrare una tesi di Elvio Giudici che condividiamo: «in Violetta, Maria Callas trovò l'altro personaggio che, con Norma, ebbe alterato il proprio profilo in modo decisivo dopo la sua potentissima impersonificazione».

---

<sup>504</sup> Ivi, pp. 100-102.

<sup>505</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1518 col. 2.

<sup>506</sup> Ivi, p. 1519 col. 1. Per la breve citazione che segue: ivi, p. 1517 col. 2.

### 3.4.4. Elena di Sicilia

Il 30 marzo 1282, a Palermo, i Siciliani insorgono contro i Francesi e li massacrano. Il segnale dato dalla campana che annuncia la preghiera della sera fa sì che l'evento passi alla storia con il nome di "vespri siciliani". A Verdi, in occasione della Grande Esposizione del 1855, viene commissionato dall'Opéra di Parigi un *grand-opéra* in cinque atti, comprendente una Sinfonia iniziale e le danze, che tratti di quel fatto di sangue. Verdi si adegua alle convenzioni parigine, cura l'orchestrazione e gli *ensemble*, ma *I vespri siciliani* non saranno una partitura molto amata dal pubblico: l'opera, nella versione ritmica italiana, viene ripresa poche volte e per un numero limitato di recite nel corso del Novecento.<sup>507</sup> Il 1951, tuttavia, è un anno particolare: si celebra il primo cinquantenario dalla morte del compositore di Busseto e il Maggio Fiorentino intende commemorarlo allestendo un'edizione dei *Vespri* che segni il debutto operistico in Italia del direttore austriaco Erich Kleiber e che, a parte qualche taglio all'ampia partitura, riproponga pressoché per intero la mezz'ora di ballabili dell'atto IV, coinvolgendo solisti destinati alla celebrità come Violette Verdy e Jacqueline Moreau.<sup>508</sup>

La rappresentazione del 26 maggio 1951<sup>509</sup> si conclude alle due di mattina;<sup>510</sup> cantano Maria Callas nel ruolo di Elena,<sup>511</sup> Boris Christoff in quello di Procida, Enzo Mascherini in quello di

---

<sup>507</sup> L'*opéra-monstre*, come la chiama Julian Budden (cfr. *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., vol. II, p.186), è «un prodotto degli anni Trenta» che impone «opere di cinque atti complete di balletto» che assorbono tanto tempo e denaro che non è possibile presentarne più di una all'anno. Inoltre la direzione dell'Opéra rimane «troppo fissata alla formula per poter attrarre nuovi lavori di buona qualità» (*ibidem*). La premessa serve a chiarire come mai *Les vêpres siciliennes* (che Maria Callas interpreta nella versione di Arnaldo Fusinato) non siano mai entrati nel repertorio teatrale stabilmente. Per la complessa genesi di libretto e partitura rimandiamo all'accurata analisi di Budden (ivi, pp. 185-207). Qui ci basta segnalare che *I vespri* non appartengono più al Verdi "prima maniera", perché anche laddove il compositore sembra riprendere stilemi delle opere degli "anni di galera" la sua ispirazione ha ormai «una nuova ampiezza di concezione» (ivi, p. 215).

<sup>508</sup> Violette Verdy (1933-2016) farà fortuna sia come coreografa che come danzatrice: sarà ballerina principale del New York City Ballet dal 1958 al 1977; Balanchine e Robbins creano coreografie appositamente per lei. Jacqueline Moreau nasce nel 1926 ed è già *première danseuse* all'Opéra di Parigi dal 1946 al 1951 (anno in cui si esibisce a Firenze). In seguito, dopo una sfolgorante carriera, diventa docente di ballo all'Opéra Garnier fino agli ultimi anni ottanta del secolo scorso.

<sup>509</sup> Le repliche saranno il 30 dello stesso mese e il 2 e 5 giugno.

<sup>510</sup> La recensione di Newell Jenkins su «Musical America» del luglio seguente evidenzia le qualità attoriali di Maria Callas, segnala la sua imperfetta forma fisica e offre un'importante indicazione sulla durata dello spettacolo: «È anche brava attrice. Pur soffrendo di raffreddore ha offerto un'esecuzione memorabile. Forse si poteva desiderare un po' più di drammaticità all'ultimo atto: ma poiché è cominciato all'una di notte, ogni stanchezza udibile nella sua voce era facilmente scusabile» (GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 210).

<sup>511</sup> Si tratta – come scrive il conte di Harewood su «Opera» dell'agosto 1951, nell'articolo ripreso in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 209-210: 209 – di «uno di quei difficili ruoli di soprano drammatico, che richiedono ampia estensione e considerevole abilità nella coloratura». A proposito della *première* scaglierà il conte di Harewood (in realtà George Lascelles, settimo conte di Harewood, 1923-2011, primo cugino della regina Elisabetta II e, pura coincidenza, coetaneo di Maria Callas) scrive: «Credo che alla "prima" non stesse affatto bene, ma nel suo canto c'erano una sicurezza e un virtuosismo tragico che hanno spesso emozionato. [...] Il suo ardore drammatico fu in bella evidenza nella cavatina spianata e nella cabaletta di esortazione con cui nel I atto incita i siciliani contro i francesi, e la furia controllata di "Il vostro fato è in vostra man" fu straordinariamente vivida. La voce ha mostrato tendenza a stimbrarsi nei passaggi in "forte" (a parte un Mi bem. squillante alla fine del "Bolero") ma il suo canto a mezza voce nei duetti del II e IV atto fu squisito e la lunga cristallina scala cromatica con cui ha concluso l'aria del IV atto ebbe effetto elettrizzante» (ivi, pp. 209-210). Segnaliamo ancora una volta il cenno alla non perfetta forma fisica della cantante e il

Monforte e Giorgio Bardi-Kokoios è Arrigo. L'entrata in scena di Maria Callas viene ricordata a un anno di distanza nella rivista «Opera» del novembre 1952 da Harold Rosenthal, che ammira il suo portamento e il suo “magnetismo”, prima ancora del suo canto.<sup>512</sup> Torneremo su questi aspetti nel prossimo capitolo.

La *première* del 26 maggio è stata fortunatamente registrata e conferma l'impressione di Rosenthal: fin dalla prima comparsa in scena, Maria Callas offre un saggio di “recitazione vocale”.<sup>513</sup> Intanto, prima di soffermarci su alcuni dettagli rilevanti della registrazione *live*, piuttosto «ingiudicabile» per quanto riguarda l'esecuzione orchestrale, riconosciamo che Erich Kleiber «sembra più raffinato che mordente e gagliardo. [...] In aggiunta, s'avverte la tendenza a indurre i cantanti a una dinamica piuttosto ricca». In merito alla protagonista femminile, per Rodolfo Celletti,

quando la Callas [...] attacca il «Largo» *Deh, tu calma* del I atto, lo splendido legato e l'espressione estatica rivelano immediatamente una personalità d'eccezione. La fraseggiatrice di grande talento si rivela anche nel quartetto Elena-Ninetta-Danieli-Monforte, quando la voce grifagna della Callas accenta *D'ira fremo all'aspetto*. Tuttavia, in *Arrigo, ah parli a un core* (IV atto), per quanto la Callas sia espressiva e ricca di abbandono, non troviamo la poetica emotività e il quintessenziato lirismo di una incisione di Montserrat Caballé. Nel Bolero, poi, sebbene l'espressione sia vivida e la vocalizzazione buona, si colgono di tanto in tanto intoppi e dislivelli. Senza contare che alla chiusa, per voler lanciare un mi sopracuto fuori ordinanza, la Callas scrocca e riesce a tenere la nota per puro miracolo.<sup>514</sup>

Il giudizio di Celletti è piuttosto sbrigativo e pertanto – pur non disponendo di un documento di ottimo suono – riteniamo utile articolare l'analisi in maniera più puntuale, premettendo che in occasione della *première* Maria Callas era con ogni probabilità in cattiva serata.<sup>515</sup> Tuttavia i momenti straordinari non mancano. Quando, per esempio, i soldati francesi un po' brilli insistono affinché Elena canti per loro, il soprano non trasforma in un'esibizione di potenza canora la cavatina e la cabaletta nelle quali Elena, fingendo di intonare una ballata, spinge in realtà i contadini a ribellarsi. La cavatina «Deh! Tu calma, o Dio possente» viene eseguita con una sorta di ambigua dolcezza ed emozione. La cabaletta, a cominciare dall'esortazione «Coraggio, su coraggio», viene resa insinuante. Non ascoltiamo il profluvio impressionante di suoni consegnati da Anita Cerquetti alla Radio Italiana in occasione della trasmissione dei *Vespri* programmata nel 1954, ma dobbiamo riconoscere che l'approccio ricco di sottintesi di Maria Callas è drammaturgicamente più

---

fatto che – come rilevato da Gina Guandalini (ivi, p. 210, nota 7) – forse la registrazione conservata (nella quale il Mi bem. 6 è tutt'altro che squillante) non si riferisce alla prima ma alla seconda delle recite radiotrasmesse.

<sup>512</sup> Cfr. HENRY WISNESKY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 96.

<sup>513</sup> Ricordiamo – rimandando a JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., vol. II, p. 214 per una analisi musicologica di dettaglio – che la canzone iniziale di Elena è un'ampia pagina divisa in quattro sezioni: 1. recitativo con tremoli degli archi; 2. cantabile; 3. transizione in *allegro moderato* gravida di *suspense* che, per la mancanza di un tema nitidamente riconoscibile, si sfibra in una sorta di recitativo frammentato; 4. ampia cabaletta con coro. Affrontare, controllandolo in tutte le sue parti, un numero così complesso è impresa per poche interpreti.

<sup>514</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 1072, anche per le espressioni tra virgolette che precedono.

<sup>515</sup> Come già segnalato, Jenkins parla di raffreddore (cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 210).

appropriato. Peccato che a Firenze venga proposta solo una strofa della cabaletta e siano state tagliate le parti di coloritura che concludono la scena: nel 1951 Maria Callas le avrebbe affrontate in maniera superba, senza sforzo.

Nel secondo atto, in particolare nel duetto d'amore, il soprano sa gestire lunghe frasi musicali con fiati ininterrotti, mantenendo il suono sempre scintillante, fermo e bene intonato. L'aria del quarto atto «Arrigo! Ah parli a un core» è cantata con una dolcezza penetrante che diventa tristezza allorché Elena spiega ad Arrigo che la sua dichiarazione d'amore rende la morte ormai imminente più sopportabile.<sup>516</sup> Le battute introduttive vengono da Kleiber proposte come se si trattasse di un *andante*, ma – istintivamente – Maria Callas, quando attacca il suo canto, rallenta, perché si rende conto che solo così, cantandola come indicato nella partitura, la musica può esprimere tutta la carica di passione contenuta, in particolare, dove si ripetono le parole «io t'amo». Sembra esserci una breve gara tra direttore e cantante, ma alla fine è Kleiber che si adatta a lei e non viceversa. A conferma di come, maturata una lettura del personaggio, l'artista rimanga a essa fedele nel tempo, è interessante osservare che queste intuizioni interpretative relative al tempo piuttosto rallentato vengono conservate quando, tredici anni più tardi, «Arrigo! Ah parli a un core» viene incisa in studio. Per le precarie condizioni vocali<sup>517</sup> il soprano vieta la pubblicazione della registrazione fino al 1972, poi la EMI utilizzerà i materiali inediti del proprio archivio per la realizzazione di un LP dal titolo «Callas by request».

Nella *performance* fiorentina Maria Callas canta con una sola ripresa di fiato la cadenza conclusiva, che abbraccia due ottave complete e una quinta (dal Do 6 al Fa 3) ovvero la più ampia gamma di suoni richiesta a una voce in tutta la letteratura operistica ottocentesca:<sup>518</sup> ne abbiamo parlato nel paragrafo dedicato a estensione, qualità, natura e peculiarità del suo strumento vocale.

La Siciliana del quinto atto «Mercè, dilette amiche!» («Merci, jeunes amies»), in realtà un autentico bolero spagnolo, viene intonata da Elena quando esce di chiesa in abito da sposa. È pagina tecnicamente ardua concepita in forma di *couplet*, che ha messo a dura prova i soprani, anche insigni, che nel corso del Novecento hanno cercato di affrontarla, soprattutto per la coda, che richiede notevole agilità:<sup>519</sup> due trilli da sostenere per tre battute ciascuno e due passaggi virtuosistici che abbracciano la gamma di suoni che va dal Do sopra il rigo al La in secondo spazio

---

<sup>516</sup> Opportunamente, dunque, Leonardo Pinzauti, nella sua recensione per «Il Mattino» del 27 maggio 1951, allude a «un sicuro senso introspettivo» e al fatto che Maria Callas «ha dato alla figura della Duchessa Elena una suadente dolcezza di tratti» (ivi, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 210).

<sup>517</sup> Il Si e il Do acuti sono pressoché inascoltabili nel 1964, ma il registro intermedio e grave è vibrante e caldo.

<sup>518</sup> «In the Florence performance, Callas sang the closing cadenza of two octaves and a fifth (the widest required tessitura in nineteenth-century operatic literature) in one breath, lingering on the high C and barely reaching the low F sharp in chest»: HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 97.

<sup>519</sup> Possiamo citare, andando a ritroso nel tempo e limitandoci alle interpreti di cui resta una registrazione, Martina Arroyo (che incide l'opera completa per l'etichetta RCA), Joan Sutherland, Anna Moffo, Anita Cerquetti, Rina Gigli, Miliza Korjus, Rosa Raisa, Claudia Muzio, Rosa Ponselle, Luisa Tetrazzini e Lillian Blauvelt: solo Maria Callas e Rosa Ponselle (il suo modello) hanno cantato le agilità ed entrambi i trilli come scritti da Verdi.

in chiave di violino. Il pezzo viene normalmente inteso come una scintillante aria di bravura e non è un caso che nel '54 venga incluso nell'album dedicato dalla Callas a tale repertorio. Nella recita teatrale la cantante (o il direttore?) sceglie deliberatamente un tempo meno rapido di quello che di solito ascoltiamo, più consono alla situazione drammatica: il testo include, infatti, un riferimento alla vendetta politica e, quando canta il pezzo, Elena si trova nella casa dell'uomo che ha ucciso suo fratello. Ascoltando la ripresa dal vivo si nota che le frasi cantate in staccato da altre vengono eseguite da Maria Callas con le legature prescritte in partitura; il Mi sopracuto finale è una interpolazione. La nota che ascoltiamo è aspra e tagliente, nel momento in cui viene attaccata,<sup>520</sup> ma immediatamente (a inizio carriera può permettersi queste prodezze) riesce a controllarla e, quindi, senza doverla abbandonare, la sostiene. Alla lettura "fiorentina" – compresa la scelta di un tempo meno veloce del solito, pur cambiando direttore d'orchestra – la Callas si attiene anche in occasione della registrazione EMI: un paio di cambiamenti dinamici e un Mi sopracuto perfettamente intonato.

La recensione di lord Harewood compare nella rivista «Opera» dell'agosto 1951; dà conto delle non perfette condizioni di salute della cantante (fatto ricorrente: raffreddori, influenze, occlusioni delle vie aeree sono frequenti e documentabili), loda la sua tecnica strabiliante e sembra non avvertire l'attacco faticoso del Mi sopracuto, a conferma del fatto che anche il recensore più esperto ed allenato non può accorgersi di tutto al primo ascolto:

Credo che non fosse in perfetta salute al momento della *première*, ma al tempo stesso c'era in lei una sicurezza e una tragica spavalderia nel cantare che risultava spesso elettrizzante. Ha una tecnica sorprendente, alla quale deve la sua abbastanza inusuale versatilità [...]. Durante questa esibizione, la sua voce mostrava una tendenza a perdere qualità nei passaggi cantati *forte* (a parte un Mi sopracuto che squillava alla fine del "Bolero"), ma il suo canto sommosso nei duetti dell'Atto II e IV era di gusto squisito e la lunga e cristallina scala cromatica con la quale ha concluso il IV atto ha prodotto un effetto spettacolare.

Segnaliamo *en passant* che, per quanto l'anno precedente Maria Callas abbia sostituito alla Scala Renata Tebaldi nell'*Aida*, la sua speranza di poter firmare un regolare contratto con il massimo teatro d'opera italiano è ancora delusa, al momento. Ma il successo dei *Vespri* fiorentini è tale da spingere il sovrintendente Antonio Ghiringhelli (che della Callas sarà, per tutta la carriera, nemico-amico, ma forse più nemico che amico) a offrirle un contratto per trenta recite nel corso delle quattro stagioni seguenti. Per ora la sua gratifica è di 300.000 lire a sera con, in aggiunta, il privilegio di inaugurare la stagione 1951-52, sempre con i *Vespri*, opera non più ascoltata alla Scala

---

<sup>520</sup> C'è il sospetto, avvalorato dalla recensione di lord Harewood, che la sera della "prima" non fosse in perfetta salute: anticipiamo qui il testo inglese della recensione della quale proporremo a breve una nostra traduzione riprendendolo da HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 98: «She was, I believe, not at all well at the time of the first performance but all the same there was an assurance and a tragic bravura about her singing which was frequently thrilling. She has an astonishing technique, to which she owes her quite unusual versatility [...]. At this performance, her voice showed a tendency to lose quality in *forte* passages (apart from a ringing top E at the end of the "Bolero"), but her soft singing in the duets of Act II and IV was exquisite, and the long and crystal clear chromatic scale with which she ended her Act IV solo made a most brilliant effect».

dal lontano 1908. Con lei fanno parte del cast due interpreti “fiorentini”, ossia Mascherini e Christoff, ai quali si aggiunge il tenore Eugene Conley quale Arrigo. Sette le recite scaligere nella parte di Elena,<sup>521</sup> prima di abbandonare (ma non definitivamente) questa particolarissima opera verdiana; riprenderà infatti il Bolero nel recital del '54 e ai *Vespri* dedicherà l'unica, peraltro contestata, esperienza registica della propria carriera.<sup>522</sup> Il nuovo Teatro Regio, ricostruito dopo l'incendio del 1936, viene inaugurato il 10 aprile 1973 proprio con la recita dei *Vespri* affidati, per la regia, a Callas-Di Stefano. A fianco di Giuseppe Di Stefano Maria si improvvisa dunque regista, ma limita i propri interventi ai suggerimenti rivolti ai cantanti solisti, in particolare a Raina Kabaiwanska, che conserva un bel ricordo dell'esperienza, e al coro:<sup>523</sup> la critica ritiene le scelte registiche troppo scontate, rigide e statiche.<sup>524</sup>

Tornando alle serate scaligere del dicembre-gennaio 1951-52, dobbiamo con rammarico constatare l'assenza di qualsiasi traccia sonora: resta solo qualche foto di scena. Ci limitiamo pertanto all'analisi delle recensioni, tutte concordi nel definire il debutto milanese nel ruolo un successo. Anche il sempre puntiglioso Franco Abbiati elogia la prodigiosa estensione vocale di Maria Callas e alcuni suoni di una «bellezza fosforescente», specialmente nei registri medio e grave: «Non ha tremato la miracolosa gola di Maria Meneghini Callas (Elena) dall'estensione prodigiosa e dai suoni, specie nel registro basso e nel medio, d'una bellezza fosforescente e d'una agilità e d'una meccanica più unica che rara».<sup>525</sup>

Sull'«Europeo» del 19 dicembre 1951 è esplicito e senza riserve (ma non acriticamente encomiastico, dato che il recensore riconosce talune disuguaglianze timbriche) l'elogio di Emilio Radius, il quale ha il merito di abbozzare precocemente l'analisi delle specificità di una voce nuova se confrontata con le tipologie soprane ormai consolidate nella prima metà del Novecento. Le tre categorie di soprano sembrano infatti tutte assorbite, confuse e integrate dall'onnivora personalità interpretativa e vocale della Callas. Interessante pure il fatto che affiori già una osservazione sulle qualità timbriche che diventerà sempre più insistente negli anni futuri, la mancanza di sensualità:

---

<sup>521</sup> Il 7, 9, 12, 16, 19, 27 dicembre 1951 e il 3 gennaio 1952: sommando le rappresentazioni milanesi alle quattro fiorentine, il numero totale delle recite nelle quali Maria Callas è Elena arriva a undici.

<sup>522</sup> Due aneddoti riportati da Wisneski (cfr. *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, pp. 99-100): quando Gianandrea Gavazzeni scopre che Giuseppe Di Stefano è stato scritturato come co-regista rompe il proprio contratto, con la scusa che il direttore artistico del teatro avrebbe dovuto consultarsi prima con lui. Subentra Vittorio Gui, all'epoca ottantottenne. Un giornalista, nel corso di una intervista, gli chiede se non abbia paura di dover lavorare con Maria Callas – la tigre – come regista. Brillante la risposta del vecchio Gui: «Meglio una tigre che un asino!». L'anziano direttore non si risparmia e, senza curarsi dei buoni consigli degli amici, secondo i quali dovrebbe affidare alcune prove di *routine* a un direttore assistente, si ammalò prima della serata inaugurale, cosicché i *Vespri* di Torino cambiano maestro per la terza volta, affidati ora, all'ultimo momento, al direttore artistico del Regio, Fulvio Vernizzi.

<sup>523</sup> In sintesi «Callas worked quietly with the principals and chorus, urging them to limit their gestures to movements which evolve naturally from the dictates of the score, but critics found the result to be static and rigid. Only the dancing of Natalia Makarova in the Act IV ballet received unanimous praise» (ivi, p. 100).

<sup>524</sup> Cfr. il sito <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/09/15/callas-una-storia-torinese.html> (ultimo accesso: giovedì 7 febbraio 2019, ore 23.00).

<sup>525</sup> Articolo riportato in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 97-99: 98 col. 2.

È stata la serata di Maria Callas. Ha conquistato la Scala e conquisterà Milano. Qui esisteva forse qualche prevenzione contro di lei. La grande simpatia che si aveva per un'altra soprano, la Tebaldi, contribuiva a tener lontana la Callas: mentre alla Scala c'è evidentemente posto per ambedue [...]. Maria Callas ha un'estensione di voce unica oggi in Italia e rara certo in tutto il mondo. È un soprano leggero, è un soprano lirico, è un soprano drammatico. Vale a dire che può sostenere tutte le parti. Uno dei nostri migliori intenditori di canto melodrammatico, Eugenio Gara, la giudica precisamente un elemento eccezionale. Si intende che la versatilità vocale determina nella Callas qualche disuguaglianza, corretta però dal ricordo di una buona scuola, da una grande tecnica e, in questo caso, da un istinto romantico raro anch'esso. Il timbro non è per se stesso tale da rapire; ma le fa pure giuoco, specie nel recitativo, nel concertato, nelle scene tragiche. Questa donna ha senza dubbio un'intelligenza vocale. La sua arte può ricordare la Dalla Rizza e ricorderebbe la Muzio, se la Muzio non fosse stata più sensuale. Oggi quale altra soprano è in grado di affrontare e superare a quel modo le difficoltà del "bolero"? Il pubblico ha sentito e capito, le prevenzioni sono cadute. Maria Callas canterà quest'inverno senza tremare nel teatro dove si discuteva se Giuditta Pasta fosse migliore di Maria Malibran e dove, secondo Verdi, Adelina Patti vinse il ricordo dell'una e dell'altra.<sup>526</sup>

Dato che Radius rimanda all'autorevole giudizio di Gara, vediamo cosa il citato intenditore scrive sul «Candido» del 16 dicembre 1951, sotto lo pseudonimo di Bardolfo, a proposito dell'Elena di Maria Callas. Un elemento nuovo, mai fino a qui evidenziato, riguarda gli attacchi «purissimi». È un fatto ben noto a chi ha una certa dimestichezza con l'ascolto della voce callassiana: i suoni vengono emessi con intonazione immediatamente sicura, senza bisogno di aggiustarli o metterli a fuoco dopo l'attacco. Queste osservazioni vanno tenute distinte da quelle – sempre possibili – sul colore un po' stridulo o nasale di alcune note, soprattutto in prossimità dei passaggi di registro:

La Callas, per la quale vi era grande attesa, si rivela in tutto all'altezza della sua fama. Come sapete, si tratta, oggi come oggi, di un'autentica eccezione: ma anche ieri, anche nel tempo della favola, una primadonna così si sarebbe imposta all'ammirazione del pubblico. La sua organizzazione vocale è superba, dagli attacchi purissimi, ai sorprendenti acuti, dall'agilità perlacea al vigoroso declamato. Un complesso di doti, non escluso il nobile, asciutto disegno del personaggio, che fa passare in seconda e terza linea qualche slittamento stridulo nei passaggi più arditi (piccole magagne che vennero sempre rimproverate alle lavoratrici su tre ottave, Malibran & C.).<sup>527</sup>

Un giudizio di sintesi, che riassume quanto da altri detto in forma più distesa, viene espresso da Teodoro Celli, precoce e fedele estimatore del talento di Maria Callas, nel «Corriere Lombardo» dell'8-9 dicembre 1951: «Della Callas sono da rilevare il magnifico temperamento drammatico e il perfetto stile di canto, rivelatosi anche in passaggi virtuosistici di estrema difficoltà».<sup>528</sup>

L'esecuzione del Bolero proposta nell'album dedicato alle arie di coloratura (inciso a Milano nel settembre 1954) è spigliata e l'elasticità della voce totale: sicuro il Mi 6 conclusivo.<sup>529</sup>

---

<sup>526</sup> L'articolo è riportato in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 213-214.

<sup>527</sup> Ivi, p. 214.

<sup>528</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 214.

<sup>529</sup> Per JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 106, il Mi 6 è tuttavia l'ultimo suono di cui dispone in alto.

### 3.4.5. Il Verdi della Stolz: dal *Ballo in maschera* all'*Aida*

Il primo incontro di Maria Callas con il ruolo di Amelia (*Un ballo in maschera*) risale al 25 giugno 1939, quando, al Teatro Olympia di Atene, interpreta pagine del secondo e terzo atto per una recita studentesca.<sup>530</sup> La famosa bocciatura milanese, ricordata nel secondo capitolo, all'indomani del debutto veronese nella *Gioconda*, è ancora legata al *Ballo in maschera* perché le audizioni scaligere sono finalizzate alla scelta del soprano per la produzione programmata per l'aprile 1948. Mario Labroca parla di difetti da sradicare, ma le assicura che sarà tenuta in considerazione per l'assegnazione del ruolo. Poi il cast viene annunciato e lei resta esclusa, venendole preferita la voce, all'epoca rassicurante, non priva di qualità, ma soprattutto conforme alle attese del pubblico italiano, di Elisabetta Barbato (1921-2014),<sup>531</sup> la quale, dopo il debutto nel 1944 al Teatro dell'Opera di Roma nella parte di Garsenda della *Francesca da Rimini* di Zandonai, canta alla Scala in questa occasione e l'anno successivo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa; intanto viene scritturata, sempre nel '49, dal Metropolitan per *Tosca* e continua la carriera soprattutto in America latina (Brasile), senza diventare un astro di prima grandezza (come rivela la pressoché totale assenza di registrazioni della sua voce), ma concentrandosi sui ruoli di soprano lirico spinto (*La forza del destino*, *Manon Lescaut*, *Adriana Lecouvreur*, *Aida*) o anche drammatico (*Cavalleria rusticana*).

Il Teatro alla Scala viene oggi considerato il santuario di Maria Callas: pubblicazioni e mostre, concerti in memoria della Divina e un patrimonio di registrazioni discografiche callassiane con i complessi scaligeri la celebrano. Ma in realtà il tempio della lirica italiana accoglie in maniera informale, senza quasi notarla, la sostituta di Renata Tebaldi nell'*Aida* del 12, 15 e 18 aprile 1950, spalancando le proprie porte alla voce venuta da oltre oceano solo quando Maria Callas ha già rivelato i portenti di cui è capace in altre prestigiose sedi: alla Fenice di Venezia e al Maggio Musicale fiorentino, al San Carlo di Napoli, al Teatro dell'Opera e all'Eliseo di Roma, al Massimo di Palermo, al Bellini di Catania e al Verdi di Trieste. Non si possono certo riconoscere ai dirigenti

---

<sup>530</sup> Cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland-Oregon, Amadeus Press 2001, p. 580. Viene accompagnata al piano da Elli Nikolaidi; cantano con lei Christoforos Athineos (Renato), Petros Hoidas (Sam) e Nikos Aliprandis (Tom).

<sup>531</sup> Scarsa la documentazione fonografica: in rete si possono ascoltare brani della *Forza del destino*, dell'*Aida* e dell'*Adriana* che rivelano timbro corposo ma poco connotato, una certa uniformità espressiva e una tendenza alla concitazione generica di marca verista. Sembra che il modello stilistico della Barbato sia Maria Caniglia, distintasi – non a caso – nei suoi stessi ruoli. Una curiosità: proprio quest'ultima era Francesca, ossia la protagonista dell'opera di Zandonai nella quale la Barbato debuttò a Roma il giorno di Natale del 1944 in una parte secondaria. Maria Caniglia è legata anche alla prima *Aida* della Barbato perché il 25 agosto 1945, alle Terme di Caracalla, proprio lei viene colta da una nevralgia del trigemino talmente violenta da provocarle un collasso cardio-circolatorio. All'inizio del terzo atto viene così sostituita dalla Barbato, presente in platea. Comincia allora una carriera durata vent'anni e conclusasi con la *Norma* del 1965 nella quale canta la parte di Adalgisa. Si veda per la cronologia e per i documenti discografici il sito <http://www.gbopera.it/2014/04/elisabetta-barbato-1920-2014/> (ultimo accesso: domenica 20 gennaio 2019, ore 11.10). Cfr. pure MARCELLO CONATI, *La cantante dei tre registri e Verdi*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 169-178: 171.



scaligeri né intraprendenza né lungimiranza. Scritturare Maria Callas dopo *I puritani* veneziani o i *Vespri siciliani* fiorentini è un fatto dovuto!

Nel 1956 la Columbia-EMI decide di aggiungere il *Ballo in maschera* al proprio catalogo di registrazioni di opere complete. I titoli italiani vengono messi, negli anni cinquanta, sotto l'egida del Teatro alla Scala, dato che tanto il coro quanto l'orchestra scaligeri sono specializzati in questo repertorio. Inoltre, anche i solisti scritturati dal massimo teatro milanese possono in varie circostanze portare in sala d'incisione l'esperienza e la credibilità acquisite grazie alle recite teatrali. Di Stefano (Riccardo), Gobbi (Renato), Barbieri (Ulrica) e, ovviamente, Callas (Amelia) saranno diretti da Antonino Votto nel settembre 1956. Il maestro, scrupoloso nell'osservare tutti i segni d'espressione annotati da Verdi nella partitura, offre del *Ballo in maschera* una lettura più analitica che sintetica: riascoltata oggi, l'incisione appare priva di carica teatrale. D'altra parte, Maria Callas sarà Amelia a teatro solo nel dicembre dell'anno successivo (1957) e per cinque recite soltanto.<sup>532</sup> In seguito, anche questo è uno dei ventiquattro ruoli protagonisti che la Callas archivia dopo pochissime recite, da due a nove, come sintetizzato nella seguente tabella ordinata per numero decrescente di recite: non si prendono in questo caso in considerazione i caratteri interpretati una volta soltanto.<sup>533</sup>

### I ventiquattro ruoli protagonisti cantati più di una e meno di dieci volte da Maria Callas

Ruolo, opera e compositore	Dove e quando	Numero di recite e direttore
Fiorilla nel <i>Turco in Italia</i> di Rossini	Roma, 19, 22, 25, 29 ottobre 1950 Milano, 15, 18, 21, 23 aprile e 4 maggio 1955	9 (Gianandrea Gavazzeni sia a Roma che a Milano)
Marta nel <i>Tiefland</i> di D'Albert (ruolo cantato in greco)	Atene, 23, 23, 25, 27, 29 aprile e 4, 7 e 10 maggio 1944	8 (Leonidas Zoras)

<sup>532</sup> Le recite scaligere del *Ballo in maschera*, nelle quali Maria Callas interpreta per intero a teatro il ruolo di Amelia, sono programmate per il 7, 10, 16, 19 e 22 dicembre 1957. Cantano con lei Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Ettore Bastianini (Renato), Giulietta Simionato (Ulrica) ed Eugenia Ratti (Oscar). Dirige l'orchestra Gianandrea Gavazzeni.

<sup>533</sup> Il ruolo di Santuzza viene interpretato una decina di volte, se al precoce debutto del novembre 1938 (Maria ha solo quindici anni: cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, cit., p. 121) aggiungiamo le nove recite all'Opera di Atene del 6, 9, 14, 16, 19, 23, 28 maggio e 1° e 8 giugno 1944 (cfr. *ivi*, p. 125). Unica la recita di *Suor Angelica* (maggio 1949, *ibidem*); non precisabile con esattezza il numero delle recite di *Boccaccio* di von Suppé, nel ruolo di Beatrice (novembre 1940 ad Atene: cfr. NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 581: «between two and ten but probably five or six»); le due recite di *O Protomastoras* di Manolis Kalomiris nel ruolo di Smaragda si svolgono il 30 luglio e forse il 5 agosto 1944 per Petsalis-Diomidis (p. 587), il 29 e 30 luglio per Verga (p. 125). Per quanto riguarda il ruolo di Leonora nel *Fidelio* beethoveniano, Verga precisa che Maria Callas canta in tedesco le tre rappresentazioni del 14, 15, 17 agosto 1944 (p. 126), mentre NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., p. 587, parla di undici o addirittura quattordici rappresentazioni ateniesi, sempre nell'Odeon di Erode Attico, con la direzione di Hans Hörner. Per quanto riguarda *Lo studente povero* di Karl Millöcker Verga (p. 125) cita una sola rappresentazione (6 settembre 1945) e non dà nessun'altra informazione: per prudenza, pertanto, abbiamo espunto questo titolo dall'elenco delle opere frequentate da Maria Callas più di una e meno di dieci volte. Tuttavia ci appare convincente la documentazione offerta da NICHOLAS PETSALIS-DIOMIDIS, *The Unknown Callas...*, cit., pp. 493-507, per cui le recite in cui Maria Callas avrebbe indossato i panni di Laura in questo raro titolo sarebbero sette (5, 6, 7, 8, 9, 11 e 12 settembre 1945) con le compagini dell'Opera Nazionale greca dirette da Antiochos Evangelatos (*ivi*, p. 589).

Imogene nel <i>Pirata</i> di Bellini	Milano, 19, 22, 25, 28, 31 maggio 1958; New York, 27 gennaio 1959; Washington, 29 gennaio 1959	7 (Antonino Votto a Milano e Nicola Rescigno in America)
Maddalena in <i>Andrea Chénier</i> di Giordano	Milano, 8, 10, 13, 16 gennaio e 3, 6 febbraio 1955	6 (Antonino Votto)
Fedora in <i>Fedora</i> di Giordano	Milano, 21, 23, 27, 30 maggio e 1, 3 giugno 1956	6 (Gianandrea Gavazzeni)
Brunilde nella <i>Valchiria</i> di Wagner	Venezia, 8, 12, 14, 16 gennaio 1949 Palermo, 24 genn., 10 febr. 1949	6 (Tullio Serafin a Venezia e F. Molinari Pradelli a Palermo)
Kundry nel <i>Parsifal</i> di Wagner	Roma, 26 febr., 2, 5, 8 marzo 1949 Roma, 20, 21 novembre 1950	6 (Tullio Serafin nel 1949 e Vittorio Gui nel 1950)
Leonora nella <i>Forza del destino</i> di Verdi	Trieste, 17, 20, 21, 25 aprile 1948 Ravenna, 23, 23 maggio 1954	6 (Mario Parenti a Trieste e Franco Ghione a Ravenna)
Elisabetta nel <i>Don Carlo</i> di Verdi	Milano, 12, 17, 23, 25, 27 aprile 1954	5 (Antonino Votto)
Rosina nel <i>Barbiere di Siviglia</i> di Rossini	Milano, 16, 21 febbraio e 3, 6, 15 marzo 1956	5 (Carlo Maria Giulini)
Lady Macbeth nel <i>Macbeth</i> di Verdi	Milano, 7, 9, 11, 14, 17 dic. 1952	5 (Victor De Sabata)
Amelia nel <i>Ballo in maschera</i> di Verdi	Milano, 7, 10, 16, 19, 22 dic. 1957	5 (Gianandrea Gavazzeni)
Paolina nel <i>Poliuto</i> di Donizetti	Milano, 7, 10, 14, 18, 21 dic. 1960	5 (Antonino Votto)
Giulia nella <i>Vestale</i> di Spontini	Milano, 7, 9, 12, 16, 18 dic. 1954	5 (Antonino Votto)
Alceste nell' <i>Alceste</i> di Gluck	Milano, 4, 6, 15, 20 aprile 1954	4 (Carlo Maria Giulini)
Ifigenia nell' <i>Ifigenia in Tauride</i> di Gluck	Milano, 1, 3, 5, 10 giugno 1957	4 (Nino Sanzogno)
Costanza nel <i>Ratto dal serraglio</i> di Mozart	Milano, 2, 7, 9 aprile 1952	3 (Jonel Perlea)
Armida nell' <i>Armida</i> di Rossini	Firenze, 26, 29 apr. e 4 maggio 1952	3 (Tullio Serafin)
Cio-Cio-San nella <i>Madama Butterfly</i> di Puccini	Chicago, 11, 14, 17 novembre 1955	3 (Nicola Rescigno)
Margherita nel <i>Mefistofele</i> di Boito	Verona, 15, 20, 25 luglio 1954	3 (Antonino Votto)
Abigaille nel <i>Nabucco</i> di Verdi	Napoli, 20, 22, 27 dicembre 1949	3 (Vittorio Gui)
Euridice nell' <i>Orfeo ed Euridice</i> di Haydn	Firenze, 9 e 10 giugno 1951	2 (Erich Kleiber)
Gilda in <i>Rigoletto</i> di Verdi	Città del Mess., 17, 21 giugno 1952	2 (Umberto Mugnai)
Smaragda in <i>O Protomastoras</i> di Kalomiris	Atene, fine luglio – inizio agosto (?) 1944	2 (Manolis Kalomiris)

Un'osservazione di carattere generale, valida per quasi tutte le occasioni nelle quali possiamo confrontare le registrazioni dal vivo con quelle in studio, viene suggerita da John Ardoin<sup>534</sup> che

<sup>534</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 149.

riporta un'indicazione offerta da Maria Callas stessa, secondo la quale in disco si deve «ridurre tutto al minimo perché ogni dettaglio viene amplificato in modo esagerato». Dunque, senza che questo diventi un obbligo assoluto, non dobbiamo stupirci se avvertiamo differenze anche sensibili nel passaggio dal vivo della recita all'artificio dello studio di registrazione, per quanto la Callas sia molto brava nel ricreare un'atmosfera teatrale anche in sala d'incisione.<sup>535</sup>

In merito alla versione discografica del *Ballo in maschera* verdiano, dunque, mettiamo a confronto – limitando la comparazione al giudizio formulato sul soprano – le opinioni di Celletti, Giudici e Ardoin, significativamente contrastanti, a confermare che il “Verdi per la Stolz” non è territorio d'elezione per la Callas.

Per Celletti «la Callas fa saltuariamente valere il suo talento di fraseggiatrice, ma non è possibile ritrarre la patetica dolcezza di Amelia e i suoi smarrimenti di creatura mansueta vittima di sentimenti e di casi più forti di lei, con una voce opaca e gutturale in basso, stridente in alto e divenuta poco malleabile»: <sup>536</sup> per il musicologo romano la Callas del '56 è già in una situazione di declino avanzato (qui, forse, esagera) e non viene agevolata dalla «tessitura dei soprani del tardo Verdi, ora molto centrale, ora di colpo proiettata in alto» (e qui, invece, ha ragione).

Secondo Elvio Giudici «Amelia è forse l'unica parte verdiana a esigere realmente un soprano drammatico»<sup>537</sup> e anche per lui Maria Callas «s'esprime con eloquenza di fraseggio»,<sup>538</sup> «illumina certi squarci drammatici in modo stupendo» e trova in molti passaggi «accenti e colori memorabili». Ma le difficoltà incontrate «nelle frasi proiettate verso l'acuto e da tenere a lungo» comportano che le pur grandi capacità dell'interprete ne risultino «appannate». Inoltre è «soprattutto carente la nota sensuale, quel vellutato timbro da romantica notte lunare con cui una Price, ad esempio, appena apriva bocca intrideva certe melodie che sembrava aspettassero solo questo». E a questo punto Giudici propone alcune considerazioni di carattere generale che riportiamo integralmente perché le riteniamo pienamente condivisibili:

Torna a emergere un problema di repertorio. Insomma: la Callas era assolutamente ideale per molte parti verdiane che l'insipienza di Walter Legge non le ha consentito d'incidere (primo Verdi in generale, con *Macbeth* e *Nabucco* in particolare; *Don Carlo*, per il quale la EMI le preferì una Stella), mentre l'hanno mandata in sala d'incisione per opere che ha sempre saputo padroneggiare ma per le quali non era – diciamo così – predestinata, in cui il timbro vi risulta un tantino arido, mortificato dal rigoglio melodico d'una scrittura che valorizza invece in sommo grado timbri anche solo di poco più belli.<sup>539</sup>

<sup>535</sup> Su questo particolare aspetto si veda ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1560 col. 1, per il quale non è scontato che le interpretazioni teatrali della Callas siano più convincenti di quelle riproposte in studio.

<sup>536</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 847, anche per la citazione che segue.

<sup>537</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1559 col. 2.

<sup>538</sup> Ivi, p. 1560 col. 1, anche per le citazioni seguenti.

<sup>539</sup> *Ibidem*. A proposito della registrazione dal vivo della recita scaligera dell'anno seguente Giudici osserva che «siamo davanti a uno di quei casi (molto rari con la Callas, nonostante fosse regola affermare il contrario) in cui una recita dal vivo sopravanza una registrazione di studio non solo per la casuale forma fisica migliore, ma per diversa e più personale concezione interpretativa. Non c'è dubbio, infatti, che sul palcoscenico scaligero la Callas appaia in forma

John Ardoin ritiene che in occasione dell'ultima incisione completa di un'opera verdiana, affrontando un personaggio più moderno delle precedenti eroine, una delle figure verdiane «più autenticamente umane»,<sup>540</sup> Maria Callas realizzi in modo splendido, «alla prima entrata» di Amelia, la «parabola sonora di stupenda ampiezza [...] non dissimile da quelle scritte per Violetta nella seconda scena del secondo atto di *Traviata* e per Leonora di Vargas nella scena del convento». Amelia è attraversata da un conflitto interiore che è forse simile a quello di Giuseppe Verdi, diviso tra l'affetto colmo di gratitudine per Giuseppina Strepponi e l'ammirazione appassionata per l'arte e la personalità di Teresa Stolz. Verdi sente una forte compassione per il conflitto interiore di Amelia e «per la sua difficile scelta tra il marito e l'amore segreto». A coloro che per questo personaggio prediligono le voci «edonistiche» del soprano lirico potremmo obiettare, citando Julian Budden, che «l'ingresso di Amelia è contrassegnato da un tema orchestrale che immediatamente colloca la donna nel lato oscuro del dramma».<sup>541</sup> L'ansia irrefrenabile per la quale «è tanto assorbita dalla propria agitazione interiore che non riesce a comprendere ciò che sta accadendo attorno a lei»<sup>542</sup> ha un corrispettivo musicale: Verdi traspone nella partitura la figura retorica dell'anacoluto, inserendo due passaggi in La maggiore in una scena (*Allegro agitato e prestissimo* con indicazione di metronomo a 72 per ogni battuta in 3/8) concepita in Mi minore. L'angoscia di Amelia si esprime attraverso frasi ansiose (pronunciate come se le mancasse il fiato) che abbracciano due ottave (dal Si 3 al Si 5) con un movimento di corni e fagotti che da una triade minore passano a una enigmatica quinta vuota. Un esordio del genere sembra fatto per valorizzare una grande attrice-cantante e non una voce puramente «edonistica». Amelia non è né la Leonora della *Forza del destino* né Elisabetta né Aida: nasce prima che Teresa Stolz diventi la Musa ispiratrice di Verdi. Amelia è un personaggio che può mettere a profitto una voce complessa come quella di Maria Callas: la scena del primo atto nell'«abituato dell'indovina», così come viene interpretata dalla Callas, ci pare grande teatro.

Nel secondo atto il dramma privato di Amelia esplode in tutta la sua irrefrenabile piena e le torrenziali battute d'esordio affidate all'orchestra preparano il recitativo («Ecco l'orrido campo»), incaricato di esprimere il suo terrore. Le frasi affidate al soprano vengono spezzate da «agitati frammenti del preludio»<sup>543</sup> (e anche in questo genere di scrittura musicale la Callas del '56 ha molto ancora da dare), mentre l'aria («Ma dall'arido stelo divulsa»), con corno inglese obbligato fin

---

assai migliore: la voce è molto più salda e omogenea, sia nell'entrata del prim'atto [...] sia nella grande aria del secondo – eccezione fatta per il do, che è perfido – e, forse ancora di più, in quella del terzo; dove lo struggimento e la franta disperazione dell'eccezionale fraseggio proiettano una sorta d'ipnotismo sul do bemolle, l'intensità espressiva mascherandone il faticoso stridore. Molto più sicura essendo l'esecutrice, l'interprete può dunque emergere assai meglio di quando doveva lottare contro uno strumento recalcitrante, e se pure continua a mancare la nota sensuale, pur così decisiva per le sorti espressive del primo e second'atto, tutte le altre – disperazione, passione, rinuncia – emergono e s'affermano con la perentoria comunicativa d'una grande artista in stato di grazia» (ivi, p. 1560 coll. 1 e 2).

<sup>540</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 129; p. 130 per le citazioni seguenti.

<sup>541</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., vol. II, p. 414.

<sup>542</sup> *Ibidem*, anche per il riferimento seguente all'anacoluto tonale.

<sup>543</sup> Ivi, p. 424.

dall'introduzione, è la più patetica delle arie composte da Verdi fino al 1859. In questa pagina – va concesso senza remore – altre voci “benedette” per omogeneità di cavata e bellezza timbrica funzionano meglio. Il duetto che segue ha un precedente nella *Giovanna d'Arco*: anche lì un lui fa pressione e una lei, per quanto riluttante, soccombe. Qui Riccardo dichiara il proprio amore, Amelia resiste, perché non intende tradire il marito Renato, ma alla fine cede e confessa di amarlo. Il duetto parallelo della *Giovanna* è in tre episodi, esattamente come questo: quello è più ampio, questo più breve; terminano entrambi con una cabaletta di analoga struttura. In entrambe le scene incombe un pericolo, ma con la differenza che i demoni che insidiano Giovanna non hanno fretta (duetto più esteso), quelli che minacciano Riccardo e Amelia (i congiurati) ormai incalzano. «Inoltre c'è da osservare che nel 1859 Verdi aveva imparato a dire molto di più con meno note, rispetto al 1845».<sup>544</sup> Anche in questa grande pagina il contributo di Maria Callas è formidabile: appartiene pure a lei il dono di riuscire a dire molto mettendo a fuoco rapidi dettagli. L'aria del terzo atto che descrive l'ora più buia per Amelia è caratterizzata dall'intervento struggente del violoncello obbligato, con «entrambe le sue idee melodiche radicate in tonalità minori contrastanti»:<sup>545</sup> una voce sensuale e rotonda, omogenea e calda di soprano lirico o lirico spinto qui può esprimersi meglio di quanto non faccia Maria Callas. Ma a questo punto è interessante confrontare il nostro con il giudizio formulato sull'incisione in esame da parte di John Ardoin:

Alla prima entrata di Amelia [Maria Callas] si lancia in una parabola sonora di stupenda ampiezza [...] non dissimile da quelle scritte per Violetta nella seconda scena del secondo atto di *Traviata* e per Leonora di Vargas nella scena del convento. Una parabola che la Callas realizza splendidamente. È soltanto nel secondo atto, però, che [...] la Callas ci offre [...] un'interpretazione impressionante della scena d'apertura, eseguendo con cura le sezioni cantabili, che emergono come brevi pause liriche nella tempesta che minaccia di travolgere Amelia. Il suo fraseggio in «Deh mi reggi» è maestoso; il do culminante un po' meno. Ma quella nota viene legata in modo ammirevole alla successiva frase discendente che si conclude su «O Signor». E se le credenziali della Callas come soprano verdiano suscitassero ancora qualche perplessità, basterebbe ascoltare il duetto che segue – e specialmente le frasi «Ah! Deh soccorri», «Ma, tu nobile me difendi dal mio cor» e «Ahi, sul funereo letto» – per dissiparle. [...] Nel terzetto e nel finale i tagli sono minimi, e la Callas attacca il primo («Odi tu come fremono») sottovoce, aumentando gradualmente l'intensità fino a raggiungere una tensione parossistica. L'aria del terzo atto «Morrò, ma prima in grazia», è il momento meno riuscito della sua interpretazione. La Callas risponde ai sentimenti lineari di quest'aria con lo stesso intimo distacco con cui aveva affrontato «O cieli azzurri» di Aida. Come canto puro e semplice, l'esecuzione è plausibile, ma i contenuti espressivi di questa pagina non stimolano i migliori istinti interpretativi della Callas. Il suo momento migliore in quest'atto arriva con la scena della cospirazione, dove la voce si dibatte inquieta e disperata. L'ultima scena appartiene soprattutto

---

<sup>544</sup> Ivi, p. 425. Per gli antecedenti rossiniani tipici del duetto tripartito che ama il contrasto tra i diversi episodi si veda ivi, p. 427, dove – tra l'altro – Budden ricorda le caratteristiche della “seconda maniera” verdiana, citando Basevi: ritmo più flessibile, maggiore leggerezza nella scrittura vocale, motivi che si imprimono immediatamente nella memoria e una sterzata che da Rossini guarda verso Donizetti, ma senza mai plagiarlo (anche perché da una stessa cellula ritmica Verdi sa generare sempre nuove idee, mentre Donizetti si limita per lo più a replicarla per presentare aspetti sì diversi, ma della stessa melodia). Osserveremo *en passant* che, quando la scrittura verdiana allude a Donizetti, Maria Callas è perfettamente a proprio agio.

<sup>545</sup> Ivi, p. 436.

al tenore, ma la Callas, aiutata da Di Stefano, dà molto rilievo teatrale al duettino «Ah! Perché qui», cantato a mezza voce da entrambi fino al riconoscimento di Amelia. Il finale dell'opera, che si conclude con la morte di Riccardo, è cantato dalla Callas con impressionante slancio e passione.<sup>546</sup>

La citazione piuttosto ampia è funzionale ad alcune considerazioni di carattere generale. A partire dalla metà degli anni cinquanta l'atteggiamento che un critico può assumere nei confronti di Maria Callas è duplice: o si considera l'in sé della voce e allora si evidenziano i segnali sempre più preoccupanti di declino, i suoni stridenti e oscillanti (talvolta già dal La 5 in poi) oppure, in basso e nelle note di passaggio, gutturali, la progressiva perdita dei sopracuti e il diminuito controllo dei fiati, con la conseguente difficoltà nell'attaccare i suoni *piano* o *pianissimo* e nello smorzarli tenendo ben ferma l'intonazione, oppure – segnalati *en passant* i difetti legati a una diminuita salute vocale e, oseremmo dire, psicofisica *tout court* – ci si comporta come fa Ardoin e si analizzano i prodigi interpretativi. Infatti se la “vocalista” è declinante, l'attrice-cantante è al culmine della propria parabola: la quantità e qualità di ruoli interpretati in meno di dieci anni è un archivio di esperienze e soluzioni che consentono alla musicista di mettere a profitto a fini espressivi anche i limiti. In questo modo certi suoni di Maria Callas, un po' aspri o grigi, acidi o scabri, contribuiscono a delineare profili psicologici complessi e personaggi sfaccettati, regalando all'ascoltatore momenti coinvolgenti di teatro musicale. Ovviamente tutto questo funziona al meglio quando la complessità del personaggio è plausibile, tanto sul piano drammaturgico, quanto su quello della realizzazione musicale. Laddove, invece, il compositore intende evocare l'infelice destino di creature piagate, vinte e passive nel loro insostenibile dolore, l'impeto caratteriale, il temperamento pugnace e la voce più tagliente che morbida di Maria Callas risultano fuori posto.

L'interpretazione del personaggio di Amelia è eloquente: nel secondo atto, dove la donna raccoglie le proprie energie e cerca di risolvere in maniera autonoma il proprio dramma esistenziale, Maria Callas dà il meglio di sé. Il nervosismo della voce e alcune disuguaglianze timbriche esprimono bene la situazione di una sposa non ancora infedele che sente vacillare la propria virtù ed è ormai prossima alla nevrosi; ma quando la medesima donna deve, rassegnata, esprimere la propria sottomissione alla volontà di un marito che medita addirittura di ucciderla («Morrò, ma prima in grazia», atto III, sc. I), la combattiva Callas non può sentirsi a proprio agio e – come osserva bene Ardoin – risponde ai sentimenti troppo lineari, semplici e rassegnati di quest'aria con l'intimo distacco con il quale ha in precedenza affrontato il momento in cui Aida rivela il lato più passivo e meno ardimentoso del proprio carattere («O cieli azzurri»).

Passando all'unica occasione teatrale nella quale Maria Callas interpreta il ruolo di Amelia, rimandiamo al prossimo capitolo qualche osservazione sulle caratteristiche registiche e

---

<sup>546</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 130.

scenografiche dell'allestimento scaligero firmato da Margarete Wallmann e Nicola Benois. Ci interessa qui segnalare che resta la registrazione dal vivo della serata inaugurale e che non è facile comprendere se, per il severo Celletti, vada ribadito il verdetto già pronunciato in occasione della registrazione Columbia-EMI o se, con l'ausilio della scena, la Callas costruisca il personaggio meglio di quanto non avesse fatto l'anno precedente in sala di incisione. Certo è che il declino si avverte e siamo pur sempre nel Verdi a lei non del tutto congeniale: «La Callas ha momenti in cui riesce a costruire il personaggio ed eccelle nei recitativi, ma siamo nel Verdi che, per ragioni di tessitura e di configurazione melodica, non le si addiceva. La voce poi è veramente declinante, con molti acuti oscillanti o striduli e un uso dei piani e dei pianissimi ridotto e a volte disagiabile».<sup>547</sup>

A parere nostro l'Amelia teatrale è molto simile a quella conservata dalla registrazione ufficiale dell'anno precedente, ma nella *performance* scaligera sembra che la cantante sia più sottile nel restituire alcune sfumature del testo, sia del libretto che della partitura.<sup>548</sup> Tuttavia l'ovazione più travolgente della serata viene riservata al trentacinquenne baritono senese Ettore Bastianini, al termine dell'aria del terzo atto «Eri tu che macchiavi quell'anima». Nelle recite scaligere, rispetto all'incisione discografica, cambia anche la protagonista del ruolo di Ulrica: non più Fedora Barbieri, ma Giulietta Simionato<sup>549</sup> che garantisce una eccellente esecuzione della scena ambientata nell'abituato dell'indovina. L'accento alla prestazione della Simionato ci interessa: abbiamo già segnalato che Maria Callas è molto sensibile al contesto all'interno del quale lavora. L'intensità dell'interpretazione del mezzosoprano, nel secondo quadro del primo atto, contagia tutti gli interpreti e galvanizza *in primis* il soprano, che affronta con il giusto *pathos*, all'inizio dell'atto seguente, la grande scena comprendente il recitativo, l'aria e l'esteso duetto d'amore. Nell'atto II Amelia è sempre in scena: apre e chiude l'atto nel quale le viene richiesto di esprimere, in successione, a seconda dei momenti, una pluralità di stati d'animo talvolta contrastanti: incertezza, angoscia e terrore; estasi amorosa, passione e abbandono; inquietudine, ansia e paura. Anche il contributo di Gianandrea Gavazzeni è notevole: il maestro di Bergamo mette in risalto alcune

---

<sup>547</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 848. A Franco Abbiati l'Amelia della Callas non dispiace e così, nel «Corriere della Sera», all'indomani della prima del 7 dicembre 1957, compone un garbato elogio, dell'attrice-cantante, forse, più che della cantante: «Abbiamo ammirato, per l'ennesima volta, la eccezionale personalità dominatrice di Maria Meneghini Callas, nelle vesti di Amelia, scrupolosa vocalmente, scenicamente svettante» (GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 292, coll. 1-2).

<sup>548</sup> Concorda JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 149: «L'incisione ufficiale rimane convincente nel suo complesso, nonostante l'interpretazione incompiuta della seconda aria di Amelia, ma la recita scaligera è caratterizzata da colori più vivi, da accenti più incisivi e da una lettura generalmente molto più intensa. In un contesto teatrale, davanti a un pubblico e con l'esigenza di recitare con il corpo, oltre che con la voce la Callas canta con maggiore generosità. Persino «Morro', ma prima in grazia» appare più convincente, anche se il fraseggio rimane un po' indeterminato. Il grande duetto del secondo atto, poi, raggiunge qui una tensione inedita, e la verità drammatica della scena finale con Riccardo viene raggiunta spontaneamente, senza calcoli. [...] La direzione di Gavazzeni, poi, ha un'ampiezza e una profondità che vanno ben oltre gli sforzi di Votto per la EMI».

<sup>549</sup> La spiegazione è semplice: Giulietta Simionato è in questi anni sotto contratto con la casa discografica rivale della EMI, ossia la Decca, per la quale realizza, quasi in contemporanea con quelle di Maria Callas, una serie di registrazioni che hanno per protagonista Renata Tebaldi. Il tenore della EMI è Di Stefano, Del Monaco quello della Decca.

sonorità “sinfoniche” della partitura, accettando il rischio – denunciato da parte della critica e del pubblico – di soffocare in alcuni passaggi i cantanti, pur di far ascoltare il controcanto affidato da Verdi all’orchestra: il suo approccio è più romantico, appassionato e sanguigno di quello fin troppo esatto di Antonino Votto in sala d’incisione. Così anche la sua direzione dà un valido apporto al surriscaldarsi del clima complessivo. In effetti, come si diceva, la grande scena di Amelia è quella che si apre, dopo la breve, tempestosa introduzione orchestrale, con l’esclamazione «Ecco l’orrido campo», cantata ai piedi della forca dalla quale penzolano gli impiccati. Impressionante la capacità di esprimere il terrore. Come ottiene l’effetto? Nel 1964, quando reinterpreta per il *recital* discografico di arie verdiane alcune pagine del *Ballo in maschera*, la voce è meno sicura, come rivela l’aria del terzo atto «Morrò, ma prima in grazia» in cui Amelia chiede al marito il permesso di vedere il loro figlio per l’ultima volta. Tuttavia per la grande scena del secondo atto nel 1964 Maria Callas riduce il numero delle riprese di fiato rispetto alla *performance* dal vivo di sette anni prima. Ci sembra di poter interpretare così la sua scelta: per creare una *climax* emotiva, a teatro, il soprano spezza le frasi affinché il suo canto assuma un carattere ansimante, come se paura e angoscia le chiudessero la gola. L’attrice prevale sulla cantante. Quando invece incide l’aria in studio, si attiene il più scrupolosamente possibile a quanto scritto da Verdi in partitura.

Solo nel finale dell’opera l’interpretazione teatrale non uguaglia quella discografica: la voce rivela qualche segno di stanchezza e il tempo scelto da Gavazzeni per il concertato conclusivo è davvero troppo lento. Come chiarisce bene Ardoin la registrazione EMI viene distribuita in nove giornate e quindi la Callas può affrontare la scena finale con voce più fresca e riposata.<sup>550</sup>

Per concludere diamo una nostra traduzione della recensione firmata da Ernest de Weerth nella rivista «Opera News» del 6 gennaio 1958. Maria Callas viene in questo caso definita la personalità più rilevante della scena lirica internazionale:

Non appena la tempestosa Maria Meneghini Callas apparve, come sempre in un costume stravagante, ci rendemmo conto che avrebbe impresso anche alla parte di Amelia il proprio segno distintivo. Era in voce e cantava superbamente. La Callas non ci annoia mai. Quando non è tenuta in riga, tende all’esagerazione; ma quando è guidata da un regista intelligente di cui si fida, la sua recitazione è convincente ed eccitante. La sua è senza dubbio la personalità più importante presente sulla scena operistica attuale. Altre possono avere voci più belle, ma al momento c’è una sola Callas, proprio come c’era una sola Mary Garden.<sup>551</sup>

L’incisione tardiva delle due arie del secondo e terzo atto nulla aggiunge a quanto già esposto sulla Callas interprete verdiana: la pagina del secondo atto continua a essere «un saggio magistrale

---

<sup>550</sup> Sul rapporto Callas-studio di registrazione, cfr. RÉAL LA ROCHELLE, *Callas, l’opéra du disque*, cit., p. 180.

<sup>551</sup> «As soon as the turbulent Maria Maneghini Callas appeared, extravagantly costumed as ever, we realized that she had set her stamp on Amelia. She was in voice and sang superbly. Callas is never dull. When not held in cheek she is prone to exaggeration; when guided by an intelligent and trusted *régisseur*, her acting is convincing and exciting. Her personality is without doubt the most imposing on the operatic stage today. Others may have more beautiful voices, but at the moment there is only one Callas, just as there was only one Mary Garden»: il testo inglese della recensione di Ernest de Weerth è riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 205-206.



nell'alternarsi di tensione drammatica e lirismo disteso»,<sup>552</sup> anche se il timbro del registro acuto è pesantemente compromesso e la fatica nel raggiungere il Do 6 non consente la realizzazione musicale della *climax*. Neppure l'aria del terzo atto, «Morrò, ma prima in grazia», messa in commercio per la prima volta solo nel 1978, aggiunge meriti all'arte della Callas: i problemi vocali sono palesi «e non vengono compensati da illuminazioni nuove».<sup>553</sup>

Un ruolo nel quale si distinse la Stolz che Maria Callas affronta solo in due produzioni teatrali, per un totale di sei recite complessive, e abbandona all'indomani del *Don Carlo* scaligero, salvo riprenderlo durante l'estate in sala di incisione, a Milano, tra il 17 e il 27 agosto 1954, è quello di Leonora nella *Forza del destino*. Non restano documenti audio né delle precoci recite al Politeama di Trieste del 17, 20, 21 e 25 aprile 1948 (quando il soprano grecoamericano non è ancora la celebrità che diventerà in meno di un anno, con *La valchiria* e *I puritani veneziani*) né della *Forza del destino* del Teatro Alighieri di Ravenna del 23 e 26 maggio 1954.

Benché sia di solito accurato, Henry Wisneski non menziona come appartenente al repertorio della Callas l'opera che Verdi compose per il Teatro Imperiale di San Pietroburgo, oggi chiamato Teatro Mariinskij. La *première* del 10 novembre 1862 riguardò tuttavia un'opera diversa per vari aspetti da quella andata in scena alla Scala il 27 febbraio di sette anni dopo con una Sinfonia che sostituiva il primitivo preludio, un nuovo finale e varie modifiche, favorite anche dalla rielaborazione del libretto di Piave affidata ad Antonio Ghislanzoni. È la versione del 1869 che Maria Callas propone sia a teatro che in disco.

Nella discografia critica di Giudici troviamo la narrazione di due episodi legati alla realizzazione discografica della *Forza del destino*: pare che Walter Legge, *record producer* della EMI, abbia rivolto alla Callas una battuta piuttosto acida, criticando l'oscillazione dei suoni;<sup>554</sup>

---

<sup>552</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 201. A p. 200 si precisa che le sedute di registrazione si svolgono a Parigi il 22 febbraio e, successivamente, tra il 7 e il 22 aprile 1964 per la EMI. L'aria «Ma dall'arido stelo divulsa» viene commercializzata separatamente da «Morrò, ma prima in grazia», che, in occasione della prima realizzazione discografica, viene erroneamente datata 1969.

<sup>553</sup> Ivi, p. 202.

<sup>554</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1586 col. 2. Walter Legge dichiarò nel corso di una intervista che, per poter pubblicare una registrazione del genere, «la EMI avrebbe dovuto includere in ogni cofanetto una pillola contro il mal di mare: un aggravio finanziario che non si poteva permettere». L'episodio sembra avvalorare quanto da noi già osservato: la voce di Maria Callas (forse per una patologia non ancora diagnosticata) sempre problematica, sarà d'ora in avanti piuttosto discontinua. Per esempio, a quattro giorni di distanza dalla *Forza del destino* registrata tra il 17 e il 27 agosto 1954 manifestando «non pochi problemi vocali» (*ibidem*), Maria Callas, dal 31 agosto all'8 settembre, torna in studio per consegnare al disco la propria Fiorilla (*Il turco in Italia*): un capolavoro di interpretazione, ma anche di vocalità. I suoni sono fermi, timbrati e omogenei: nessuna oscillazione fuori controllo. «Si tratta di una delle edizioni complete della Callas [...] più affascinanti. L'opera le permette di dimostrare la sua inventiva comica [...]. Fiorilla è una donna furba e intrigante, che si diletta della propria femminilità e della propria capacità di manipolare gli uomini. La Callas ne fa un ritratto maliziosissimo. Fiorilla si presenta con un'aria [...]. La Callas la esegue con leggerezza spigliata, evitando di gonfiarla oltre misura. Nel primo dei due straordinari duetti tra Fiorilla e Selim [...] il soprano opera su due piani espressivi [...], impiegando – per così dire – due voci diverse. Con una di esse, civettuola e fanciullesca, mira a conquistare Selim, con l'altra, schietta e pungente, si confida con il pubblico. L'esito è irresistibile [...]. La stessa atmosfera si ritrova nella scena in casa di Fiorilla, dove si sente un sorriso autenticamente rossiniano nella voce della Callas mentre porge il caffè, avvertendoci che “Il turco è preso”» (JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*,

inoltre ci sarebbe stato un incontro di Maria con la moglie di Legge, Elisabeth Schwarzkopf, al Biffi Scala. I due soprani affrontano un'interessante conversazione su questioni di tecnica vocale, poi la Callas invita la Schwarzkopf a emettere La e Si naturali a voce piena per poi diminuirli, mentre lei le tasta diaframma, mascella, gola e gabbia toracica. A esame concluso, dichiara di aver avuto qualche buona idea in materia di corretta fonazione.<sup>555</sup> Non è difficile per noi immaginare lo stupore di quanti sono presenti nel locale! Non ci resta che analizzare l'incisione "ufficiale".

Per quanto la voce a fine agosto 1954 stia dando segnali intermittenti e contraddittori, Maria Callas lascia «su questa partitura un'impronta indelebile».<sup>556</sup> Due Leonore verdiane su tre sono spagnole, ma – a parte la nazionalità – hanno poco in comune: quella del *Trovatore* canta secondo gli stilemi della "solita forma", deve possedere la padronanza dell'agilità, è figura stilizzata e idealizzata; quella della *Forza del destino* è donna viva e palpitante, attraversata da una travolgente passione e da sentimenti veri e riconoscibili che la musica rende evidenti. Entrambe sono affette da una malinconia pervasiva che condiziona in qualche modo la loro evoluzione psicologica; e inoltre, nessuna delle due può dirsi protagonista assoluta dell'opera alla quale né l'una né l'altra danno il titolo.<sup>557</sup> Non possiamo negare che le emozioni di Leonora di Vargas siano ben comunicate dalla Callas all'ascoltatore discografico: nel primo atto, la scena tra la figlia e il marchese di Calatrava è risolta quasi con ritegno, comunicando un appropriato senso di sospensione e titubanza; un po' di impeto attraversa «Me pellegrina ed orfana», che, nella seconda parte (da «Ti lascio, ahimè, con lacrime»), bene esprime il sofferto «addio» di Leonora: a noi sembra che *La forza del destino* sia la più "manzoniana"<sup>558</sup> delle opere di Verdi, una sorta di epopea dei poveri, e contenga la traduzione musicale del celeberrimo «Addio, monti» di Lucia. Le duine ascendenti sembrano sospiri: ancora una volta Maria Callas batte le altre nei dettagli più che nelle grandi frasi melodiche, che traggono profitto dalla sontuosità di altri timbri privilegiati, meno particolari e disomogenei del suo.

Come Aida, anche Leonora di Vargas è incerta tra amore e devozione filiale: il rapido duetto con Richard Tucker che porta alla catastrofe con la quale si conclude il primo atto è molto esplicito in questo senso. Il secondo quadro del secondo atto (nel primo Leonora canta poco e in *ensemble*) è «la scena più riuscita di questa incisione»<sup>559</sup> dal punto di vista interpretativo, ma anche quella in cui le famose oscillazioni vocali bersagliate da Walter Legge si avvertono più chiaramente.

Sotto il profilo interpretativo, Maria Callas ci fa ascoltare la spossatezza spirituale di Leonora nell'esclamazione «Son giunta! Grazie, o Dio» e la sincerità della sua fede nella successiva

---

cit., pp. 100-102, *passim*) e l'analisi potrebbe continuare, senza dover segnalare alcun cedimento vocale, come conferma Giudici (cfr. ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1587 col. 1).

<sup>555</sup> Ivi, p. 1586 col. 2.

<sup>556</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 98.

<sup>557</sup> La terza Leonora verdiana è quella dell'*Oberto conte di San Bonifacio*, l'opera d'esordio (libretto di Solera, 1839).

<sup>558</sup> Per RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 916, qui Verdi si preoccupa di «fare del colore».

<sup>559</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 99.

preghiera («Madre, pietosa vergine»), che culmina nella frase-tema già ascoltata nell'*Ouverture* e conservata da tutti i melomani nella memoria: «Deh! Non m'abbandonar». La tensione del momento, l'angoscia, l'incertezza sulle possibili reazioni del Padre Guardiano trovano – nel teatro musicale questi miracoli talvolta accadono – un riscontro illuminante proprio nel timbro a tratti metallico e poco “edonistico” della Callas che qui valorizza a fini espressivi i propri limiti, da vera *tragédienne*. Maria Callas soddisfa il requisito irrinunciabile – secondo Julian Budden – in questa sezione dell'opera: «V'è bisogno di qualcosa di più di un bel suono o di un istintivo sentimento per le frasi verdiane: nient'altro sarà qui appropriato, se non un soprano che sia una grande attrice grazie alla sua voce».<sup>560</sup>

Giustamente Ardoin, a proposito della frase «Deh! Non m'abbandonar», invita a notare «il diverso peso vocale impiegato dalla Callas a ogni ripetizione. La prima volta è cantata sottovoce, la seconda con maggiore enfasi, la terza quasi con disperazione».<sup>561</sup> Non dobbiamo escludere che, in questo repertorio, siano ragguardevoli il contributo, l'esperienza e l'autorevolezza di Tullio Serafin.

Da qui in avanti gli acuti in effetti oscillano: per Ardoin non ha senso attribuire il fenomeno al dimagrimento dei mesi precedenti, dato che «il registro acuto della Callas poteva essere incerto quand'era sovrappeso e saldo come una roccia più tardi, quand'era ancora più magra. La sua sicurezza vocale dipendeva da una combinazione di caratteristiche fisiologiche intrinseche alle corde vocali, dallo stato di salute e dal suo benessere o malessere psicologico».<sup>562</sup>

Dopo il breve colloquio con Melitone, mentre attende il Padre Guardiano, Leonora sente venir meno di nuovo la propria fiducia e gli archi gravi sottolineano il momento critico riproponendo il tema del destino (quello che nell'*Ouverture* viene affidato a violoncelli e contrabbassi). Ma poiché la fede di Leonora nell'aiuto materno della Vergine e nella bontà del Padre Guardiano dissipa ogni dubbio, il clarinetto ripresenta la sua memorabile melodia. Arrivato il religioso, nel comunicargli il proprio «segreto» Maria Callas-Leonora sembra condensare in questo semplice frammento di conversazione la memoria delle emozioni vissute, precedentemente anticipate dall'orchestra. Il duetto seguente è una pagina originale e nuova nella produzione verdiana: i due personaggi viaggiano su linee parallele mai convergenti. «Leonora rimane una supplice e il Padre Guardiano il suo confessore».<sup>563</sup> Nell'*Allegro assai moderato* in Fa maggiore (4/4) Leonora rivela al padre di essere una donna: la Callas lascia trasparire la titubanza e il nervosismo di chi non può sapere come

---

<sup>560</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., vol. II, p. 496.

<sup>561</sup> *Ibidem*.

<sup>562</sup> Non abbiamo riportato, in questo caso, la traduzione di Stephen Hastings, ma la nostra, condotta sul testo inglese che qui trascriviamo: «Her top could be precarious in her bulky days, just as it would be rock-solid later when she was even slimmer. So much more was involved in how her voice responded; it was a combination of the inherent physical characteristics of her vocal cords, her own state of health, and her mental well-being or unrest» (JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact disc*, Portland, Amadeus press, 1995<sup>4</sup>, p. 80).

<sup>563</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, cit., vol. II, p. 497. Fungono da ipotesto per l'analisi che segue le pp. 497-504.

verrà recepito dall'interlocutore ciò che sta per dire. Segue l'*Allegro agitato* in Fa minore (sempre 4/4), in cui Leonora dà sfogo alla propria disperazione e il Padre chiede cosa lui può fare per lei. Qui il timbro metallico e qualche nota non perfettamente a fuoco risultano espressivi. L'esortazione del Padre è un *Sostenuto* in Sol maggiore («Venite fidente alla croce», ancora 4/4) al quale Leonora risponde con l'*Andante mosso* in Mi minore-maggiore («Più tranquilla l'alma sento», 2/4) che lascia intuire quanto bello possa essere il timbro del *medium* callassiano nel *mezzoforte*. La sezione in esame è, a propria volta, tripartita, con modulazioni alle tonalità vicine che segnalano i passaggi fondamentali del ragionamento proposto dal Padre Guardiano: dal Mi minore al Sol maggiore, dal Sol maggiore al Mi maggiore e, infine, quando il Padre le chiede dove sia finito il suo «amante», dal Mi maggiore al La minore. Il grido veemente di Leonora che non vuole entrare in convento prepara il suggestivo *Andante mosso* in La minore-Fa maggiore in 3/8 («No! Se voi scacciate questa pentita»): tanto l'uno quanto l'altro risultano convincenti, anche se qualche singola nota ballonzola. L'insieme funziona e ci sembra davvero che Leonora intenda fuggire, correndo come una forsennata sui monti, qualora il Padre non le offra un rifugio. Trascinanti il crescendo che porta Leonora ad abbracciare la croce e l'addolcirsi della voce che segnala la ritrovata calma. Non insistiamo: è chiaro che i contrasti agogici e dinamici di cui queste pagine abbondano stimolano la fantasia interpretativa della protagonista. È autorevole anche Nicola Rossi Lemeni, cosicché «i due interpreti si stimolano a vicenda»,<sup>564</sup> e l'interazione tra loro è ottima fino alla conclusione dell'atto, «Vergine degli angeli» compresa: nel ripetere la melodia proposta dai frati, Maria Callas adotta una sonorità *mezzoforte* (non *mezzopiano*!) che prepara il momento del quarto atto in cui ritornerà in scena. La sua è a un tempo la preghiera di una penitente e il lamento di chi si sente succubo di un destino immeritato e troppo doloroso: perduto l'amore, Leonora vorrebbe essere liberata al più presto del peso della vita. Le sonorità che ascoltiamo qui sono un anticipo di ciò che sentiremo a fine quarto atto, in particolare nel terzetto conclusivo, quando Maria Callas, per il commiato di Leonora da questa vita, farà udire «il suono fragile di una vita che lentamente si estingue». Qualcosa di analogo ci proporrà tra un anno, nel settembre 1955, quando registrerà, sempre per la Columbia-EMI, il dolente saluto rivolto da Gilda a Rigoletto («Lassù... in cielo!... vicina alla madre... / in eterno per voi... pregherò», atto III, sc. X). Correttamente John Ardoin osserva che «le ultime frasi, “Lieta poss'io precederti”, esprimono, nella voce della Callas, una tranquillità quasi serena, facendo credere che Leonora abbia trovato quella liberazione tanto agognata».<sup>565</sup>

Elvio Giudici ritiene che la giovane età del soprano (trentun anni soltanto) determini «la fragilità nelle ampie arcate di suono»: Maria Callas avrebbe dunque affrontato troppo presto «scritture vocali molto insidiose nella loro irregolarità e pesantezza complessiva, come sono quelle

<sup>564</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 99.

<sup>565</sup> Ivi, p. 100.

dell'ultimo Verdi». <sup>566</sup> Può essere, ch  anzi gi  negli anni ateniesi la voce fu sottoposta a prove eccessive che rischiarono di rovinarla per sempre. Infatti, nell'estate in cui fu Leonora nel *Fidelio* beethoveniano al teatro di Erode Attico, «cant  un'opera greca moderna, scritta dal direttore del conservatorio, il maestro Kalomiris: l'opera si intitolava *Protomastoras*, era orrenda e molto difficile da cantare, cos  Maria rischi  di rovinarsi la voce per sempre». <sup>567</sup>

All'osservazione di Giudici si pu  obiettare che anche i ruoli di Abigaille e Lady Macbeth – vittoriosamente affrontati – non prevedono tessiture di tutto riposo! Ma, in particolare per il primo dei due personaggi menzionati, siamo ancora «nella fase iniziale della carriera, quando cio  una voce – specie se tecnicamente ferrata – pu  rispondere a sollecitazioni anche molto forti. Inoltre, le parti [...] del primo Verdi hanno pur sempre, nella loro scrittura, un retaggio belliniano e donizettiano che alla Callas ha sempre convenuto assai pi  del secondo periodo verdiano, dallo strumentale ben pi  folto, dalla scrittura vocale ben pi  frastagliata e irregolare, soprattutto costruita su arcate vocali talora amplissime, con problemi di tenuta del fiato che possono essere affrontati e risolti solo da un'emissione di assoluta saldezza, propria di voci molto ampie oppure perfettamente sviluppate». <sup>568</sup> Successivamente anche Giudici elenca alcuni «sprazzi memorabili» che la Callas dissemina nella sua *Forza del destino*, utilizzando talora, nel quarto atto, un «tono scabro, come prosciugato, che quasi ti fa avvertire fisicamente cosa significhi trascorrere degli anni in una grotta fuori dal mondo». Quest'ultima annotazione viene da Giudici riferita alla prima parte della grande aria «Pace mio Dio» che, da met  in poi, risulta, in effetti, «molto sgradevole».

Delle recite di Ravenna che precedono di tre mesi l'incisione in studio d  riscontro un articolo pubblicato nel «Resto del Carlino» <sup>569</sup> che celebra «la grande tradizione del maggio lirico ravennate» ospitato dal Teatro Alighieri, «vecchia sala sfolgorante di luci, addobbata con mazzi di fiori ai palchi, gremita di pubblico festante». Purtroppo il recensore   pi  attento ai risvolti mondani che alle qualit  musicali e cos  ci informa che, presenti in teatro molte autorit , «ad ogni pezzo noto, ad ogni calar di sipario, gli applausi sono piovuti fragorosissimi sui cantanti, sul maestro, sugli altri validissimi collaboratori. Un successo come questo all'Alighieri non si riscontrava da molti anni»:

Gi  alla fine dei primi atti da un palco di secondo ordine erano stati gettati a Del Monaco i garofani che adornavano il palco. Alla fine molti mazzi dagli altri palchi sono stati gettati in palcoscenico; Maria Meneghini Callas si chinava a raccogliarli e alle ultime chiamate ringraziava sorridente il pubblico tenendo fra le braccia un grosso fascio fiori. Non erano le «corbeilles» dei tempi in cui alle cantanti si staccavano i cavalli dalla carrozza, ma era tuttavia l'omaggio sincero e spontaneo di un pubblico veramente entusiasta. <sup>570</sup>

---

<sup>566</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1587 col. 1, per entrambe le citazioni.

<sup>567</sup> CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, cit., pp. 24-25.

<sup>568</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1587 col. 1, anche per le citazioni successive fino a nuova indicazione.

<sup>569</sup> Lo si pu  oggi leggere in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 200-201.

<sup>570</sup> Ivi, p. 200 col. 2.

Maria Callas canta per la prima volta il ruolo del titolo nell'*Aida* (1871) al Teatro Lirico di Torino, il 18, 19, 23 e 25 settembre 1948, riprendendolo a un mese di distanza per tre recite al Teatro Sociale di Rovigo il 19, 21 e 24 ottobre. Fa ascoltare la propria interpretazione del personaggio della schiava etiope che si sacrifica per amore a essere sepolta viva in undici diverse città nel corso di cinque anni.<sup>571</sup> Celebri rimangono le recite a Città del Messico nel 1950-51, soprattutto per la smagliante forma vocale rivelata in quelle occasioni.

Il basso Cesare Siepi raccomanda la Callas ad Antonio Garaza Campos, direttore generale (titolo corrispondente a quello di sovrintendente) del Palacio de Bellas Artes, e il contratto viene presto firmato. Dopo la prova generale – come ricorda Henry Wisneski<sup>572</sup> – Garaza Campos parla alla Callas del soprano messicano Ángela Peralta (1845-1883). Cantante celebrata per la sua voce agile, omogenea ed estesa, interprete verdiana molto apprezzata, era morta a soli trentotto anni di età per una epidemia di febbre gialla, ma aveva legato il proprio nome all'*Aida* per aver interpolato un Mi bemolle acuto (Mi bem. 6) a voce piena alla fine della scena del trionfo nel secondo atto. Caraza Campos mostra alla Callas lo spartito della Peralta con l'aggiunta manoscritta della nota e le chiede se può replicare l'impresa in occasione della sua ormai imminente *Aida*. Lei risponde che vocalmente è in grado di farlo, ma che non intende manipolare la partitura. Il sovrintendente allora elenca prontamente una serie di opere in cui note acute non scritte sono ormai diventate tradizione da tutti accolta; poi invita il direttore d'orchestra a persuaderla. Alla fine Maria Callas acconsente, dopo averne parlato anche con i coprotagonisti, Giulietta Simionato (sua buona amica), Robert Weede (il baritono che interpreta il ruolo di Amonasro) e Kurt Baum (che canta la parte di Radamès). E così il 30 maggio 1950 Maria Callas diventa il primo soprano del Ventesimo secolo capace di intonare a piena voce un Mi bemolle acuto nell'*Aida*. Resta, pubblicata da varie etichette la registrazione dal vivo della serata (nel cofanetto Warner Classics compare la registrazione dell'anno successivo, con Del Monaco quale Radamès), di qualità, se non buona, almeno discreta: la nota in questione è sfolgorante, ferma e bene intonata; sostenuta per sei secondi dà l'impressione di eguagliare il volume combinato insieme di coro e orchestra.

Il fatto appena riferito va senz'altro segnalato, ma non tanto perché abbia rilevanza musicologica o perché aggiunga qualcosa al personaggio di Aida, ché anzi in virtù di questa potenza canora sembra destinata a diventare lei, e non Amneris, la regina dell'Alto e del Basso Egitto.

---

<sup>571</sup> Le undici città nelle quali Maria Callas è Aida sono: Torino, Rovigo, Buenos Aires (2 luglio 1949), Brescia (2 e 7 febbraio 1950), Milano (12, 15, 18 aprile 1950), Napoli (27, 30 aprile e 2, 4 maggio 1950), Città del Messico (30 maggio e 3, 15 giugno 1950; inoltre 3, 7, 10 luglio 1951), Roma (2 ottobre 1950), Reggio Calabria (28 febbraio 1951), Londra (4, 6 e 10 giugno 1953), Verona (23, 25, 28, 30 luglio e 8 agosto 1953). L'opera viene incisa per la Columbia-EMI a Milano dal 10 al 24 agosto 1955.

<sup>572</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 35-36.

L'*adynaton* vocale compiuto il 30 maggio 1950 attesta che in origine lo strumento di cui Maria Callas dispone è straordinario per estensione, volume e capacità di espansione del suono. È dunque una prova tangibile del “fenomeno” vocale; un *monstrum* sul piano della pertinenza con la scrittura che Verdi progetta per Aida e per il carattere che il compositore intende conferire al personaggio.

Nella stagione seguente (1951) *Aida* viene rimessa in programma: Radamès è questa volta Mario Del Monaco, che con Maria Callas ha già e continuerà ad avere rapporti piuttosto tesi. Il pubblico si aspetta il Mi bemolle sopracuto, ma la direzione del teatro sa che occorre la compiacenza di Del Monaco. Nel corso di una intervista rilasciata al «The New Yorker» del 24 aprile 1971 Maria Callas rievoca la circostanza e lascia intendere che le ovazioni vengono indirizzate soltanto a lei:

A Città del Messico c'è stato anche l'incidente piuttosto conosciuto del Mi bemolle acuto che, ho scoperto in seguito, è stato anche registrato. Il mio direttore mi ha sostenuto affinché cantassi quella nota alla fine della Scena Trionfale dell'*Aida*, ma quando il nostro tenore se n'è reso conto ha detto a tutti che aveva anche lui un Mi bemolle sopracuto... Beh! Abbiamo cantato insieme la nota, ma la mia era in voce, mentre la sua era in falsetto e così è stata la mia quella che tutti hanno sentito!<sup>573</sup>

Si racconta che allora Del Monaco, non dandosi per vinto, dichiarò di voler cantare di nuovo la famigerata nota, ma attaccandola quando la Callas è ormai senza fiato. Così lui avrebbe prolungato la nota più a lungo di lei. Ancora una volta però – commenta Wisneski – il tenore non viene sentito oltre le luci della ribalta. Perché appena lei attacca la nota, si scatena un'ovazione spontanea che non consente di ascoltare né l'una né l'altro:<sup>574</sup>

Once again Del Monaco was not heard past the footlights. The audience broke into spontaneous applause as soon as Callas sang her note, drowning out both singers.<sup>575</sup>

In sintesi, considerate le caratteristiche dell'*Aida* messicana di Maria Callas possiamo riferire anche alle recite del 1950 il giudizio formulato da Celletti<sup>576</sup> a proposito della ripresa *live* del '51:

---

<sup>573</sup> Abbiamo tradotto dal testo inglese riportato da Wisneski (ivi, pp. 37-38): «There was also the rather notorious incident of the high E flat in Mexico City, which, I found out later, was recorded. My conductor there argued me into singing that note at the end of the Triumphal Scene in *Aida*, but when our tenor heard about it he told everybody that *he* had a high E flat too... Well, we both sang the note, but mine was in my natural voice and his was in falsetto, so it was me everybody heard».

<sup>574</sup> A proposito della rivalità Callas-Del Monaco, anche Rodolfo Celletti, nella sua discografia critica (cfr. *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 823), parla del tenore trevigiano come di un «temibile competitore [...] se si trattava di scatenare i loggionisti a suon di acuti». Pertanto la nota strabiliante «assolutamente estranea a un'opera come l'*Aida*» sarebbe stata emessa dalla Callas per sopraffare Mario Del Monaco. Come abbiamo già chiarito, le cose non andarono così: fu Antonio Garaza Campos, direttore generale, ossia sovrintendente del *Palacio de Bellas Artes* di Città del Messico, a chiedere alla giovane Callas di replicare la prodezza compiuta dalla cantante messicana Ángela Peralta. Che l'impresa compiuta dal soprano abbia avuto la conseguenza di provocare una gara con il tenore è possibile, ma l'intento originario di Maria Callas e di Garaza Campos era suggerire il confronto della nuova con l'antica soprano e non di Aida con Radamès.

<sup>575</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 38.

La Callas [...] è un'Aida fiera e aggressiva. Fraseggia benissimo, con molti colori, e canta splendidamente *Ritorna vincitor*. Nella romanza del III atto è brava, ma manca della soavità lunare che la pagina richiede, così come nel duetto con Radamès che segue appare un poco priva di abbandono sensuale.

L'incisione ufficiale Columbia-EMI di *Aida* risale all'estate 1955 e vanta un *cast* ragguardevole: Richard Tucker canta la parte di Radames, Fedora Barbieri quella di Amneris, Tito Gobbi è Amonasro e i complessi scaligeri sono diretti da Tullio Serafin, un veterano del titolo verdiano. Per quanto la forma vocale della Callas sia «meno raggianti»<sup>577</sup> di quella esibita al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, il soprano è «in cattedra nei recitativi, che illumina con un accento e una facoltà di analisi» che in questi anni sono soltanto suoi. Anche in «Ritorna vincitor» e in «O cieli azzurri» l'«esecuzione è attenta, sagace, a tratti magistrale, ma qua e là il timbro non lega con il carattere della melodia per qualche secchezza, qualche inflessione stridula, qualche forzatura». Vecchia storia: il Verdi della Stolz premia i soprani lirici dal timbro vellutato. Inoltre la «figura di Aida, intimamente fragile e sostanzialmente remissiva» non rientra fra quelle alle quali la Callas può prestare «la forza vivificante del suo senso tragico e del suo temperamento perentorio». In effetti «in quella sorta di scena di seduzione che è il duetto del III atto con Radamès vengono a mancare, ferma restando la finezza di molte intenzioni, il suono caldo e voluttuoso e il quintessenziato languore (Renata Tebaldi) che il momento richiede. Così come manca, nel Finale dell'opera, quella sorta di visione sublimata della morte che caratterizzerà Leontyne Price nell'edizione RCA del 1970».

L'incisione ufficiale viene recensita pure da Elvio Giudici, il quale, in una parentetica in margine all'analisi dell'Amneris di Fedora Barbieri, dice qualcosa che a noi sembra tutt'altro che una *boutade*: considerate la ricchezza di chiaroscuri e la sfarzosità del timbro, la Barbieri costruisce un'Amneris «seconda a nessuna (lo sarebbe stata, forse, alla Callas per cui tale personaggio era ben più congeniale della protagonista)».<sup>578</sup> Sottoscriviamo, pur riconoscendo che anche come Aida Maria Callas è un'eccellente fraseggiatrice, capace di «autentici prodigi d'analisi».<sup>579</sup> Tuttavia per il

---

<sup>576</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 823.

<sup>577</sup> Ivi, p. 824, anche per le citazioni che seguono, fino a diversa indicazione.

<sup>578</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1642 col. 2.

<sup>579</sup> Ivi, p. 1642 col. 2 – 1643 col. 1 (anche per la citazione che segue). Scrive Giudici: «La Callas replica [alla Barbieri-Amneris] con un fraseggio in cui squarci di rara sagacia mettono in straordinario rilievo l'ambiguità di fondo entro cui Aida si dibatte: orgogliosa principessa costretta a fingere una remissività che non le si addice. Il che è indubbiamente originale, oltre a essere molto adatto alle sue fenomenali intuizioni in materia di chiaroscuri su cui distribuire pesi e colori degli accenti: sotto quest'angolatura, il duetto Aida-Amonasro di quest'edizione è, per la mostruosa bravura della Callas e di Gobbi, un vero paradigma di teatro in musica» (ivi, p. 1642 col. 2). L'entusiasmo che Giudici indirizza anche al baritono di Bassano del Grappa è forse esagerato, ma sicuramente l'ampio duetto è teso e vibrante di *pathos*. A questo punto Elvio Giudici ricorda che Verdi, con Aida, costruisce un personaggio nuovo e «ne plasma le linee vocali pensando a un ben determinato timbro». Ora la donna-angelo non è più pura «anima con le sue



ruolo della principessa etiope divenuta schiava degli Egizi un timbro più morbido e sensuale appare preferibile e così «basta una nota della Price e siamo in piena oasi nel deserto sotto una luna immensa, mentre la sensazione di estraneità che il fraseggio della Callas comunica a contatto con melodie come “Cieli azzurri” o “Là tra foreste vergini”, non può proprio essere evitata».

Torniamo ora al 1950, anno nel quale, dopo aver cantato quattro recite di *Aida* al San Carlo di Napoli in primavera, Maria Callas viene invitata a studiare il ruolo di Elisabetta di Valois del *Don Carlo* per l'apertura della stagione 1950-51. La parte viene preparata sotto la supervisione di Serafin, ma una infiammazione alla gola contratta durante le prove la costringe a cancellare tutte le recite in programma per tre settimane e per l'inaugurazione della stagione napoletana viene sostituita da Maria Pedrini. Così le uniche rappresentazioni del *Don Carlo* alle quali Maria Callas prende parte sono quelle scaligere dell'aprile 1954.<sup>580</sup>

Esistono le registrazioni dal vivo di *Medea*, *Lucia di Lammermoor* e *Alceste* da lei cantate nella stessa stagione alla Scala, ma non rimane traccia del *Don Carlo*: abbiamo solo una serie di bellissime foto di scena. Nei costumi sontuosi disegnati da Nicola Benois, già snella la figura, concentratissima l'espressione del volto, la cantante appare bella e perfettamente a proprio agio nel ruolo dell'infelice madre innamorata senza speranza del suo figliastro e i giornalisti non mancano di commentare la sua avvenenza e regalità tanto quanto la sua *performance* vocale.<sup>581</sup> Cantano con lei Ebe Stignani nel ruolo della principessa di Eboli, mentre Mario Ortica, Enzo Mascherini e Nicola Rossi Lemeni sono rispettivamente Don Carlo, Rodrigo e Filippo II. Stando alle recensioni della *première*, la Stignani ottiene un trionfo personale; sul tenore debuttante, Mario Ortica, che precedentemente ha sostituito Del Monaco nella *Wally*, i giudizi sono discordi; per il soprano ammirazione ma anche qualche riserva, perché Elisabetta è fondamentalmente un personaggio remissivo, contrariamente alle grandi figure tragiche in coturni di cui Maria Callas è sublime interprete. Il portamento regale viene encomiato, ma la mancanza di tenerezza (e forse anche di sensualità: vecchia storia!) del suo timbro viene avvertita come un difetto. Ecco allora il “mito” di una Callas poco adatta alla musica di Verdi perché è superlativa nei passaggi ardui e virtuosistici e potente nei passaggi drammatici, ma poco incline alla dolcezza.<sup>582</sup> È vero che la scrittura musicale pensata da Verdi per la dolente, giovane sposa di Filippo II viene valorizzata al massimo dal timbro di un soprano lirico (Renata Tebaldi o Montserrat Caballé), qual era probabilmente Teresa Stolz,

---

complessità tragiche piuttosto che [...] corpo» ma è donna reale, dotata di sensualità «carnale» non esprimibile attraverso «un timbro in definitiva asessuato» i cui colori sono «tutti ricercati, costruiti “pensati”» (*ibidem*).

<sup>580</sup> Cinque recite nelle seguenti date: 12, 17, 23, 25, 27 aprile 1954.

<sup>581</sup> Per notizie sulla genesi e la realizzazione dell'allestimento scaligero e per una significativa documentazione fotografica che attesta come Maria Callas sia ormai una cantante-attrice *pleno iure* cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 156-159.

<sup>582</sup> Wisneski (ivi, p. 158) riporta uno stralcio della recensione pubblicata da Riccardo Malipiero in «Opera» del giugno 1954: «Perhaps Callas's voice is not quite suited to Verdi's music; for this wonderful singer, so confident in difficult passages and powerful in dramatic passages, lacks the sweetness and softness necessary in moments of abandon».

dotata di suoni omogenei e corposi nel registro centrale, ma in altri titoli verdiani sono richieste caratteristiche diverse: Abigail e Odabella non sono Elisabetta. Ma anche l'Elvira dell'*Ernani* o la Violetta della *Traviata*, la Leonora del *Trovatore* e l'Elena dei *Vespri siciliani* richiedono la coloratura e sono benissimo interpretate da Maria Callas. Scrivere, come fa Malipiero, «perhaps Callas's voice is not quite suited to Verdi's music» è una generalizzazione indebita. Se la sua casa discografica non prepara subito, a ridosso delle recite scaligere, una incisione completa del *Don Carlo*, le ragioni possono essere varie, ma non certo legate, nel 1954, alla convinzione che la Callas non sia una cantante verdiana: c'è la difficoltà ad avere contemporaneamente disponibili tutti i cantanti richiesti dalla partitura e forse si teme anche che questo titolo non possa avere una circolazione commerciale tale da giustificare il denaro da investire nel progetto. Successivamente, alle difficoltà segnalate si aggiungeranno le prime avvisaglie di declino e la conseguente riduzione dei progetti di registrazione. Ci si accontenterà così della grande aria dell'ultimo atto, incisa nel settembre 1958 («Tu che le vanità conoscesti del mondo»), e della romanza «Non pianger mia compagna», fissata su disco nel febbraio 1964, in condizioni vocali piuttosto precarie. La canzone di Eboli, che compare nel programma di alcuni concerti dei primi anni sessanta, viene registrata nel febbraio 1964 e rivela che negli anni di declino conclamato Maria Callas avrebbe potuto inaugurare una nuova carriera affrontando i grandi ruoli da mezzosoprano: com'è un'ottima Eboli sarebbe stata un'eccellente Amneris e, in effetti, la sua Carmen – come diremo a tempo debito – è sicuramente particolare (con la sua «sensualità [...] di testa»),<sup>583</sup> ma non priva di suggestioni.

Per riprendere il filo del discorso, la recensione di Eugenio Gara sul «Candido» del 18 aprile 1954 è encomiastica e lascia intendere che del «Verdi per la Stolz», con ogni probabilità, il *Don Carlo* è la partitura più adatta alla voce e al temperamento callassiani: «Anche qui non ha davvero fallito il segno. Partita con una sorta di regale ma dolente mortificazione [...] nella grande scena dell'ultimo atto si è imposta nettamente, col vigore del declamato e con quel suo canto terso e slanciato, così severo e al tempo stesso così trascinate, suggestivo. Due volte regina, dunque, e due volte vittoriosa».<sup>584</sup> Al contrario, l'aspro giudizio formulato il 13 aprile 1954 su «Milano Sera» da Beniamino Dal Fabbro appare carico di livore e di pregiudizio. Difficile credere alla buona fede del critico; più che scalfire la professionalità della cantante (che gli farà causa) il suo sarcasmo scredita lui: «Sta diventando un personaggio obbligato sul palcoscenico della Scala, e purtroppo di lei non mutano che le vesti: il canto è sempre la consueta stiracchiatura attraverso le ottave di cui essa male fruisce, guastando metodicamente tutto il repertorio lirico oltre che i gusti del pubblico».<sup>585</sup>

---

<sup>583</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 1642 col. 2.

<sup>584</sup> La recensione di Gara è riportata in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 241.

<sup>585</sup> *Ibidem*.

Per la Philips tra il novembre e il dicembre 1972 Maria Callas registra con Giuseppe Di Stefano il duetto «Io vengo a domandar grazia alla mia regina». A commento del tardivo esperimento si può citare la battuta di Flora (*La traviata*, atto I, sc. II): «Meglio fora se avesse taciuto». Un discorso del tutto differente va fatto per l'aria «Tu che le vanità», inclusa dalla Callas anche nei programmi dei concerti del 1959, oltre che nell'album dedicato a Verdi del settembre 1958.<sup>586</sup> La pagina – strutturalmente articolata – è costituita da una concentrazione di forme differenti (aria, recitativo, arioso, ripresa dell'aria iniziale), in modo da esprimere i diversi stati d'animo di Elisabetta, che riflette sulla vanità del mondo, è in apprensione per l'arrivo di Carlo, rammenta la Francia, suo paese natale, medita sull'amore di Carlo e ritorna – dopo aver ampiamente divagato – ai pensieri iniziali. I mezzi espressivi di cui Verdi dispone sono ormai notevoli e, con tutta evidenza, i contrasti emotivi contenuti in questa grande scena stimolano la fantasia della cantante, che alterna maestosità, agitazione e tensione, canto sereno ma nostalgico (eloquente l'accentuazione, per esempio, delle parole «Francia» e «Fontainebleau»), mentre l'orchestra cita il “tema d'amore” che nel *Don Carlos* francese è comparso nel primo dei cinque atti. Particolarmente efficaci anche i suoni tetri (l'espressione utilizzata da Ardoin è piuttosto intraducibile: «heavy-chested utterance», “espressione pesante di petto”) escogitati allorché Elisabetta invoca «la pace dell'avel». «This dark, sombre sound propels us back into the aria proper, as Callas' gift for binding diverse thoughts into a single expression finds one of its most complete outlets».<sup>587</sup> questi suoni cupi ci riportano dunque nel cuore dell'aria e testimoniano la capacità della Callas di dare coesione a pensieri, emozioni, stati d'animo profondamente differenti. Le esecuzioni della stessa grande scena, l'anno seguente, a Stoccarda, Amburgo e Amsterdam non aggiungono dettagli interpretativi alla pagina, tanto più che il direttore d'orchestra è il medesimo.

Data l'assenza di studi specifici in materia, abbiamo analizzato con una certa acribia il Verdi della Callas. A questo punto sorge spontanea una domanda: quali altri titoli verdiani, oltre ai dieci portati sulla scena e spesso anche in sala di registrazione, sarebbero stati nelle sue corde?

---

<sup>586</sup> Viene inciso a Londra tra il 19 e il 24 e contiene tre pagine da *Macbeth*, con «la sua migliore lettura della lettera» (JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 153) e un'ottima esecuzione della cavatina «Vieni! T'affretta!». Vengono poi sopresse ventidue battute del tempo di mezzo e si passa alla cabaletta «Or tutti sorgete», suggestivamente eseguita, soprattutto perché la frase «Tu, notte, ne avvolgi» è cantata sottovoce e la discesa su «tenebra immota» contiene, appropriatamente, un che di sinistro. Anche il Si acuto finale è ben sostenuto (cfr. *ivi*, p. 154). Per Ardoin «c'è meno mistero e più realismo» in «La luce langue», rispetto all'interpretazione scaligera della stessa pagina (*ibidem*, anche per le citazioni che seguono). La scena del sonnambulismo è eccellente e, sempre Ardoin, ritiene si tratti «di una delle interpretazioni vocali più suggestive mai conservate in disco». In tutta la scena Maria Callas impiega «una infinità di inflessioni e di tinte spettrali per creare un'atmosfera quasi soprannaturale». Il *recital* prosegue con l'aria di Abigail dal secondo atto di *Nabucco* alla quale viene abbinata la cabaletta: qui Maria non uguaglia la propria esibizione napoletana conservata nella pionieristica registrazione *live* della quale abbiamo già parlato, ma «lo slancio e la convinzione dell'interprete si impongono, tuttavia, anche quando la voce è spinta oltre le sue possibilità» attuali (*ivi*, p. 155). «Sciolta ed elegante» (*ibidem*) è invece l'aria con cabaletta da *Ernani*. Conclude l'album la «scena ed aria» di Elisabetta dal *Don Carlo*, analizzata da Ardoin alle pp. 156-157 dell'edizione italiana, alle pp. 139-140 di quella americana.

<sup>587</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 140.

Sicuramente, fino ai primi anni cinquanta, il personaggio di Odabella, coprotagonista di *Attila*, opera non priva di *pathos* risorgimentale composta da Verdi su libretto di Temistocle Solera per la Fenice nel 1846: la parte fu creata per Sophie Löwe, versata anche nel canto di agilità, se – sempre a Venezia – tre anni prima di affrontare l’impervio ruolo di Odabella era stata la protagonista della donizettiana *Linda di Chamounix*. Sarebbe straordinario poter ascoltare la più grande Lady Macbeth verdiana del Novecento, già dimostratasi straordinaria interprete della musica di Abigaille, nell’impetuosa cavatina di sortita e nella fantasmagorica cabaletta che l’ardimentosa *virgo Italica* destinata a uccidere Attila intona nel *Prologo* della nona opera verdiana. Il desiderio resta irrealizzato: dell’*Attila* possiamo ascoltare, interpretata da Maria Callas, solo l’aria del primo atto «Oh! Nel fuggente nuvolo», pagina di schubertiana eleganza, che al soprano deve aver richiamato alla memoria i tempi degli studi al conservatorio di Atene, quando gli allenamenti (e qualche concerto organizzato dalla scuola) prevedevano sconfinamenti anche nel repertorio liederistico. Purtroppo ciò che ascoltiamo è un brutto pasticcio:<sup>588</sup> tra il febbraio e l’aprile 1964 Maria Callas realizza a Parigi, guidata da Rescigno, una serie di registrazioni di pagine verdiane che non la soddisfano, riprendendo personaggi portati sulla scena (Aida, Amelia, Elena) e creandone di nuovi (Giselda dei *Lombardi alla prima crociata* e Odabella dell’*Attila*). Decide di ritentare le incisioni meno riuscite per renderle pubblicabili e, nel febbraio del ’69, dopo quattro anni di inattività, ricomincia a studiare e torna in sala di registrazione a Parigi. Affronta di nuovo l’aria dell’*Attila*, come pure «Te vergin santa» dai *Lombardi* (ma non ripete, della stessa opera, «Se vano è il pregare») e registra *ex novo* due arie dal *Corsaro*. Precisiamo che negli anni sessanta i tre titoli verdiani citati non entrano nella normale programmazione delle stagioni teatrali e quindi è ovvio che la Columbia-EMI non pensi di registrarli integralmente neppure quando la Callas è in voce.

Il problema è presto detto: quando Walter Legge ottiene la liberatoria dalla Callas per la pubblicazione degli inediti, ascolta sia i nastri del 1964 che quelli del 1969 ed ha la malaugurata idea di inserire nella registrazione di cinque anni prima le frasi che nel ’69 – in un momento di apparente recupero vocale – la Callas riesce ad affrontare con più sicurezza o con timbro più gradevole. Il risultato di questo lavoro di *editing* è un *monstrum*: interventi di questo tipo sono oggi frequenti nelle registrazioni in studio (che spesso assemblano materiali di diversa provenienza cronologica), ma questo non significa che si tratti di una pratica lodevole. In tutte queste pagine, benché la voce sia ormai irrimediabilmente diseguale, non mancano intuizioni godibili: per Ardoin «il recitativo di Odabella risuona con tutta l’autorevolezza della grande Callas, e l’aria scorre con assoluta naturalezza e notevole bellezza di fraseggio».<sup>589</sup> Nel 1969, invece, e in particolare per le arie del *Corsaro*, Rescigno ricorda che «la Callas procedeva a piccolissimi passi per realizzare ciò

---

<sup>588</sup> Cfr. *ivi*, pp. 183-185 e 194-195.

<sup>589</sup> JOHN ARDOIN, *L’eredità Callas...*, cit., pp. 200-201. Per le espressioni tra virgolette che seguono, *ivi*, p. 212.

che sentiamo oggi» ed è probabile che «gli esiti inconcludenti di queste sedute convincessero la Callas ad abbandonare l'idea di un ritorno al palcoscenico», passando così all'avventura cinematografica con Pier Paolo Pasolini.

Le due arie dall'*Aroldo*, opera del 1857 («Ah! Dagli scanni» e «Salvami tu gran Dio»), e la grande scena dal quarto atto dell'*Otello* (canzone del salice e «Ave Maria») vengono incise a Parigi con la direzione di Rescigno, tra il 17 e il 27 dicembre 1963 e tra il 20 e il 21 febbraio 1964.<sup>590</sup> Il recitativo «O cielo!... ove son io?», seguito dall'aria «Ah! Dagli scanni», conferma il valore della fraseggiatrice, che riesce a plasmare in maniera credibile il personaggio di Mina: la voce è piuttosto scura e l'unica strofa della cabaletta che viene eseguita è affrontata in maniera scattante, evidenziando la parola «maledetto» con accenti memorabili. Meno coinvolgente risulta invece l'altra pagina dell'*Aroldo*: il recitativo con arioso («Ciel, ch'io respiri!»).

Questo secondo *recital* verdiano – eccettuata una delle due pagine del *Don Carlo* – contiene materiali mai eseguiti sulla scena. L'*Otello* verdiano, in particolare, è il feudo sicuro di Renata Tebaldi e, in questo caso, l'agone intrapreso dalla Callas in conclamato declino con la rivale è una partita senza gara.<sup>591</sup> Concludiamo in bellezza con un personaggio del “primo Verdi” che Maria Callas avrebbe potuto benissimo impersonare sulla scena, quello di Elvira nell'*Ernani* (1844). Ci rimane la cavatina di sortita con la cabaletta che conclude “la solita forma”: «l'esecuzione sciolta ed elegante»<sup>592</sup> rivela che questo tipo di scrittura musicale (ancora donizettiana) è quanto mai congeniale alla Callas. Affascinante il fatto che non canti, ma accarezzi il nome di Ernani. Anche per la cabaletta che esprime i sentimenti più intimi di Elvira i colori e il ritmo sono perfetti. Rescigno ricorda che la scena venne incisa in un'unica ripresa, senz'averla prima provata.

Attaccai la cavatina a un tempo piuttosto veloce. Maria mi guardò e i suoi occhi divennero grandissimi, come avveniva ogni volta che le si faceva qualche improvvisata. Ma si adattò al mio tempo con la solita duttilità professionale. Quando ci ritirammo nella sala di controllo per ascoltare la registrazione, mi disse: «Mio Dio, Nicola, non era un po' veloce?». Ma Legge ci accolse dicendo: «Rescigno, che tempo meraviglioso! [...] Dopotutto, Elvira è una donna giovane e il testo comunica uno stato di esultanza». A quel punto Maria si convinse. [...] Era davvero molto flessibile da questo punto di vista. [...] Con Maria [...] si poteva fare qualsiasi cosa; si poteva giocare con la musica. Spesso lo faceva lei stessa, e io l'assecondavo sempre come lei faceva con me.

---

<sup>590</sup> Cfr. *ivi*, pp. 195-196.

<sup>591</sup> Passiamo la parola a John Ardoin, consapevoli, tuttavia, che in questa pagina, in questo particolare momento della sua carriera, Maria non può rivaleggiare sul serio con Renata: «Geniale come sempre nell'evocare l'atmosfera scenica, la Callas ci racconta la storia dell'ancella Barbara con una dolcezza appena sfiorata dalla paura. La ripetizione della parola “Salce”, che caratterizza quest'aria in maniera così singolare, è accompagnata da accenti sempre più sfumati finché la parola non diventa null'altro che un'eco vuota. Nell'“Ave Maria” invece la Callas trasmette una calma sostenuta, con l'ultimo la bemolle filato secondo la migliore tradizione» (*ivi*, p. 195).

<sup>592</sup> *Ivi*, p. 155, mentre per la citazione che conclude il paragrafo *ivi*, p. 156.

### 3.5. Nel segno di Puccini

Maria Callas è Tosca per la prima volta al Teatro Nazionale dell'Opera di Atene nell'estate del 1941. Ammalatosi all'ultimo momento il primo soprano della compagnia, viene invitata, come sostituta, la giovane e focosa Maria Anna, appena diciassettenne ma già capace di tutelare – fisicamente e moralmente – i propri diritti, stando alla colorita ricostruzione di Camilla Cederna:

Nell'estate del '41, a soli diciassette anni, Maria diventa il primo soprano dell'Opera Reale di Atene, e per la prima volta, in *Tosca*, si rivela: si rivela come artista e come Callas nella più completa accezione che il termine doveva assumere negli anni. La preparazione fu debitamente tempestosa, in piena osservanza delle regole dell'*Eva contro Eva* o dell'*a-star-is-born*. Vale a dire che Floria «occhio all'amor soave, all'ira fiero» non doveva essere affatto Maria, ma un'illustre cantante dell'Opera di Atene ammalatasi improvvisamente a poche ore dalla prima. Disperata e furiosa nell'apprendere dal suo letto che sarebbe stata sostituita da quella diciassettenne con tante arie, tra l'altro neppure così bella, l'illustre cantante diede ordine a suo marito di precipitarsi in teatro e sbarrare la strada a quella presuntuosa: *corvée* cui il solerte marito si sottopose di buon grado. Tranne che ad attenderlo sulla porta trova una diciassettenne non soltanto presuntuosa, ma che con il vigore di un medio-massimo e l'impeto del gallo cedrone gli salta letteralmente addosso attaccandolo a unghiate. Poco dopo *Tosca*, Maria fu Leonora nel *Fidelio* beethoveniano: e qui, sotto le stelle della tiepida notte ateniese che sovrastavano il teatro di Erode Attico, all'aperto, ebbe la sua prima ovazione di tipo callasiano: con tutti gli spettatori in piedi, come invasati, e lei sola in mezzo alla scena, immobile e *figée*, che li assorbiva tutti.<sup>593</sup>

La Grecia è un paese occupato e il folto pubblico presente in sala comprende soldati italiani e tedeschi che applaudono con entusiasmo il soprano. *Tosca* è dunque il primo vero ruolo protagonista interpretato dalla Callas.

Covent Garden, 5 luglio 1965, ventiquattro anni più tardi: serata di gala londinese, presente la regina Elisabetta. *Tosca*: dirige Georges Prêtre; Renato Cioni è Cavaradossi e Tito Gobbi canta la parte di Scarpia. Sarà l'addio non ufficiale alla scena operistica, nel segno di Puccini. Tosca all'esordio, Tosca, di fatto, anche alla fine. Tosca nell'arte, Tosca anche nella vita?

Sicuramente Tosca nel duello – vero o costruito dalla stampa non conta, ché pur sempre di duello si tratta – con la rivale Tebaldi. Francesco Canessa dedica nel novembre 2018 un libro alla storia degli incontri, sgarbi, allontanamenti e abbracci finali e raccoglie memorie, testimonianze, aneddoti.<sup>594</sup> Uno, in particolare, riguarda proprio la *Tosca* “brasiliana” (testimone il tenore Di Stefano, la narrazione del quale collima con quella riportata nel volume autobiografico dal marito della Callas). Ma prima di procedere con le ricostruzioni cronologiche e critiche,<sup>595</sup> precisiamo che

<sup>593</sup> CAMILLA CEDERNA, *Maria Callas*, Milano, Longanesi, 1968, pp. 29-30 (Trebaseleghe, Calypso, 2008, pp. 23-24).

<sup>594</sup> FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate (Callas e Tebaldi, eterne rivali)*, Capri, La Conchiglia, 2018.

<sup>595</sup> Per analizzare in quale misura l'interpretazione callasiana dei personaggi pucciniani rispetti la *voluntas auctoris* terremo costantemente presenti le indicazioni raccolte da uno dei maestri collaboratori attivi nei più importanti teatri italiani, spesso a contatto con il compositore di Lucca: LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi, 2003. Luigi Ricci (1893-1981), omonimo del compositore ottocentesco autore dei due volumi di *Variazioni – Cadenze*

benché il personaggio ideato da Sardou si adatti bene al temperamento e alle caratteristiche vocali di Maria Callas e l'incisione del 10-21 agosto 1953 per la Columbia-EMI venga considerata un capolavoro difficilmente superabile,<sup>596</sup> lei non ama la protagonista di quest'opera e, dopo gli esordi ellenici giovanili, la canta relativamente poco a teatro: nove recite dal 1952 al 1958, alle quali si aggiungono le ventuno degli ultimi diciotto mesi di carriera.

Henry Wisneski trascrive le dichiarazioni rilasciate a Edward Downes nel 1967, durante un'intervista televisiva. In sostanza: Tosca è una nevristenica e, proprio quando l'azione sta per diventare interessante (cioè nel secondo atto), blocca tutto per cantare «Vissi d'arte»:

Bene, [Tosca] non è così bella, francamente, perché al primo atto c'è solo una ragazza nervosa che si lamenta sempre. E il secondo atto procede in automatico, da solo, con il «Vissi d'arte» che, a mio avviso, dovrebbe essere tagliato, perché blocca completamente l'azione del secondo atto. In effetti, mi ha fatto piacere sapere che anche Puccini non lo voleva... Si avverte. Semplicemente blocca il movimento.<sup>597</sup>

Ancora, nel corso di una intervista per il «New Yorker» del 24 aprile 1971, Maria Callas si lamenta del fatto che tutti le chiedano di cantare *Tosca* (in realtà la sua carriera, anche se non vuole ammetterlo, è già finita da sei anni), ma lei evita questo Puccini che ha minato la salute vocale di varie colleghe, dato che si può affrontare anche con una tecnica imperfetta e non belcantistica:

Everybody wants me to sing *Tosca*. The trouble with Puccini is that you can sing his opera without a perfect bel canto technique. This has shortened many a singer's career.<sup>598</sup>

Abbiamo documentazione sonora della *Tosca* di Città del Messico (1950 e 1952) e di Rio de Janeiro (1951). Dei tre nastri ricavati dalle radiotrasmissioni quello del 1952 è il più significativo, anche perché contiene l'ultima esibizione latinoamericana di Maria Callas: la voce è sontuosa e vibrante. E così ascoltiamo una *Tosca* infuocata, tempestosa e passionale.<sup>599</sup> Gli acuti vengono affrontati senza remore, come pure le frasi drammaturgicamente più incisive. Impressionante il Do6 che commenta, nel secondo atto, lo strazio di Cavaradossi torturato nel locale adiacente all'appartamento di Scarpia. Per l'esclamazione «Sogghigno di demone» la Callas ricorre a un impressionante registro di petto: può sembrare troppo enfatico, ma con *Tosca* ci avviciniamo al

---

– *Tradizioni per canto* pubblicati da Ricordi nel 1937 e nel 1939, fu attivo sia alla Scala di Milano che all'Opera di Roma come collaboratore di Victor De Sabata e di Tullio Serafin. Con lui studiarono o ripassarono i loro ruoli sia Beniamino Gigli che Giacomo Lauri-Volpi. Probabilmente anche Maria Callas ebbe modo di avvalersi del solido mestiere di questo maestro sostituto che fu spesso diretto testimone degli allestimenti curati dallo stesso Puccini.

<sup>596</sup> FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate...*, cit., p. 105: «Una incisione discografica destinata a restare il modello interpretativo ideale dell'opera di Puccini, specie per la straordinaria direzione di de Sabata».

<sup>597</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 13-14: «Well, [Tosca] is not that beautiful, frankly, because the first act is just a nervous girl that is always complaining. And the second act automatically goes on its own, with the «Vissi d'arte», which I think should be cut out eventually, because it stops completely the action of the second act. In fact, I was pleased to hear that even Puccini didn't want it... You can feel it. It just stops the movement».

<sup>598</sup> Ivi, p. 14.

<sup>599</sup> Cfr. *ibidem*: «Callas presented a stormy, full-blooded interpretation».

filone dell'opera verista e qualche eccesso è in linea con la nuova sensibilità alla quale il teatro in musica si adatta. La registrazione conserva traccia dell'ovazione finale e lascia intendere quanto il pubblico messicano amasse il ventottenne soprano. Sembra che in sala aleggi il presagio che, dopo aver garantito la propria presenza per tre stagioni consecutive, Maria Callas non farà più ritorno al Palacio de Bellas Artes: questo aumenta la commozione e il calore dell'applauso. Addirittura l'orchestra accompagna l'apparizione della diva al proscenio con un rullo di tamburi.

Secondo Rodolfo Celletti nella *Tosca* messicana la Callas è magistrale e superiore alla Tebaldi soprattutto nel «canto di conversazione, muro maestro dell'operismo pucciniano»:

La Callas sembra avere tre voci: una per la donna gelosa, sospettosa, indagatrice; una per la donna sentimentale e languida; una per la donna angosciata e terrorizzata. Le manca, nel timbro, la dolcezza voluttuosa che è un po' il «physique du rôle» [*sic*] di Tosca anche in disco, ma qui, in piena forma vocale, con suoni duttili e sicuri, con acuti vibranti e facili, con pianissimi d'una trasparenza a volte strepitosa (*Poscia a Civitavecchia una tartana...*) alternati a declamazioni taglienti o a inflessioni cupe e fosche, questa carenza è meno avvertibile che nelle altre due edizioni. Resta tuttavia il rammarico di dover spesso udire questa voce non soltanto lontana (specie nel II atto), ma dissociata, quasi, dall'orchestra. Che, d'altronde, sembra molto mediocre.<sup>600</sup>

Precisiamo che le «altre due edizioni» alle quali Celletti allude sono le registrazioni ufficiali del 1953 (con Di Stefano e Gobbi e i complessi scaligeri diretti da De Sabata) e del 1964-65 (con Bergonzi e, ancora, Gobbi; orchestra del Conservatorio di Parigi e coro dell'Opéra diretti da Prêtre).

In America latina è data al pubblico la possibilità di ascoltare negli stessi titoli – compresa *Tosca* – a pochi giorni di distanza, due grandi voci, come ricordano Giovan Battista Meneghini e Francesco Canessa, e non mancano sgambetti e incidenti, come quello qui di seguito raccontato. Nel resoconto di Meneghini viene nominato Barreto Pinto, membro di una delle cinque famiglie più potenti del Brasile, ricchissimo latifondista,<sup>601</sup> essere «fisicamente [...] repellente [...] padrone di vari teatri del Brasile», il quale «amministrava le stagioni liriche da dittatore, secondo i suoi umori. I programmi subivano continui cambiamenti. Era lui che stabiliva quale opera fare e a chi farla cantare. A volte lo stabiliva all'ultimo momento, e nessuno osava contraddirlo».<sup>602</sup> Questo comportamento dispotico e irritante, presuntuoso e volgare è presto destinato a confliggere con la personalità di Maria, intransigente e rigorosa sul lavoro:

La Callas e la Tebaldi cantavano le stesse opere alternandosi. [...] In questo modo il pubblico aveva la possibilità di ammirare due straordinarie interpretazioni, completamente diverse, che molte volte suscitavano dispute accese e infuocate [...]. Una delle ammiratrici più sfrenate di

<sup>600</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 637, anche per l'espressione tra virgolette sopra riportata.

<sup>601</sup> Cfr. FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate...*, cit., p. 58, dove è riportato il ritratto del personaggio delineato da Di Stefano: «Un omiciattolo [...] che fa il padrone in maniera violenta, come se tutti fossero suoi schiavi». Sulla rivalità Callas-Tebaldi: RENATA TEBALDI, *Nemiche contro voglia*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, pp. 61-62.

<sup>602</sup> GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 152, anche per la citazione precedente.



Maria Callas era Elena Rakowska, moglie del maestro Tullio Serafin. Il maestro, saggio ed equilibrato, pur ammirando Maria e nutrendo profondo affetto per lei, che artisticamente era una sua creatura, ammirava molto anche la Tebaldi.

Verso la fine di settembre, accadde l'incidente della *Tosca*. Maria doveva fare ancora alcune recite di questa opera a Rio de Janeiro, mentre la Tebaldi era andata a San Paolo per *Andrea Chénier*. La prima *Tosca* andò bene. Ci fu qualche solitario contestatore, subito zittito dagli altri. Il giorno dopo, però, nell'ambiente del teatro circolava la voce che Maria sarebbe stata sostituita dalla Tebaldi. Si venne a sapere perfino che la Tebaldi, ancora prima di partire per San Paolo, aveva ordinato i costumi per fare *Tosca*. «Sono chiacchiere assurde» diceva Maria, e non voleva ascoltare quei discorsi. La mattina del giorno in cui ci doveva essere la seconda recita di *Tosca* io e Maria uscimmo dall'albergo e passando vicino al teatro ci fermammo a leggere la locandina fatta esporre da Barreto Pinto. «Vediamo chi canterà con te questa sera» dissi a Maria. Ma con stupore leggemmo che era stata sostituita proprio lei. Maria lesse incredula la locandina senza il suo nome e, dopo qualche attimo di silenzio, disse: «Andiamo da Barreto Pinto». Camminando con una falcata da valchiria, si avviò verso l'ufficio del sovrintendente. Mi affrettai a seguirla. Vedendola con la testa alta e con quel passo da bersagliere, capii che poteva accadere di tutto. Maria entrò dritta, senza bussare nell'ufficio di Barreto Pinto. Dentro erano altri artisti, tra i quali, mi sembra, Elena Nicolai. Barreto stava dietro la sua scrivania. Maria gli chiese: «Senti un po', come mai mi hai sostituita?». «Perché l'altra sera hai fatto schifo» rispose Barreto. «Ah sì, secondo te io avrei fatto schifo?» replicò Maria infuriandosi. Sulla scrivania c'era un grande calamaio di bronzo, con un portacarte incorporato. Pesava una decina di chili. Maria lo agguantò e, sollevandolo per aria, disse: «Ripetilo se hai il coraggio e ti sfondo il cranio». Aveva gli occhi di fuoco. Da tutta la sua persona sprigionava una forza scatenata. Non l'avevo mai vista così furiosa. Mi precipitai a trattenerla. Intervenero anche i presenti, e faticarono a tenerla ferma. Barreto Pinto, spaventato, si era sprofondato nella poltrona. Maria continuava a insultarlo con gli epiteti più feroci. Quando Barreto vide che eravamo riusciti a toglierle di mano il calamaio, disse: «Adesso chiamo la polizia e ti faccio arrestare per minacce». Non avesse pronunciato quella frase. Con uno strattone Maria si liberò dalle nostre mani e si gettò su Barreto Pinto colpendolo allo stomaco con una ginocchiata. Deve essere stata una botta micidiale. Maria, allora, pesava più di novanta chili, aveva ventotto anni e una forza da torello. Sentii Barreto Pinto emettere un gemito, poi lo vidi chiudere gli occhi e piegarsi in due: «Oddio, esala l'ultimo respiro, siamo rovinati» pensai. Chiesi ai presenti di soccorrere il disgraziato, presi Maria per un braccio e fuggimmo in albergo.<sup>603</sup>

La vicenda si conclude meglio di quanto potremmo immaginare: Barreto Pinto spedisce in albergo ai Meneghini una busta con i cachet, comprese le recite mai fatte, e i biglietti per l'aereo. Maria Callas canticchia soddisfatta e dispiaciuta soltanto di non aver «rotto la testa» al dispotico

---

<sup>603</sup> Ivi, pp. 153-155. La stessa vicenda è riportata anche da FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate...*, cit., pp. 59-60, dando la parola a Giuseppe Di Stefano, testimone autoptico dell'accaduto: «Aveva cantato la prima di *Tosca* a Rio de Janeiro, ma non era in serata e ha preso un po' di fischi. Lui [cioè Barreto Pinto] le ha tolto le repliche e ha chiamato per sostituirla Renata Tebaldi che stava a San Paolo per l'*Andrea Chénier*. I Meneghini dissero che non erano stati neanche avvertiti e passando la mattina sotto i portici del teatro avevano trovato la locandina col nome dell'altra appiccicato sopra quello della Callas. Io penso che sia stato proprio così, perché questo è il modo di fare del personaggio! Comunque voi non potete immaginare cosa diventa la Maria se s'infuria: io ero nell'ufficio di Barreto Pinto con qualche collega della compagnia, quando lei è entrata d'improvviso che quasi sfondava la porta coi suoi novanta e passa chili di peso. Urlava in italiano, in inglese, in greco una sfilata di insulti, col marito dietro che la tratteneva, ma solo per finta perché lui in realtà la spinge, non la frena. Improperi l'uno dietro l'altro, Barreto Pinto le ha detto chiaro che alla prima aveva fatto schifo! Lei a sentire quella parola ha preso dalla scrivania una statuetta di bronzo e stava per tirargliela sulla testa, ma io sono riuscito ad afferrarle il braccio e quasi mi scaraventava a terra. Poi ha raggiunto dall'altra parte del tavolo quel disgraziato che nella foga si era alzato in piedi e gli ha sferrato una ginocchiata nelle palle – scusate il termine – così terribile che con un gemito si è piegato in due e pensavamo fosse svenuto. A quel punto moglie e marito hanno battuto in ritirata. E il giorno dopo abbiamo saputo che l'impresario aveva fatto come con Votto, le aveva mandato in albergo i soldi delle recite e il biglietto di ritorno in Italia».

sovrintendente. Due ore più tardi lasciano il Brasile, paese nel quale la Callas non metterà mai più piede.

Due osservazioni, in margine all'episodio narrato: è molto verosimile, perché varie fonti descrivono il carattere focoso del soprano. Docile e impegnata quando si tratta di lavorare duro, non accetta soprusi, pretende – anche in modo diretto e violento – che le vengano riconosciuti i meriti acquisiti sul campo e, se serve, reagisce.<sup>604</sup> Evidentemente, quando deve cantare *Tosca* entra nella parte: ad Atene aggredisce il marito della collega indisposta, in Brasile regola i conti, senza bisogno di aiuto, con un uomo che Meneghini descrive come «piccolo, sdentato, con la testa infossata tra le spalle».<sup>605</sup> Evidentemente l'antipatia che prova per il personaggio di Tosca non è dovuta alla diversità, bensì all'identificazione caratteriale: come Floria Tosca in un impeto di disperata follia pugnala il barone Scarpia, così anche Maria Callas può perdere l'autocontrollo e diventare una furia pericolosa.<sup>606</sup>

Tra il luglio 1952 e il gennaio 1964, senza contare le due recite a Città del Messico del 28 giugno e 1° luglio 1952, veste i panni di Tosca sette volte soltanto: tre al Teatro Carlo Felice di

---

<sup>604</sup> Come su tutti i personaggi mitici, anche su Maria Callas fioriscono – e a distanza di anni aumentano – racconti, variazioni degli stessi, leggende e testimonianze. I detrattori descrivono la sua insaziabile sete di applausi e l'incapacità di condividere con i colleghi il successo di uno spettacolo; i sostenitori dichiarano che la cantante, considerata la scarsa professionalità di molti colleghi, esige un trattamento differenziato. Giuseppe Di Stefano, per esempio, racconta che in scena «è una tigre, non smette un attimo di lottare per il primato, guai se alla fine di un'aria prendi un applauso in più, puoi aspettarti di tutto, il successo deve essere soltanto suo». E poi aggiunge: «Sapeste quel che succede alla fine, dietro il sipario, quando stiamo per uscire: lei deve stare al centro della fila e un passo davanti agli altri. Una sera ha dato al baritono che non le dava il passo, un calcio negli stinchi talmente forte che il poveretto si è dovuto far medicare e s'è portato il dolore per tre giorni. Non ci sarebbe affatto bisogno di sgomitare in questo modo, emergerebbe comunque, ma nessuno vuole prendersi la responsabilità di farglielo capire. Lo potrebbe il marito, ma lui è convinto che sia giusto così, le dà ragione, la spinge, la istiga» (FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate...*, cit., p. 62). Per un riscontro si veda la testimonianza, piena di risentimento e acredine, del baritono Sordello (1927-2008) che con Maria Callas interpretò, a Milano, *La vestale* nel 1954 e *Andrea Chénier* nel 1955; mentre a New York cantò al suo fianco nella *Lucia di Lammermoor* del 1956: IRENE BOTTERO, *Maria Callas. Croce e Delizia*, Fossano, Nuova Editrice Italiana, 1997, pp. 161-168. La contesa per gli applausi risale – stando alla testimonianza di Sordello – alla *Vestale* scaligera (cfr. p. 163), il duello sugli acuti alla *Lucia* newyorkese (pp. 164-165).

<sup>605</sup> GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 152.

<sup>606</sup> Interessanti, in proposito, alcune osservazioni contenute nel paragrafo intitolato *La dualità callasiana* (pp. 16-22) del volume curato da Irene Bottero, Mauro Silvi e Oddone Demichelis, *L'altra Callas*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Azzali, Parma, 2002. Per gli autori la Callas non fu «sempre valutata come meritava sotto l'aspetto artistico, perché messo in ombra dalla sua immagine popolare (in ogni modo, bramata e ricercata da lei stessa)» (p. 17); era «una donna straordinaria, che dimostrò di essere diversa dalle sue colleghe e da ogni altro artista [...]. Una donna che sicuramente aveva fatto una scommessa con sé stessa e con chi la stava ad osservare. Una stacanovista, amante della perfezione, ma soprattutto impaurita dal timore di cessare di vivere (arte in quanto vita), di essere dimenticata e di sprofondare nella solitudine. Quando si parla della Callas ci si trova innanzi ad una persona poliedrica e contrastante; un ossimoro vivente, fatto di continue negazioni seguite da accettazioni. Volere e non volere legato all'arte, all'amore, alla vita. Un personaggio complesso che riuscì a mescolare le carte talmente bene al punto da riuscire a rinnegare parole o fatti del passato» (p. 18). Nello stesso volume, al quinto capitolo (*Le parole sulla carta*, pp. 89-114), la complessa personalità della cantante viene ricostruita con il contributo dell'analisi grafologica, dato che «la scrittura è un test proiettivo che ci introduce all'interno della persona» (p. 89). In particolare dall'analisi dell'ultimo biglietto autografo conosciuto «appare un quadro di personalità che si articola tra due poli opposti» (p. 111). In breve: una personalità le cui componenti fondamentali sono l'autenticità, la concretezza e la chiarezza, ma anche il gusto e la creatività personali, la ricerca d'ordine, il bisogno di appagamento affettivo e di vivacità intellettuali. Contrastano con questi elementi positivi la progressiva caduta dell'autostima, della capacità di adattamento, dell'energia vitale e dell'estroversione, l'aumentato bisogno di appoggio e il prevalere di stati emotivi di ansia. Tuttavia «anche in un momento di grave difficoltà [...] la figura della Callas appare con le sue caratteristiche di concretezza, di espressività, di creatività» (p. 111).

Genova (10, 15, 17 marzo 1954, diretta da Ghione) e quattro al Metropolitan di New York (15 e 19 novembre 1956; 28 febbraio e 5 marzo 1958, sempre diretta da Mitropoulos).<sup>607</sup>

La *performance* genovese – preannunciata nel «Secolo XIX» del 10 marzo 1954 con un laconico trafiletto di otto righe, a commento di un primo piano fotografico della giovane Callas, semplicemente indicando che la affiancheranno nel cast Mario Ortica e Gian Giacomo Guelfi<sup>608</sup> – viene recensita da Rietmann all'indomani della prima; vi si evidenzia che «*Tosca* ha una drammaticità che porta sino all'orlo periglioso della platea. La Callas dà la certezza di quest'impeto, ma la voce resta compresa nei termini della musicalità più sorvegliata. Nobilita la frase. La sua *Tosca* ieri sera è stata un vero modello di gusto».<sup>609</sup> Osservazioni appropriate: Maria Callas non ama l'estroversione verista; i suoi personaggi vengono normalmente risolti, a eccezione di alcuni passaggi in qualche recita latino-americana, con gesti musicali e scenici misurati, obbedienti alla volontà del compositore, senza mai ricorrere all'enfasi del parlato.

Il 19 marzo 1965 la Divina ritorna al Metropolitan dopo un'assenza durata sette anni: il cast include Franco Corelli (è l'unica occasione in cui canta con lei negli Stati Uniti) e Tito Gobbi (il suo Scarpia preferito).<sup>610</sup> Lei viene pagata, con ogni probabilità, 14.000 dollari a recita.<sup>611</sup> Per la seconda rappresentazione (in programma per il 25 marzo con Richard Tucker nei panni di Cavaradossi) le prenotazioni postali raggiungono presto la cifra di 84.500 dollari: ogni persona può acquistare un biglietto soltanto e, di conseguenza, attorno al teatro si crea una doppia fila a più di due giorni dall'apertura del botteghino. I funzionari del teatro fanno l'appello ogni tre ore. Evidentemente una recita di Maria Callas – a metà degli anni sessanta – è un evento atteso e sensazionale, e non soltanto per ragioni musicali, con ricadute di ordine pubblico e sociale. Un'ora prima dell'inizio dello spettacolo centinaia di paparazzi bloccano il traffico davanti all'ingresso di Broadway: si possono fotografare Jacqueline, Robert e Edward Kennedy, Bette Davis e Leonard Bernstein. La *rentrée* newyorkese di Maria Callas viene descritta da Harold Schonberg nel «New

---

<sup>607</sup> La conclusione del secondo atto viene inoltre proposta nel corso di uno spettacolo televisivo curato dalla CBS di New York, il 25 novembre 1956; l'intero secondo atto è incluso nel concerto del 19 dicembre 1958 che segna il debutto di Maria Callas all'Opera di Parigi.

<sup>608</sup> Riproduzione fotografica in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 185.

<sup>609</sup> Lo stralcio dell'articolo che ci interessa è riportato in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 239.

<sup>610</sup> Rodolfo Celletti sembra in questo caso non conoscere la registrazione pubblicata dall'etichetta Melodram (Mel 450), ma riporta una nota redazionale di «Opéra International» del novembre 1985 in cui si dice che «la Callas ha una voce molto affaticata, ma è ugualmente una grande interprete», mentre si definiscono «ottimi Corelli e Gobbi» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 644). JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 208, ricorda che l'entrata in scena di *Tosca* «viene accolta da un'ovazione che interrompe la musica per diversi minuti. Quando finalmente la lasciano cantare, la voce appare compatta, ma viene manovrata con prudenza [...]. Nel secondo atto, la voce è meno affidabile che a Londra o a Parigi. I do acuti grattano e il si bemolle alla fine di "Vissi d'arte" è poco più che uno strillo. Anche il do dell'ultimo atto non è una gran bellezza. Ma nonostante i mezzi limitati, la sua voce continua a far vivere il teatro pucciniano».

<sup>611</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 15, anche per le notizie che seguono: Wisneski ricava l'ammontare del *cachet* pagato alla Callas dalla rivista «Newsweek». Per il testo inglese della recensione pubblicata da Harold Schonberg nel «New York Times», da noi tradotto alla pagina seguente, *ibidem*; per quello firmato da Alan Rich nel «New York Herald Tribune», *ivi*, pp. 15-16.

York Times» del 20 marzo 1965: pare implicito che la voce («trying to make the best of her vocal resources») abbia ormai perduto *les neiges d'antan*, ma l'interprete è convincente e l'attrice a dir poco eccezionale.

When the act was well under way, several things were apparent. This was going to be one of the best-acted "Toscas" in Metropolitan Opera history. It was also apparent that Miss Callas was singing with great care, trying to make the best of her vocal resources, avoiding as cannily as possible the vocal traps of the role... Her conception of the role was electrical. Everything at her command was put into striking use. She was a woman in love, a tiger cat, a woman possessed by jealousy. In the second act she physically threw herself at the soldiers carrying off her Mario. Her face mirrored every fleeting expression implicit in the music during her colloquy with Scarpia. This was supreme acting, unforgettable acting.

Quando l'atto era ben avviato, molte cose sono risultate evidenti. Questa *Tosca* sarebbe stata una delle migliori della storia del Metropolitan. Era pure evidente che la Callas stava cantando con grande impegno, cercando di sfruttare al meglio le proprie risorse vocali ed evitando il più possibile le insidie del ruolo [...] da lei concepito in maniera elettrizzante. Tutto ha obbedito perfettamente ai suoi comandi. Era una donna innamorata, una gatta e una tigre, una donna posseduta dalla gelosia. Nel secondo atto si è letteralmente lanciata contro i soldati che trascinavano via Mario. Il suo viso rifletteva ogni emozione implicita nella musica durante il colloquio con Scarpia. Recitazione suprema, recitazione indimenticabile.

Della *première* newyorkese dà conto pure Alan Rich nel «New York Herald Tribune»:

The voice I heard last night was not the voice of a woman that, in some respects, was in any sort of vocal trouble whatever. It had a creamy lightness to it which summoned up memories of her earliest recordings. She has somehow achieved this without losing her astounding ability to make the voice the servant of the drama [...]. It was – simply as singing – one of the most remarkable vocal achievements in my memory [...]. What she did with her voice in the first act was an extension of the totally delightful, girlish conception she has devised. What she did with it in the second act was even more remarkable, because it stripped this piece of old-fashioned broad melodrama down to human proportions. Her “Vissi d’arte”, soft and floating, became what it is supposed to be: a prayer from a frightened, confused, trapped human being. The whole act, in fact, was a stunning study in humanity.

La voce che ho ascoltato la scorsa notte non era la voce di una donna che, per certi aspetti, si trovasse in qualche tipo di difficoltà vocale. Aveva una leggerezza cremosa che evocava il ricordo delle sue prime registrazioni. Ha in qualche modo raggiunto questo risultato senza perdere la stupefacente abilità nel piegare la voce alle esigenze del dramma [...]. Era – in termini di puro canto – uno dei più straordinari fenomeni vocali nella mia memoria. [...] Quel che ha fatto nel primo atto con la sua voce è stato in linea con la concezione deliziosamente fanciullesca del personaggio da lei ideata. Ciò che ha fatto nel secondo atto è stato ancora più notevole, perché ha eliminato ogni vecchia incrostazione melodrammatica riconducendo il dramma alle sue dimensioni umane. Il suo «Vissi d’arte», morbido e fluttuante, è stato ciò che dovrebbe essere: la preghiera di un essere spaventato, confuso e intrappolato. L'intero atto, infatti, è stato uno straordinario studio di “umanità”.

Nella seconda rappresentazione di *Tosca* viene affiancata, come già segnalato, da Richard Tucker (1913-1975). La recita del 25 marzo 1965 segna l'ultima apparizione statunitense di Maria

Callas:<sup>612</sup> il 5 luglio dello stesso anno interpreta il medesimo ruolo alla Royal Opera House di Londra. Si tratta di una serata di gala, alla presenza della famiglia reale. Dirige l'amico Georges Prêtre; Renato Cioni è Mario Cavaradossi e Tito Gobbi è – per l'ultima volta – il barone Scarpia.

In queste recite di inconsapevole commiato «nessuno sembra notare lo sforzo fisico cui è costretta una Callas [...] con i nervi sempre rotti e fragili. Seppure per amore, avendola idolatrata, sono tutti esigenti con lei fino alla crudeltà».<sup>613</sup> L'ultima *Tosca* della sua carriera – il 5 luglio 1965 – è uno spettacolo triste, perché lei è quasi senza forze, e «la voce non le risponde più. [...] Il pubblico, commosso, comprende infine lo sforzo che le costa cantare, ma non desiste dal chiederle con insistenza di continuare [...]. Maria non parla, non commenta, non spiega, non si confida nemmeno con gli amici più intimi, e il silenzio cala pesantemente su di lei e l'avvolge».<sup>614</sup> Una carriera nel segno di Tosca (per quanto personaggio relativamente poco cantato), ma a differenza di lei Maria Callas non può dire «Vissi d'arte, vissi d'amore», perché la scoperta dell'amore coincide per lei con l'inizio della fine, portandola presto al periodo più buio della sua vita: ben più oscuro degli anni di guerra, quando almeno a illuminare il suo cammino c'era la luce di tante speranze.

Il poco amato Puccini è dunque il compositore del debutto ufficiale ad Atene e di uno dei capolavori realizzati in sala di incisione: la *Tosca* Columbia-EMI del 1953 vince infatti nel 1987 il prestigioso premio «Grammy Hall of Fame Award», confermandosi come una delle migliori realizzazioni discografiche di sempre. Merita pertanto un'analisi approfondita, che verifichi in che misura l'interpretazione della Callas obbedisca alle indicazioni offerte da Puccini stesso.

Sappiamo che il compositore di Lucca pensa alla *Tosca* dopo aver assistito ai Filodrammatici di Milano a una messinscena del dramma di Sardou – che piace pure a Verdi – interpretata da Sarah Bernhardt.<sup>615</sup> Rievocando con la propria recitazione (non solo nei panni di Tosca) lo stile e il gesto scenico della Bernhardt, si può dire che Maria Callas faccia centro perché recupera proprio il principio genetico dell'ispirazione pucciniana. Il fatto poi che non siano conformi all'indole della

---

<sup>612</sup> Le recite newyorkesi del '65 sono precedute dalle sette rappresentazioni del 21, 24, 27, 30 gennaio e 1°, 5 e 9 febbraio 1964 a Londra (Covent Garden, direttore Cillario, regia di Zeffirelli, Cioni e Gobbi nel cast) e dalle nove del 19, 22, 26 febbraio e 1, 3, 5, 8, 10, 11 marzo 1965 a Parigi (Opéra, direttore Prêtre, regia di Zeffirelli, sempre Cioni e Gobbi nel cast). Dal 3 al 14 dicembre 1964 nella sala Wagram di Parigi viene effettuata la seconda registrazione discografica completa dell'opera, come colonna sonora di un film zeffirelliano mai realizzato. Carlo Bergonzi è Mario e anche in questo caso Tito Gobbi veste i panni di Scarpia: cfr. ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video*, cit., p. 999 col. 2.

<sup>613</sup> CARLA VERGA, *Mito e malinconia* cit., p. 65 col. 2. Impressionante come critici diversi emettano verdetti opposti dopo aver ascoltato i medesimi dischi. A proposito della registrazione in studio del 1964 Celletti, che ama drammatizzare ed è pure un ottimo romanziere, dichiara che «la Callas appare in condizioni vocali disastrose» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 644), mentre ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., pp. 999 col. 2–1001 col. 1, ammette che i mezzi vocali della Callas non sono più quelli dei primi anni cinquanta, ma sottolinea che il soprano «lancia un do della "lama" tutt'altro che brutto» (p. 1000 col. 1) e apprezza vari aspetti della sua interpretazione, tanto più che questa registrazione andrebbe valutata tenendo conto dell'effetto suscitato dall'unione delle immagini del film (mai realizzato) con la colonna sonora, evidentemente pensata, sia dalla Callas che da Gobbi, in funzione della mimica. Tutti concordi, invece, sull'ottima prestazione di Bergonzi anche se, per l'incontentabile Celletti, il suo timbro «è dolce, limpido, ma poco carnale» (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 644).

<sup>614</sup> Ivi, p. 66 coll. 1 e 2.

<sup>615</sup> Cfr. LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 85.

cantante greca «la evidenza delle situazioni, la varietà delle passioni che sono in gioco nel dramma, la veemenza degli avvenimenti»<sup>616</sup> non diventa un ostacolo insormontabile, perché sulla scena anche la verità è finzione e la Divina è un genio del teatro al quale la teatralità di *Tosca* (e in particolare del secondo atto dell'opera) non può sfuggire. Ulteriore paradosso: è proprio della poco amata *Tosca* che rimane la documentazione video più completa e rivelatrice della «scenica scienza» callassiana, con due secondi atti completi e la conclusione d'atto d'una terza produzione. Ne riparleremo a tempo debito.

La prima di *Tosca* avviene al Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900: altra singolare coincidenza. È proprio il teatro (cambia il nome ma non la sala!) che dapprima riserva ovazioni ed entusiasmi a Maria<sup>617</sup> e poi la condanna senza appello per la famigerata *Norma* del 2 gennaio '58. Come Floria Tosca, anche Maria Callas nella città eterna ottiene successo e amore, ma anche la morte, dato che il 2 gennaio è davvero l'inizio della fine. «In *Tosca*, i pezzi chiusi abbondano. Si può dire che *Tosca* sia una magnifica ghirlanda di romanze, di arie, di liriche mirabilmente saldate insieme con un prezioso tessuto connettivo da un prestigioso uomo di teatro che quelle romanze, quelle oasi verdi e olezzanti metteva al punto giusto, nel punto talvolta più nevralgico dell'opera d'arte. Ora però, bisogna convenire che le romanze sono il feudo artistico dei “divi”, un feudo del quale il fondatore, il creatore non deve più occuparsi».<sup>618</sup> Dunque la struttura di quest'opera è per certi aspetti affine a quella del repertorio d'elezione della Divina: in essa la sua personalità magnetica può emergere, può dominare, può prevalere. E così accade, anche quando la voce si è ridotta al lumicino. Accade in *Tosca* quello che abbiamo già riscontrato per *Norma* e *Medea*, *Giulia*, *Anna Bolena* e *Violetta*: il personaggio che ne esce non è più soltanto quello ideato da Puccini, ma quello ricreato, a partire da Puccini, da Maria Callas. Nessuna più canterà le note di *Tosca* senza ascoltare la registrazione diretta da De Sabata: magari sceglierà di eseguire un passaggio o una frase in modo diverso, ma consapevole di separarsi dal modello di riferimento imprescindibile, quello destinato a rimanere *in saecula saeculorum*. Fatte queste premesse, analizziamo la registrazione Columbia-EMI 1953 che – anche per Ardoïn – appartiene al «numero ristretto di edizioni unanimemente ritenute ideali»<sup>619</sup> per il fatto che «ci offre un'esperienza teatrale completa». In essa, a partire dall'ingresso della protagonista nella chiesa di Sant'Andrea della Valle,<sup>620</sup> Maria Callas contempera tutti gli ingredienti richiesti dal ruolo nella giusta misura: la gelosia, la passione e la furia implacabile vengono espresse da una tavolozza coloristica quanto mai varia e duttile; «le

---

<sup>616</sup> *Ibidem*.

<sup>617</sup> Giova ricordare che al Teatro dell'Opera di Roma Maria Callas canta quaranta volte in dieci ruoli differenti.

<sup>618</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 89.

<sup>619</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 88, anche per la citazione che segue.

<sup>620</sup> Integriamo le nostre osservazioni con le analisi proposte da Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., pp. 637-641), Giudici (*L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 999) e Ardoïn (*L'eredità Callas...*, cit., pp. 88-89).

grandi emozioni sono rese con un realismo sorvegliatissimo, ma sono soprattutto le piccole pennellate, i dettagli, che danno completezza al ritratto». <sup>621</sup> Facendo un parallelismo antitetico un poco ardito, per il personaggio di Tosca la Callas compie l'operazione inversa a quella ideata per cantare il ruolo di Gilda. Se della figlia di Rigoletto svela il lato meno ingenuo, rivelando che pur sempre di una donna capace di amare si tratta, di Tosca mette a nudo il risvolto vulnerabile e fanciullesco, lasciando intendere che l'appassionata amante di Mario Cavaradossi è un'adolescente timida, insicura, un po' nevrotica, facilmente suggestionabile e terribilmente ingenua. La duttilità della sua *facies*, percorsa da un fremito apparentemente incontrollabile nelle riprese video del secondo atto, trova il perfetto *pendant* nel timbro scelto come base per questa incisione, così descritto da Ardoin:

La voce è scura, ma non troppo coperta, piena ma non gonfia. E attraverso questa voce, le parole acquistano calore e vita. Le idee interpretative abbozzate nella recita messicana del 1952 trovano qui una forza e una finitezza ammirevoli. L'amore di questa Tosca è pieno d'ansia nelle scene con Cavaradossi e protettivo nello scontro con Scarpia.

Evidentemente il baritono di Bassano del Grappa la sa galvanizzare:

Era la prima volta che la Callas lavorava con Gobbi in *Tosca*, una collaborazione breve, ma destinata a entrare nella storia del teatro lirico. Anche se non avevano ancora cantato l'opera insieme in palcoscenico [...] mostrarono subito una rara capacità di interazione. Si stimolarono a vicenda, scambiando colpi teatrali come campioni di pugilato in gara per il titolo. In realtà, però, la forte presenza di De Sabata fece sì che il combattimento fosse a tre. E siccome ogni esecuzione operistica presenta dinamiche tutte sue, il vincitore non è nessuno dei tre, ma lo stesso Puccini.

Quanto fin qui esposto è sufficiente a chiarire la statura di una interprete difficile da eguagliare, ma completezza vuole che non si passino sotto silenzio le altre sue numerose qualità rivelate nell'incisione discografica in esame, evidenziate anche dalla prodigiosa realizzazione tecnica. Il produttore discografico della EMI, Walter Legge (1906-1979), così rievoca l'impresa:

Con De Sabata ero amico dal 1946, ma non avevamo mai inciso nulla. In un'epoca che ancora non conosceva la stereofonia, realizzare effetti di distanze diverse era molto difficile: per arrivare a rendere efficacemente l'entrata di Tosca incidemmo separatamente i tre diversi "Mario!", ciascuno a distanza sempre più ravvicinata, e li montammo in seguito. Il "Te Deum" richiese da solo due sessioni. Tito Gobbi mi rammentava in seguito come avesse cantato tutta la propria parte al primo atto non meno di trenta volte, cambiando talora l'inflessione o il colore di una sola sillaba, prima che fossimo soddisfatti. La Callas era arrivata in forma superba e, come sempre, perfettamente preparata. Ma solo per "E avanti a lui tremava tutta Roma" passò sotto alla macina da mulino di De Sabata per un'intera mezz'ora: e fu un tempo speso bene. Abbiamo impiegato miglia e miglia di nastro, e quando la registrazione ebbe termine avvisai De Sabata che avrei avuto bisogno di lui per qualche giorno al fine di selezionare quanto

---

<sup>621</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 89, anche per i due passi riportati in seguito.

destinato a finire nel nastro finale: ma lui replicò seraficamente “Il mio lavoro è finito. Siamo tutti e due degli artisti: io ti ho dato un cesto di gioielli grezzi, e adesso sta a te ricavarne un diadema degno di Puccini e del mio lavoro”.<sup>622</sup>

Davvero Maria Callas dal 10 al 21 agosto 1953 è «in forma superba», può assecondare le intuizioni di De Sabata e offre di ogni frase composta da Puccini per il personaggio di Tosca una lettura meditata e plausibile, intelligente e suggestiva, alternando «momenti di tensione spasmodica a vaneggiamenti quasi estatici, nella complessiva raffigurazione d’una donna fragile, insicura per non dire nevrotica».<sup>623</sup>

Può essere utile qualche dettaglio analitico per suffragare la positività del giudizio di sintesi, a partire dal triplice «Mario» che, come visto, si avvale di un espediente tecnico efficace benché artigianale, se raffrontato a quanto i microfoni di oggi consentono di realizzare. Secondo Puccini

il primo lontano richiamo: “Mario” [...] deve essere cantato calmo. Tosca non sospetta ancora nulla. Il tema [...] eroico, dell’evasione, è ripreso pianamente mentre Mario nasconde Angelotti dandogli il paniere col cibo. Il secondo richiamo “Mario” [...] è più perentorio e stizzito. Contrariata per l’indugio che mette l’amante nel rispondere, i richiami [...] si fanno più acri.<sup>624</sup>

La realizzazione di quanto, stando alla testimonianza di Luigi Ricci, Puccini esige dall’interprete di Tosca viene perfettamente garantita da Maria Callas, come pure l’intonazione gelosa e irritata del successivo «Lo neghi!». Ma in questo caso molti meriti vanno ascritti alla concertazione di De Sabata, che trova il giusto languore per la frase espressiva degli archi che, accompagnando l’entrata di Floria Tosca in chiesa, già ne prefigura la passionalità sospettosa.

In ciò che segue Puccini domanda «un avvicinarsi di “parlato” e di “cantato” [...]: parlato, quasi a piacere, va detto “Ora stammi a sentir”; cantato e *a tempo* va intonato “Stassera canto” mentre va ridetto parlato “ma è spettacolo breve”, per tornare a cantare “Tu m’aspetti”»: <sup>625</sup> anche in questo caso le prescrizioni del compositore sono realizzate alla perfezione, ovviamente dando all’espressione “parlato” il significato di “cantato come se si stesse parlando”. Si tratta, in altre parole, di ciò che altrove abbiamo chiamato “canto di conversazione”. Infatti, come osserva Celletti, «se si tolgono i punti in cui il grido è esplicitamente richiesto da Puccini la Callas “canta” sempre. E proprio questo dà valore alla sua prestazione. Giacché nell’opera il grido non esiste». <sup>626</sup> Aggiungiamo che il «Sostenuto» in 2/4 (Do diesis, Re diesis, Mi naturale in ottavi e doppio Fa diesis 5 in quarti) della frase «È luna piena» contiene una luminosità nella voce che rende palpabile

---

<sup>622</sup> La testimonianza di Walter Legge è riportata in ELVIO GIUDICI, *L’Opera in CD e Video...*, cit., pp. 999 col. 1.

<sup>623</sup> *Ibidem*.

<sup>624</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 94.

<sup>625</sup> *Ibidem*.

<sup>626</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, p. 639. Il musicologo romano chiarisce che solo in alcune occasioni («lo fece perfino Traetta nel Settecento», p. 640) il compositore, in vista di un particolarissimo effetto, può ordinare di gridare.



il fremito del desiderio erotico, con buona pace di chi ha continuato a ripetere che alla voce della Callas manca l'elemento passionale.<sup>627</sup> La frase successiva, giocata su quattro battute e articolata in tre semifrasi, conduce gradualmente la voce dal Mi 5 al Re diesis 4 ed è interessante rilevare – partitura alla mano – il rispetto puntiglioso del fraseggio e l'omogeneità del suono nel passaggio dall'ottava media al grave. È evidente che in questa occasione la Callas, «ancora in eccellenti condizioni vocali»,<sup>628</sup> sa «plasmare una Tosca che, come accento e come capacità di adeguarsi al momento psicologico, è tuttora esemplare», al punto tale che pare quasi «inutile sottolineare la sagacia con la quale [...] illumina, sviscerandole parola per parola, decine e decine di frasi».

Alla fine del primo atto «con impazienza Tosca chiama il suo Mario. Un pensiero molesto attraversa per un attimo la mente della gelosa creatura. No. Mario non può averla ingannata»:<sup>629</sup> i funesti presagi, il nervosismo e ben presto l'ira e lo scoramento trovano corrispondenza nell'esattezza ritmica e nel colore del suono scelto per il doppio salto di ottava dal La 4 al La 5 sul nome dell'Attavanti e dal Re 5 al Re 4 ribattuto dopo la pausa di un quarto e mezzo prima di intonare «Presago sospetto». Perle di questo tipo abbondano anche nell'atto seguente, in particolare nelle scene in cui l'angosciata Floria deve confrontarsi con il sadico barone Scarpia. Per il sordido patto, allorché «ironica e sprezzante, Tosca chiede a Scarpia il prezzo della liberazione di Mario»,<sup>630</sup> Maria Callas ci fa avvertire quasi fisicamente il proprio disgusto. La «Preghiera» viene cantata prevalentemente *mezzopiano*, sottolineando il suo carattere di riflessione svolta a voce alta, senza indirizzarla a un interlocutore reale: bellissimi i portamenti di suono e la duttilità espressiva, fatto salvo il metronomo prescritto da Puccini (semiminima = 40). E così concludiamo ricordando che le indicazioni metronomiche suggerite da Ricci sono nella sostanza rispettate, ma riteniamo che i meriti vadano ascritti al direttore prima che agli interpreti. Ovviamente De Sabata «poté contare su una protagonista in grado di assecondarlo, se non alla perfezione, certo con grande bravura».<sup>631</sup>

---

<sup>627</sup> Ivi, p. 640: «Ma adesso lasciatemi anche dire che la Callas di questa edizione [...] ha molti grandi momenti, ma non è quasi mai una vera Tosca. Le manca il timbro del ruolo. Riesce, qua e là, perfino ad atteggiarsi a figura tragica, ma la patina, i colori, il modo di canto, gli abbandoni non sono genuini, sorgivi. Tosca ha una sua voce particolare: o sentimentalissima (Tebaldi) o sensuale e passionale (Price e, qua e là, anche Milanov). In mancanza, e specie senza il sussidio dell'azione scenica, come accade in disco, potranno esserci momenti entusiasmanti, ma al punto di trarre le conclusioni avremo sempre il legittimo dubbio che la Tosca della Callas sia affetta da un male inguaribile: l'asetticità sessuale. In questo, d'altronde, le tiene ottima compagnia la Tosca della Nilsson, per di più molto meno elaborata e affiancata da un'altra grande voce anch'essa piuttosto inerte quanto a voluttuosità (Corelli) e da uno Scarpia che, quasi intronato dalle cannonate del soprano e del tenore, appare di formato tascabile (Fischer-Dieskau)». In questa circostanza specifica ci permettiamo di dissentire dal giudizio dell'altrove ottimo Celletti, obiettando che le interpretazioni del personaggio offerte da Maria Callas e da Birgit Nilsson (nell'edizione Decca del 1966 diretta da Maazel) sono tra loro incomparabili e che la Callas della Columbia-EMI non è sessualmente asettica, ma piuttosto nevroticamente sensuale.

<sup>628</sup> Ivi, p. 639, anche per le due citazioni che seguono. Si noti come il giudizio di Rodolfo Celletti oscilla tra ammirazione e disappunto. Riconosce la «bravura» di Maria Callas, che, «oltre che dal temperamento, deriva dalla tecnica; così come dalla tecnica derivano tanto la possibilità di sfumare un suono quanto la capacità di lanciarsi drammaticamente verso le vette del registro alto» (*ibidem*); ma ai suoi orecchi le manca «il timbro del ruolo» (p. 640).

<sup>629</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 98.

<sup>630</sup> Ivi, p. 105. Per la prescrizione di metronomo relativa all'aria «Vissi d'arte» citata in seguito si veda invece p. 106.

<sup>631</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 639.

Nel febbraio 1954 alla Lyric Opera di Chicago (successivamente chiamata Lyric Theatre) vengono organizzate due recite del *Don Giovanni*: collaborano all'impresa, volta a sensibilizzare futuri finanziatori di una compagnia operistica da costituirsi, la figlia di un ricco produttore di mobili di Chicago, Carol Fox, un agente immobiliare e broker delle assicurazioni, Lawrence Kelly, e il direttore d'orchestra Nicola Rescigno, destinato a diventare amico di Maria Callas.<sup>632</sup>

Il successo ottenuto incoraggia Carol Fox a partire per l'Europa con lo scopo di scritturare artisti per una stagione d'autunno della durata di tre settimane. Firmato il contratto con Giulietta Simionato, Giuseppe Di Stefano e Tito Gobbi, incontra Maria Callas a Verona e la invita a Chicago per il debutto statunitense in *Norma*, *Traviata* e *Lucia*: due recite per ciascun titolo pagate, ciascuna, 2.000 dollari, vale a dire 1.200 dollari in più rispetto a quanto Rudolf Bing, *general manager* del Metropolitan, è disposto a pagare. La Callas accetta e il 1° novembre è Norma a Chicago. La stampa fa pollice verso (forse perché è risaputo quanto viene pagata!); il pubblico è in delirio.

Nel 1955 i tre fondatori della compagnia lirica di Chicago tornano all'attacco e, discussi il repertorio, il cast e i termini del contratto, Maria Callas accetta di essere scritturata per *Puritani*, *Trovatore* e per la sua prima *Madama Butterfly* sulla scena. Come mai oggi accetta un ruolo che – a quanto pare – nel 1948 l'allora direttore generale del Metropolitan, Edward Johnson, le ha già proposto e lei ha rifiutato, definendolo non adatto a una debuttante? Forse ha ragione Henry Wisneski:<sup>633</sup> quando il suo peso è di 210 libbre (95 chili) Maria Callas non ha le *physique du rôle* per essere una credibile Cio-Cio-San, ma ora, con 75 libbre in meno, ossia pesando 61 chili, può affrontare la parte della giapponesina. C'è un altro elemento che depona a favore dell'ingaggio: tre mesi prima della stagione a Chicago deve registrare l'opera con Herbert von Karajan. Accade ciò che avverrà per il *Ballo in maschera*: l'incisione discografica precede per il *Ballo* di un anno, per la *Butterfly* di pochi mesi l'unica serie di spettacoli teatrali alla quale l'artista prende parte.

L'11 e il 14 novembre 1955 cantano con lei Giuseppe di Stefano (Pinkerton) e Roberto Weede (Sharpless). L'atmosfera dell'allestimento, documentata da alcuni video amatoriali senza audio recentemente restaurati e inglobati nel docu-film curato da Tom Volf, richiama alla memoria gli spazi e le movenze del teatro kabuki. Incredibile come Maria, nell'ampio kimono floreale, pesantemente truccata, muova il grande ventaglio apparendo piccola e minuta, proprio come un'autentica geisha. Le recensioni la elogiano, ma avvertono pure come il suo personaggio sia il risultato della sua volontà e abilità tecnica straordinarie più che il frutto di una spontanea

---

<sup>632</sup> Cfr. per questa e per le informazioni seguenti HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 179-183.

<sup>633</sup> Cfr. *ivi*, p. 180. Esprimiamo in chili i dati relativi al peso della Callas che Wisneski riporta in «pounds», ossia in libbre, assumendo come base per la corrispondenza che una libbra equivale a 453,592 grammi. Il testo inglese dell'articolo firmato da Claudia Cassidy su «Opera» del marzo 1956 viene riportato alle pp. 180-181. La versione in italiano che proponiamo è nostra. Il testo – di difficile resa – è stato in parte tradotto da Gina Guandalini (*Callas. L'ultima diva*, cit., p. 254), ma in modo non del tutto perspicuo.

identificazione con la patetica figura della fanciulla che vive un tragico sogno d'amore, maturando solo gradualmente la consapevolezza di ciò che le sta realmente accadendo. Viene inoltre notata la particolarità di un canto che rende più complessa, forse anche più ricca e meno ingenua del solito la psicologia di Cio-Cio-San. Emblematico, in tal senso, l'articolo firmato da Claudia Cassidy, non semplice da tradurre in vari passaggi:

This was an intimate *Butterfly*, brushed almost from the start by the shadow of tragedy to come. Not even its love duet was the flood of melody to send pulses pounding. Rather it set the mounting ardour of the man against the muted ecstasy of the woman. This is not the only way to sing such Puccini – in memory of magnificent love duets I do not say it is even the best way. But with Callas and Di Stefano on the stage, it is a way of warm Puccini persuasion.

Many an experienced operagoer felt that way about the entire performance, feeling (with a touch of awe) that Callas had worked out the complicated and taxing role to its geisha fingertips. My own regard for her talents goes higher than that. As a decoration she was exquisite, with the aid of another *Butterfly* beauty of older days, Hizi Koyke, who staged the performance. As a tragic actress, she had the unerring simplicity, the poignant power of that thrust to the heart of the score. But in the first scene she missed the diminutive mood, which is that *Butterfly*'s essence. This was charming make-believe, but it was not Cio-Cio-San, nor was it the ultimate Callas.

È stata una *Butterfly* intima, sfiorata fin quasi dall'inizio dal presagio della tragedia imminente. Neppure il duetto d'amore è stato un'ondata melodica che esprimesse la passione travolgente. Piuttosto vi si contrapponeva l'ardore crescente di lui all'estasi smorzata di lei. Questo non è l'unico modo di cantare questo Puccini e, memore di altri magnifici duetti d'amore, non dico neppure che sia il modo migliore di farlo. Ma con la Callas e Di Stefano sul palco è un modo convincente per esprimere il calore della musica di Puccini. Molti esperti e appassionati hanno giudicato così l'intera recita, avvertendo (con un certo stupore) che la Callas ha risolto il complicato e gravoso ruolo fino alla punta delle sue dita di geisha. La mia stima per i suoi talenti va addirittura oltre la loro. Dal punto di vista visivo, infatti, è stata deliziosa, con l'aiuto di un'altra bellissima *Butterfly*, Hizi Koyke, che in altri tempi ha messo in scena lo spettacolo. Come attrice tragica ha trovato l'infalibile semplicità e l'efficace capacità di andare dritta al cuore della partitura. Ma nella prima scena le mancava quell'atmosfera fatta di piccole cose che è l'essenza di *Butterfly*. La sua è stata un'affascinante finzione, ma non è stata la vera Cio-Cio-San né la Callas suprema.

Un riscontro viene offerto anche da Roger Dettmer, che scrive per il «Chicago American» del 12 novembre 1955.<sup>634</sup> Vengono in questo caso evidenziati i diversi colori scelti dall'interprete per esprimere l'evoluzione del personaggio. L'articolo di Dettmer ci lascia intendere come il pubblico di Chicago possa ascoltare una interpretazione che per molti aspetti coincide e, in ogni caso, segue da vicino quella offerta nell'incisione discografica di tre mesi prima. Per quanto si può capire, dato che nel primo atto Cio-Cio-San è una fanciulla ingenua, Maria Callas schiarisce e sbianca il proprio timbro, come fa quando canta in disco il ruolo di Gilda (*Rigoletto*) o, meglio ancora, quello di Amina (*La sonnambula*): articolando in maniera leziosa alcune frasi e trovando una intonazione sorridente e ammiccante appare candida, inesperta e giovane (ma – aggiungiamo noi, d'accordo con

---

<sup>634</sup> Ancora una volta diamo a fronte la nostra traduzione, basandoci sul testo inglese riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 181. Parte dell'articolo è tradotta pure da Gina Guandalini (*Callas. L'ultima diva*, cit., p. 253).

la Cassidy – senza nascondere del tutto la finzione). Dal secondo atto in poi il lato tragico, consapevole e pacatamente risentito del personaggio viene progressivamente espresso con l'abbandono delle inflessioni fanciullesche e la riconquista del più autentico timbro callassiano:

In Act I, [the voice] was that of a scared little girl – so willed by its user – when the opera started moving for her. Act II, set three years later, found still traces of the little girl voice, but one darkened by hollow hope and spasms of despair. The final act brought us the tragic heroine – abandoned by her common-law husband and about to have their child taken from her. And here was yet another Callas, unlike any previous characterization – Japanese in movement and mannerism, but deserted Woman epitomized.

Give her further performances and Mme Callas can be the “Butterfly” supreme in our time... Ideally, the Callas Butterfly (or anyone’s faithful both to the libretto and to the score) is scaled for an intimate house – the Piccola Scala, for example. Such a setting would require a measure less coyness of expression and deportment in the first act, but it would reward all present with the subtle Callas conception of a beloved but fiendishly difficult role – a potentially great conception, and one that yet may find maturity before another week has passed here.

Nel primo atto, [la voce] era quella di una bambina spaventata – proprio come la voleva colui che approfittava di lei – quando l’opera si è per lei avviata. Il secondo atto, ambientato tre anni più tardi, conservava qualche traccia della voce da bambina, ma oscurata ora dalla speranza disillusa e dagli spasmi della disperazione. L’atto finale ci ha presentato una tragica eroina, abbandonata dal marito condiviso con un’altra e in procinto di sottrarle il figlio da lei avuto. E qui appariva ancora un’altra Callas, diversa da quella delle caratterizzazioni precedenti: giapponese per movimenti e manierismo, ma al tempo stesso epitome dell’incarnazione della Donna Abbandonata. Se le si offrissero altre recite, la signora Callas potrebbe diventare la suprema Butterfly del nostro tempo [...]. Dal punto di vista ideale, la Butterfly della Callas (e di qualunque altra interprete voglia attenersi al libretto e alla partitura) si adatta a un teatro intimo, come per esempio la Piccola Scala. Un tale ambiente esigerebbe meno leziosaggini nell’espressione e nel portamento del primo atto, ma ricompenserebbe tutti i presenti con la sottile concezione callassiana di un ruolo amato ma diabolicamente difficile, una concezione potenzialmente grande e che entro una settimana potrebbe ancora maturare.

Anche per Roger Dettmer l’attrice è notevole per la sua capacità di assimilare e riproporre sulla scena, in brevissimo tempo, le movenze tipiche dell’*entraineuse* che presta servizio nelle case da tè.<sup>635</sup> I lacerti di registrazione video superstiti confermano la correttezza dell’analisi, come pure il fatto che, in un teatro da tremilaseicento posti,<sup>636</sup> i manierismi di repertorio risultano un po’ troppo enfatizzati: una sala di dimensioni ridotte avrebbe consentito di ridurre le leziosaggini connotando in maniera meno teatrale il personaggio. Altro spunto condivisibile, nell’analisi di Dettmer, è l’idea che in pochi giorni il personaggio di Cio-Cio-San potrebbe conoscere una notevole evoluzione: se la sesta partitura pucciniana fosse rimasta più a lungo nel repertorio teatrale di Maria Callas, avremmo potuto scoprire aspetti ancora oggi inesplorati del personaggio.

---

<sup>635</sup> Sulla Callas attrice torneremo nel prossimo capitolo; per ora rimandiamo a LUCHINO VISCONTI, *L’istinto drammatico di un’attrice autentica*, «Musicalia», a. 1 (1992), n. 4, pp. 47-48.

<sup>636</sup> L’informazione è contenuta in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 181, che parla anche della terza rappresentazione, originariamente non programmata, messa in calendario per il 17 novembre 1955.

L'annuncio di una ulteriore rappresentazione provoca l'ammassarsi di una folla mai vista prima al botteghino della Lyric Opera di Chicago. La fila si prolunga oltre il ponte di Washington Street. Novantotto minuti dopo l'apertura del botteghino si registra il tutto esaurito. Questi dati hanno rilevanza sociologica più che musicologica e segnalano come una diva dell'opera possa suscitare gli entusiasmi che nella mentalità comune associamo ai nomi più celebri della *pop music*.

Passando all'analisi dell'incisione discografica e quindi, indirettamente, delle tre esecuzioni teatrali della *Butterfly*, dobbiamo ammettere – segnalata *en passant* la presenza di qualche acuto oscillante o stridente – che l'interpretazione callassiana del ruolo è una delle più raffinate e sottili. Intanto perché vengono osservati con scrupolo, addirittura in maniera intransigente, i colori e le sfumature agogiche e dinamiche indicate nella partitura. Ogni scelta della cantante è motivata e, a ben pensare, valida e condivisibile. Offriamo qualche esempio a partire dalla pagina più famosa dell'opera, per passare poi a qualche particolare sia del primo che dell'ultimo atto.

«Un bel dì vedremo»: il commovente racconto di Cio-Cio-San ha per destinataria Suzuki (la cameriera) e assume funzione “conativa”. Molte interpreti lo tramutano in un monologo da tragedia, eseguendo il quale la giapponesina diciottenne sembra dare i primi segnali di una incipiente alienazione mentale. Maria Callas, invece, riporta il pezzo alla sua verità musicodrammatica: è l'estremo tentativo di convincere Suzuki (che ha già da tempo fatto esame di verità)<sup>637</sup> della possibilità di dare alla storia quel lieto fine al quale neppure Cio-Cio-San crede più. Le diverse immagini non sono evocate dalla Callas in maniera astratta, ma riconducendole di continuo a un canto di conversazione, nel quale sillabe, parole e frasi sono dette e intonate come fossero un appello, una disperata richiesta di fiducia, un estremo tentativo di condividere con la cameriera e amica un bel sogno che sta per svanire. In questo senso si può dire che Maria Callas dia un alito di vita nuova a molte frasi musicali che altre interpreti lasciano passare “alla leggera”.<sup>638</sup> A proposito di «Un bel dì vedremo» Luigi Ricci offre indicazioni significative, che in parte confermano quanto da noi già segnalato e in parte evidenziano quali passaggi del monologo stessero particolarmente a cuore a Puccini. Ricci esamina nel dettaglio varie frasi dell'aria di Cio-Cio-San: noi tagliamo corto, dopo avere appurato con quanta acribia i dettagli vengano realizzati nell'incisione callassiana. Ma c'è Karajan sul podio, si potrà obiettare. Verissimo, ma le due arie di *Butterfly* (questa e «Tu? Tu? Piccolo Iddio!» dell'atto III) compaiono anche nel *recital* pucciniano EMI inciso a Londra con la Philharmonia Orchestra diretta da Tullio Serafin tra il 15 e il 21 settembre 1954 e in quella

---

<sup>637</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 131: «Lungi dal consolare la misera, Suzuki con il suo inguaribile pessimismo, fa capire chiaro che se l'americano non torna a dare un po' di ossigeno allo stremato bilancio, son dolori. [...] *Butterfly* afferma che Pinkerton tornerà. Suzuki con la parola e col gesto mostra di dubitarne. E l'altra, ecco a sciorinare validi argomenti a sostegno della sua certezza».

<sup>638</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 181: «Callas breathes new life into many phrases which other interpreters pass over lightly».

occasione tutti i dettagli sono già messi perfettamente a segno. Come osserva Ardoïn, la prima aria «è eseguita con grande delicatezza, e la Callas utilizza i suoi colori più fanciulleschi per “Chi sarà, chi sarà”»,<sup>639</sup> ma sono molte altre le sottolineature che ritroveremo nell’incisione diretta da Karajan, da confrontare con i dettagli registrati da Ricci:

Non le disse forse, l’amato, quella mattina, che sarebbe tornato con le rose alla stagion serena quando fa la nidia il pettirosso? «Tornerà» dice l’illusà, calma e tranquilla. Ed ella vuole che questa parola di certezza sia ripetuta da Suzuki! Per compiacenza, ma con dolorosa certezza del contrario, Suzuki ripete «Tornerà!» portando la voce dal *sol diesis* [...] al *fa diesis*. E poi la gemma dello spartito, l’aria di Butterfly, così melodiosa, così espressiva, così varia di colore, ora largamente cantabile, ora quasi parlata, ma con tutta naturalezza, come alle parole «piccina mogliettina» o alle altre «Chi sarà? Chi sarà?»; e, poco prima, così originale e nuova nella modulazione, alle parole «S’avvia per la collina», e poi semplice e ingenua quando Butterfly dice: «Me ne starò nascosta un po’ per celià», e prorompente infine nella iniziale frase angosciata «e un po’ per non morire» ripresa dall’orchestra alla chiusa della romanza. Perfettissima romanza, veramente, nella forma densa di squisiti dettagli, specie nelle parti medie. Per la celebre romanza è bene tener presenti i *desiderata* del Maestro. [...] Attaccare il *sol bem.* piano, dolce, ma con sorridente fiducia. Alla misura 4 della medesima pagina: *ben portando la voce e senza prender fiato*. [...] Alla fine di questo pezzo che si apre con una frase vaga e trasognata, sempre più salda e penetrante «pari alla nave che dapprima si disegnerà appena sfumata all’orizzonte e che, avvicinandosi, si delinearà via via più netta [...]» Butterfly e Suzuki si abbracciano commosse, come se al soffio della melodia e all’impeto dell’amore fidente di Butterfly ogni paura sia stata fugata dall’animo della nipponica ancella.<sup>640</sup>

Percepibile, nel canto di Maria Callas, l’impaziente nervosismo allorché itera il proprio «tornerà» per indurre Suzuki a farle eco. Cangianti i colori vocali impiegati nella grande aria, come fosse una riflessione prolungata ore, mentre all’orizzonte cambia l’intensità della luce del giorno. Ancora una volta, il canto di conversazione rimane pur sempre canto: tenera e un poco esitante l’allusione alla «piccina mogliettina», ammiccante e sorridente la scherzosa iterazione del «chi sarà?», detta per celià, anticipando quanto i versi dicono poi. Si avverte l’artificio? Forse sì: si percepisce che una donna ormai matura gioca a fingersi bambina. Ma non è forse questa la verità di Cio-Cio-San: una fanciulla costretta a maturare anzitempo, offesa dalla vita e dalla improntitudine maschile. E il teatro kabuki, al quale l’interpretazione callassiana di Butterfly rimanda,<sup>641</sup> nell’affidare (dopo gli inizi tutti al femminile) a soli maschi anche i ruoli di donna non è forse caratterizzato dalla stilizzazione e dall’artificio? «S’avvia per la collina» è cantato con comica pomposità, come quando un bambino gioca a fare la voce grossa. Solo al tragico «e un po’ per non morire al primo incontro» ritroviamo la voce di Maria Callas che abbiamo nella memoria: l’epifania, dato il suo rivelarsi inatteso, coglie ed emoziona l’ascoltatore con la forza dell’*aprosdóketon*. Tutto ciò che seguirà fino alla conclusione del terzo atto rappresenterà l’irreversibile epanalessi della catastrofe, qui presagita con la forza del primo fulmine che solca il cielo durante un temporale primaverile.

<sup>639</sup> JOHN ARDOÏN, *L’eredità Callas...*, cit., p. 103.

<sup>640</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., pp. 132-133.

<sup>641</sup> Cfr. OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 295-300.

Nel primo atto Cio-Cio-San confida a Pinkerton di avere assunto informazioni sulla sua religione: evidenti il fervore interiore e la devota eloquenza che animano il canto di Maria Callas. Ancora, come sempre, un dettaglio che rischia di apparire puramente retorico viene valorizzato per comunicare la verità del personaggio in maniera commovente. Nel corso di tutta l'opera la Callas sottolinea l'ingenuità di Butterfly e la sua incrollabile fiducia in Pinkerton. Per questo, nel terzo atto, quando l'abbandono del marito americano risulta inequivocabile, il dolore di Cio-Cio-San-Callas appare insopportabile e, nelle ultime pagine dell'opera, ci pare di assistere (quasi un presagio delle tristi vicende autobiografiche future) a un lancinante dramma personale piuttosto che a una rappresentazione operistica.

Nel giudizio espresso da Rodolfo Celletti ritroviamo quanto già segnalato a proposito del fraseggio analitico e della scelta di un colore vocale di base «innocente», ma risulta evidente pure la consueta idiosincrasia del musicologo romano per gli acuti affetti da tremolio:

La Callas è una fraseggiatrice ammirevole. Riesce perfino, specie nel duetto d'amore, a trovare inflessioni chiare e innocenti del tutto estranee al suo normale timbro; però non è una Cio cio san [*sic*] spontanea, immediata e, d'altra parte, la tessitura la mette qua e là in difficoltà. Non parliamo degli estremi acuti (il re bemolle della sortita, il do del duetto d'amore) che oscillano paurosamente.<sup>642</sup>

A commento della citazione, riassumiamo le riflessioni proposte da John Ardoin, secondo il quale è dall'estate del 1955 (il nostro orecchio ci invita, invece, ad anticipare la data di un anno) che un «tremolio [nell'edizione inglese si parla di «the “wobble” that crept into her upper voice»] si insinuava sempre di più nel suo registro acuto»:<sup>643</sup>

A volte esso viene definito «oscillazione», oppure (erroneamente) «vibrato». È un termine erroneo perché è il vibrato che fa vivere una voce, esattamente come avviene con il suono di uno strumento ad arco. Si tratta della lieve fluttuazione di altezza intorno al nucleo della nota che dà colore e vita allo strumento vocale. Dove il vibrato finisce, o diventi eccessivo, e dove inizi il tremolio, dipende tuttavia dal singolo ascoltatore. Edward Greenfield riferendosi alla Callas ha parlato di diversi gradi di «tolleranza del tremolio», che varia notevolmente secondo la sensibilità individuale. Personalmente raggiungo il mio limite di tolleranza quando una nota è così fuori controllo che nessuno sforzo di volontà o di tecnica può impedirle di diventare musicalmente invadente.

La traduzione proposta da Stephen Hastings rispecchia da vicino l'originale inglese, anche nella conclusione del ragionamento («The limit of my “tolerance” comes when a note is so out of control that no amount of will or technique can prevent it from being musically intrusive») che, tuttavia, non ci sembra del tutto chiara. Cosa significa infatti «musicalmente invadente»? Forse conviene

---

<sup>642</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, p. 610.

<sup>643</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 104 sia per questa che per la più ampia citazione che segue. Per il testo inglese cfr. ID., *The Callas Legacy...*, cit., pp. 85-86.

dire che il vibrato in alto vitalizza il suono fintantoché lo spettrogramma rivela un andamento dell'onda sinusoidale nella sostanza regolare, mentre si avverte un fastidioso senso di oscillazione quando nel grafico l'onda assume un profilo chiaramente irregolare.<sup>644</sup> Come abbiamo avuto modo di evidenziare nel paragrafo che conclude il primo capitolo, le analisi condotte sulla voce di Maria Callas con la strumentazione adeguata rivelano il progressivo acuirsi di queste oscillazioni fuori controllo, soprattutto per i suoni successivi al secondo passaggio di registro tipico della voce di soprano.

Più incline a evidenziare gli aspetti positivi della *performance* callassiana Elvio Giudici, il quale osserva che «nessuno dei tre incontri tra la Callas e Karajan ha mancato di lasciare il segno»,<sup>645</sup> ma che oggi sono «in molti a sostenere che, dei tre, il più innovativo e gravido di conseguenze per la storia interpretativa futura sia stato proprio quello per *Butterfly*».<sup>646</sup> Cantante e direttore giocano – va detto – ad armi pari: né lui né lei hanno mai eseguito l'opera a teatro, eppure la teatralità di questi dischi è innegabile. Vanno riconosciute a Karajan duttilità, ottima tenuta narrativa e ampiezza di contrasti, anche ravvicinati o sovrapposti.

Nel primo atto, per esempio, l'arrivo delle fanciulle è luminoso e dolcissimo, eppure inquieto e carico di funesti presagi. Su questo accompagnamento la voce di Maria Callas galleggia come un'imbarcazione fragile, con una lucentezza un po' velata, temperata dall'ansia o dalla malinconia, e anche i difetti vocali (timbro non troppo sensuale o qualche suono malfermo) vengono sfruttati a fini espressivi. L'effetto è sorprendente, come lo è il continuo frangersi del rituale antico deputato a regolare le diverse conversazioni che popolano il secondo atto dell'opera: affiora con l'usuale timbro della Callas «il lampo di rivolta della donna offesa», salvo ricomporsi immediatamente all'interno della stilizzata liturgia celebrata dal teatro kabuki attraverso l'artefatto colore della voce, sbiancato e fanciullesco, che del formalismo nipponico è in questa registrazione discografica il correlativo oggettivo. Un contrasto mirabile è quello creato nel primo atto dal «tono immoto, da granito tombale», con il quale Callas-Cio-Cio-San risponde alle domande formulate da Pinkerton.

---

<sup>644</sup> Cfr. per approfondimenti in materia il sito [http://fisicaonemusica.unimore.it/Teorema\\_di\\_Fourier.html](http://fisicaonemusica.unimore.it/Teorema_di_Fourier.html) (ultimo accesso, mercoledì 6 marzo 2019, ore 11.24).

<sup>645</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1030 col. 2. Evidentemente Giudici allude alle incisioni discografiche della *Butterfly* (agosto 1955) e del *Trovatore* (agosto 1956), ma anche all'allestimento teatrale di *Lucia di Lammermoor* di cui resta la registrazione dal vivo della serata del 29 settembre 1955: la Scala si trova in *tournee* alla Städtische Oper di Berlino e, per John Ardoin, è questa serata e non la *Butterfly* discografica che attesta «il rapporto artisticamente incandescente che si era creato tra la Callas e Karajan» (*L'eredità Callas...*, cit., p. 120). Pur ammirando la forma vocale (anche il *Mi bemolle 6* che conclude la scena della pazzia è «piuttosto riuscito», *ibidem*), le emissioni a fior di labbra e la lettura complessiva del personaggio di Lucia intesa come creatura fragile e vulnerabile, a noi pare che il personaggio donizettiano fosse già adeguatamente maturo prima dell'incontro con Karajan. Diretta da Serafin Maria Callas interpreta la parte di Lucia in maniera più forte e diretta, meno raffinata, ma non meno incisiva. Al contrario, la Leonora discografica realizzata con la direzione di von Karajan segna un vertice non ancora raggiunto dalla cantante nei precedenti incontri teatrali col *Trovatore* verdiano. Ancora una volta ci accorgiamo che la sensibilità critica, fatte salve alcune verità inoppugnabili, può portare a valutazioni differenti degli identici documenti sonori.

<sup>646</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1031 coll. 1 e 2 per questa e per le successive citazioni.



Quando questi chiede informazioni sul padre di lei, la fanciulla sillaba «Morto» con apparente indifferenza, «ma l'orchestra, sotto, fa ribollire sentimenti nient'affatto sopiti, anche se celati dietro una maschera di biacca», di cui il colore vocale immoto è il corrispondente sonoro.

La sezione successiva al duetto dei fiori, nella sua sacralità, richiama alla memoria la druidica maestosità di Norma: ma questa è una Norma in miniatura e il suo sacrificio non è destinato a suscitare la commossa ammirazione di un intero popolo, bensì la derisione dello sparuto parentado che ha già rinnegato e maledetto Cio-Cio-San. Difficile chiarire fino in fondo per quale misteriosa alchimia Maria Callas riesca a comunicare tutto questo: sottigliezza e incisività del fraseggio, valorizzazione dei dettagli infinitesimali e prosciugarsi del timbro che segnala il progressivo esaurimento delle energie vitali, capacità di riassorbire l'analisi in una visione complessiva, compostamente tragica, del personaggio. L'alleggerimento artefatto del timbro ben raffigura il cerimoniale straniante che imprigiona l'attesa di Cio-Cio-San e le sue pudiche richieste di aiuto, ma evidenzia anche l'ineluttabile adeguarsi alle regole degli avi fino al momento dell'harakiri conclusivo. «Non è possibile citare troppi esempi, perché allora dovrebbero riguardare in pratica ogni parola». Diremo tuttavia che il timbro vero della Callas affiora compiutamente solo alla fine, quando Butterfly, in virtù del suo dolore offeso, diventa definitivamente donna, un istante prima della morte: con l'ultimo brandello di speranza la giovane madre getta via anche la vita «sullo sciabolare gelido e aspro dell'orchestra», fattasi come un rombo d'uragano «che squassa definitivamente quelle pareti di carta» che hanno a lungo nascosto un inesperto dolore.

Secondo Ardoin<sup>647</sup> solo le interpretazioni di Toti Dal Monte e Renata Scotto sfiorano, fatte le debite differenze, il vertice espressivo toccato da Maria Callas. Anche al critico americano sembra innegabile l'affinità con i colori vocali utilizzati da quest'ultima sia come Amina che come Gilda. Un po' forzato ci appare tuttavia l'ulteriore parallelismo con la voce callassiana di Violetta. Un'osservazione condivisibile, invece, riguarda la totale interiorizzazione del personaggio, la cui tragedia è «privatissima»,<sup>648</sup> al punto tale che «persino Suzuki ne viene tenuta ai margini». Il Re bemolle sopracuto dell'entrata viene definito «disagevole», ma da lì in avanti la Callas «delinea una figura di grande delicatezza». Un lato del personaggio che affiora dalla caratterizzazione dell'artista e che Ardoin opportunamente evidenzia è la curiosità. «Questa Butterfly vuole piacere ed essere accettata»: per questo ha fatto visita alla missione e, cambiando vita, ha deciso di adottare la nuova religione. Questo comporta l'ira dello zio Bonzo, che arriva nel bel mezzo dei festeggiamenti, la rinnega e provoca la fuga dei parenti: Cio-Cio-San è attonita, non disperata: confida nel suo sposo.

---

<sup>647</sup> L'incisione in esame viene analizzata pure in JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., pp. 116-118, corrispondenti alle pp. 97-100 dell'edizione inglese.

<sup>648</sup> Ivi, p. 117, anche per le citazioni che seguono fino a diversa indicazione. In realtà nell'originale inglese (p. 98) non viene usato il superlativo («the tragedy of Puccini's geisha was a private one; even her maid Suzuki is kept on its perimeter»).

Significativamente, scampato il pericolo dello zio iracondo, «la voce acquista maggior corpo, e il rapimento estatico del duetto con Pinkerton è accompagnato da colori ancora più caldi e fulgidi». Un'ultima osservazione di Ardoin ci sembra non si debba perdere: «Quest'incisione illustra benissimo il controllo infinitesimale esercitato dalla Callas sulla propria voce; la sua capacità di aumentare o diminuire a volontà il livello d'intensità espressiva. E queste variazioni d'intensità furono condizionate soprattutto dai valori del testo».

Le rappresentazioni americane di *Madama Butterfly* sono collegate a un evento spiacevole.<sup>649</sup> Eddie Bagarozzy torna in scena e, sulla base dell'accordo firmato nel 1947, pur non avendo mai fatto nulla per la carriera di Maria Callas pretende 300.000 dollari di royalties. La cantante e il marito sottovalutano la richiesta, considerandola assurda. Perché l'insolvente Callas sia legalmente perseguibile – stando alle leggi americane vigenti – deve materialmente toccare l'atto di accusa. Nel contratto firmato con Lawrence Kelly viene esplicitamente chiesto di garantire la tutela da Eddie Bagarozzy della cantante. Le tre recite in cui Maria Callas indossa il kimono di Cio-Cio-San sono il culmine di una serie di grandi serate operistiche e quella d'addio a Chicago del 17 novembre è un momento di felice commiato; se non che – appena Maria rientra nel suo camerino – si presentano senza preavviso un maresciallo e uno sceriffo per intimarle la denuncia di Bagarozzy.<sup>650</sup> Poiché lei si rifiuta di interloquire con loro, i due le infilano l'atto di accusa nel kimono. Lei reagisce violentemente: comprensibilmente ha i nervi tesi, sia per l'impegno profuso durante la recita, sia per l'emozione provocata dall'affettuosa ovazione conclusiva. È presente, alla porta, un fotografo, pronto a immortalare la scena in cui la Callas richiama, gridando, i due poliziotti.<sup>651</sup> I suoi occhi sembrano dardeggiare odio e la bocca, dalla quale è appena uscita una musica meravigliosa, ora emette soltanto urla di rabbia e imprecazioni. Nella documentazione fotografica il pesante trucco di scena rende il suo volto simile a quello di un'antica maschera tragica. Condivisibili le osservazioni proposte da Gunna Wendt a commento dell'episodio. La scrittrice tedesca ci informa inoltre sulla

---

<sup>649</sup> Nella ricostruzione dei fatti ci atteniamo a GUNNA WENDT, *Maria Callas. Musik ist, was ich am meisten liebe* (*Maria Callas. La musica è ciò che amo di più*), Freiburg, Herder, 2017, pp. 185-188.

<sup>650</sup> Riportiamo l'incisivo testo della Wendt che stiamo parafrasando: «Die letzte Vorstellung am 17. November war für Maria Callas ein rauschendes und zugleich wehmütiges Abschiedsfest. Sie fühlte sich an diesem Abend in Chicago wirklich geliebt und geachtet. Es war also richtig gewesen, trotz aller ungunstigen Vorahnungen das Angebot der Lyric Opera anzunehmen. Das Glück sollte jedoch nicht lange andauern: Kurz nachdem Maria ihre Garderobe betreten hatte, tauchten plötzlich ohne Vorwarnung ein Marshal und ein Deputy Sheriff auf und überreichten ihr die Klageschrift Bagarozzys. Als sie sich weigerte, diese in Empfang zu nehmen, streckten sie sie ihr kurzerhand in die aufgenähte Tasche des Kimonos, den sie als Cio-Cio-San trug. Maria Callas geriet ausser sich. Angeheizt durch die Ovationen, die sie gerade entgegengenommen hatte, lagen ihre Nerven blank. Eben war sie noch vor Rührung überwältigt gewesen, und nun dieser abrupte Szenenwechsel. Ein Associated-Press-Fotograf war zugegen, wartete vor der Tür und hielt den Moment fest, in dem Maria hinter den beiden Polizisten herkeifte. Ihre Augen schienen vor Hass Funken zu sprühen, aber noch Schlimmeres verhieß ihr Mund. Man konnte sich nicht mehr vorstellen, dass ihm einmal wunderbare Musik entspringen war – nur gellende Wutschreie und Verwünschungen kamen jetzt hervor» (ivi, pp. 186-187).

<sup>651</sup> La fotografia è riportata da Gunna Wendt (ivi, p. 187) con la seguente didascalia: «17. November 1955: Maria Callas wird direkt nach der Vorstellung von "Madame Butterfly" in Chicago die Honorarklage ihrer früheren Managers Eddie Bagarozzy ausgeliefert» (17 novembre 1955: a Maria Callas viene intimato subito dopo la rappresentazione di *Madama Butterfly* a Chicago il pagamento della percentuale dei guadagni dovuta al suo ex-manager Eddie Bagarozzy).

conclusione della vicenda: un patteggiamento extragiudiziale. Riportiamo le sue parole e diamo, a fronte, una nostra traduzione:

Es war nicht nur des Auftritt des beiden Männer, der sie so in Rage brachte, sondern sie fühlte sich überrumpelt, in eine Falle gelockt, verraten. Sie vermutete, dass die Polizisten mit irgendjemandem im Theater kooperiert hatten – wie solten sie sonst in den Garderobentrakt hineingelangt sein? Das Verhältnis zu Carol Fox und Lawrence Kelly wurde durch Misstrauen getrübt. Der Vorfall wurde nie aufgeklärt. Vielleicht hatte er sich einfach nur deshalb ereignen können, weil die allgemeine Wachsamkeit des Opernpersonals am letzten Abend nachließ.

Die Wirkung des Fotos war jedenfalls nachhaltig verheerend. Es sprach ohnehin für sich und regte dennoch die Klatschkolumnisten an, Maria Callas' Lebensgeschichte zu verfälschen und ihre Herkunft in den Schmutz zu ziehen. Man nannte sie die Hexe aus «Hell's Kitchen» und bezeichnete das griechische Viertel in New York, in dem sie aufgewachsen war, als Slum, in dem es wahrscheinlich üblich sei, sich auf diese Weise zu gebärden.

Das Ehepaar Meneghini flog am nächsten Tag zurück nach Mailand. Dort war es jedoch auch nicht sicher vor Bagarozzy. Er heizte das Verfahren noch einmal an, indem er die drei Briefe aus dem Jahr 1947 auf den Tisch legte, die ihm Maria aus Verona geschrieben hatte, um ihm bezüglich ihren damals ganz frischen Beziehung mit Battista Meneghini um Rat zu fragen. Schon allein deshalb war dieser mehr als befremdet. Was jedoch noch viel schlimmer wog: Die Briefe bewiesen unmissverständlich, dass Maria damals nicht von Bagarozzy zur Vertragsunterzeichnung gezwungen worden war, sondern dass zumindest ein Vertrauensverhältnis, wenn nicht gar mehr, zwischen ihr und ihm bestanden hatte. Offensichtlich hatte er gerade das ausgenutzt, aber das konnte nicht Grundlage eines juristischen Verfahrens sein. Auf Anraten kundiger Freunde einigten sie sich außergerichtlich. Die Höhe der Summe, die Maria Callas Eddie Bagarozzy zahlte, ist nicht bekannt.

Non si infuriò così solo per l'improvviso apparire dei due uomini, ma perché si sentì colta di sorpresa, trascinata in una trappola, tradita. Sospettava che con la polizia avesse collaborato qualcuno all'interno del teatro: in quale altro modo potevano entrare nell'ala riservata ai camerini? La relazione con Carol Fox e Lawrence Kelly fu compromessa dalla sfiducia e l'incidente non è mai stato del tutto risolto. Forse era capitato semplicemente perché la vigilanza che lo staff del teatro doveva garantire si era allentata nel corso della serata.

Devastante e di lunga durata l'effetto della foto, che parla da sola e incoraggia i giornalisti da gossip a falsificare la storia della vita di Maria Callas, trascinando le sue origini nel fango. Venne chiamata la strega della "Cucina infernale" e si descrisse il quartiere di New York nel quale era cresciuta come una baraccopoli nella quale era con ogni probabilità consuetudine comportarsi in quel modo.

La coppia Meneghini vola a Milano l'indomani, ma Bagarozzy non si dà per vinto e procede con la lite giudiziaria esibendo le tre lettere del 1947 che Maria gli ha inviato da Verona chiedendogli un consiglio sul recente rapporto con Battista Meneghini. Se si fosse trattato solo di questo, niente di strano. Ma ciò che pesava maggiormente era il fatto che le lettere dimostravano inequivocabilmente che Maria, all'epoca, non era stata costretta da Bagarozzy a firmare il contratto, ma tra lei e lui era intercorso un rapporto perlomeno di fiducia, se non ancora di più. Ovviamente lui aveva sfruttato un tale rapporto, ma questo non costituiva una base sufficiente per procedere con un'azione giudiziaria. Pertanto, seguendo il consiglio di amici competenti, si accordarono in maniera extragiudiziale. L'importo pagato da Maria Callas a Eddie Bagarozzy non è noto.

Il testo è ripreso dalla biografia-romanzo che la scrittrice di Monaco Gunna Wendt dedica a Maria Callas in occasione del quarantesimo anniversario dalla morte:<sup>652</sup> l'esattezza della ricostruzione per quanto riguarda l'*affaire* Bagarozzy è confermata da varie altre fonti.<sup>653</sup>

---

<sup>652</sup> Ivi, p. 188.

<sup>653</sup> Si veda in particolare RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, Milano, Mondadori, 1991, che alla questione dedica un intero capitolo emblematicamente intitolato «Il processo dei ricatti», pp. 153-161. Alle pp. 156-159 viene pubblicata buona parte dei 14 fogli vergati a mano da Maria Callas («La mia difesa»), la quale si consulta sicuramente con i propri legali, ma conserva – nello stendere le proprie memorie relative al rapporto con Bagarozzy – uno stile «appassionato, candido, irruento, addolorato» (p. 156). Solo a questo punto Bagarozzy si dichiara pronto a esibire in tribunale le tre lettere che Maria gli ha inviato nel giugno del 1947 (cfr. p. 159) e, a quel punto, considerato che «Maria era al centro di un interesse morboso della stampa internazionale» (p. 160), si arriva al patteggiamento, come segnalato pure da Gunna Wendt. La somma versata dai coniugi Meneghini resta sconosciuta, ma Allegri parla di «una cifra enorme» (p. 161).

Passando all'ultima delle tre opere pucciniane interpretate a teatro,<sup>654</sup> Maria Callas, come già chiarito nel primo capitolo, studia il ruolo del titolo della *Turandot* di Puccini nel settembre del 1946, quando sembra possa sostenerlo a Chicago, con Masini come Calaf e la Favero come Liù,<sup>655</sup> nella compagnia scritturata dal famigerato Richard Bagarozzy e da Ottavio Scotto. Ma il 6 gennaio 1947 l'avventura termina con un nulla di fatto: allestire uno spettacolo operistico costa troppo, anche perché la American Guild of Musical Artists pretende un deposito cauzionale per la tutela dei membri del coro. Bagarozzy (che perde circa 100.000 dollari) e Scotto dichiarano bancarotta e all'Opera di Chicago si allestisce in fretta e furia un concerto per finanziare il viaggio di ritorno degli artisti europei. Quando Luoise Caselotti, moglie dell'imprudente avvocato che di lì a poco estorcerà il già citato contratto capestro a Maria Callas, rilascia una intervista, nel 1973, dichiara che in quella occasione i cantanti non sono rimasti del tutto delusi, né turbati, perché il viaggio negli Stati Uniti ha rappresentato per tutti una piacevole vacanza all'indomani della guerra. Inoltre alcuni di loro hanno avuto la possibilità di programmare audizioni al Metropolitan e alla New York City Opera, garantendosi futuri contratti.

Prima del fatidico 6 gennaio, Maria prova la parte di Turandot con Louise tutti i giorni, per oltre tre mesi. Sembra che in questa fase dei suoi studi il ruolo le piaccia, ma quando lo canterà a teatro per davvero si accorgerà che la musica composta da Puccini mette a dura prova la voce e rischia di rovinarla. Inoltre, anche alla cantante-attrice la figura della principessa cinese che si nega all'amore – un Ippolito al femminile – offre poche opportunità. Tagliamo corto: dopo il debutto veneziano nel ruolo, il 29 gennaio 1948, Maria Callas si lamenta con Louise Caselotti, presente in sala, per il fatto che l'unica recitazione che fa in *Turandot* «è camminare su e giù per le scale».<sup>656</sup>

Dopo aver registrato per la Columbia-EMI il ruolo della principessa cinese, la cantante rilascerà una intervista a Harry Fleetwood, dichiarando di aver cantato *Turandot* in tutta Italia, a inizio carriera, sperando che, con l'aiuto di Dio, non le rovinasse la voce, come a varie altre cantanti, dato che la scrittura musicale di Puccini mette a dura prova le corde vocali: è «una parte cattiva che ti impone di cantare in modo nervoso», gridando e forzando sul registro acuto. C'è qualche esagerazione “melodrammatica” nelle parole di Maria: canta il ruolo ventiquattro volte in sette diverse città. Un numero di recite tutto sommato modesto. Altri soprani – anche recentemente

---

<sup>654</sup> Il quarto titolo, *Suor Angelica*, viene cantato a inizio carriera, nel corso di una recita studentesca ateniese, con l'accompagnamento del pianoforte.

<sup>655</sup> Galliano Masini (1896-1986) inizia la carriera nel 1920 e si esibisce in tutti i maggiori teatri: a Milano, Roma, Verona, Parigi, Lisbona, New York, Buenos Aires, Chicago. Dopo la seconda guerra dirada l'attività, ma la conclude soltanto nel 1957. Mafalda Favero (1903-1981), avviata la carriera nel '26 a Cremona, debutta alla Scala nel '29 come Eva nei *Maestri cantori* diretti da Toscanini. Liù è uno dei suoi ruoli pucciniani di maggior successo, ma la sua predilezione è rivolta alla *Butterfly*, anche se – quando si ritira nel 1954 – dichiara che l'aver troppo frequentato quel ruolo ha abbreviato la sua carriera di quattro o cinque anni.

<sup>656</sup> La dichiarazione di Maria Callas è riportata in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 29. Per lo stralcio dall'intervista rilasciata ad Harry Fleetwood nel 1958 riportato in seguito, si veda ivi, p. 32.

– hanno affrontato l’ultima opera di Puccini centinaia di volte, senza perdere la voce.<sup>657</sup> Ma è chiaro che a fine anni quaranta, quando porta in scena un ruolo come questo, l’ancora giovane Callas non si risparmia. Lo attestano i tre minuti di registrazione *live* che costituiscono il primo documento di una recita teatrale interpretata da Maria Callas. La voce è impressionante: «la Callas, allora, si riteneva ancora un soprano drammatico, e il suo repertorio era imperniato sui ruoli di Turandot, Aida, Leonora (*La forza del destino*), Norma, Abigaille e Kundry».<sup>658</sup> Colpisce l’energia con la quale viene intonato il crescendo sulla frase «So il tuo nome!». Ricordiamo che si tratta di una serie di La 5 e che la testura orchestrale è particolarmente pesante. La voce trapassa la barriera del suono. È ferma, granitica, squillante. E anche la confessione finale della principessa («Il suo nome è Amor») trae vantaggio da una vocalità straripante.

Comprendiamo così l’entusiasmo della critica di Buenos Aires, nella primavera del 1949, dopo averla ascoltata come Turandot, Aida e Norma, diretta da Serafin. Il critico del quotidiano «La Nación» così commenta la recita del 20 maggio: «Nel ruolo di Turandot, il soprano Maria Callas ha mostrato tutti i suoi doni vocali e una presenza magnetica, superando al massimo le grandi difficoltà insite nel ruolo. Non ci ha fatto rimpiangere altre interpretazioni memorabili offerte in questo teatro e la sua voce, in particolare nei passaggi alti e forti risuonava un poco metallica».<sup>659</sup> Scrive Ardoin:

Il frammento del terzo atto di *Turandot* dura soltanto pochi minuti, ma la Callas ci toglie il fiato con la brillantezza elettrizzante degli attacchi, con la forza emotiva del fraseggio e con la facilità con cui domina le ultime ascese all’acuto nel duetto con Calaf.<sup>660</sup>

Della recita di Buenos Aires del 20 maggio 1949 rimane anche un più ampio frammento ricavato dal secondo atto dell’opera (a partire da «In questa reggia» fino alla conclusione dell’atto), pubblicato dall’etichetta Eklipse 44: Calaf è Mario Del Monaco, Helena Arizmendi è Liù e Juan Zanin è Timur. La voce, estesa e ampia, non è bella secondo i parametri tradizionali: un po’ metallica in alto e velata nel registro medio-grave. Abbiamo approfondito la questione nel paragrafo che conclude il primo capitolo. In passato c’è stato il sospetto che il frammento della recita di Buenos Aires del quale stiamo parlando – importante perché documenta la straordinarietà dei mezzi vocali a fine anni quaranta, il fatto che le recite argentine fossero radiotrasmesse e lo stato dell’arte al commiato teatrale dal ruolo di Turandot, che riprenderà solo in sala di incisione – sia una contraffazione: resta incerto se la casa francese Rodolphe che pubblicò l’ampio brano si dovesse

---

<sup>657</sup> Il ruolo di Turandot è stabilmente affrontato, per venticinque anni di carriera e per un numero di recite altissimo, benché ad oggi imprecisabile, da Ghena Dimitrova (1941-2005), soprano drammatico bulgaro, a partire dal debutto a Treviso del 1975 fino alla *performance* di addio a Tokyo del 2000. La Dimitrova detiene inoltre il primato per il numero di recite di *Tosca* e *Nabucco* accumulato nella propria più che trentennale carriera (1967-2003).

<sup>658</sup> JOHN ARDOIN, *L’eredità Callas...*, cit., p. 24.

<sup>659</sup> Il passo è riportato in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 32.

<sup>660</sup> JOHN ARDOIN, *L’eredità Callas...*, cit., p. 25.

considerare complice o no.<sup>661</sup> Il falso sarebbe stato ottenuto contaminando le incisioni di studio EMI (con la Callas) e Decca (con Del Monaco) e alterando i suoni con l'aggiunta di applausi e del tipico ronzio del radiodisturbo. Premettiamo che anche un prodotto del genere – per quanto folle – risulterebbe un interessante documento sociologico: potrebbe infatti attestare o il livello di fanatica devozione riservato dai fan ai loro beniamini oppure il tentativo di lucrare sui nomi dei grandi artisti producendo falsa documentazione di recite oramai mitizzate. In effetti il suono appare qua e là artificioso, come «se il disco fosse stato riregistrato per ottenere sonorità più metalliche e vuote»,<sup>662</sup> ma in realtà non si tratta di un falso per le quattro ragioni qui di seguito esposte: 1. la presunta registrazione di Buenos Aires sembra autentica perché rispetto alle due incisioni di studio presenta differenze di fraseggio, di accentuazione e di durata degli acuti; 2. l'interpretazione che la Callas offre di «In questa reggia» è meno rifinita e sfumata sul piano dei dettagli interpretativi, a fronte – tuttavia – di una salute vocale migliore e del tutto paragonabile alla «franchezza, esuberanza e incisività d'acciaio del brano del terzo atto, generalmente accettato come proveniente da Buenos Aires»;<sup>663</sup> 3. una differenza macroscopica nel canto di Del Monaco impedisce di supporre che la sua incisione in studio venga “contaminata” con quella corrispondente della Callas. Infatti a Buenos Aires e quindi nella presunta registrazione *live* Del Monaco canta il Do acuto nella frase «No, no Principessa altera!», mentre lo evita nell'incisione Decca; 4. un'ulteriore osservazione conferma che non si tratta di una contraffazione: nell'incisione EMI l'unisono della Callas-Turandot con Fernandi-Calaf sulla frase parossistica «Gli enigmi sono tre, la morte è una» è perfetto; nell'incisione Decca la Borkh-Turandot e Del Monaco non sono perfettamente sincronizzati e il tenore prolunga il Do un po' più del soprano; nella recita di Buenos Aires documentata dal disco Eklipse 44 avviene il contrario: è la Callas che tiene la nota più a lungo, vincendo uno di quei duelli che entusiasmano il pubblico latinoamericano. Conclusione: i due più antichi documenti a noi pervenuti della voce di Maria Callas impegnata in una recita d'opera completa sono un'ampia sezione del secondo atto e pochi minuti del terzo della *Turandot* di Puccini. Puccini all'inizio, Puccini alla fine, Puccini in testa all'archivio sonoro callassiano: una carriera nel segno del poco amato compositore di Lucca. *Turandot* inoltre è l'unica opera del repertorio callassiano più giovane della propria interprete: la cantante nasce nel 1923; *Turandot*, alla Scala, nel 1926.

Tra il 9 e il 17 luglio 1957, alternando le sedute di registrazione alle recite di *Sonnambula* in Germania (a Colonia) e in Scozia (a Edimburgo), Maria Callas consegna ufficialmente al disco la propria *Turandot*. Sembra che Amina e la principessa cinese, sul piano musicale, non abbiano nulla in comune: ma Joan Sutherland, la sonnambula più “funambolica” del Ventesimo secolo, incidendo

---

<sup>661</sup> Della questione si interessa anche Ardoin: cfr. *ivi*, pp. 24-25.

<sup>662</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>663</sup> *Ibidem*.

per la Decca l'ultimo titolo del catalogo pucciniano rivela che è possibile ripensare in termini elegiaci un ruolo normalmente affidato a soprani drammatici dotati di volume e forza imponenti.<sup>664</sup> La tessitura di Turandot, d'altra parte, è quasi astrale e i soprani molto dotati in zona acuta e sopracuta possono risolvere vari passaggi con una certa disinvoltura. Dunque, in linea di principio, l'operazione promossa dalla EMI nel 1957 è meno insensata di quanto non appaia: far incidere un ruolo normalmente affidato ai soprani drammatici a una cantante che sta eseguendo in teatro il repertorio elegiaco e di coloritura bellianiano e che sta quindi lavorando sull'emissione di acuti e sopracuti in modo da eliminare qualsiasi traccia di sforzo, rendendo il canto scorrevole e fluido e la dizione ben articolata anche mentre si muove sulle vette più impervie del pentagramma. Benché la Callas attraversi un momento di stanchezza, la sua voce è espressiva, il fraseggio spesso convincente (si noti la morbidezza misteriosa del canto, allorché la principessa scopre l'amore e intona la sua seconda aria: «Del primo pianto») o addirittura, se il libretto lo richiede, perentorio:

Il suo declamato intensissimo conferisce a questo breve ruolo una potenza imperiosa, e nel suo fraseggio si sente non solo il ghiaccio in superficie, ma anche il fuoco che – secondo la stessa Turandot – arde sotto. Ci troviamo [...] di fronte a una figura più stratificata di quella delineata da altre interpreti. La femminilità di questa Turandot è chiaramente avvertibile nelle vibranti sonorità della voce, nella pienezza del fraseggio, nell'impiego insinuante del registro di petto. E la sua vulnerabilità emerge per la prima volta negli umori cangianti della scena degli enigmi, dove l'impazienza diventa ansia quando Calaf dimostra di saper risolvere gli enigmi.<sup>665</sup>

La fantasia e la capacità di assecondare con l'accentuazione di singole parole l'evoluzione psicologica del personaggio sono la marca distintiva della grande interprete: si ascolti, per esempio, come venga fatta percepire l'ira crescente della principessa, allorché si scopre sconfitta. «Percuotete quei vili» è, nel canto di Maria Callas, una dichiarazione di resa e, nella frase con la quale Turandot supplica il padre di non consegnarla al principe ignoto «come una schiava morente di vergogna», l'accentuazione marcata di “vergogna” riassume «tutte le paure di Turandot e il crollo della sua identità altera».<sup>666</sup> Le intuizioni geniali, dunque, non mancano, come l'idea di cambiare il colore della voce già alla fine della scena degli enigmi, prima del fatidico bacio di Calaf nell'atto seguente. Tuttavia, d'accordo con Rodolfo Celletti, dobbiamo ammettere che nell'incisione in studio vengono un po' meno lo scatto e la sicurezza in alto, come pure il raggiungimento spavaldo o addirittura

---

<sup>664</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1079 col. 2: «La Sutherland non sembrava, sulla carta, una scelta ideale. Nulla di virtuosistico ha difatti, nella propria scrittura, la parte di Turandot, i cui acuti non sono il coronamento di spettacolari roulades o altri ghirigori di coloratura; ma debbono al contrario possedere un che di percussivo: sciabolate capaci di mettere a nudo, sotto la gelida e levigata scorza dell'indifferenza, la struggente umanità della donna. E curiosamente, una volta di più la Sutherland si pone a suo modo sulla scia della Callas: ovvero rivisitandone talune soluzioni espressive alla luce d'una vocalità non poco diversa, in grado di recepirne l'essenza ma plasmandole poi in modo del tutto differente».

<sup>665</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 141.

<sup>666</sup> *Ibidem*.

sfrontato degli acuti richiesti dalla parte e documentati dai due frammenti *live* sopra analizzati: non siamo più nel '49 o nei primi anni cinquanta. Nella *Turandot* del '57 Callas è inferiore a se stessa.<sup>667</sup>

Nell'incisione Decca, Joan Sutherland, per quanto avvezza al repertorio virtuosistico e poco adatta a Puccini e al suo canto di conversazione per gli irrimediabili difetti di dizione, sfodera acuti d'acciaio meno voluminosi rispetto a quelli di Birgit Nilsson (documentata dall'incisione EMI del 1966, oggi Warner Classics), ma non meno penetranti e di bellissimo colore.<sup>668</sup> Inoltre la Sutherland può esibire in tutta la parte il suo ben noto timbro madreperlaceo che conferisce al personaggio un alone di malinconia, lasciando presagire il peso dei tristi ricordi e l'imminente capitolazione. L'interpretazione della Callas, nel luglio 1957, è un insieme di intuizioni non pienamente realizzate. Le ragioni? La voce si è assottigliata, il controllo dei fiati è meno sicuro, il registro acuto qua e là rischia di cedere. Per Henry Wisneski «alla voce mancano un po' della spinta e della sicurezza in alto che sono indispensabili per delineare in maniera soddisfacente il personaggio».<sup>669</sup> Siamo d'accordo con lui e ci sembra che Elvio Giudici esageri, quando scrive che «di rado la Callas è stata altrettanto grande».<sup>670</sup> Ovviamente si comprende, almeno in parte, la perentoria affermazione considerando che «in tutta la storia interpretativa di questo sfuggente personaggio [...] mai ne è stato scandagliato il fraseggio in modo così minuzioso». Sempre secondo Giudici, «il modo che la Callas ha di fraseggiare è quello suo tipico: dizione superlativa, poggiata sulle consonanti con effetto amplificante per le vocali successive, e strettamente agganciata al modellato musicale, gli accenti “cadendo” sulla linea così da incresparla in continuazione, allo stesso tempo illuminando sempre con estrema sottigliezza il termine chiave d'ogni frase». Tre esempi scelti tra quelli prodotti da Giudici: «la stupenda frase “Principessa *Lo-u-Ling* (*sic*), ava dolce e serena”, che da oscure profondità sale a dischiudersi in guisa di fiore malato di nevrosi proprio sull'esotico nome femminile», oppure «l'amarezza misteriosa, evocatrice d'arcane lontananze, di “O Principi che a lunghe carovane”»; infine, nel secondo enigma, la frase «ha una voce che trepido tu ascolti» non ha

---

<sup>667</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 658: «Serafin dirige con buon mestiere e la Callas fraseggia a tratti stupendamente, ma senza arrivare a sostenere con sufficiente disinvoltura la vocalità di *Turandot*, tra l'altro essendo iniziato il declino. La *Schwarzkopf* non è a proprio agio, il tenore Fernandi ha un timbro gradevole, ma manca di vigore e alcuni acuti sono “aperti” e forzati».

<sup>668</sup> Ivi, p. 659: «La tessitura, come si sa, è acutissima e spesso portata ai bruschi scarti ascensionali, in concomitanza di affermazioni imperiose, invettive, minacce. Ma da questa vocalità da tregenda la Sutherland è emersa con tutta la fluidità e la lucentezza del suo registro alto. Che non è torrenziale, ma penetrante, nitido e “canta” sempre, non ripiega mai sul grido, non si stimbra, non dà sensazioni di sforzo o di affiochimento. [...] Insomma, tutte le volte che la voce è chiamata a scattare con impeto nelle zone acute e sopracute (nella scena degli enigmi come nel duetto finale con Calaf) la Sutherland svetta con il suo timbro brillante e puro. Certo, non è altisonante e apocalittica come Birgit Nilsson, ed è fragile nel settore centrale. Pure, questa fragilità è la sigla psicologica della sua *Turandot* e l'elemento più caratteristico della sua interpretazione quando si esprime in termini di canto sommesso e modulato. In sostanza, nella *Turandot* della Sutherland il ricordo dell'ava “dolce e serena” *Lou-Ling*, assoggettata al brutale amore del re dei Tartari, è struggimento e pietà prima ancora che smania di atroci rivalse. Di qui una malinconia che pervade il personaggio per tutta l'opera, esprimendosi con venature elegiache, ripiegamenti nostalgici, zone di misterioso languore».

<sup>669</sup> Per il testo inglese da noi tradotto cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 33.

<sup>670</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1076 col. 2, anche per le citazioni che seguono.



intonazione generica, ma «riflette un turbamento strano che acuisce una persistente paura di vivere». La conclusione del ragionamento ci sembra condivisibile:

Per la prima volta – e l’ultima avanti che la Sutherland s’incammini sia pure con mezzi diversi su una vita strettamente simile – Turandot s’*esprime* anziché imporsi con la monolitica protervia d’una linea vocale scultorea e anelante all’acuto. Acuti necessari, beninteso, ma di cui la Callas fa capire la necessità non esibizionistica ma intimamente espressiva, rendendoli la chiave di volta che conclude e riassume le nervature espressive dei relativi brani, così che – tra l’altro – occasionali oscillazioni della linea diventano cose di pochissimo conto.

A questo punto conviene dire che, almeno per la grande aria che precede la scena degli enigmi («In questa reggia»), la documentazione più affidabile è contenuta nel *recital* pucciniano inciso a Londra tra il 15 e il 21 settembre 1954 per la EMI, «a mixture of souvenirs and previews», nel quale la cantante «unisce ricordi di ruoli già abbandonati con anticipazioni di altri»<sup>671</sup> e realizzazioni che rimangono *opus unicum*. Tra i ruoli già definitivamente abbandonati citiamo *Suor Angelica*, messa in scena una volta soltanto, ad Atene, con accompagnamento di pianoforte. Le arie da *Manon Lescaut* e *Bohème* anticipano le realizzazioni discografiche di cui parleremo a breve, mentre il ruolo del titolo in *Turandot* è un ricordo delle recite teatrali e un anticipo della realizzazione discografica. Le due brevi arie di Liù, invece, sono una realizzazione unica perché non le canterà mai più, né dal vivo né in disco. «O mio babbino caro» sarà invece pagina ricorrente, anche come bis, nei concerti del 1963 e nella *tournee* d’addio del 1973-74. Nel disco pucciniano, significativamente, non compaiono né «Vissi d’arte» dalla *Tosca* (e ben sappiamo cosa Maria Callas pensasse di tale pagina) né il valzer di Musetta dalla *Bohème*, che invece verrà proposto in alcuni concerti (per esempio quelli di Stoccarda e Berlino del maggio 1963 o di Parigi nel giugno dello stesso anno) dei quali rimane la registrazione dal vivo: la pagina richiede civetteria e malizia, ma secondo Ardoin, che non si spiega il fascino (nell’edizione inglese parla di «allure») esercitato da questo pezzo su molte cantanti, l’approccio interpretativo della Callas «è esagerato e l’ultimo si acuto non è mai completamente a fuoco».<sup>672</sup>

Un’osservazione di carattere generale prima di analizzare i singoli pezzi del disco. «In questa reggia» è l’unica pagina che richiede di trascorrere da uno stato d’animo all’altro; gli altri pezzi descrivono sinteticamente un unico sentimento e l’efficacia della loro realizzazione dipende quindi dalla misura in cui l’interprete riesce a immedesimarsi in quel determinato stato d’animo del personaggio. Per le arie di Liù il giudizio è presto detto: Maria Callas è poco incline a esprimere la remissiva fragilità e l’indole sacrificale di una creatura che sceglie di morire perché non può non amare. Si identifica più facilmente con l’imperioso recitativo-arioso di Turandot, del quale

---

<sup>671</sup> JOHN ARDOIN, *L’eredità Callas...*, cit., p. 102, che corrisponde a ID., *The Callas Legacy...*, cit., p. 84.

<sup>672</sup> Ivi, p. 190 dell’edizione italiana, che corrisponde alle pp. 173-174 dell’edizione inglese.

asseconda il trascolorare delle emozioni con una voce che nel settembre 1954 domina ancora bene l'alta tessitura prescritta da Puccini «e sembra capace di salire ancora: nell'edizione completa l'esecuzione non avrà la stessa facilità».<sup>673</sup>

Le lunghe frasi di «In quelle trine morbide» dalla *Manon Lescaut* sono delineate con eleganza, come pure i due gruppetti presenti nella seconda parte dell'aria. Di «Sola, perduta abbandonata», dall'ultimo atto della stessa opera, si ammira il fraseggio sorvegliato, cosicché Manon recupera, *in tempore mortis*, una inusuale statura tragica: «invece di torturarsi nella disperazione, la voce comunica una stanca rassegnazione. Questa Manon affronta e accetta l'idea della morte».<sup>674</sup> L'impressione è rafforzata dal tono dimesso e dal modo semplice di accentare la frase che dice «Terra di pace mi sembrava questa»: Ardoin parla di «sense of release»,<sup>675</sup> che correttamente Stephen Hastings traduce in italiano con «senso di liberazione».<sup>676</sup> Non c'è mestizia in questo canto, ma pacata accettazione di un destino che da tempo si è rivelato ineluttabile.

Anticipando quello che farà in futuro guidata da Karajan, anche sotto la direzione di Tullio Serafin nella grande aria di Butterfly dal secondo atto dell'opera («Un bel dì vedremo») Maria Callas ci fa ascoltare il suo timbro più fanciullesco. È un artificio, ma in quest'opera è ben giocato e il ritratto della protagonista viene delineato in maniera delicata e credibile, senza farci avvertire l'assenza del gesto scenico: da antologia il curioso e sorridente «chi sarà, chi sarà», ma i dettagli da sottolineare sono tanti, compresa la capacità di trattenere la voce anche nelle espansioni melodiche che inviterebbero a eccedere, in fedeltà a un approccio lyricizzante riservato dall'interprete alle grandi arie proposte in disco fuori dal contesto teatrale fin dai primi esperimenti discografici a 78 giri documentati dalle incisioni Cetra. Pure la scena finale, in questa occasione proposta a partire dal recitativo «Con onor muore», è convincente e non lascia presumere che il soprano stia affrontando un ruolo mai portato sulla scena. Cio-Cio-San pronuncia le parole come fosse un automa, con una voce che sembra disanimata, svuotata, spenta. A maggior ragione i suoni pieni e vibranti che si ascolteranno un istante più tardi, quando Butterfly intona «Tu? Tu? Piccolo Iddio!», rivelano che l'eterea farfalla annichilita dal dolore per l'abbandono è in realtà una donna vera, palpitante, appassionata e per questo disperata e pronta a suicidarsi. Un grande colpo di teatro.

Le due arie dal primo e dal terzo quadro della *Bohème*, pur senza farci dimenticare altre interpreti ideali del ruolo, delineano una Mimì credibile, «dolce e piena di dignità».<sup>677</sup> Meno convincenti sono semmai le due arie dal *Trittico*: sembra infatti che le sonorità e il timbro proposti

---

<sup>673</sup> Ivi, p. 104 dell'edizione italiana, che corrisponde a p. 86 dell'edizione inglese: «Turandot's aria [...] is imperious without being steely, imposing without being frigid. Callas' voice rides the scene's high-lying tessitura with brilliance and she sounds as though there is power to soar in reserve; the aria in the complete set will lack as easy a freedom».

<sup>674</sup> Ivi, p. 103 dell'edizione italiana, che corrisponde a p. 85 dell'edizione inglese.

<sup>675</sup> JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy...*, cit., p. 85.

<sup>676</sup> ID., *L'eredità Callas...*, cit., p. 103.

<sup>677</sup> Ivi, p. 104, che corrisponde a p. 85 dell'edizione inglese: «This is a Mimì of gentle dignity».

dalla cantante siano troppo maturi per queste figure di giovani donne. Tanto la musica di Lauretta quanto quella di Angelica trarrebbero vantaggio, con ogni probabilità, da un approccio più “leggero”. C’è poi la questione – alla quale abbiamo già accennato – di qualche oscillazione del suono nel registro più acuto (percepibile anche nelle due arie della *Bohème*, a vero dire). A noi sembra, tutto considerato,<sup>678</sup> che le prime avvisaglie di quello che si sarebbe configurato come un precoce e rapido declino vocale si possano collocare proprio qui, alla fine dell’estate del 1954.

Concluderemo lo studio del complesso rapporto di Maria Callas con i personaggi femminili pucciniani compiendo un’operazione analoga a quella proposta prima di percorrere la galleria dei soprani verdiani: cercheremo di stabilire quali delle caratteristiche richieste da Puccini alle proprie interpreti vengano soddisfatte dall’arte di Maria Callas. Prima dobbiamo però analizzare in che modo la cantante concepisca i due ruoli protagonisti che affida integralmente al disco senza portarli mai in scena: parleremo pertanto di una seconda Lucia operistica, affatto diversa dalla sposa di Lammermoor, non scozzese ma parigina e meglio conosciuta con il nome di Mimì (*La bohème*). Ci occuperemo poi di Manon Lescaut, protagonista anche di un’opera di Massenet amata in Italia.

Diretta da Serafin, Maria Callas incide il ruolo di Manon con i complessi scaligeri tra il 18 e il 27 luglio 1957. Si tratta della quarta opera completa da lei registrata nello stesso anno ed è l’ultima volta che Maria canta con Di Stefano per la Columbia-EMI. Probabilmente a causa delle oscillazioni dei suoni a partire dal Si bemolle 5, per tre anni i dischi non vengono commercializzati.<sup>679</sup> Forse i produttori ritengono di poter intervenire e correggere i difetti più evidenti, come avverrà in seguito con altre grandi voci di fama internazionale? Purtroppo la voce di Maria Callas non tornerà più ad essere ciò che è stata e *Manon Lescaut* resta il territorio della contesa. I detrattori non mancano e sono la maggioranza, ma un critico intelligente e oggettivo come Ardoin dichiara che

si tratta di una interpretazione bellissima e penetrante. Di tutte le Manon Lescaut discografiche, soltanto quella della Callas fa piena giustizia al toccante ritratto pucciniano dell’eroina di Prévost. Troppo spesso questa Manon mediterranea viene cantata con l’energia estroversa di una Tosca. La disarmante semplicità e la dolcezza del canto della Callas (tranne che nel registro acuto) suggeriscono un personaggio più vulnerabile che capriccioso: esattamente come voleva Puccini. La Callas rivela anche una rara sensibilità ritmica cantando con ideale flessibilità, senza distorcere le frasi pucciniane. [...] Nel secondo atto, la modestia cede il posto alla malinconia, perché Manon vive ora con l’attempato Geronte [...]. «In quelle trine morbide» viene eseguita un po’ più speditamente che nel recital pucciniano e ha una maggiore carica espressiva. Viene di nuovo concepita come se Manon parlasse con se stessa e non (come suggerisce Puccini) con il fratello. La frase senza accompagnamento, «Come un sogno gentile», è particolarmente accattivante, grazie all’aderenza all’indicazione pucciniana *senza rallentare* che permette di arrivare senza indugi alla corona conclusiva. Anche l’arietta graziosa – «L’ora o Tirsi» – apparentemente indirizzata a Geronte, diventa nella voce della Callas una riflessione

---

<sup>678</sup> Compresa anche la constatazione – già evidenziata nel secondo capitolo – che l’estate del 1954 è l’ultima nella quale Maria Callas accetta di cantare all’aperto, all’Arena di Verona che – ricordiamolo – non può vantare i prodigi acustici garantiti dal teatro di Epidauro nel quale la cantante si esibirà come Norma (1960) e come Medea (1961).

<sup>679</sup> Cfr. JOHN ARDOIN, *L’eredità Callas...*, cit., p. 141, che corrisponde a p. 124 dell’edizione inglese.

interiore di Manon. Il lodevole ritegno espressivo di questa Manon emerge pure nel grande duetto del secondo atto [...]. La scena acquista di conseguenza un inedito carattere riflessivo, pur tra le grandi espansioni dell'orchestra. La passione c'è, e in abbondanza, ma non è mai incontrollata. In «Cedi, son tua» la Callas fraseggia con eloquenza davvero struggente, culminando in – «Ah! vieni!» – in un'unica arcata di suoni densi di colore. Nel terzo atto [...] la malinconia cede il passo a una stanchezza che prosciuga la voce di vitalità. E nell'ultimo atto tutto è avvolto in un'atmosfera di tristezza profonda. «Sola, perduta abbandonata» emerge non tanto come un grido di disperazione quanto come espressione rassegnata e triste di chi sa di non avere speranze. Nelle ultime pagine dell'opera, specialmente nella frase «Ho freddo; era amorosa la tua Manon?», sentiamo le stesse sonorità spente impiegate dalla Callas per Mimì e per Butterfly. Colori vuoti e carichi di morte che impregnano le parole e le note con effetto singolarmente commovente.<sup>680</sup>

Abbiamo voluto riportare quasi integralmente l'analisi di Ardoïn perché, singolarmente, sui vari interpreti tace, salvo un fugace riferimento laudatorio indirizzato a Serafin che, a parer nostro, risulta enfatizzato nella traduzione italiana di Hastings rispetto a come espresso nell'originale inglese. Ma l'entusiasmo del critico statunitense per questa *Manon Lescaut* non viene condiviso dai recensori italiani, anche perché davvero Maria Callas, considerando l'aspetto musicale in senso stretto, potrebbe tranquillamente dire di essere «sola, perduta abbandonata» tra colleghi impari al compito a loro assegnato. Secondo Giudici, infatti,

Accanto a lei [...] c'è un Di Stefano ormai giunto all'ultimo stadio: certe frasi sguaiate e nasali [...] sono così sgradevoli da rendere difficile l'andare avanti nell'ascolto. Né aiuta un Fioravanti stentoreo e monocorde, o la stessa direzione sovraccitata, e nel second'atto pochissimo elegante, di Serafin.<sup>681</sup>

Nella sua ricerca di verità drammatica capace di vitalizzare anche i personaggi più stereotipati dell'ampia galleria di archetipi “affettivi” belcantistici da lei incontrati nel volgere di pochi anni, Maria Callas sa ritrovare d'istinto sia l'eloquio del teatro del gran gesto (quello classicistico di Racine, per intenderci), sia l'atmosfera notturna e cimiteriale delle eroine protoromantiche, riconsegnando concretezza e credibilità tanto alle eroine coturnate del neoclassicismo italo-francese quanto alle figure angelicate (o demoniache, se si pensa ad *Armida*) amate dal melodramma romantico, in particolare da Bellini al Verdi degli anni cinquanta. Anche le linee melodiche più impervie vengono affrontate come se non fossero l'espressione di sentimenti astratti o sublimati, idealizzati e incorporei: a tutti i personaggi e a tutte le loro musiche vengono conferite plausibilità e concretezza, preparando (inconsapevolmente?) il futuro recupero delle prassi esecutive più corrette e la riscoperta di estetiche malamente intese dal mito tardoromantico della verità ad ogni costo.

Come abbiamo evidenziato nel secondo capitolo, quando in Italia Maria Callas diventa la cantante d'opera più ricercata, discussa e pagata gli autori di riferimento non sono quelli che dalla

---

<sup>680</sup> JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, cit., pp. 142-143, che corrispondono alle pp. 124-125 dell'edizione inglese.

<sup>681</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 964 col. 2.

Callas vengono maggiormente valorizzati o addirittura riscoperti: il più rappresentato, ascoltato e richiesto è Puccini, autore di Maria Callas per intelligenza e tecnica, non per istinto e affinità elettiva. Ma l'aria che si respira, il clima, addirittura le richieste di mercato impongono il "sacrificio discografico" di titoli operistici che oggi si ascriverebbero al "patrimonio culturale dell'Umanità" a favore di titoli pucciniani nei quali altre interpreti avrebbero potuto brillare ed esprimere – per qualità di timbro e temperamento – tanto quanto o addirittura più di quanto la Callas possa dire.

Elvio Giudici ritiene che le registrazioni pucciniane di Maria Callas, a eccezione di *Tosca*, siano state «alquanto sottovalutate fino a qualche tempo fa per essere attualmente in piena e giustificatissima rivalutazione», ma poi ammette che Manon «è il personaggio in assoluto meno riuscito della Callas». In effetti la capricciosa e sensuale ragazza, un'adolescente non ancora giovane, un po' perversa, che confonde amore e prostituzione, richiede indole e colori vocali che a Maria Callas, già quasi trentaquattrenne nel luglio del '57, difettano: «e Manon deve proprio essere giovane, istintivamente e sentimentalmente». Ovviamente la lettura di un personaggio, anche di quello a lei meno congeniale,<sup>682</sup> offerta da Maria Callas non è mai scontata o irrilevante cosicché le intuizioni folgoranti, per quanto frammentarie, non mancano. L'aspetto più vistoso è la capacità – sempre in virtù del timbro, del fraseggio e di determinate accentuazioni – di far avvertire «subito una tragica predestinazione, componente fra tutte essenziale della creazione pucciniana».<sup>683</sup>

Riflessioni per vari aspetti analoghe vengono incoraggiate dall'analisi della Mimì interpretata da Maria Callas nella *Bohème* registrata a Milano, sempre con i complessi scaligeri ma diretti, in questa occasione, da Antonino Votto, dal 20 agosto al 4 settembre 1956:<sup>684</sup> non mancano né oggi né alla metà degli anni cinquanta i soprani in grado di cantare egregiamente la parte di Mimì. Se Maria Callas non propone in teatro questo ruolo è perché non interessa né a lei né ai direttori artistici dei teatri: per altri personaggi o c'è la Callas o quel titolo non si può mettere in programma, per *La bohème* un cast accettabile si trova sempre, senza scomodare la Divina.

Rodolfo Celletti liquida in fretta questa registrazione affermando che «la Callas fraseggia, a tratti, con il consueto talento, ma non ha né il timbro, né il temperamento adatti al canto sentimentale».<sup>685</sup> Eppure l'incisione in esame – a nostro avviso – non è inutile e ce ne accorgiamo da subito, dalle prime parole della vicina di casa mai notata prima dal poeta Rodolfo. «Scusi... Di grazia mi si è spento il lume»: il tono è attenuato, incerto, «come se parlasse a fatica per la

---

<sup>682</sup> Per Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 622) «la Callas fraseggia con talento, ma la sua vocalità, fra l'altro già declinante, non ha molto a che vedere, specie per mancanza di sensualità, con quella di Manon».

<sup>683</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 964 col. 2, anche per le citazioni di Giudici che precedono.

<sup>684</sup> Gli altri interpreti vocali sono Giuseppe Di Stefano (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Anna Moffo (Musetta), Nicola Zaccaria (Colline), Manuel Spatafora (Schaunard), Carlo Badioli (Benoît e Alcindoro), Franco Ricciardi (Parpignol): «una delle poche volte, questa registrazione, in cui la Callas non giganteggi nel vuoto» (ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 978 col. 2).

<sup>685</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 592.

stanchezza».<sup>686</sup> Mimì ha la stessa malattia di Violetta e Maria Callas le presta l'identica voce malata, il che conferma quanto la sua arte ponesse in dialogo e integrasse le diverse esperienze accumulate. In realtà Violetta e Mimì sono affini anche per altre ragioni: giovani entrambe, francesi e di dubbia moralità, se la frase «non vado sempre a messa» di Mimì è un eufemismo per dire dell'altro. Ovviamente sul piano psicologico la figura della povera fioraia è più semplice e lineare, richiede meno colori; ma conquista immediatamente la simpatia del pubblico. Comprensibile dunque che la Callas abbia accettato di interpretarla, dopo aver assaggiato il ruolo due anni prima, in occasione del *recital* pucciniano.

Primo quadro: dopo il malore, soccorsa da Rodolfo, Mimì si sente un po' meglio e la voce di Maria Callas – di conseguenza – acquista più peso e propone «Sì. / Mi chiamano Mimì, / ma il mio nome è Lucia» non tanto come un'aria, ma come un racconto informale, iniziato con qualche timidezza, superata a poco a poco, strada facendo. Siamo di fronte a un saggio esemplare di “canto di conversazione”. Qualcosa di analogo ritroviamo in «Un bel dì vedremo»: pure in quel caso possiamo ascoltare un recitativo arioso, fitto di *nuances*, calibrato in ogni dettaglio del fraseggio. Benché la sensualità non sia una caratteristica del timbro della Divina, è difficile non avvertire il calore che anima il canto allorché si giunge alla bellissima frase «ma quando vien lo sgelo», per la quale la cantante fonde perfettamente la propria voce con l'orchestra e ne asseconda l'agogica.

Puccini raccomandava «di abbandonarsi all'ondata melodica del *re maggiore* [...] cantando *ben legato* le cose che piacciono alla piccola fabbricatrice di fiori finti: le cose che parlano d'amor, di primavera. Ma perché questo canto raggiunga il massimo effetto, bisogna che [...] il *mi* venga preso *piano* per essere subito rinforzato fino ad arrivare al *la* con forte emissione di voce. Questo *la* va tenuto a guisa di corona: diminuire l'intensità e risolvere piano sul *sol diesis* con voce melodica e vellutata e *a tempo*».<sup>687</sup> Maria Callas asseconda, se non alla perfezione, certo con grande bravura le precise indicazioni del compositore. A questo punto è difficile dire se la pagina in esame sia più ricca di intuizioni messe a segno in questa incisione o nel *recital* di due anni prima: la sostanza è la stessa, ma due anni di ulteriori esperienze hanno forse acuito la sensibilità per taluni dettagli come l'indugio sull'ultimo dei quattro *La acuti*, perfettamente coerente con la *voluntas auctoris*.<sup>688</sup>

Del duetto che conclude il primo quadro ci piace segnalare l'uso appropriato del legato e l'insinuante, addirittura maliziosa accentuazione di «V'aspettan gli amici».<sup>689</sup> Sembra che Mimì

---

<sup>686</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 127.

<sup>687</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 56.

<sup>688</sup> Cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>689</sup> Un'indicazione di Puccini riportata da Ricci è benissimo realizzata nel canto di Maria Callas: «Una raccomandazione, a nome di Puccini, va fatta ai due interpreti. [...] L'invito di Rodolfo “dammi il braccio mia piccina” e la risposta di Mimì “Obbedisco, Signor!...”, esigono un grazioso tono di commedia galante. Il sentimento, l'abbandono, l'amore prendono quota alle parole divinamente sussurrate: “Che m'ami, di...”. (*sic*) “Io t'amo!”. Antitesi mirabile di effetto irresistibile» (*Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 59).

faccia l'occholino a Rodolfo, si riveli più donna che ragazza e deponga la maschera della finta ingenua, tastando il terreno per capire se, più tardi, anche Rodolfo vorrà intrattenersi con lei. Fatto sta che lei ha deciso di accompagnarlo prima che lui trovi il coraggio di chiederglielo e la voce di Maria Callas ce lo fa capire perfettamente.

Il secondo quadro dà poco spazio a Mimì, ma il terzo fa emergere in pieno il suo dramma e quindi richiede un canto che non riproduca sonorità e colori già ascoltati in precedenza. Mimì è ora una donna disillusa: la relazione con Rodolfo è tutt'altro che serena e la ragione vera dei contrasti è la malattia inarrestabile di lei che per lui è una tortura senza pace. Quando arriva alla barriera d'Enfer Mimì è spaesata, come se la spossatezza fisica le togliesse perfino la memoria di nomi che dovrebbero essere a lei ben noti. Le prime parole di Mimì, rivolte a un sergente della dogana, sono le seguenti: «Sa dirmi, scusi, qual'è (*sic*) l'osteria... / dove un pittor lavora?».<sup>690</sup> Maria Callas le pronuncia con un accento stralunato e quasi distratto: l'intonazione funge da didascalia implicita. Avvertiamo che la giovane è esausta, febbricitante, ansiosa. Viene il sospetto che nessuna interprete – *ante* Callas – si sia preoccupata di provare e riprovare questo passaggio, apparentemente irrilevante. È ancora una volta sui dettagli marginali che viene costruita l'unicità dell'interpretazione della grande cantante. Altro esempio eloquente: le due note di «Dorme?» per il loro calore e per la loro «tenerissima sollecitudine introducono un contrasto stupendo»<sup>691</sup> con il paesaggio innevato circostante.

Il duetto di Mimì con Marcello diventa, nell'interpretazione di Maria Callas, la chiave di volta della vicenda e, in effetti, è proprio a questo punto della trama che paure e speranze, desideri nascosti e bisogni espliciti della giovane vengono progressivamente messi a nudo, vincendo il comprensibile pudore che all'inizio della scena il soprano rende quasi tangibile. Il timbro prosciugato dice la disillusione di una donna invecchiata anzitempo. Il successivo dialogo con Rodolfo è luminoso, anche in virtù del timbro giovanile e affettuoso di Giuseppe Di Stefano che, in questo ruolo, rende meno percepibile il senso di costrizione che affliggeva il suo registro acuto. Duetto luminoso, certo, ma di una luce crepuscolare, perché il pallore mortale di Mimì ha un continuo riverbero nella voce di Maria Callas. Nel quarto quadro, pertanto, ritroviamo il timbro malato inventato per Violetta, una «vera e propria sinfonia di grigi»,<sup>692</sup> qui riproposta con una delicata affettuosità che bene asseconda le memorabili melodie pucciniane. «Ora Mimì è rimasta

---

<sup>690</sup> Ivi, p. 67: «La domanda di Mimì [...] deve essere rivolta con voce rotta e affannosa. A parte la titubanza per non ricordare bene il nome del locale, a parte l'affanno per il male terribile che insidia la povera creatura, Mimì si mostra affaticata dalla molta strada che ha fatto per giungere fin là dopo aver vegliato tutta la notte. Di questo stato fisico e di questo stato d'animo il pubblico deve essere reso partecipe. Con più rigore di tempo (ora, sotto, c'è l'orchestra) ma con il medesimo tono affannoso bisogna che sia pronunciata l'altra domanda: quella che Mimì rivolge alla "buona donna" che esce dal Cabaré (*sic*). [...] Le terzine debbono essere eseguite [...] esattamente come sono scritte» e anche in questo caso l'esecuzione di Maria Callas ricalca quelle che secondo Luigi Ricci sono le indicazioni di Puccini stesso.

<sup>691</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 978 col. 2.

<sup>692</sup> Ivi, p. 979 col. 1.

sola con Rodolfo. Sostenuto dalle arcate dei violini, delle viole e dei violoncelli il canto della moritura snoda il suo rosario di nostalgica tristezza».<sup>693</sup> Analizziamo a questo punto la realizzazione dei quattro versi «Sono andati? Fingevo di dormire / perché volli con te sola restare. / Ho tante cose che ti voglio dire, / o una sola, ma grande come il mare». Quasi per ognuna di queste sillabe Maria Callas inventa un peso e un colore specifici e differenti. Un lieve indugio su «tàn-te cose», come già prima la scansione di «sono andati», fa avvertire – quasi incombesse sulla moribonda la mole di una montagna – la fatica del parlare unita al desiderio di dire. E la vastità del mare viene evocata dallo schiarirsi repentino della voce: il colore è sempre grigio, ma adesso assume le vibrazioni di un chiarore argentato che descrive l'ultimo baluginio di vita che precede la morte. «Qui viene rievocata la scena dell'ora lontana nella soffitta memore. Il ricordo fa spuntare un nostalgico sorriso sul volto della moritura»<sup>694</sup> e noi lo vediamo, quel sorriso, alle parole «Te lo rammenti quando sono entrata?». A questo punto Mimì ripete le parole dette la sera del primo incontro da Rodolfo: sulle labbra di Maria Callas il verso «Che gelida manina» rifiorisce stancamente. «Al ricordo del primo incontro Mimì è presa da uno spasimo di soffocazione. Ella cade sfinita sul guanciale. [...] Dopo brevi istanti, al ritorno degli amici premurosi, Mimì rinviene: ma è l'ultimo sprazzo della fiammella che si spegne. Musetta porge il manicotto a Mimì, che vi tuffa le mani perché non siano più allividite». D'accordo con Elvio Giudici, notiamo che parlando delle proprie mani «allividite» Mimì mette in risalto la «elle» geminata e così, ancora una volta, «una straniera insegna a tutte le italiane che partito espressivo può trarsi dalla giusta accentazione d'una doppia consonante che, in questo caso, in un'atmosfera rarefatta sospende il ricordo d'un'intera vita di stenti».<sup>695</sup> Terminato l'ascolto, rimane lo stupore per la modernità del fraseggio della Mimì di Maria Callas e per l'equilibrato e sapiente controllo del suo canto.<sup>696</sup>

La rassegna dei personaggi femminili pucciniani interpretati nel corso della sua intera carriera artistica dalla “divina” Callas ci invita a porci una domanda, prima di concludere riportando il parere autorevole di René Leibowitz: Puccini avrebbe apprezzato Maria Callas come interprete delle proprie opere? Viene in nostro soccorso Luigi Ricci, il quale premette all'esposizione delle indicazioni raccolte dalla voce del maestro per la realizzazione musicale di sette dei dieci titoli pucciniani<sup>697</sup> un interessante paragrafo intitolato *Il decalogo di Puccini*.<sup>698</sup> Per verificare se un interprete vocale sia o no in linea con i precetti del compositore di Lucca dobbiamo considerare solo

<sup>693</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 77.

<sup>694</sup> Ivi, p. 78, anche per la citazione che segue.

<sup>695</sup> Cfr. ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 979 col. 1.

<sup>696</sup> Cfr. per un'analogia osservazione ivi, p. 964 col. 2.

<sup>697</sup> Mancano all'appello *Le Villi* (1884) ed *Edgar* (1889), opere presto accantonate. E, naturalmente, *Turandot*, che Puccini non poté mai realizzare sulla scena perché mai completata. La *première* scaligera postuma del 25 aprile 1926, direttore Toscanini, viene realizzata a un anno e mezzo dalla morte del compositore (Bruxelles, 29 novembre 1924).

<sup>698</sup> Cfr. LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., pp. 11-14.



alcune delle voci analizzate da Ricci, in particolare le prime sei, tralasciando le ultime quattro. Infatti se ci concentrassimo anche su di esse, «potremmo correre il rischio di esulare dal campo strettamente musicale».<sup>699</sup>

I – I tempi e l'agogica. Le indicazioni di Puccini si avvalgono delle denominazioni usuali, anche per quelle che «appaiono come ampliamenti o anche sfumature delle precedenti».<sup>700</sup> Tutti i professionisti del canto si attengono a tali indicazioni. A noi interessa, semmai, evidenziare come Maria Callas sia scrupolosa nell'osservare «le altre sottospecie agogiche: quelle espresse dalle parole: *più, meno, assai, molto più, molto meno*».<sup>701</sup> La sagacia con la quale vengono realizzate tali indicazioni sorprende e si può tranquillamente affermare che dipenda solo in parte dalla perizia del direttore d'orchestra, dato che la fantasia dell'interprete non latita neppure quando nessuno le offre incoraggiamento o sostegno e deve accontentarsi di un maestro «impersonale».<sup>702</sup>

II – I coloriti di espressione. Alle indicazioni *appassionato, comodo, con affetto, dolce, morendo, tranquillo, grazioso, gaio*, e via discorrendo, andrebbe secondo Ricci anteposta la parola «Gusto».<sup>703</sup> Puccini va cantato con gusto: «nel decalogo pucciniano è l'imperativo categorico di maggiore peso. Cafonerie: nessuna. Gigionerie: abolite. Signorilità: ineccepibile». Abbiamo cercato di evidenziare, descrivendo i tratti salienti dei personaggi sopra menzionati, come – pur variando le loro caratteristiche e psicologie – ciò che li collega gli uni agli altri nelle scelte interpretative di Maria Callas è il senso della misura, la sobrietà, l'abolizione (ove non richiesta) dell'enfasi di marca verista e l'equilibrato e sapiente controllo del canto.

III – I coloriti delle sonorità. Anche le variazioni dinamiche vanno controllate:<sup>704</sup> *il crescendo, diminuendo, forte, piano, sotto voce, mezza voce* domandano, ancora una volta, la padronanza della tecnica e il rispetto delle giuste proporzioni. Una frase musicale, infatti, può risultare incisiva e imperiosa non solo perché cantata *forte*, ma anche in virtù dell'accento, dell'articolazione delle sillabe, del peso assegnato a questa o a quella parola contenuta nel verso. Pure in quest'arte Maria Callas sale in cattedra e insegna *urbi et orbi* cosa significhi adeguato controllo del volume sonoro.

IV – Le corone. «Le note coronate, in mezzo alla frase, Puccini voleva che fossero esattamente *il doppio del loro valore morfologico*. La qual cosa rientrava nel suo modo di intendere l'arte: mai effetti esagerati. Niente acuti molto lunghi e nemmeno esageratamente forti, violenti, aggressivi. Niente note dalla lunga agonia: note che, a smorzarle, ci vorrebbe un collasso. Esattezza

---

<sup>699</sup> Ivi, p. 13. Il decalogo offre indicazioni relative a: 1. i tempi, 2. i coloriti di espressione, 3. i coloriti delle sonorità, 4. le corone, 5. i portamenti, 6. la dedizione degli artisti, 7. gli scenari e l'atmosfera drammatica, 8. il sipario inteso come musica, 9. la musica in palcoscenico, 10. la forza suggestiva delle campane.

<sup>700</sup> Ivi, p. 11.

<sup>701</sup> *Ibidem*.

<sup>702</sup> Così Celletti qualifica Antonino Votto, direttore della *Bohème* del 1956 (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 592).

<sup>703</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, cit., p. 12, anche per la citazione che segue.

<sup>704</sup> Cfr. ivi, p. 13, anche per le citazioni contenute nelle tre voci che seguono.

di quel che era scritto: ecco quel che Puccini pretendeva» e Maria Callas – deposte le giovanili intemperanze messicane e argentine, spesso imposte dai committenti e riservate ad altri compositori – canta quel che sta scritto, senza code, senza corone fuori ordinanza, senza effetti da circo.

V – I portamenti. «Puccini aveva in uggia il portamento ad ogni costo [...] Ma se per caso ne segnava lui qualcuno, guai a non dare a quel voluto pezzo espressivo il massimo dell'intensità». In questo caso Maria Callas può avvalersi di direttori che – memori della prassi teatrale e delle tradizioni non scritte – possono suggerirle dove e cosa fare, senza *tic* o stereotipie. Risultato: il suo canto, a differenza di quello di varie sue colleghe, suona ancora oggi “moderno”, proprio perché evita le tradizioni vocali deteriori che sono il *pendant* musicale delle pose innaturali e atteggiate delle attrici che, negli anni del cinema muto, intendevano mimare i diversi stati d'animo ricorrendo a un repertorio gestuale fatto di vezzi, enfasi, pose scultoree e iperboli espressive.

VI – La dedizione degli artisti. Puccini «la voleva totale. In questa materia era un despota. Dalla esattezza tonale a quella del colore; dalla efficacia interpretativa della voce umana al gesto espressivo; dal nitore della pronuncia – per lui fondamentale – all'aderenza della parola, all'inflessione musicale». Sembra che nel codificare i requisiti irrinunciabili in materia di canto Puccini sia stato allievo e non maestro di Maria Callas: eppure lei nasce quando lui sta per morire. Al maestro di Lucca la Divina Callas offre anche la disponibilità ad affrontare un tirocinio impegnativo, mai stanca di provare, sempre disposta a migliorarsi, diversa in questo dai suoi colleghi. E forse, da buon toscano, Giacomo avrebbe concesso alla scalpitante Maria l'onore di qualche applauso supplementare, ben conscio dei meriti conquistati dalla diva sul palcoscenico.

Appurato come le voci del *Decalogo* riferite agli artisti del canto trovino in Maria Callas una interprete obbediente, diamo per concludere la parola a René Leibowitz, il quale si dissocia da quanti ritengono che la voce della cantante grecoamericana non fosse adatta a Puccini:

Resta solo da chiedersi se la nostra cantante ha saputo impadronirsi dei mezzi vocali nuovi quanto lo esigono le opere più recenti. Qui la risposta non può che essere affermativa. Infatti non può esserci alcun dubbio che i ruoli di soprano lirico propriamente detti (come Manon, Mimi e Madame Butterfly di Puccini) si adattino perfettamente all'arte di cantare della Callas. La leggerezza così caratteristica della sua voce le permette di dare di queste eroine giovani delle interpretazioni convincenti: ugualmente, le ben note inflessioni drammatiche della Callas riescono ad esprimere il lato tragico di questi personaggi. Del resto è significativo constatare in quale maniera l'arte della Callas riesce qui a trasferire il virtuosismo vocale su un piano che è giustamente la base stessa del canto moderno, cioè la purezza del timbro. Questa ella la ottiene grazie a una scienza straordinaria dell'emissione del suono; possiede la facoltà, ad esempio, di «filare i suoni» in una maniera pressoché unica al giorno d'oggi, potendo così rivaleggiare con le più grandi specialiste (tra cui la Tebaldi) sul loro stesso terreno. Inoltre, qui come in tutti i ruoli che canta, la Callas sa esprimere ammirevolmente le minime fluttuazioni del senso drammatico con un fraseggio musicale perfetto. [...] Ma se è ancora relativamente agevole accettare la Callas nei ruoli di soprano lirico, ella incontra forti resistenze allorché affronta dei ruoli propriamente drammatici. Viene subito in mente l'esempio di *Tosca*, ed è qui che persino certi appassionati tra i suoi più fedeli hanno creduto giusto di elevare proteste. E tuttavia

confesso che anche qui la sua arte mi ha interamente convinto. Certo ho potuto notare [...] i passaggi in cui la voce sembrava essere forzata; ho notato i suoi acuti pressoché gridati, come la mancanza di omogeneità del timbro in generale. Ma dopotutto il personaggio di Floria Tosca è di una natura tale da poter essere creato da un'emissione vocale costantemente uguale e da un timbro puro? Mi sembra invece che questo personaggio, tra i più «realisti» e drammatici che ci siano non può convincerci se non quando l'interprete mette in moto tutta la gamma delle sue risorse vocali, dal più puro suono filato fino al grido, dal [correggiamo l'evidente refuso «del» contenuto nel testo originale] registro grave *poitriné* e scuro fino all'acuto più ardito e perfino stridente, dall'emissione leggera e delicata all'attacco violento e forzato. Anche qui – nell'interpretazione della nostra artista – tutte queste risorse vocali si basano sempre su una musicalità profonda che ad ogni istante le permette di trovare il fraseggio, traducendo quindi alla perfezione la minima inflessione del testo [...]. Sottolineando l'idea di *rischio* che è una delle più forti caratteristiche di tutta l'attività della Callas, mi sembra di aver toccato uno degli aspetti essenziali di ciò che costituisce la modernità della nostra artista. Non ha [...] affrontato uno dei più ardui ruoli di soprano drammatico che esistano, quello della principessa Turandot nell'opera di Puccini? Forse della sua interpretazione si può dire – almeno quale si configura nell'incisione discografica, la sola che conosco – che risente di una certa mancanza di volume e possanza vocale. D'altro lato la voce ha saputo trovare un timbro estremamente penetrante, un'emissione tagliente che compensa in gran misura questa mancanza e che conferisce al personaggio un aspetto particolarmente crudele di straordinaria veridicità drammatica.<sup>705</sup>

Leibowitz nella sua analisi del “fenomeno” Callas anticipa anche alcuni dei ragionamenti che svolgeremo nel prossimo capitolo, allorché evidenzia come la recitazione della cantante sia quella di una «grande attrice»<sup>706</sup> e riveli una «presa di coscienza reale della problematica del teatro lirico moderno». In sostanza, anche Leibowitz ritiene che l'audacia faccia della Callas un fenomeno unico dei nostri tempi e che uno dei suoi meriti essenziali (accanto alla preoccupazione di realizzare la «verosimiglianza drammatica»,<sup>707</sup> essendo l'opera teatro *tout court*) risieda nel fatto che ha saputo valicare i limiti delle categorie vocali in cui era ormai da tempo costretta la voce di soprano.<sup>708</sup> Valicare il confine, correre il rischio, tentare nuovi voli è l'aspetto della sua arte che la rende *artifex* e le fa condividere il destino di due figure ben note alla sua cultura di origine: Icaro e Prometeo.<sup>709</sup>

<sup>705</sup> RENÉ LEIBOWITZ, *Il rischio costante della “modernità”*, «Musica & Arte», quaderni del Museo Teatrale alla Scala, a. I (ottobre 1996), n. 4, pp. 19-22: 19 col. 3 – 20 coll. 1-3, *passim*.

<sup>706</sup> Ivi, p. 22 col. 1, anche per le due brevi citazioni che seguono.

<sup>707</sup> Nella parte conclusiva del proprio ragionamento René Leibowitz (ivi, p. 22 coll. 2-3) affronta il tema relativo al *physique du rôle* e alla necessità – nel teatro operistico moderno – di creare un *décor* preciso e credibile, al fine di situare l'azione in una cornice ben determinata. «Anche qui la Callas ha saputo rinnovare in modo radicale. Sfidando il mito convenzionale della cantante grassa [...] la nostra *diva* non è indietreggiata di fronte al rischio di rovinarsi la salute pur di dimagrire». Potremmo dire – creando un parallelismo – che come Luchino Visconti (il suo regista preferito) pretende che gli arredi scenici contengano le suppellettili appropriate anche nel caso che il pubblico non le possa vedere, così per essere una Mimi discografica credibile Maria Callas si preoccupa di acquisire *le physique du rôle*, anche se nessuno la vedrà mai interpretare sulla scena questo personaggio. Ma la verità dell'interpretazione passa attraverso il continuo riplasmare se stessa per essere e non soltanto per fingere di essere il personaggio che canta.

<sup>708</sup> Naturalmente non viene passata sotto silenzio la «cura minuziosa con cui la Callas studia i suoi ruoli al fine di dare ad ogni personaggio che incarna – per quanto diverso sia dal precedente – l'interpretazione più convincente possibile» (ivi, p. 20 col. 3).

<sup>709</sup> Con i personaggi del mito Maria Callas condivide un'ulteriore caratteristica, quella di essere diversamente belli, ossia sublimi, perché belli di una venustà inquietante. E anche in questo caso le parole di Leibowitz ci aiutano a capire: «Si dice che la Callas fosse molto brutta agli inizi di carriera. Non so se è vero, ma se tale fosse veramente il caso, come è riuscita a trasformarsi in questa figura abbagliante di bellezza sotto cui appare al giorno d'oggi? Ma qui si fermano i nostri mezzi di investigazione, poiché è forse in questo che risiede il vero segreto della Callas» (ivi, p. 22 col. 3).

### 3.6. Wagner in italiano (e tutto il resto)

In un articolo firmato per la rivista italiana «Discoteca» nel settembre 1961 Tullio Serafin conferma che si deve al tenore Giovanni Zenatello la scelta di Maria Callas quale interprete di *Gioconda* in Arena nell'estate 1947. Serafin è tuttavia il maestro concertatore e direttore di quella produzione; è un esperto di voci e intuisce – anche se nell'immediato non ha nulla di interessante da offrirle – le potenzialità della cantante venuta da oltre oceano. Ben presto si ricorda di lei per il *Tristano e Isotta* che deve dirigere a Venezia. A questo punto la testimonianza di Serafin si intreccia con quella di Maria Callas che, nel 1967, rilascia a Edward Downes le dichiarazioni qui di seguito riportate a proposito dell'audizione per il *Tristano* della Fenice:<sup>710</sup>

Mi ricordò dall'Arena di Verona e mi chiamò per interpretare Isotta di lì a poco: a dicembre e venivo contattata a novembre... Avevo guardato soltanto il primo atto, per curiosità e all'ultimo minuto Serafin mi ha proposto un'audizione. Non osai dire che non conoscevo l'opera, perché avrei perso l'audizione. Quindi ho bluffato. Ho detto: «Sì, certo, conosco la parte di Isotta» e, intanto, ho letto il secondo atto. Non so come... Dio deve avermi aiutata... Lui si voltò e mi disse: «Ben fatto, devo dire che conosci bene il ruolo». In seguito ho confessato: «Guardi, Maestro, – dissi – devo ammettere di avere bluffato». Si è meravigliato e mi ha apprezzato ancora di più, a quel punto. Ma poi ho dovuto studiare. Così ho cantato Isotta, poi ho cantato anche Turandot. Ero stata scritturata per questi ruoli ma, appena ho potuto abbandonarli, l'ho fatto. Mi sono invece dedicata ai ruoli del belcanto per far del bene alla mia voce e ho abbandonato questi altri ruoli.

L'interpretazione che Maria Callas offre del personaggio di Isotta a Venezia tra il dicembre 1947 e il gennaio 1948 convince la critica più di quanto non l'abbia impressionata la *Gioconda* areniana: forse i medesimi recensori si stanno abituando a una voce possente eppure capace di infinite sfumature dinamiche, densa ma non del tutto omogenea, estesa ma un po' metallica in alto. Anche il fraseggio è per vari aspetti nuovo: fedele alla partitura eppure personalissimo, esatto ma senza pedanteria. Giuseppe Pugliese, stranamente, parla di voce «caldissima», forse perché nel biennio d'esordio il *medium* della Callas è così denso e voluminoso da risultare addirittura avvolgente:

Artista d'una sensibilità musicale non comune, dal gioco scenico felicissimo e sicuro, ha rivissuto la passione amorosa della sua parte più con dolce femminile trasporto che con druidica virilità. Ma la sua bella, caldissima voce ha trovato specie nel registro acuto, accenti squillanti e d'un appropriato lirismo.<sup>711</sup>

Pure Mario Nordio, del «Gazzettino-Sera», pubblica a San Silvestro una recensione che trova riscontro nell'unica pagina del *Tristano e Isotta* che possiamo ancora oggi ascoltare nell'interpretazione di Maria Callas grazie a un 78 giri della Cetra (inciso tra l'8 e il 10 novembre

---

<sup>710</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 28-29, sia per le notizie fin qui riportate, sia per il testo inglese da noi qui di seguito tradotto.

<sup>711</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 181-182.

1949 e oggi riversato in *compact*) che contiene la scena della morte della protagonista, del quale torneremo a parlare:

Isotta ardita, dagli acuti splendenti, in possesso d'un organo squisitamente brillante che si piega alla più tenera dolcezza, nell'estasi della morte d'amore la giovane artista greca, dal limpido fraseggio e dalla spontanea musicalità, ha coronato il suo brillante successo.<sup>712</sup>

Un dettaglio minuscolo conferma come già all'inizio della carriera italiana – ben prima di incontrare i maestri della regia che, secondo alcuni, plasmeranno l'attrice – Maria Callas rivolga la propria attenzione anche ai dettagli scenico-costumistici. A vari mesi di distanza dalle recite veneziane, nel novembre 1948, scrive una lettera parlando di *Norma* a G. Battista Meneghini dove richiama alla memoria un particolare non musicale dell'Isotta veneziana: «Ti ricordi quanta fatica per allungare la parrucca del *Tristano*?».<sup>713</sup> Maria Callas è una diva già all'indomani della *Gioconda* areniana: i suoi personaggi da ora in poi saranno accurati da tutti i punti di vista.

### Il Wagner (in italiano) di Maria Callas

Titolo e n. complessivo di recite	Città e teatro	Date
<b><i>Tristano e Isotta</i> (12)</b>	Venezia, La Fenice Genova, Grattacielo Torino, Studio di registraz. <sup>ne</sup> Cetra Roma, Teatro dell'Opera	30 dic. 1947; 3, 8, 11 genn. 1948 12, 14, 16 maggio 1948 8-10 febr. 1949: <i>Morte di Isotta</i> 6, 9, 19, 25, 28 febr. 1950
<b><i>La Valchiria</i> (6)</b>	Venezia, La Fenice Palermo, Teatro Massimo	8, 12, 14, 16 gennaio 1949 24 genn.; 10 febbraio 1949
<b><i>Parsifal</i> (4)</b>	Roma, Teatro dell'Opera Roma, Auditorium della Rai	26 febr.; 2, 5, 8 marzo 1949 20-21 nov. 1950 (trasm. radiof.)

#### 3.6.1. Il trittico wagneriano di Maria Callas

Un prezioso perché unico intervento sul Wagner di Maria Callas viene firmato a quindici anni dalla sua morte da Domenico Maria Morace,<sup>714</sup> nella consapevolezza che molto all'epoca si è già scritto «sulle sue profetiche riaperture di nuovi orizzonti interpretativi del repertorio di Donizetti e di Rossini», mentre sono rimasti in ombra personaggi da lei amati quali Rezia e Leonora, eroine di

<sup>712</sup> Ivi, p. 182.

<sup>713</sup> G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 67.

<sup>714</sup> DOMENICO MARIA MORACE, *Callas, eccezionale Isotta. Il repertorio tedesco*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, p. 78 coll. 1-3. Tutte le citazioni, fino a diversa segnalazione, sono ricavate dalla col. 1.

*Oberon* (opera di Weber mai interpretata integralmente a teatro) e *Fidelio* (l'unica opera di Beethoven da lei interpretata in Grecia). Passano ugualmente sotto traccia i ruoli wagneriani affrontati dalla Callas agli albori della carriera italiana. Non ripetiamo il già detto sulle recite ateniesi del '41: benché diciottenne, la Callas esce dalle pagine impervie di Beethoven non soltanto sopravvivendo, ma ottenendo – come attestano le cronache dell'epoca – giudizi «di lusinghiera stima, quando non di plauso». Per Morace «son tentativi promettentissimi che neanche le ugone di acciaio di Kirsten Flagstad e Birgit Nilsson tentarono, neanche in stagioni già più mature».

Ventiquattrenne, abbassa – si fa per dire – il tiro e si adatta all'ugola (fitta di salti di ottava davanti ai quali «per poco / il cor non si spaura») di *Gioconda*, «ma il vero prodigio, ahinoi pochissimo documentato, è il repertorio wagneriano: in due anni, tra il '48 ed il '50, tra i 25 e i 27 anni (notare l'età), le cronache ci raccontano di *Brunnhild* (*sic*), di *Isotte* e di *Kundry* sensazionali, cui manca solo la lingua originale per qualificarle supreme». <sup>715</sup>

Nella sua monografia sulle *Stagioni romane di Maria Callas* Franco Onorati ricorda che, a pochi mesi di distanza dalla prima apparizione romana del luglio 1948 alle Terme di Caracalla nella *Turandot* pucciniana, «la Callas torna a Roma per interpretare *Parsifal* (febbraio-marzo 1949) e *Tristano e Isotta* (febbraio 1950)». <sup>716</sup> Il *Parsifal* va in scena il 26 febbraio 1949 e segna, tra l'altro, il ritorno sul podio del teatro Costanzi del maestro Tullio Serafin. <sup>717</sup> Il 27 febbraio l'articolo del «Messaggero» menziona tanto lui quanto – rapidamente, ma con cordialità – il soprano interprete del ruolo di *Kundry*:

Il maestro Serafin non mancò di conferire allo spettacolo un tono di grande dignità. La sua concertazione nitida e profonda, l'emozione viva con cui dette risalto alle pagine più genuine dell'opera, furono rilevate da tutti e sottolineate da speciali consensi. Buona la scelta degli interpreti vocali: Maria Callas <è> fornita di eccellenti mezzi e bene educata alle esigenze del palcoscenico.

---

<sup>715</sup> *Ibidem*, col. 2. Negli anni cinquanta alcuni titoli del repertorio francese o tedesco vengono proposti in italiano anche fuori dall'Italia, ma può anche accadere che il *Fidelio* di Beethoven venga richiesto in inglese anziché in tedesco, come vorrebbe fare il sovrintendente del Metropolitan, ottenendo un rifiuto da parte della giovane Callas (cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 21).

<sup>716</sup> FRANCO ONORATI, *Le stagioni romane di Maria Callas*, Roma, Edilazio, 2017, p. 18. Per le informazioni e le citazioni che seguono p. 19, fino a nuova indicazione. Per la stroncatura di Pannain che segue (con minime varianti e la correzione di un refuso da noi adottata) si veda anche GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 192.

<sup>717</sup> Tre le repliche: 2, 5, 8 marzo. Completano il cast H. Beirer, M. Cortis, C. Siepi e A. Dado. Il 7 marzo, durante un concerto alla RAI di Torino diretto da Francesco Molinari Pradelli, Maria Callas propone brani dai *Puritani*, da *Aida*, da *Norma* e da *Tristano e Isotta*. Per aprile non ha nessun contratto, da maggio a luglio è a Buenos Aires con *Turandot*, *Norma* e *Aida*. Il 18 settembre canta l'oratorio *San Giovanni Battista* di Stradella diretta da Gabriele Santini a Perugia. L'8 e il 10 novembre incide in studio, diretta da Arturo Basile, la morte di Isotta (in italiano), «Casta diva» dalla *Norma* e «Ah rendetemi la speme» dai *Puritani* per la Cetra, a Torino. Conclude con le tre recite napoletane di *Nabucco* del 20, 22 e 27 dicembre quello che possiamo chiamare «l'anno del miracolo», iniziato con *La valchiria* alla Fenice (8, 12, 14, 16 gennaio) e, subito dopo, nello stesso teatro, con *I puritani*, quale sostituta della Carosio (19, 22, 23 gennaio), prima di riprendere a Palermo la parte di Brunilde per altre due recite di *Valchiria*, a sole ventiquattr'ore di distanza dall'ultima Elvira veneziana (24 gennaio e 10 febbraio). Il 12, 16, 18 e 20 febbraio è *Turandot* a Napoli. Segue il *Parsifal* di cui stiamo parlando. Considerato che negli anni Quaranta *Norma* viene reputata opera adatta ai soprani drammatici, la Callas sembra destinata a confinarsi nel repertorio riservato ai pesi massimi della lirica, se non fosse per quei *Puritani* che lasciano intuire orizzonti inimmaginabili nell'era *ante Callas*.

Cominciano già qui le tirate dei detrattori sordastri rispetto al magistero vocale della cantante. Abbiamo già avuto modo di ascoltare la voce pretestuosamente astiosa di Beniamino Del Fabbro. Il secondo degli anticallassiani di “chiara fama” è purtroppo Guido Pannain (1891-1977), compositore, musicologo, storico e critico musicale. Oggi la sua miopia nei confronti dell’arte di Maria Callas (che dal ’47 al ’55 è difficilmente attaccabile) getta disdoro su di lui, ma si può spiegare, almeno in parte, considerando che nelle sue valutazioni storico-critiche Pannain si rifà alle teorie estetiche di Benedetto Croce, attenendosi alle quali non può considerare bella la voce venuta d’oltreoceano, priva della sensualità “edonistica” considerata irrinunciabile per un soprano:

Maria Callas è un’artista intelligente e ben dotata, ma ci vuol ben altro per il personaggio di Kundry, freudiana avanti lettera, nella quale l’isteria del femminino wagneriano si tende in parossismi, ma va idealizzata, non riprodotta con grida realistiche né con gesti troppo materialmente felini e preoccupati. È in fondo la maledizione di Ahsverus che si riscatta nelle lacrime della Maddalena.

A testimonianza di come non mancassero i recensori consapevoli dei meriti del soprano (ovviamente a patto di accettare e valutare il “Wagner all’italiana” in voga, in quegli anni, nei Paesi latini, senza discettare sull’inadeguatezza filologica di un simile approccio), riportiamo un breve stralcio dall’articolo dedicato alla *performance* romana da Sergio Dalma:

Kundry era Maria Callas. Non si poteva sceglier di meglio. Il tremendo e mutevole personaggio che oscilla tra il mostro e l’angelo, tra Salomè e Maddalena, e percorre tutta la gamma dell’eterno femminino, ha trovato nella splendida cantatrice una degna intrinsecazione [sic].<sup>718</sup>

Interessante mettere a confronto le voci di diversi critici, a partire da Franco De Luca per il quale la Kundry di Maria Callas

ci ha deluso: se ha dei buoni spunti interpretativi, vocalmente presenta zone afone e dislivelli, causati da ineguaglianza nel timbro di voce o nella linea di canto. La regia [...] non ci è piaciuta [...] specie per quanto riguarda una Kundry ridotta al ruolo di odalisca.

Niente da obiettare sui «dislivelli» che caratterizzano la voce della Callas anche negli anni giovanili, ma sinceramente ci risulta difficile capire a cosa alluda l’espressione «zone afone», a meno che non sia la dicitura adottata dal critico della «Libertà d’Italia» per indicare i suoni del registro grave che noi chiamiamo gutturali. Nulla da obiettare sugli appunti mossi alla regia, in

---

<sup>718</sup> Il giudizio espresso da Sergio Dalma nel quotidiano «La Repubblica d’Italia» del 2 marzo 1949 è riportato anche in GINA GUANDALINI, *Callas. L’ultima diva*, cit., pp. 192-193, ma forse con un refuso (anziché «intrinsecazione» conviene leggere «estrinsecazione?»). Dall’antologia critica curata da Gina Guandalini (ivi, p. 193) stralciamo anche i giudizi di Franco De Luca («La Libertà d’Italia» del 27 febbraio 1949), Giorgio Graziosi («La Rassegna Musicale» del luglio 1949), Enrico Fondi («Il Paese», 28 febbraio 1949), F.L. Lunghi («Il Giornale d’Italia», 1° marzo 1949), Adriano Belli («Il Quotidiano» del 28 febbraio 1949) e, infine, Alfredo Bonaccorsi («La voce repubblicana» del 3 marzo 1949).

quanto l'iconografia superstite conferma l'impressione palesata da De Luca. Ingeneroso pure il giudizio di Giorgio Graziosi che ascrive al soprano responsabilità che andrebbero perlomeno condivise con gli altri interpreti: «La mediocrità delle scene e l'inadeguata prestazione di Maria Callas in *Kundry* determinarono falle di non lieve conto».

Di segno opposto il commento firmato sul «Paese» di fine febbraio da Enrico Fondi per il quale «Maria Callas riuscì bene adatta, per natura e gagliardia canora, dai chiari e squillanti acuti, a impersonare la figura dell'incantatrice». Anche per F. L. Lunghi nel secondo atto – quello più interessante anche a nostro giudizio – Hans Beirer «ha trovato [...] una *Kundry* in tutto degna di lui. Maria Callas infatti in una parte fra le più difficili sia dal punto di vista vocale che da quello scenico ha rivelato un forte e vivace temperamento ed una voce provata a tutte le asperità».

Di encomio schietto e cordiale si può parlare a proposito del verdetto emesso da Adriano Belli dalle pagine del «Quotidiano». Si parla addirittura – *incredibile dictu* – di «uguaglianza di registri». Ci si potrebbe domandare se Belli e De Luca abbiano ascoltato la stessa interprete nel medesimo ruolo, ma chi ha dimestichezza con la critica musicale sa che valutazioni molto divergenti si possono esprimere a commento di esecuzioni tanto vocali quanto strumentali:

Maria Callas è una magnifica *Kundry*. Oggi ci è apparsa più completa. La cantante, che ha facilità di emissione, mirabile uguaglianza di registri e grande estensione, ha superato vittoriosamente ogni difficoltà e ha saputo rendere con grande efficacia la palpitante e tormentata figura della peccatrice anelante alla redenzione.

Sul tema a noi familiare della “diversa” bellezza e del difetto di sensualità insiti nel timbro del soprano ritorna infine Alfredo Bonaccorsi, il quale esprime un giudizio nella sostanza positivo sulla *performance* ascoltata al Teatro dell'Opera di Roma: «Interessante *Kundry* Maria Callas, voce, quantunque non sensuale, indicata tuttavia per la sua bellezza (che pure è fascino) e potenza».

*Kundry* è il solo personaggio wagneriano della Callas che oggi possiamo ascoltare in una registrazione *live* di suono più che accettabile. Non si tratta tuttavia di una delle quattro recite romane del febbraio-marzo 1949, bensì del riversamento in disco – originariamente Cetra – dell'esecuzione in forma di concerto curata dalla RAI nel proprio auditorium per il 20 (primo atto) e il 21 novembre 1950 (secondo e terzo atto),<sup>719</sup> con la direzione di Gui. Cantano con la Callas, tra gli altri, Boris Christoff (*Gurnemanz*), Rolando Panerai (*Amfortas*) e Dimitri Lopatto (*Titirel*).

Una curiosità: nella parte della Prima Fanciulla-Fiore figura Lina Pagliughi e, per quanto ne sappiamo, questa è l'unica occasione in cui due celebrate Lucie – una del passato e una dell'immediato futuro – cantano insieme in un'opera di Wagner.

Certo questa non è l'esecuzione filologica che oggi pretenderemmo.

---

<sup>719</sup> Cfr. booklet allegato al cofanetto *Callas Live Remastered*, Warner Classics, 2017, p. 5.



Il «leggendario Wagner italiano»<sup>720</sup> risulterà presto improponibile a teatro: falcidiato da tagli,<sup>721</sup> si avvale di un orrido libretto<sup>722</sup> e ammorbidisce canto e orchestra, alla ricerca del lirismo amato dal pubblico neolatino. La ricostruzione tecnica pubblicata nel cofanetto della Warner Classics non può restituire in modo del tutto nitido il timbro dell'orchestra, ma ciò che ascoltiamo consente di valutare adeguatamente la salute vocale della Callas e, di conseguenza, i suoi pregi (estensione, agilità, perfetta intonazione, controllo tecnico, duttilità dinamica) e i suoi difetti congeniti (gutturalità di certi suoni, non perfetta omogeneità nei tre registri, suoni acuti tendenzialmente metallici), le qualità timbriche (soprattutto nel registro medio) e l'efficacia dell'interpretazione, che piacque perfino a papa Pio XII, con il quale Maria Callas ebbe un incontro e, quasi, una disputa musicologica.<sup>723</sup> Passiamo per un istante la parola a Celletti per chiarire come la registrazione in esame si possa considerare un documento storico di fondamentale importanza, essendo

l'unico esemplare, in un'edizione d'opera completa, del leggendario Wagner italiano, eseguito fino alla seconda guerra mondiale non soltanto da noi, ma nei paesi di lingua spagnola. L'ascolto dell'esecuzione – sottoposta a diversi tagli – è abbastanza buono per le voci, meno per l'orchestra. La direzione di Vittorio Gui è orientata verso un'esecuzione all'italiana e quindi, nei limiti del possibile, liriceggiante. Ciò risulta non soltanto dall'ascolto del Preludio oppure dell'«Incantesimo del Venerdì Santo», ma dall'impostazione della concertazione, dai ritmi e dalle sonorità orchestrali sotto il canto. Eccettuato il protagonista Africo Baldelli – che ha un timbro poco gradevole [...] – gli altri cantano con morbidezza, senza sforzo, con un bel legato e una dizione esemplare. Ciò vale in modo particolare per la Callas, per Christoff e per Panerai. La Callas è colta nel suo miglior periodo vocale. Sostiene i passi di tessitura grave facendo di tanto in tanto udire qualcuno dei suoni gutturali che erano insiti nel suo timbro, ma

---

<sup>720</sup> L'espressione è di Rodolfo Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1121).

<sup>721</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, p. 44: «L'esecuzione da concerto presenta molti tagli, ma interessano solo in minima parte il secondo atto, e limitatamente alla musica di Parsifal. Vista l'inerzia interpretativa di Baldelli, la perdita non è eccessiva».

<sup>722</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1818 col. 1: «pessimo e semi-incomprensibile italiano». L'italianizzazione del massimo operista tedesco persiste forse perché «la prospettiva germanofoba» è «ridiventata imperante negli anni di guerra», con la conseguente «abolizione della musica tedesca dai programmi di concerto» (ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 106) e l'adattamento al gusto lirico italiano di capolavori il cui valore conclamato vieta una completa espulsione dai cartelloni delle stagioni dei teatri della penisola.

<sup>723</sup> Cfr. per l'intera vicenda, narrata con dovizia di particolari, G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 216-225. All'incontro partecipa pure la signora Giuseppina Meneghini madre del commendatore (cfr. ivi, p. 221). «Il Papa continuò a parlare con Maria. Disse di averla ascoltata nel *Parsifal* di Wagner. “Lei mi ha dato una grande emozione” disse “ed è per questo che ho voluto conoscerla”. Cominciarono a scambiarsi opinioni sull'opera wagneriana. “Mi dispiace” disse ancora il Pontefice “che non abbiate cantato in tedesco, cioè nella versione originale. Wagner in italiano perde moltissimo”. “La trasmissione era fatta per l'Italia” ribatté Maria. “Se avessimo cantato in tedesco, pochi avrebbero capito”. “È vero” disse Pio XII. “Ma la musica di Wagner è impensabile staccata dalle parole che Wagner stesso ha scritto. È una musica nata insieme alle parole, quindi inscindibile da esse”. “Non sono affatto d'accordo” ribatté Maria. “Nella versione originale l'opera è indubbiamente più completa, ma nella traduzione italiana non è da meno. Per comprendere a fondo la musica è indispensabile capire il senso della parole”. La discussione si vivacizzava, anche perché Maria non era abituata a cedere facilmente [...]. Il Papa [...] sembrava divertirsi» (ivi, p. 222). Pio XII – profondo conoscitore ed estimatore della cultura tedesca – ha sicuramente ragione, ma le parole di Maria Callas contengono una inconfutabile verità: l'importanza attribuita al testo, che deve essere compreso sia da chi lo interpreta sia dal pubblico, riporta il teatro musicale alle origini del recitar cantando. Fin da giovanissima, la cantante aveva evidenziato questa volontà di comprendere anche il dettaglio del libretto e tale attenzione ha probabilmente una ricaduta nella esattezza e modernità del suo fraseggio.

sfoggiando anche un'ammirevole controllo della fonazione. In alto è sicura e timbratissima. Al riparo di questa ammirevole vocalità, la Kundry di Maria Callas è molto misurata – senza nulla perdere in espressività – sia nell'aggressiva protervia del I atto e dell'incontro con Klingsor del II, sia negli slanci passionali del duetto con Parsifal del II atto, durante il quale sa essere tanto dolce e insinuante, quanto impetuosa e tetra.<sup>724</sup>

Riascoltando questa esecuzione che segna il commiato di Maria Callas dal ruolo wagneriano in esame, non solo sottoscriviamo il giudizio di Celletti, ma amplifichiamo alcuni dei suoi apprezzamenti. Elvio Giudici – al quale inspiegabilmente<sup>725</sup> questa interpretazione non piace – ironizza sulle osservazioni preliminari di John Ardoin per il quale la traduzione italiana «conferisce al personaggio di Kundry un languore inedito e insinuante»<sup>726</sup> (valutazione indifendibile anche per noi, data l'oggettiva bruttezza del libretto tradotto) cosicché *Parsifal* «sembra scritto da un Montemezzi particolarmente ispirato»: che la versione in lingua neolatina dia una fisionomia differente alla partitura è indubbio e ci pare di intuire che, con la *boutade* del resto non solo sua, Ardoin alluda al particolare colore “crepuscolare-primonovecentesco” assunto da questo Wagner.

Kundry resta ai margini del primo e del terzo atto, ma assume un ruolo rilevante quando presenta il proprio lato oscuro e tentatore, ossia nel secondo atto. In questi dischi è conservata la voce scura, corposa e densa tipica dei primi anni di carriera internazionale della Callas: una voce imponente sul piano del volume e affatto particolare nel *medium* e nei gravi, decisamente androgini. Ma il timbro può – come qui accade con stupefacente effetto – addolcirsi: nella scena con le Fanciulle-fiore avvertiamo questo trascolorare del suono, prodigioso e quasi incredibile.

Si ascolti poi la scena tra Kundry e Parsifal, allorché l'interpretazione della Callas cresce d'intensità insieme con la musica di Wagner<sup>727</sup> fino all'isterico «Del quale io risi, risi, risi», caratterizzato da una incisiva esecuzione delle crome discendenti. Buoni, in ciò che segue, i tre acuti alternativi proposti come variante nell'edizione Peters della partitura: si tratta di una salita per semitoni dal La 5 al Si 5 (attraverso il Si bemolle 5). Il crollo del castello di Klingsor è accompagnato da un urlo ben assestato: penetrante e, a suo modo, vibrante ed espressivo. Dove

---

<sup>724</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1121.

<sup>725</sup> Inspiegabilmente perché Giudici, quando parla di Maria Callas, è incline a garantire sempre l'assoluzione plenaria, perfino nelle occasioni nelle quali – palese il declino al punto da tarpare le ali alla fantasia dell'interprete – i suoni sono davvero vacillanti (si veda, per esempio, la recensione alla *Tosca* diretta da Prêtre in *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 1000 col. 1). In questo caso, per l'unica volta, il giudizio è inappellabile: c'è «tutta una serie di ditirambi sulla pretesa statura luciferinamente tragica della sua Kundry. E non è vero niente. Anche attraverso le brume d'un suono fumoso ed evanescente, che relega nell'indistinto l'orchestra comunque lenta e flaccida di Gui, il fraseggio della Callas è tendenzialmente piatto, grigio, senza idee che non siano quelle di prestare, a una Kundry catatonica, soprassalti d'esagitazione in grado di metamorfosarla in una sorta d'Amneris rifritta in salsa verista. Che poi la voce tenga, si capisce; che certe discese verso il registro grave – fatte salve certe gutturalità poco belle – siano di forza impressionante, anche: ma da qui a costruire davvero un personaggio, ce ne corre» (ivi, p. 1118 col. 1). Resta il dubbio che Giudici non sia infastidito dall'interpretazione della Callas ma piuttosto dall'idea di partenza, ossia dalla convinzione che abbia davvero senso cantare Wagner in italiano.

<sup>726</sup> Per entrambe le citazioni cfr. JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 43.

<sup>727</sup> «She makes a remarkable moment of the crazed» (JOHN ARDOIN, *The Callas legacy...*, cit., p. 23).

l'urlo ci vuole, ci vuole, e qui è al suo posto. Sempre a commento del nastro RAI che conserva l'integrale di *Parsifal*, «pur con qualche “taglio di tradizione”, come si faceva allora»,<sup>728</sup> anche Morace segnala come la Callas disegni «una Kundry selvaggia, ferina, stravolta e torturata; una vera tigre, dalla voce estesissima e di una facilità trasecolante, in basso come in alto».

Questa la giovane Callas, di cui, a proposito di Kundry, un recensore disse: «La cantante, che ha facilità di emissione, mirabile eguaglianza di registri e grande estensione, ha saputo superare vittoriosamente ogni difficoltà, e rendere con grande efficacia la palpitante e tormentata figura della peccatrice anelante alla redenzione». Era il 28 febbraio del 1949.

In sintesi conclusiva, senza poter pretendere di trovare nella Kundry della Callas – eseguita in un allestimento scenico per quattro sere soltanto – quegli approfondimenti interpretativi che sono il frutto della diuturna frequentazione di un ruolo, possiamo riconoscere che non le difettano né la passionalità né la sensualità né una certa *vis* attoriale, documentata dalla celebre fotografia che ritrae il ventisettenne soprano, ancora piuttosto in carne, non senza, ma con pochi veli, in plastica posa da odalisca, con grandi e penetranti occhi scuri in evidenza e l'espressione della bocca ammiccante e volitiva. La foto conferma che «il dramma è vissuto, non semplicemente mimato».

Dopo le recite veneziane alle quali abbiamo fatto riferimento in apertura di paragrafo e come evidenziato nella tabella di sintesi, per tre sere, nel maggio del '48, Maria Callas è Isotta anche al Grattacielo di Genova e le recensioni sono tutte a suo favore.<sup>729</sup> Rietmann nel «Secolo XIX» del 14 maggio 1948 la definisce «superba» e aggiunge: «Questa giovane artista grecoamericana dalla magnifica figura, dalla voce fresca, duttile, vibrante, dal temperamento appassionato, ci ha dato un'interpretazione impetuosa e [...] musicalmente esemplare, scenicamente notevole». Il 13 maggio anche l'anonimo recensore de «Il lavoro» parla «di buonissima voce» e di padronanza del palcoscenico che consentono a Maria Callas «di incarnare perfettamente la figura di Isotta». Pure Borselli del «Corriere del Popolo», sempre il 13 maggio, dichiara senza reticenze:

Nobile, quasi ieratica, superba regina e appassionata amante, ha dato a Isotta la vita delle grandi interpretazioni. La sua magnifica figura le conferisce un fascino e un'imponenza irresistibili; ma il fascino più vivo, l'attrazione più toccante promanano soprattutto dalla sua voce, nobile, splendida voce, tutta timbro e calore, eguale e unita in ogni estensione del registro, la voce ideale per un'Isotta.

«La voce ideale per un'Isotta»: dunque ha ragione Duranti quando dichiara che in questa fase della propria carriera Maria Callas è a un bivio:<sup>730</sup> potrebbe scegliere di consacrarsi ai ruoli drammatici e lirico-spinti, continuando con Wagner, Weber, il Puccini di *Turandot* e le parti belcantistiche che –

---

<sup>728</sup> DOMENICO MARIA MORACE, *Callas, eccezionale Isotta. Il repertorio tedesco*, cit., p. 78 col. 3, anche per le citazioni che seguono fino a diversa indicazione. Per la foto citata in seguito cfr. il booklet dei CD Warner Classics.

<sup>729</sup> Per tutti gli stralci qui di seguito citati cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 184-185.

<sup>730</sup> Cfr. ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti...*, Vicenza, Ronzani, 2017, p. 21.

complice l'estetica del Verismo – vengono affidate ai pesi massimi della lirica (*Norma, Aida, Forza del destino, Cavalleria rusticana* e – perché no? – *Fidelio* e altri titoli tedeschi), oppure mettere a partito l'altra sua anima, del pari allenata da Elvira De Hidalgo negli anni ateniesi,<sup>731</sup> dando nuovo significato, peso e credibilità ai ruoli ormai affidati soltanto alle voci agili e leziose, bamboleggianti e querule dei soprani di coloritura come Lina Pagliughi: Elvira e Amina, Lucia, Gilda e Violetta. Sappiamo bene che, per fortuna nostra e della storia del teatro musicale, l'ex collaborazionista filogermanica preferirà i Latini ai Sassoni e abbandonerà Wagner per Bellini, Donizetti e Verdi.

Domenico Maria Morace confronta l'interpretazione del ruolo di Isotta offerta da Maria Callas con quella documentata dalla Flagstadt diretta alla Scala da De Sabata nel 1948. Dopo aver evidenziato che l'Isotta-Callas è di età dimezzata rispetto alla Isotta-Flagstadt, segnala che la Callas

ci offre un personaggio cantato con assoluto abbandono, ispiratissimo, travolto d'amore, forse meno regale e divino per virtù di timbro, ma pervaso da un delirio di supremo lirismo che, per meravigliosa virtù di accento, pur con una onesta orchestra e con un non più che onesto Basile, ci riporta a quella giovinezza esaltata che forse è davvero la visione più fedele all'idea originale di Wagner.<sup>732</sup>

La credibilità del personaggio è documentata dal vecchio 78 giri della Cetra che contiene l'interpretazione della morte di Isotta, a proposito della quale così si esprime John Ardoin:

Il «Liebestod» (cantato in italiano) suggerisce l'idea di una rassegnazione alla morte piuttosto che di una trasfigurazione. C'è qualcosa di intensamente umano nella sua Isotta. La lunga melodia wagneriana sembra intrisa di dolore, rivestita com'è di tinte scure e saldata da un legato intenso. La Callas osserva scrupolosamente le molte pause, che tanto contribuiscono a creare l'atmosfera della scena e che sembrano quasi sospiri. E, nello stesso tempo, costruisce la scena come se essa consistesse in un'unica frase, abbracciando la musica in un amplesso terreno. La direzione di Basile [...] è di routine. E gli accompagnamenti [...] non hanno quasi mai quell'elasticità e quella trasparenza espressiva che il canto della Callas sembra esigere.<sup>733</sup>

Inoltre anche per Franco Onorati «è soprattutto nell'interpretazione di Isotta che la Callas conquista appieno la piazza romana»<sup>734</sup> e la stampa (dissenziente soltanto Giorgio Vigolo che dalle pagine del «Mondo» fa intendere che la Callas è «sacrificata e fuori del suo clima») le tributa un omaggio di lodi incondizionate. Possiamo citare, per esempio, Bonaccorsi della «Voce»,

---

<sup>731</sup> «Immediatamente mi sono venute le note alte [...]. Mi vennero automaticamente [...]. Ho fatto tutti gli esercizi del Concone e del Panofka: ti 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»: sono le dichiarazioni rilasciate a Derek Prouse da Maria Callas stessa e pubblicate dapprima in «The Sunday Times» del 19 e 27 marzo e 2 aprile 1961, successivamente, tradotte in italiano, in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., pp. 148-159: 151-152. Per un approfondimento del tema si può rivedere il primo capitolo della nostra ricerca. Paolo Concone (1801-1861), torinese, compose negli anni '40 e '50 del suo secolo una raccolta fondamentale di solfeggi cantati. Heinrich Panofka fu invece un violinista e docente tedesco (1807-1887) del quale rimangono alcune valide raccolte di vocalizzi.

<sup>732</sup> DOMENICO MARIA MORACE, *Callas, eccezionale Isotta...*, cit., p. 78 col. 2.

<sup>733</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, pp. 27-28.

<sup>734</sup> FRANCO ONORATI, *Le stagioni romane di Maria Callas*, cit., p. 19. La rassegna stampa che segue è ricavata dalle pp. 19-20 (articolo sulla «Voce» di Bonaccorsi), p. 20 (recensione di Ettore Montanaro) e, infine, p. 21 (giudizio di Giorgio Vigolo).

Interpretare il *Tristano* non è cosa facile: in certo senso, da noi, esso non è mai entrato in repertorio e perciò l'esecuzione è sempre un po' eccezionale. Questa edizione è da lodare. Maria Callas non solo ha ben capito Isotta ma riguardo al canto si deve rilevare che ella possiede grandi qualità in una con la voce bellissima: sfumature di pianissimo che si odono distintamente, intensità di colorito, evidenti e pensati chiaroscuri, scatti, forza senza sbalzi nelle progressioni, passaggi dai forte al piano e dal piano ai forte effettuati con esatta intonazione. Nel colorito, cioè nella fisionomia più attraente del suono, la cantante fissa un carattere proprio: è un colorito sensibile a ogni tono pronunziato, modificandosi perciò nell'intensità, nel ritmo, nell'agógica, nella parola articolata e cantata (anche se non sempre comprensibile); e aiuta l'espressione.

ma anche, analogamente, Ettore Montanaro (1888-1962), compositore e direttore d'orchestra, critico assai qualificato che fa ascoltare la propria voce sulle pagine del «Popolo» dal '44 al '61:

Maria Callas addiziona eccellenti requisiti. Voce fresca ed estesa, timbro piacevolissimo, intelligenza, buon gusto, gioco scenico ammirevole, adeguamento stilistico, plasticità estetica. Taluni passi della sua voce risultano incantevoli.

È uno degli apprezzamenti più espliciti e cordiali che la critica italiana competente abbia riservato alla Callas, apprezzata per qualità vocali, interpretative e attoriali.

Passando a Brünnhilde, Morace si rammarica che nei preziosissimi archivi RAI, per quanto il Wagner italiano di Maria Callas fosse stato radiotrasmesso, nulla rimanga: la fama narra che la cantante fosse «davvero la giovinetta ignara che si ritrova in *Valkiria*, costretta repentinamente a maturare e a vivere il profondissimo dramma di Wotan che, come sottilmente e acutamente osserva la moglie Fricka, vede in essa la *Wunsches-Braut* (la “Sposa del desiderio”)». <sup>735</sup> Della *Valchiria* veneziana abbiamo la recensione firmata da Nordio sul «Gazzettino sera» che parla di «una splendida Brunilde per accento, fierezza, dolcezza e portamento. Dai gagliardi squilli gioiosi del suo “hojorocho” all'accorato pianto dell'implorazione ella ha dato della walkiria un risalto musicale e scenico notevolissimo». <sup>736</sup> La recensione si conclude con una autentica consacrazione: «Dopo Isotta, Brunilde: in Maria Callas il teatro wagneriano ha in Italia una nuova eroina». Positivo ma meno entusiasta il giudizio espresso da Pugliese il 10 gennaio 1949: «Una Brunilde di schietto spirito wagneriano, altera e commossa, semplice e incisiva, dalla voce splendida e potente negli acuti, meno nelle zone intermedie, dove si avvertono spiacevoli debolezze, è stata Maria Callas». Il critico del «Gazzettino» non apprezza le disomogeneità di timbro che caratterizzano la vocalità della cantante. <sup>737</sup> Ma in definitiva una sana tecnica e un vero temperamento interpretativo sono connaturati «o dovrebbero esserlo spesso, per non dire sempre». <sup>738</sup> Poiché Maria Callas usa bene la voce, è un'interprete efficace, non solo nel repertorio italiano perché «non è affatto vero che la sana tecnica sia privilegio dell'italianità [...] e che precluda il repertorio tedesco più audace».

---

<sup>735</sup> *Ibidem*, col. 3.

<sup>736</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 189, anche per le due citazioni che seguono.

<sup>737</sup> Cfr. *ivi* p. 190 per analoghe disparità di giudizio all'indomani delle recite palermitane di *Valchiria*.

<sup>738</sup> DOMENICO MARIA MORACE, *Callas, eccezionale Isotta...*, cit., p. 78 col. 3, anche per la citazione che segue.

### 3.6.2. Maria Callas e Arrigo Boito: dall'ugola di Gioconda al delirio di Margherita

Sintetizziamo il già detto:<sup>739</sup> lasciata Atene nel settembre 1945, Maria Callas rimane senza ingaggi per due anni. Rifiuta il contratto per *Madama Butterfly* e *Fidelio* (in inglese) offerto dal Metropolitan, cade – per ora inconsapevolmente – nei raggiri dei coniugi Bagarozzy e incontra l'ex tenore Giovanni Zenatello che la scrittura per *La Gioconda* all'Arena di Verona. Arriva in Italia il 29 giugno 1947. L'indomani, a cena, conosce l'industriale veronese Giovan Battista Meneghini, che sposerà il 21 aprile 1949. A Verona prova la parte di Gioconda con Serafin e migliora la propria pronuncia italiana studiando con Ferruccio Cusinati. Meneghini le offre qualche momento di svago, accompagnandola in gita a Venezia e a Vicenza. Durante la prova generale in Arena, attraversando il mare artificiale previsto dalla scenografia del secondo atto, precipita in una botola che conduce a uno dei cunicoli usati anticamente per far entrare nell'anfiteatro le bestie feroci. Una ringhiera di legno ammortizza il colpo, ma non le evita una storta alla caviglia. Canterà, ma dolorante, per tutta la durata della serata inaugurale.

Dello spettacolo che apre la carriera internazionale di Maria Callas abbiamo già parlato nel primo capitolo. Segnaliamo *en passant* che, quando Harold Rosenthal parla di 25.000 persone presenti nella cavea dell'antico teatro, in realtà esagera. Ma sicuramente l'inaugurazione della stagione areniana è un buon volano. terminate le cinque repliche di *Gioconda* pagate 40.000 lire a sera, passano cinque anni prima che riprenda il ruolo della cantatrice veneziana. In meno di dieci anni il suo cachet è venti volte superiore. Alla Scala, per le quindici recite in calendario nella stagione 1957-58, guadagnerà 800.000 lire a recita. Quando invece ritorna a Verona per le due serate del 19 e 23 luglio 1952, ormai acclamata come artista “di cartello” alla Scala, il suo onorario è già più che decuplicato, potendo esigere 500.000 lire a recita. Secondo Wisneski<sup>740</sup> per le due serate di questo nuovo allestimento della *Gioconda* si muovono sul palcoscenico areniano ottocento comparse, quattrocento coristi e cento ballerini. Inoltre nella serata inaugurale vengono liberate nel cielo che sovrasta l'anfiteatro, come tocco coloristico aggiuntivo, duecento colombe. Stranamente non ne parla Giovanni Villani, che tuttavia segnala come nelle locandine Maria Callas compaia «col cognome Meneghini»<sup>741</sup> e sia già «carica di successi».

Una frase di Maria Callas, conclusa la seconda registrazione dell'opera di Ponchielli, lascia intendere quanto la cantante stimasse l'opera di Amilcare Ponchielli sottovalutata dai più, in ambito musicologico, e da alcuni considerata un *feuilleton* di «intrighi notturni con pugnali, fughe, cimiteri

---

<sup>739</sup> Tra le varie fonti, oltre alle memorie del marito e a LUCIANO ALBERTI, *Maria Callas*, pref. di Stefania Berbenni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 22-26, cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 22-24.

<sup>740</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 22, anche per le informazioni sul *cachet*.

<sup>741</sup> GIOVANNI VILLANI, *Il potere dell'opera. 1913-2013. Cent'anni di lirica all'Arena di Verona*, Verona, Scripta, 2013, p. 45 (anche per la citazione che segue). Villani evidenzia la presenza del basso Tajo e il fatto che ben tre tenori si dividono il ruolo «tormentato» di Enzo Grimaldo: Gianni Poggi, Giuseppe Campora e Mario Del Monaco.

violati, filtri di morte vera e presunta». <sup>742</sup> Se la Divina dichiara «È tutto lì per chiunque voglia sapere o capire cosa significasse il mio lavoro», <sup>743</sup> significa che riconosce le potenzialità di questa partitura, in particolare per la parte del soprano.

L'ipotesto del libretto confezionato da Tobia Gorrio (anagramma di Arrigo Boito) è noto, benché irricognoscibile nella rielaborazione boitiana: si tratta di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo. La vicenda è in origine ambientata nella Padova del 1549. Pur conservando l'epoca, così carica di significati criptici, <sup>744</sup> Boito sposta l'azione dalla città natale all'adorata Venezia della sua infanzia, fedele ad un uso molto libero delle fonti, <sup>745</sup> per creare un'opera nera ed esoterica la cui vicenda è delineata con tratti essenzialmente gnostici e manichei, procedendo per opposti (materia/spirito). Come nell'*Otello* i personaggi sono stilizzati e la realtà che ne risulta è una lotta cosmica tra Luce e Tenebre, Bene e Male, Dio e Avversario, Bontà e Cupidigia. Il fulcro del sistema nell'*Otello* è Jago, nella *Gioconda* è Barnaba, il primo e l'ultimo personaggio a parlare: è lui che apre e chiude l'opera; è il motore della vicenda. Figura impressionante, la più imponente e completa del libretto, Barnaba è un diavolo tentatore, un traditore, un seminatore di discordie. Consigliere fraudolento, adulatore, mezzano, satiro nelle vesti di cantastorie. <sup>746</sup> Barnaba si ritrae come un ragno che tesse la sua trappola (non solo musicale) tra le colonne del palazzo dei dogi: è il diavolo-aracnide presente nei bestiari medievali. Le sue fila non sono le corde della chitarra, ma le macchinazioni di una mente perversa. Vorrebbe cogliere per le sue «brame, e tosto / una certa vaghissima farfalla» (atto I, scena II), cioè Gioconda. Nel secondo atto diviene pescatore, pronto a far cadere la farfalla – divenuta ora sirena – nella sua rete-ragnatela, metafora di una nuova insidia tesa alla bella cantatrice (atto II, scena II). Nel dialogo con Enzo Barnaba si mostra nella funzione di serpente tentatore e la sua natura malvagia è confermata da espressioni esplicite con le quali a lui si rivolge l'antitetica protagonista dell'opera, Gioconda. <sup>747</sup> Barnaba non teme le maledizioni: come al diavolo, a lui Isepo ha venduto anima e cotenna (atto I, scena VII). Come Jago, scomparirà impunito nelle tenebre della Giudecca, senza che il suo destino venga svelato. I sensi più spiccati di Barnaba

---

<sup>742</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 939 col. 1.

<sup>743</sup> La dichiarazione di Maria Callas viene citata, a commento della seconda registrazione discografica (settembre 1959), in JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 170.

<sup>744</sup> Si osservi – detto *en passant* – che sommando 4 e 9 otteniamo 13, numero magico secondo correnti di pensiero alle quali sappiamo essere devoto il librettista padovano. Per l'impianto complessivo del paragrafo e per alcune analisi di dettaglio funge da ipotesto EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, prefazione di Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 137-159 e *passim*.

<sup>745</sup> I nomi del libretto, per esempio, sono tutti di invenzione boitiana. Non mancano le citazioni criptoparodiche che rispondono all'abituale alienazione scapigliata del librettista. Quest'opera è, infatti, nel suo complesso un capolavoro cinico. Già il nome dato alla protagonista (*Gioconda*) allude a qualcosa di chimerico e mistico, come l'ambiguo e celebratissimo ritratto di Leonardo.

<sup>746</sup> Nella librettologia boitiana chitarrista, non a caso, sarà pure Pier Luigi Farnese, mentre Nerone suonerà la cetra.

<sup>747</sup> Cfr. «faccia da mistero» (atto I, scena III); «uomo nero» (atto I, sc. IX); «uom feroce» (atto II, sc. V); «orribile faccia» e «demonio» (atto IV, sc. V); oppure «dimon maledetto» dell'ultima scena del quarto atto. Sono gli appellativi che a Barnaba riserva, non a caso, Gioconda, il personaggio posto in evidente antitesi con lui.

sono l'udito e il tatto («con lavoro sottile / e di mano e d'orecchio» nel primo atto, scena II), ma non mancano riferimenti alla vista (il primo strumento della spia).<sup>748</sup> Solo per due volte cita il senso che un musicista dovrebbe sviluppare al massimo,<sup>749</sup> mentre si riferisce di continuo alla vista, perché è più spia che cantastorie. Parla di sé quasi fosse allo specchio: la sua è l'identità del Demiurgo, di un dio arrogante e, in ogni caso, di un dio veterotestamentario.<sup>750</sup> Afferma come Jago e Nerone che «un genio arcano» lo trascina verso il male (atto III, scena VII). Barnaba, come Mefistofele, è un Figaro delle tenebre che ride (atto I, scene III e IV), sorride e sogghigna (atto I, scena VI).<sup>751</sup> Si giova del tumulto per rapire la madre di Gioconda, così come Jago si avvale di una rissa per avviare il diabolico meccanismo che porterà Otello alla rovina. Un'opera nella quale i caratteri sono così contrapposti piace a Maria Callas per ragioni psicologiche: per lei, infatti, il mondo è fatto di buoni (gli amici che la idolatrano) e di cattivi (i presunti nemici che vogliono la sua rovina).

Barnaba usa più volte il verbo “amare” per descrivere il proprio sentimento nei confronti di Gioconda, ma in realtà può solo concupirla (esattamente come Jago, che disprezza la propria sposa e che, nell'opera di Verdi, non ama Desdemona), perché il suo cuore è arido (cfr. atto IV, scena ultima): gli uomini che dovrebbero amare Maria Callas non intendono forse sfruttare il talento (Meneghini), esibire un trofeo (Onassis) o rispecchiarsi narcisisticamente nella sua arte (Visconti, Zeffirelli, Pasolini, che non possono ricambiare il suo amore perché diversamente orientati)?<sup>752</sup> Maria Callas – per sua rovina – ama questi uomini innamorati della Diva, ma aridi nei confronti della donna. Gioconda, al contrario, disprezza Barnaba e lo dichiara: «Mi fai ribrezzo!» (atto I, scena III). Lui è il *pendant* negativo delle sante orazioni della Cieca che fanno da contrappunto alle canzoni che Gioconda rivolge agli angeli. Barnaba vede in Gioconda una vaghissima farfalla.<sup>753</sup> In greco *psyché* significa sia anima che farfalla: dunque, la vicenda di Gioconda è il percorso di liberazione di un'anima – sede del *nous*, dello Spirito che raggia dall'Essere Supremo – imprigionata in un corpo mortale. La cantatrice è «anima errante» (atto I, scena VI) e «sirena» (perché ha voce ammalatrice, come quella delle sirene). È una sirena «fulgida», cioè luminosa, come l'anima umana che Barnaba vuol far cadere nella sua rete diabolica. Gioconda dirà: «Ascolta

<sup>748</sup> Cfr. «La vidi stamani gittar sul tuo legno...» e «La vidi tre volte scagliar sui tuoi remi...» (atto I, sc. IV); «spia coi fulminei / tuoi sguardi accorti» (atto II, sc. II); «testimonio / dell'orazion la guarda» (atto IV, sc. V).

<sup>749</sup> «E mai non falla l'udito mio» (atto I, sc. II); «Io son l'orecchio» (atto I, sc. VIII).

<sup>750</sup> «So tutto! E penetro in fondo / al tuo pensiero» e «Sono il possente démone» (atto I, sc. VI); «più possente di tutti, un re: la spia» (atto I, sc. VIII).

<sup>751</sup> Anche nelle parole apotropaiche del coro appare il tema del riso («Noi ridiam! Chi ride è forte», atto I, sc. I) o nella battuta di Barnaba riferita ai marinai di Enzo («Siam salvi! Han riso», atto II, sc. II). È una figura che ricorda da vicino – considerando l'intero *corpus* dei libretti boitiani – l'implacabile arconte Arioforme di *Ero e Leandro*.

<sup>752</sup> Cfr. il paragrafo *Maria e gli uomini* in LUCIANO ALBERTI, *Maria Callas*, cit., pp. 26 col. 2 – 30 col. 2.

<sup>753</sup> Cfr. Dante, *Purgatorio* X,124-126: «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola alla giustizia senza schermi? ». L'«angelica farfalla» dantesca, ripresa da Boito in *Dualismo*, è simbolo dell'anima che il demonio cerca per tenerla legata alla materia.



di questa sapiente sirena / l'ardente canzon» (atto IV, scena ultima). Barnaba, legato al mondo materiale, non ottiene la bramata *psyché* della donna, ma solo il suo misero corpo, che la donna ha promesso<sup>754</sup> di abbandonargli. D'altra parte la materia è creazione di quello stesso malvagio demiurgo. L'anima di Gioconda, non più imprigionata nel corpo destinato a dissolversi nel nulla, torna a essere pura intelligenza e sfugge così al gioco di Barnaba, ricongiungendosi all'Eterno Essere Supremo, anche grazie alle orazioni materne. È figlia affettuosa e premurosa, amante devota, amica generosa, ma anche – di fronte alle minacce – energia dirompente e offensiva. Quest'ultimo è il tratto che in maniera marcata la differenzia da Desdemona e la rende *pleno iure* personaggio callassiano. L'anima bella di Desdemona rinuncia da subito alla lotta («In te parla una Furia, la sento e non l'intendo», atto III, scena II): Maria Callas rinuncia a mettere in scena un personaggio remissivo e sconfitto. Comprende e interpreta meglio, invece, l'animo pugnace di Gioconda («E io l'amo siccome il leone», atto II, scena VII) che, in quanto cantatrice, in virtù del potere taumaturgico dell'*ars musica* è un po' angelo e un po' maga: dapprima lotta per l'amore di Enzo, alla fine per lui si sacrifica, vinta solo in apparenza dal demonio-Barnaba.

Nell'atrio del palazzo diroccato – immagine della materia che si logora e disintegra, come il suo corpo – Gioconda, giunta al termine della gnosi (cioè del proprio percorso di conoscenza e di catarsi dalle passioni materiali), si purifica attraverso «l'immenso peccato» del suicidio: ha capito l'identità diabolica di Barnaba e infatti, già all'inizio, gli aveva intimato «al diavol vanne con la tua chitarra» (atto I, scena III). Desdemona no: muore innocente, incapace di dare un volto e un nome al demonio che ha suggerito ad Otello anche il luogo in cui soffocarla («Il toscano no, val meglio soffocarla, / là nel suo letto, là, dove ha peccato» atto III, scena VI): Maria Callas ama, al contrario, chi si rende *artifex fortunae suae* (come Norma o perfino Carmen). In definitiva, Gioconda muore vincitrice, dopo aver salvato colui che ama e il proprio onore; Desdemona è una perdente dato che, innocente, non sceglie, ma subisce il proprio morire.

Se continuassimo l'analisi comparata dei due drammi boitiani, per vari aspetti affini, osserveremmo che Desdemona è più simile (ma il parallelismo è sinonimico e antitetico a un tempo) a Laura Adorno che a Gioconda: come Laura, non mostra tratti belluini. Anche Laura, come la sposa di Otello, è la donna angelicata petrarchesca. Il nome le viene direttamente dal *Canzoniere*. La sua dichiarazione d'amore (antitetica a quella già citata di Gioconda) è astratta: «L'amo come il fulgor del creato!» (atto II, scena VII). Anche l'amore di Desdemona si esprime sotto la volta del cielo che, cessata la bufera, rasserenandosi, mostra la luna e gli astri. Laura Adorno è prigioniera del marito; la sua ieratica maestà è rivelata dalla maschera di velluto nero che indossa quando appare sulla sommità della Scala dei Giganti. La Cieca la chiama «santa» e si rammarica di non poterne

---

<sup>754</sup> Cfr. «Se lo salvì e adduci al lido, / laggiù presso al Redentore, / il mio corpo t'abbandono, / o terribile cantor» (atto III, scena VI).

vedere il volto. La benedizione dell'anziana, che le dona il proprio rosario, amplifica l'idea di elezione di Laura, essere superiore perché benedetta dall'Essere supremo, e la avvicina alla vergine Maria di cui Desdemona, come Laura, è ipostasi. Laura è vittima, perché destinata a un matrimonio in terra straniera;<sup>755</sup> anche Desdemona è sposa di uno straniero, ma lei lo ama per davvero e questo rende ancora più infelice la sua fine. Nella morte apparente Laura diventa una Giulietta, ma fortunata, perché sfugge al carcere (parentale quello di Giulietta, maritale quello di Laura): sottratta alla tomba, Laura ritrova un vitalissimo Romeo-Enzo pronto a fuggire con lei. Per Desdemona, invece, non c'è scampo: il talamo sarà la sua tomba e la uccide proprio colui che dovrebbe riconsegnarla alla vita. Per «disio» di Laura, Enzo affronta la morte, recandosi a Venezia nonostante la proscrizione (cfr. atto I, scena VI) e il duetto tra lei e lui, nel secondo atto, è un duetto alchemico, come quello del secondo atto di *Ero e Leandro* o del primo atto di *Otello*. Identici gli ingredienti: l'idea del tempo che fugge, l'estasi degli amanti, la luna dapprima oscurata dalle nubi, il bacio, il rito della memoria, il luogo isolato, lontano da sguardi estranei, in prossimità del mare.<sup>756</sup>

Per concludere, poiché la Cieca, madre di Gioconda, ha i caratteri benigni e positivi colti sia da Laura («l'inferno non è con quella pia»), sia dal popolo («protegge la vegliarda visibilmente il ciel», atto I, scena V), su di lei si scatena l'Averno, ossia il demiurgo-Barnaba, mentre lei invoca la Madonna, la Vergine santa. Analogamente Jago per mano di Otello colpirà Desdemona, immagine della Vergine alla quale lei si rivolge nella preghiera del quarto atto, ravvisando nella madre di Cristo che prega e intercede per tutti gli uomini il modello al quale la sua vita si ispira. Tuttavia, mentre alla conclusione di *Otello* Jago rimane invincibile ipostasi del Male metafisico, il suo *alter ego* Barnaba è un personaggio vinto, vittima di sé e autopunitivo. Il suicidio di Gioconda, infatti, mentre rende libera lei, distrugge le «ragne» e i disegni erotici di lui, trascinandolo in una *via crucis* di disillusioni. Ironia della sorte: Barnaba non potrà neanche sadicamente narrare alla cantatrice veneziana come ha ucciso sua madre. Quando lui, nell'ultima scena dell'opera, spietatamente sussurra «Ier tua madre m'ha offeso! / Io l'ho affogata!», lei non lo può sentire, perché è già morta («Non ode più!»).

Mentre sono in corso le celebrazioni boitiane, all'indomani dell'articolato Convegno del quale si attende la pubblicazione degli *Atti*,<sup>757</sup> ci è piaciuto evidenziare la densità della drammaturgia boitiana per prolungare le riflessioni stimulate da qualche battuta “fuori verbale” raccolta durante

<sup>755</sup> Cfr. «preda di Alvisè» (atto II, sc. VII) e «vittima d'un uom feroce» (atto III, sc. VII), nelle parole della Cieca.

<sup>756</sup> Altri ingredienti del duetto alchemico possono aggiungersi a quelli già enumerati nella drammaturgia di Boito, ma senza alterare gli elementi fissi di un meccanismo esoterico sperimentato in *Iberia* e proposto anche nella *Semira*, nel *Pier Luigi Farnese*, nelle egloghe e nel *Nerone*: il profumo e il progetto di fuga degli amanti. Si noterà che nella *Gioconda* la primavera alchemica, ossia il passaggio dalla *nigredo* all'*albedo*, viene evocata anche all'inizio dell'opera.

<sup>757</sup> «Ecco il mondo»: *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, Convegno per il Centenario della morte e per il Centocinquantesimo del *Mefistofele* a cura di Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13-15 novembre 2018.

quelle interessanti giornate di studio: la musica di Ponchielli riflette e asseconda oppure trascura e banalizza la complessità del libretto? Dopo aver riflettuto a lungo, riascoltate più volte entrambe le incisioni di *Gioconda* interpretate da Maria Callas, comparandole con altre, partitura alla mano, concludiamo in modo semplice: la musica di Ponchielli, in virtù della propria efficacia coloristica e della felice riuscita di alcuni profili melodici, memorabili per la loro cantabilità sia strumentale che vocale,<sup>758</sup> considerato il giusto dosaggio degli stilemi tipici del *grand-opéra* e del *mélodrame*, rappresenta quasi un *unicum* nella tradizione operistica tardoromantica italiana, tempera il cerebralismo boitiano, integra alcuni elementi presenti nel teatro musicale europeo e rende questa drammaturgia ancora godibile, con buona pace di chi guarda a Ponchielli con sussiego.<sup>759</sup>

Non rimangono registrazioni *live* di nessuna delle edizioni teatrali di *Gioconda* alle quali Maria Callas prende parte, ma l'incisione Cetra del settembre 1952, essendo di poche settimane successiva alle esibizioni areniane già menzionate e coinvolgendo inoltre lo stesso direttore d'orchestra e il medesimo tenore, si può considerare una fedele riproduzione della *performance* teatrale. Sintetica ma appropriata appare la valutazione critica espressa da Rodolfo Celletti a proposito dell'incisione discografica:

La Callas, consapevole della collocazione storica del personaggio (tardo romanticismo alle soglie del verismo) e vocalmente integra, entra nel terzetto *Figlia che reggi il tremulo piè* con voce ferma e dolce, dà un primo saggio di fraseggio magistrale quando rintuzza spavalidamente Barnaba (*Al diavol vanne con la tua chitarra!*) e un altro quando, con ben diverso tono, implora pietà da Alvisè. Segue un *Enzo adorato* con un *Ah, come t'amo* in cui la splendida messa di voce su un si bemolle acuto si risolve in un effetto espressivo eccezionale. Anche il resto è tutto da ascoltare, dalla protervia del duetto di sdegno con Laura [...] al *Suicidio!* (c'è qualche inflessione veristicheggiante, ma ben controllata) e alle scene finali. Nel terzetto con Enzo e Laura e nel duetto con Barnaba non canta la Callas, ma la CALLAS.<sup>760</sup>

<sup>758</sup> Si pensi, per esempio, al tema della preghiera della Cieca anticipato dai violoncelli.

<sup>759</sup> A sostegno del nostro giudizio di assoluzione nei confronti di Ponchielli, onesto artigiano che, esente da ideologie programmatiche, si esprime in maniera immediata e memorabile, possiamo citare l'autorevole parere di Franco Abbiati per il quale il compositore di Paderno Fasolaro (oggi Paderno Ponchielli, in provincia di Cremona) «fu artista tra i pochissimi che, vivendo nella costellazione degli epigoni verdiani, ebbe la sua parola da dire. La sua parola è la frase melodica, che definisce una personalità di musicista più e meglio di dieci volumi d'estetica. La sua parola viene diritta dall'intuito, cioè dalla natura medesima di Ponchielli, che fu quella di un mite ma non avaro cantore, docile ai richiami del teatro, pronto alle effusioni d'un lirismo di getto che la sensibilità del tempo, e pare anche dei tempi sopravvenuti, indica quale uno dei salvagente atti a difendere la salute pubblica contro gli assalti delle teorie e dei manifesti-fiume, da cui la gran via del melodramma appare sconvolta sin dal primo delinearci seicentesco» (*Prime alla Scala. "Gioconda" di Ponchielli diretta da Antonino Votto* nel «Corriere della Sera» del 26 dicembre 1952, articolo oggi riportato in GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 130-132: 130).

<sup>760</sup> RODOLFO CELETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 574. Elvio Giudici (*L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 939 col. 1) parla con ammirazione di «voce torrenziale» e di tecnica di emissione «assai agguerrita». Menziona poi la messa di voce sul Si bemolle acuto che – a suo giudizio – relega «nella retroguardia quella su cui s'era costruito un mito la Milanov la cui *Gioconda* – a fronte di questa – viene letteralmente cancellata». Giudici encomia pure l'«articolazione nitidissima della dizione, la scansione della frase – che al modo antico fa leva sulle consonanti e si allarga sulle vocali successive – il timbro fosco e l'accento convulso». Timbro e accento «traducono in suoni elettrizzanti l'atmosfera forsennatamente romantica propria di certa letteratura magari deteriorata ma comunque di cospicua importanza nell'evoluzione culturale dell'Ottocento». Giudici analizza poi singole frasi: ammette che «la libidine di espandere un registro centrale d'eccezionale brunitura la porta a eccedere» (*ibidem*, col. 2), ma sempre entro i limiti consentiti dall'eccezionale musicalità dell'interprete e dal buon gusto. Sia Maria Callas che Fedora Barbieri (Laura) per Giudici

Per le recite areniane disponiamo della recensione riferita alla serata del 19 luglio 1952 firmata da Giuseppe Pugliese sul «Gazzettino»:<sup>761</sup>

Protagonista imponente Maria Callas. Non solo nel gioco scenico, sempre sorvegliato e quanto mai espressivo, ma pure nel canto, generoso e bello. La sventurata «Gioconda» ha avuto dalla sua arte un particolare rilievo, sia negli accenti drammatici che in quelli lirici.

L'opera di Amilcare Ponchielli, che ammicca a Meyerbeer per la spettacolarità della vicenda, dei cori e delle danze, e prefigura la melodia di Puccini e di certo verismo alla Mascagni, viene varata alla Scala l'8 aprile 1876: è uno dei tre *grands-opéras* del repertorio di Maria Callas, insieme con *I vespri siciliani* e *Don Carlo*. Ambientata nelle penombre barocche della laguna veneziana, richiede alla protagonista un notevole impegno. Henry Wisneski cita opportunamente due interviste: una viene rilasciata nel 1967 da Maria Callas la quale, pur avvertendo la continuità della parte di Gioconda con la grande stagione del belcanto italiano, parla di un ruolo posto «just on the border of decent singing» (ossia «al limite del canto accettabile»)<sup>762</sup>. La seconda intervista risale a quindici anni prima, allorché Zinka Milanov – celebrata Gioconda al Metropolitan, dopo la stagione di Rosa Ponselle, e candidata troppo prestigiosa per l'interpretazione del ruolo nella seconda stagione areniana del dopoguerra – parla delle caratteristiche della musica composta per la cantatrice veneziana da Ponchielli con Mary Jane Matz di «Opera News»<sup>763</sup> evidenziando l'enorme sforzo richiesto all'interprete, al punto da farle perdere il respiro («It is an opera which tires the singer enormously. Heavy orchestration. Long, dramatic lines. The soprano almost loses her breath, singing, singing, singing»), dato che l'orchestrazione è pesante, le linee melodiche ampie e drammatiche, con frequenti salti di ottava, di ottava e mezza e due ottave<sup>764</sup> e una presenza in scena pressoché costante.

Tutto questo premesso, bisogna ammettere che chi ascolta l'incisione Cetra del 1952 – la prima “commerciale” della Callas – non avverte nel suo canto alcun tipo di fatica. Anche quando la voce della protagonista è spinta ai limiti (in basso oltre che in alto), l'ugola di Maria non cede ma offre, anzi, una delle sue esibizioni in disco più spavalde e spettacolari, esibendo una voce di petto

---

sono due «leonesse» (*ibidem*), mentre per Celletti (*Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 574) «la Barbieri ostenta suoni aperti e nasali e accento sguaiato, specialmente al centro, quando vorrebbe essere drammatica». Concordiamo. Per John Ardoin (*L'eredità Callas...*, cit., p. 170) si può parlare di «grande abbandono» per l'edizione Cetra 1952 che «viene temperato» nella registrazione successiva, curata a Milano dalla EMI nel settembre del 1959, cosicché «i contrasti sono meno violenti». Per Ardoin «l'apogeo di questa edizione è l'ultimo atto»: concordiamo sull'incontestabile valore della registrazione del 1959, ma ci sembra che la Cetra del 1952 esprima al meglio l'universo poetico di Boito e forse anche di Ponchielli, nel quale i contrasti sono violenti, estremi, in una continua *climax*, fino alla catastrofe liberatoria.

<sup>761</sup> Cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 119-121 (riproduzione fotografica dell'articolo). Riportiamo le nove righe riferite a Maria Callas da p. 120 col. 2.

<sup>762</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 23.

<sup>763</sup> Per il testo inglese dell'intervista rilasciata dalla Milanov a «Opera News del 29 dicembre 1952» si veda *ivi*, p. 23.

<sup>764</sup> Cfr. ENZO SICILIANO, *L'ugola di Gioconda*, in *Arena di Verona 1980*, numero unico a cura dell'Ufficio stampa dell'Ente lirico, Verona, Artegrafica, 1980, pp. 14-15: 15.

di impressionante consistenza e colore.<sup>765</sup> Purtroppo giganteggia solitaria nel grigiore di una esecuzione nel complesso insufficiente: per rendere giustizia a questa partitura – a torto, ripetiamo, poco considerata da alcuni musicologi – sono richiesti sei solisti di prim'ordine, uno per ciascuno dei registri vocali in auge nell'età romantica.<sup>766</sup> Nell'incisione Cetra, tolti il soprano e, solo per alcuni aspetti, il basso (Giulio Neri) e il mezzosoprano (Fedora Barbieri), il resto del cast non raggiunge la sufficienza e quindi rovina i momenti "ispirati" della Callas, non offrendole una cornice adeguata. Ma lei è superba: la sua voce fa avvertire la serenità e la giovinezza di una ragazza che si ritiene ricambiata nel proprio amore per Enzo, nella scena d'apertura. Quando poi il sinistro Barnaba le blocca il cammino, non tanto per amore, ma per un laido desiderio erotico, la Callas fa ascoltare tutto il veleno di cui la sua voce è capace,<sup>767</sup> mandandolo al diavolo con la sua chitarra. La tavolozza di questa Gioconda eccezionale contiene anche i colori del paradiso e li ascoltiamo poco più tardi, nella suprema messa di voce della frase «Enzo adorato! Ah, come t'amo!». Sia detto senza troppa enfasi, ma lo si dica: se di Maria Callas restasse anche soltanto questo frammento<sup>768</sup> basterebbe a farcela giudicare una grande cantante, oltre che una sensibile interprete. Riconosciamo che tanto la Ponselle, quanto la Milanov vengono celebrate per come lasciano fluttuare con un pianissimo etereo il Si bemolle 5 di «t'amo». Ma la Callas fa qualcosa di diverso: tocca la nota con dolcezza e nei sette secondi che seguono la anima, come gonfiandola, con un *crescendo* carico di emozioni diverse che porta al disegno discendente conclusivo, proposto come un delicatissimo sussurro. A chi scrive queste pagine e ha trascorso, comprensibilmente, centinaia e centinaia di ore in compagnia della voce di Maria Callas, nessun altro momento – benché i passaggi esaltanti non manchino – ha provocato un'emozione avvicicabile a quella scatenata dalla messa di voce contenuta in questa bellissima frase della *Gioconda* di Ponchielli.<sup>769</sup> Nel secondo atto è notevole l'accento mordente con il quale Gioconda intona la propria risposta nel

---

<sup>765</sup> Delle «note gravi pazzesche» emesse dalla giovane Callas parla con ammirazione anche Paolo Poli: *Un'artista misteriosa e sconvolta*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas*, cit., pp. 367-369: 367.

<sup>766</sup> Mezzosoprano e baritono si affermano con il Romanticismo, essendo in precedenza le "voci naturali" quattro soltanto: soprano e contralto, tenore e basso, con diverse caratteristiche di estensione, peso e colore.

<sup>767</sup> «Callas employs some of her most venomous tones»: HENRY WISNESKI, *Maria Callas...*, cit., p. 24.

<sup>768</sup> Non a caso questo passaggio si può ascoltare isolato dal resto dell'opera anche nell'inesauribile serbatoio di YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=j17NbFg7j2Q> (ultimo accesso, sab. 9 marzo 2019, ore 17.55).

<sup>769</sup> D'accordo con Celletti e Giudici dissentiamo dall'affermazione di Ardoin (*L'eredità Callas...*, cit., p. 74) per il quale «la magia non funziona completamente, e la frase "Ah come t'amo" non ha quella bellezza eterea che fu prerogativa della Milanov». Fortunatamente Ardoin si accorge che, nel secondo atto, lo scontro tra Gioconda e Laura «è una delle più elettrizzanti esecuzioni vocali conservate in disco» e che «l'odio che sprigiona dalla voce della Callas – evidenziato da un registro di petto rovente e quasi contraltile nella sua ricchezza ed estensione – incute veramente paura» (*ibidem*, anche per le citazioni successive). Qui Ponchielli riesce a esprimere musicalmente il dualismo caro a Boito che contrappone Gioconda (tramutata per questa scena in una furia) a Laura (un angelo). Concordiamo con Ardoin laddove dichiara che «la voce della Callas è così invasata di passione che sembra definire gli estremi confini espressivi della gola umana» cosicché «tutta la scena arde al calor bianco», ma dissentiamo da lui allorché ritiene che la Barbieri si riveli «pienamente all'altezza del soprano, unendosi a lei sul si bemolle acuto finale». La buona tenuta di una nota conclusiva non basta a farci dimenticare l'ineleganza di ciò che precede: c'è infatti verismo e verismo. Quello della Callas è "musicalmente" controllato, quello della Barbieri appare invece invecchiato, esteriore, sommario e squaiato.

duetto con Laura: «Ed io l'amo siccome il leone...» contiene un'energia selvaggia e lascia intuire che la romantica cantatrice può scatenare la propria ira e compiere gesti estremi, diventando a propria volta una furia. Carico di angoscia rabbiosa è pure il timbro con il quale il soprano attacca il Finale II («Vedi là, nel canal morto...»), allorché mostra a Enzo che Laura è fuggita mentre lei rimane al suo fianco. Con voce quasi wagneriana, nell'atto seguente, la Callas percorre le due ottave della frase «Or più tremendo è il sacrificio mio... io la salvo per lui». Sbalorditivo il registro grave sfoggiato nel quarto atto per la celebre aria «Suicidio»:<sup>770</sup> la grana della voce è quella di un mezzosoprano-contralto dotato di un impressionante registro acuto. Fraseggio, riprese di fiato, cura per i dettagli espressivi e per l'enfaticizzazione di alcuni accenti (ottenuta anche attraverso la scansione delle consonanti) sono le cifre di una magistrale lezione di teatro musicale anche in tutte le pagine che seguono. Nitide le coloriture prima del tenebroso finale: «Volesti il mio corpo, dimon maledetto, e il corpo ti do». L'enfasi con la quale la voce sale al La bemolle 5 (da tenere un quarto e mezzo) di «maledetto» è in linea con la trama da *feuilleton* dell'opera. I contrasti coloristici bene in evidenza si adeguano alla poetica boitiana che ama dualismi e antitesi marcate, ma tutto questo non ostacola l'immediatezza del sentimento che la musica di Ponchielli esprime senza divagazioni. Ancora una volta l'attrice vocale rende vivo e plausibile, per una miscela di tecnica, istinto, intelligenza musicale e timbro, un personaggio in realtà idealizzato e improbabile, obbediente all'ideologia delle antitesi boitiane. Ma nell'interpretazione di Maria Callas il personaggio ideale di Gioconda, il mito poetico-letterario dell'eroina che sublima il proprio rancore trasformandolo in nobile sacrificio diventa credibile e vero.

Questa Gioconda – ormai risulta chiaro – è parente stretta di Norma. Nel dicembre 1952 e nel gennaio 1953 Maria Callas interpreta per l'ultima volta *La Gioconda* a teatro, alla Scala. Le scene sono di repertorio, per problemi di *budget*,<sup>771</sup> ma il cast è quanto di meglio si possa trovare in questo momento: Di Stefano (Enzo), Stignani (Laura), Tagliabue (Barnaba), Tajo (Alvise). Le recensioni giornalistiche sono favorevoli: per Franco Abbiati la Gioconda di Maria Callas è «fulgida di glorie e di meriti, [...] altrettanto appassionata quanto delicata».<sup>772</sup> Tuttavia il critico del «Corriere»<sup>773</sup> indirizza all'ormai matura Ebe Stignani (1903-1974) l'encomio più generoso, parlando di «cantante perfetta» e di «interprete doviziosa e vibrante» dotata di voce «di puro e morbido timbro e di calda, fluente vena, inesauribile».

---

<sup>770</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 170, ritiene che nell'incisione Cetra 1952, interpretando «Suicidio!», Maria Callas passi «da uno sfogo all'altro», mentre nella registrazione EMI 1959 unisca «i diversi momenti drammatici in un arco lunghissimo», cosicché «l'aria diventa veramente un soliloquio, come l'aveva concepita Ponchielli» (ivi, p. 171). Probabilmente l'impressione di maggior levigatezza è dovuta anche al miglioramento delle tecniche di registrazione (i dischi Cetra sono mono, quelli EMI già stereo) e, indubbiamente, nella seconda registrazione «la voce di petto, sebbene usata sempre con perentorietà, emerge meno come un effetto a sé stante» (*ibidem*).

<sup>771</sup> Cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 132.

<sup>772</sup> Ivi, p. 131.

<sup>773</sup> *Ibidem*, anche per le brevi citazioni che seguono.

A sette anni di distanza dall'ultima produzione teatrale, nuova incisione stereofonica, in una stagione di salute vocale ritrovata: siamo all'indomani della famosa crociera che segna l'inizio della relazione con Onassis e, con ogni probabilità, la cantante è incinta.<sup>774</sup> Anche questo potrebbe spiegare il benessere psicofisico che le consente di consegnare al disco una interpretazione perfettamente rifinita nei dettagli: una Gioconda meno selvaggia, più morbida e umana, più empatica e dolente, soprattutto nel quarto atto. Il registro grave è meno sbalorditivo di quello esibito nel 1952, ma anche meno "staccato" dal *medium*. Peccato che il direttore questa volta tagli alcune pagine del Finale (a partire dal verso «Questa canzone ti rammenti»), che fortunatamente sono state conservate nei dischi Cetra. Recensendo l'incisione stereofonica Celletti cita il giudizio autorevole espresso sulla rivista «Gramophone» dell'ottobre 1960 da Wallace, secondo il quale la protagonista è «eccellente».<sup>775</sup> Riporta poi un'osservazione di Shawe-Taylor (sempre da «Gramophone», ma dell'aprile 1961) secondo il quale questa è «la migliore interpretazione della Callas come soprano drammatico». L'accurata analisi dell'incisione in esame proposta da Elvio Giudici evidenzia che «per tutta l'opera, dall'empito melodico più famoso all'ultimo dei recitativi, splende il genio della Callas d'illuminare e dare un senso a ogni sillaba, facendone altrettanti moti dell'anima».<sup>776</sup> A conferma dell'assunto Giudici rimanda al punto culminante del grande concertato del terzo atto, allorché la frase di Gioconda a Barnaba («Se lo salvi e adduci al lido / laggiù presso al Redentor, / il mio corpo t'abbandono / o terribile cantor») rappresenta la *climax* drammatica della scena e riceve pertanto, nell'interpretazione callassiana, «tutto l'impatto emotivo possibile»:

Che la Callas ne scolpisca ogni sillaba, sfruttando le eccezionali risonanze del proprio registro centrale per donare all'intera frase una tinta fosca e cupamente tragica, non può certo stupire [...]. Ma arrivata a "t'abbandono", ecco che la Callas ti introduce una piccolissima pausa e subito dopo *cade* con la voce su "terribile cantor", le due erre fatte ronzare in modo agghiacciante si da comunicare in modo quasi fisico una sensazione di sfinito cedimento, di orrorosa inevitabilità: qualcosa che, ancora una volta, traduce stupendamente in suoni l'atmosfera da feuilleton a cupissime tinte cui s'informa la scena.

Un'ottima esecuzione della cantante, in definitiva, trasformata dall'artista in capolavoro. Del resto, se al termine delle sedute d'incisione la Callas si sentì di dichiarare che "per coloro cui interessi sapere cosa c'era nella mia voce, qui c'è tutto" avrà ben avuto qualche motivo.<sup>777</sup>

Arrigo Boito (1842-1918) – del quale, mentre scriviamo queste pagine, si stanno svolgendo le celebrazioni giubilari<sup>778</sup> – se segna come librettista l'ingresso di Maria Callas all'Arena di Verona,

<sup>774</sup> Cfr. BRIGITTE PANTIS, *The Secret Son of Maria Callas. Facts and Fiction*, 2005, consultabile all'indirizzo [https://web.archive.org/web/20111004034035/http://www.divinarecords.com/secret\\_son.htm](https://web.archive.org/web/20111004034035/http://www.divinarecords.com/secret_son.htm) (ultimo accesso: sabato 16 marzo 2019, ore 11.43). L'autrice rimanda ovviamente a NICHOLAS GAGE, *Greek Fire. The Love Affair of Maria Callas and Aristotle Onassis*, New York, Sidgwick & Jackson, 2000 (in particolare pp. 197-214, con documentazione fotografica alle pp. 203 e 206). Per Wisneski «She was in very good vocal estate» (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 24).

<sup>775</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 575, anche per le citazioni immediatamente successive.

<sup>776</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, p. 941 col. 1.

<sup>777</sup> Ivi, p. 941 col. 2, anche per l'espressione tra virgolette che precede.

ne accompagna invece il commiato come compositore. Infatti la stagione dell'estate 1954 «inizia con il *Mefistofele* di Boito e la partecipazione ancora di Maria Callas».<sup>779</sup> Sono tre soltanto le recite di quest'opera nella carriera della Divina e marcano l'addio del soprano alla città e all'anfiteatro nei quali è iniziata la sua sfolgorante, seppure breve, parabola artistica. Nel luglio 1954 Nicola Rossi-Lemeni canta il ruolo del titolo, mentre Ferruccio Tagliavini (che ritroverà la Callas in sala di registrazione, a Londra, per la seconda *Lucia di Lammermoor* EMI del 16-21 marzo 1959) è Faust soltanto alla "prima": Giuseppe Di Stefano gli subentra nelle due recite successive.

La parte di Margherita è breve, limitata a due quadri su sette, ma in essi al soprano viene offerta la possibilità di rivelare le proprie doti in quanto coinvolto nelle pagine forse più ispirate di tutta l'opera. Il quartetto del secondo atto, infatti, è caratterizzato dall'elegante linea melodica sulla quale vengono intonati i quattro ottonari che lo inaugurano: «Cavaliero illustre e saggio / come mai vi può allettar / la fanciulla del villaggio / col suo rustico parlar». Già evidente l'allusione alla purezza interiore di Margherita, che viene contrapposta al canto di Marta e Mefistofele costruito attraverso la parodia dell'*hochetus* (cioè il canto a singhiozzo) medievale. L'aria strofica del carcere, nell'atto successivo, è ancora una volta memorabile per la bellezza del profilo melodico, giocato sul registro medio: la gamma di suoni svara dal Re 4 al Si bequadro 5 (con corona) toccato una volta soltanto, ma l'ambito sul quale si insiste maggiormente è più ristretto. Pure in questo caso l'eleganza e la compostezza del canto sembrano accendersi un poco nei brevi passaggi virtuosistici in cui trilli e rapidi arpeggi, riecheggiando la tradizione delle grandi scene di follia belcantistiche, esprimono la commiserevole condizione della giovane Margherita: in prigione, è ora di fatto impazzita, dopo aver annegato il proprio bambino e avvelenato la propria madre. Segue il carezzevole duetto «Lontano, lontano, lontano, / sui flutti d'un ampio oceano» ascoltando il quale la bellezza del canto e dell'accompagnamento orchestrale rendono addirittura accettabili le intemperanze metriche del cervelotico e al tempo stesso geniale Arrigo Boito. Margherita e Faust divagano su ciò che poteva essere ma non è stato, sulla felicità sognata e mai raggiunta, e il loro canto contiene il presagio della tragedia imminente. Alle parole di Margherita «Spunta l'aurora pallida» si capisce che lei sta per andarsene, ma le viene dato prima il tempo di pregare per la sua salvezza e concludere la scena con un «Enrico... Enrico... / mi fai ribrezzo» che ci fa tornare alla memoria, ma in realtà anticipa, le apostrofi rivolte con disgusto da Tosca a Scarpia morituro e poi cadavere. Le recensioni parlano dell'ottimo esito pronosticato per la *première* e di un vasto pubblico internazionale, ma l'interruzione dello spettacolo dopo il secondo atto a causa della pioggia non consente di valutare in modo pienamente consapevole la *performance* di Maria Callas. Stralciamo dall'articolo firmato da Pugliese sul «Gazzettino» le righe dedicate al soprano:

---

<sup>778</sup> Ricorrono i cent'anni dalla morte (1918) e i centocinquanta dalla prima rappresentazione del *Mefistofele* (1868).

<sup>779</sup> GIOVANNI VILLANI, *Il potere dell'opera...*, cit., p. 48.



Poco possiamo dire della interpretazione di Maria Callas, poiché lo spettacolo è stato interrotto verso la fine del secondo atto. Nel duetto con Faust aveva già fatto intravedere quale [correggiamo l'evidente refuso: nel quotidiano si legge «qualche»] mirabile interpretazione del personaggio di Margherita ella avrebbe saputo dare.<sup>780</sup>

Impossibile aggiungere altro, perché nessuna delle tre recite di *Mefistofele* è stata registrata, per quanto ne sappiamo. La carriera della Callas – diciamolo una volta per tutte – si colloca negli anni in cui la produzione di dischi aumenta, per il miglioramento nelle tecniche di incisione, che conquistano progressivamente la stereofonia. Si diffondono anche i registratori a nastro casalinghi; ma quando nel 1965 la cantante dà l'addio alle scene i registratori portatili sono agli esordi. Ecco perché – a parte i dischi ricavati dalle trasmissioni radiofoniche – i materiali *live* che documentano i diversi momenti della carriera di Maria Callas sono numerosi (a testimonianza dell'eccezionalità già riconosciuta dell'interprete) ma non esaustivi.

L'aria di Margherita dal *Mefistofele* di Boito («L'altra notte in fondo al mare», atto III) è conservata nel *recital* EMI registrato otto settimane dopo le esibizioni veronesi. A Maria probabilmente piace (anche se considera «noiosa» l'opera),<sup>781</sup> dato che la ripropone anche in alcuni concerti di cui rimangono registrazioni di qualità non eccelsa, ma sufficienti a capire come venissero messi a fuoco vari dettagli in maniera sempre differente da una ripresa all'altra. Sospettiamo che accetti di cantare un ruolo di limitato rilievo in Arena, nell'estate 1954, per quattro ottime ragioni: 1. le consente di ben figurare in uno spazio aperto (sempre temibile) e di fronte a un vastissimo pubblico senza affaticarsi troppo, quando già avverte qualche segno di stanchezza; 2. anche in Arena adesso la pagano bene (ma non quanto alla Scala), con il vantaggio di “giocare in casa”; 3. dovendo incidere a fine estate l'aria di Margherita, conviene collaudarla sulla scena per rendere più naturale l'esecuzione in studio di registrazione; 4. infine è probabile che non debba studiare il ruolo *ex novo*. Henry Wisneski, infatti, ci informa che all'inizio del 1952 il contratto firmato con la Cetra e successivamente concretizzatosi con la registrazione di *Gioconda* e *Traviata* prevede pure *Manon Lescaut* e *Mefistofele*, a fianco proprio di Ferruccio Tagliavini e di Nicola Rossi-Lemeni.<sup>782</sup> Dei secondi due titoli nulla si farà con la Cetra, perché subentra il contratto in esclusiva con la Columbia-EMI che comporta la cancellazione di quanto convenuto con l'etichetta italiana. Così la Cetra, per il suo *Mefistofele*, valorizzerà, a tempo debito, il basso Giulio Neri e il soprano Marcella Pobbe. Maria Callas inciderà *Manon Lescaut* – come abbiamo visto – ma con la

---

<sup>780</sup> L'articolo datato 15 luglio 1954 è riprodotto in anastatica nella già citata antologia a cura di Giovanna Tortora e Paolo Barbieri, *Per Maria Callas*, pp. 202-205: 204 col. 1.

<sup>781</sup> In realtà il giudizio di Maria Callas è influenzato dal parere di Luchino Visconti, che glielo comunica in una lettera datata maggio 1954 nella quale scrive: «Mi sembra di ricordare che devi cantare Margherita nel noioso e brutto *Mefistofele*» (la lettera è riportata in G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 178-179: 178). Si sa: per la Callas Visconti *docet*. Inoltre uno dei motivi per cui l'opera di Boito non può entusiasmare Maria è che il protagonista è un basso e non un soprano.

<sup>782</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 162.

EMI, mentre Walter Legge non se la sente di investire denaro su un titolo che piace soltanto agli italiani e pertanto del *Mefistofele* callassiano viene tramandata ai posteri solo l'aria di Margherita.

### 3.6.3. Poco Mozart, ma quasi Verdi

L'unico ruolo mozartiano completo interpretato da Maria Callas in teatro è quello di Costanza nel *Ratto dal serraglio*:<sup>783</sup> tre e non quattro recite (come invece scrive Wisneski), il 2, 7 e 9 aprile 1952. Nonostante i consensi di pubblico e di critica decide di non mettere in repertorio altri ruoli del compositore di Salisburgo;<sup>784</sup> non cambia idea neppure quando nella primavera del '55 Rudolf Bing, offrendole la serata inaugurale del Metropolitan per la stagione 1956-57 con *Lucia*, le propone un contratto per la Regina della notte del *Flauto magico*.

Nella propria autobiografia Bing dichiara che Maria Callas non accetta di cantare l'opera in inglese, ma noi sospettiamo che il problema fossero i temibili Fa 6 che la parte contiene, collocati in maniera tale da non poterli sostituire con altre note. Ammesso che *intra moenia*, a inizio carriera, Maria Callas possedesse quel suono,<sup>785</sup> certo dopo la metà degli anni cinquanta è improbabile che potesse ancora raggiungerlo e in ogni caso – rappresentando il limite estremo del registro acuto – non avrebbe potuto avere il colore raggianti e spavaldo che una credibile Regina della notte deve sfoderare. Il ruolo sarebbe stato ottimo per Maria: maghe, figure semidivine e sacerdotesse autorevoli sono i personaggi “in coturni” prediletti dalla vocalità e dall'estro interpretativo di Maria Callas. Ma affrontare le due spericolate arie richieste da Mozart al soprano nel *Flauto magico*, a declino già avviato, è troppo anche per l'impavida Callas. A maggior ragione, pertanto, consideriamo preziosa la sua Costanza. Wisneski ricorda che nel febbraio 1971, durante una conversazione informale alla Juilliard School di New York, la cantante ammette che il compositore di Salisburgo è un genio, ma che lei ha qualche riserva sul Mozart operista e gli preferisce i compositori del periodo che da Rossini porta a Verdi.

Più tardi, durante i corsi di perfezionamento nella stessa scuola, gli allievi e il pubblico presente alle sue lezioni possono raccogliere una dichiarazione non priva di interesse: «Mozart è spesso fatto sulle punte dei piedi, con troppa fragilità; dovrebbe invece essere cantato con la stessa

---

<sup>783</sup> *Die Entführung aus dem Serail*, K. 384, *Singspiel* in tre atti su libretto di Gottlieb Stephanie rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 16 luglio 1782 con Caterina Cavalieri nel ruolo che sarà di Maria Callas.

<sup>784</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico...*, cit., p. 18: «Per l'aneddotica, una volta la Callas si lasciò scappare che Mozart era noioso, poi si corresse imbarazzata dicendo che intendeva noioso per come lo cantavano, non per colpa sua. Credo che per lei in realtà fossero vere tutte e due le cose, ma le si perdona volentieri la bestemmia su Mozart in grazia della verità sui suoi interpreti e soprattutto dell'iperuranio mozartiano che il suo “Marten aller Arten” (che cantava rigorosamente in italiano, “Tutte le torture”) lascia intravedere».

<sup>785</sup> Viene ammesso anche da Rodolfo Celletti nel già citato *Processo alla Callas* del «Radiocorriere», mentre la sua insegnante De Hidalgo, in una celebre intervista televisiva oggi disponibile anche in rete, parla del Mi naturale 6 come estensione massima in alto: cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=8MWmCcioY2k> al minuto 2.14 (ultimo accesso: domenica 7 aprile 2019, ore 21.16).

franchezza con cui si canta *Il trovatore*, ma in stile mozartiano».<sup>786</sup> Un esperto di interpretazione operistica come Celletti esprime le stesse idee nel volume *Il Canto*, sia pure con altre parole, deprecando l'utilizzo di voci "alla tedesca", con acuti fissi e privi di armonici, in Mozart.

L'unica vera *première* alla quale Maria Callas prende parte nella propria carriera è la rappresentazione postuma dell'*Orfeo ed Euridice* di Haydn a Firenze, dato che neppure l'*O Protomastoras* di Kalomiris degli anni ateniesi è una "prima" assoluta. La produzione scaligera del *Ratto dal serraglio* dell'aprile 1952 segna il primo ingresso del *Singspiel* mozartiano nei cartelloni scaligeri: secondo l'uso dell'epoca, si canta e si parla in italiano. Non esistendo registrazioni dal vivo di nessuna delle serate, non possiamo a distanza di tempo capire quali soluzioni vengano adottate per i dialoghi che collegano un numero musicale al successivo. Jonel Perlea dirige un cast di buon livello: Salvatore Baccaloni (il buffo più celebre dell'epoca) è il pascià Selim, mentre il tenore Giacinto Prandelli veste i panni di Belmonte, innamorato di Konstanze (Costanza, in italiano). Il regista è Ettore Giannini, i bozzetti per scene e costumi vengono disegnati da una pittrice italoargentina, parigina di adozione, già rinomata e destinata a confermarsi come figura di artista *tout court* geniale e anticonvenzionale nel panorama novecentesco: Léonor Fini.<sup>787</sup>

A Costanza il compositore richiede vasta gamma di suoni, agilità e perfetta intonazione. La tessitura della prima aria, «Ah! L'ho amato» («Ach ich liebte»), è molto acuta e comprende venti Do sopra il rigo (Do 6) e undici Re 6. Sarebbe interessante poter ascoltare ciò che la Callas può realizzare nel 1952: la sua voce è impressionante, integra e spavalda, ma sappiamo che il Do 6 per lei può rappresentare un problema anche negli anni migliori. Cosa che non accade con il Re.

Il secondo pezzo di bravura («Tutte le torture», ossia «Marten aller Arten») è una sorta di grande aria da concerto per voce solista e quartetto strumentale. In questo caso – come un paio di registrazioni dal vivo successive di qualche anno attestano bene – Maria Callas deve mettere a profitto tanto gli acuti e l'agilità quanto il registro centrale e il grave, dal Do sopra il rigo al Si sotto, passando per i suoni intermedi. Come accennato, di questa seconda aria abbiamo due versioni *live* rispettivamente del 27 dicembre 1954 e del novembre 1957. Nel primo caso viene eseguita durante il concerto "natalizio" con Beniamino Gigli al Casinò di San Remo: stile mozartiano ed eleganza impeccabili. Volatine e rapide scale, sia discendenti che ascendenti, vengono eseguite con leggerezza, articolando perfettamente ogni nota: otto minuti capaci di rivelare cosa Maria Callas avrebbe potuto realizzare cantando Mozart e come, a vari anni di distanza, possa ancora mettere a profitto le lezioni ateniesi di canto che – come chiarito nel primo capitolo – hanno compreso anche la musica sacra del Salisburghese. A Dallas, il 21 novembre 1957, l'aria viene riproposta in

---

<sup>786</sup> Cfr. MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School*, a cura di J. Ardoin, Milano, Longanesi, 1987, p. 27.

<sup>787</sup> Per una foto di Maria Callas-Costanza cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 109.

occasione di un concerto di beneficenza.<sup>788</sup> Abbiamo la registrazione integrale della prova e fa piacere notare come – a tre anni dalla serata sanremese – l’esecuzione sia ancora sciolta e brillante, e addirittura arricchita da una più intensa partecipazione drammatica. Solo il Do acuto in prossimità della chiusura è un po’ offuscato: si potrebbe supporre che la Callas intenda accennarlo senza sostenerlo per non stancare, durante le prove, la voce, ma sappiamo che in realtà non è solita risparmiarsi durante la preparazione di un concerto o di una recita teatrale. Maria – a parte alcune occasioni particolari – canta l’intero programma a voce piena e ripete senza indugio le frasi più scabrose, sempre “in voce”, per ottenere il giusto equilibrio con l’orchestra.

Tornando alle tre serate scaligere e al terzo ruolo cantato da Maria Callas nel corso della sua prima stagione alla Scala (1952) dopo *Vespri siciliani* e *Norma*, per avere un’idea di cosa il pubblico meneghino abbia ascoltato possiamo ricorrere alla registrazione dal vivo del concerto da lei tenuto sei settimane prima alla Radio italiana. L’aria delle campanelle dalla *Lakmé* di Delibes rivela un virtuosismo abbagliante e una perfetta forma vocale. Impressionante, a meno di venti giorni dall’ultima replica del *Ratto dal serraglio*, pure la fenomenale vocalità esibita nell’*Armida* fiorentina del 26, 29 aprile e 4 maggio, di cui resta una registrazione *live*: il suono è captato male con, in aggiunta, un radiodisturbo fastidioso e persistente ma, risalendo questo documento allo stesso mese nel quale Maria canta il ruolo di Costanza alla Scala, riusciamo con buona approssimazione a capire cosa il pubblico può avere ascoltato. Siamo pertanto in grado di ricostruire il colore e la duttilità della voce di Maria Callas nella primavera del ’52: ci accorgiamo che l’estensione è ragguardevole, in quanto i suoni salgono sicuri almeno fino al Mi naturale sopracuto. La tecnica è invidiabile, l’articolazione delle sillabe incisiva; il timbro risulta penetrante e un po’ metallico; non particolarmente caldo ma, a suo modo, rotondo, perché ricco di armonici. Così, sia pure per via indiretta, capiamo come ha cantato il suo unico Mozart teatrale e ci spieghiamo la positività delle recensioni. Franco Abbiati nel «Corriere della Sera» parla di una interprete convincente, straordinariamente agile e vibrante nella difficile parte di Costanza; Mario Quaglia nel «Corriere del Teatro» del 15 aprile 1952 sottolinea la sua capacità di dominare il palcoscenico offrendo un’interpretazione memorabile del ruolo, estremamente difficile per l’alta tessitura e per l’acrobatismo richiesto in passaggi rapidi che lei affronta con un impavido virtuosismo che le procura ammirazione unanime e ovazioni clamorose.<sup>789</sup> Infine, sempre sul *Ratto dal serraglio* in esame, così si esprime Peter Dragadze nella rivista «Opera» del luglio 1952:

The Milan public, which on the whole is not very Mozart-minded, was very enthusiastic and clamorously applauded the work at the end of each act. The production itself, which was not

---

<sup>788</sup> Completavano il programma arie da *Puritani*, *Macbeth*, *Traviata* e *Anna Bolena* (cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, cit., p. 154).

<sup>789</sup> Entrambi i giudizi sono riportati in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 108.

really of the first order, was mainly a success due to the excellent ensemble of artists, the most attractive scenery and notable playing of the orchestra... Maria Callas scored yet another triumph in the part of Constanza, which even though it was completely different from the heavier spinto parts she has been singing at the Scala lately was rendered with delicacy and feeling, reaching a climax in the difficult aria during the second act.<sup>790</sup>

Non è difficile immaginare lo stupore del pubblico scaligero che, abituatosi ad ascoltare Maria Callas quale interprete di personaggi differenti per temperamento e scrittura vocale (non dimentichiamo che all'inizio degli anni Cinquanta *Norma* viene affrontata da soprani drammatici e lirico-spinti), la scopre ora capace di realizzare un personaggio che richiede anche delicatezza e sentimento, raggiungendo un vertice espressivo nell'impressionante aria del secondo atto, che richiede l'utilizzo dell'agilità a scopo espressivo.

### 3.6.4. Il Verismo prudente di Maria Callas

Una strofetta di *Dualismo*, poesia-manifesto del Boito scapigliato, ci aiuta a comprendere la poetica del Verismo musicale oltre che letterario: «È sogno un'Arte reprobata / che smaga il mio pensiero / dietro le basse immagini / d'un ver che mente al Vero». La ricerca del «ver» inteso come *tranche de vie*, adesione alla realtà nei suoi aspetti meno idealizzabili (opposti al «Vero») e addirittura laidi, brutali e primitivi, non stimola la fantasia e l'arte di Maria Callas. È un fatto di voce, di indole e di temperamento, oltre che di cultura musicale. Pochi i titoli “veristi” in repertorio, raramente frequentati a teatro e talvolta affidati al disco soltanto.

#### Il repertorio di Maria Callas: Verismo e dintorni<sup>791</sup>

Compositore, titolo e numero di recite	Città e Teatro	Date
<b>Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> (11?)</b>	Atene, Conservatorio	Novembre 1938
	Atene, Conservatorio	22 maggio 1939
	Atene, Teatro dell'Opera	6, 9, 14, 16, 19, 23, 18 maggio e 1, 8 giugno 1944
	Milano, Chiesa di Santa Eufemia	3-4 agosto 1953: registrazione discogr.
<b>Leoncavallo, <i>Pagliacci</i> (0)</b>	Milano, Teatro alla Scala	25 maggio e 17 giugno 1954: registrazione discografica

<sup>790</sup> Ivi, pp. 108 e 110. Nostra traduzione: «Il pubblico milanese, che nel complesso non ha molta domestichezza con Mozart, è stato davvero entusiasta e ha calorosamente applaudito il lavoro alla fine di ogni atto. La produzione in sé, che non è risultata, a vero dire, di primo ordine, è stata un successo soprattutto grazie all'eccellente *ensemble* di artisti, all'attraente scenografia e al notevole gioco dell'orchestra [...] Maria Callas ha ottenuto un altro successo nella parte di Constanza che, anche se era completamente diversa dalle precedenti e più pesanti parti di soprano lirico-spinto da lei cantate ultimamente alla Scala, è stata resa con delicatezza e sentimento, raggiungendo il culmine nella difficile aria del secondo atto».

<sup>791</sup> Si tralasciano perché già trattati nell'apposito paragrafo e non tutti riconducibili al Verismo *pleno iure* i sei titoli pucciniani del repertorio callassiano (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Suor Angelica*, *Turandot*).

<b>Giordano, <i>Andrea Chénier</i> (6)</b>	Milano, Teatro alla Scala	8, 10, 13, 16 genn. e 3, 6 febr. 1955
<b>Giordano, <i>Fedora</i> (6)</b>	Milano, Teatro alla Scala	21, 23, 27, 30 maggio e 1, 3 giugno 1956
<b>Bizet, <i>Carmen</i> (in francese) (0)</b>	Parigi, Salle Wagram	6-20 luglio 1964: registrazione discogr.

La voce “espressionistica” o “diversamente bella” di Maria Callas non è sensuale, mentre alla donna dell’opera verista è richiesto un timbro che ne manifesti la carnalità, l’erotismo fisico prima che mentale, la capacità di sedurre con il corpo piuttosto che con l’intelligenza. L’indole o il temperamento, che dir si voglia, di Maria inclinano verso il riserbo. Maria Callas è bugiarda, quando parla di sé, talvolta senza volerlo, per un incontrollabile bisogno di autoprotezione e per un’innegabile disistima (sa di essere una donna poco acculturata, se si esce dall’ambito musicale) che, psicologicamente, tende a tradursi in megalomania compensatoria. A lungo non si accetta fisicamente, poi diventa bella e fa di tutto per apparire sempre più bella. Come può, dopo aver cercato di trasfigurare se stessa per anni e con sforzi inimmaginabili, indossare sulla scena costumi meno che regali, da popolana (Santuzza) o da zingara (Carmen) o da attrice girovaga (Nedda)?

Si possono analizzare varie interviste:<sup>792</sup> quando parla dei suoi personaggi è evidente che ama identificarsi con le creature metafisiche, regine-maghe-sacerdotesse-dee. Due esempi eclatanti. Sta per girare il film con Pasolini (1969), a carriera teatrale ormai conclusa. Lei si vede – parola sua – «come Medea». Manca poco che dica «*Médée c’est moi*», dato che in questi anni la lingua nella quale normalmente si esprime è il francese. E, subito dopo, sembra che abbia cantato l’opera di Cherubini centinaia di volte in decine di teatri. Le recite sono in realtà ventinove soltanto; i teatri e le città solo sette (Firenze, Milano per due produzioni distinte a otto anni di distanza, Venezia, Roma, Dallas, Londra, Epidauro). Quando nelle sue memorie ricorda la propria infanzia o gli anni ateniesi di guerra c’è una tendenza all’iperbole, al vittimismo, all’idealizzazione. Maria Callas non sa raccontarsi in maniera oggettiva e realistica: il suo rapporto con gli altri è sempre descritto in termini estremi, per antitesi. È amata e idolatrata, oppure avversata, circondata da nemici e osteggiata. Perfino Dio è chiamato in causa più volte – in varie occasioni – per vendicarla e fare strage dei suoi oppositori. Lei è vera e credibile solo sulla scena, quando tuttavia la verità è finzione, e ottiene i migliori risultati quando la verità da rappresentare e rendere credibile non è quella quotidiana, ma è quella sublime e tragica dei personaggi il cui destino è un *unicum*.<sup>793</sup>

<sup>792</sup> Oggi è notevole la quantità e qualità delle fonti presenti in rete. Per l’esemplificazione da noi proposta ci si può avvalere dell’intervista ricavata dalla trasmissione televisiva «Fuori Orario» del 26 febbraio 2010, che ripropone materiali d’archivio: <https://www.youtube.com/watch?v=8OT8Y-mM5WQ> (ultimo accesso: 17 marzo 2019, ore 18.47). Nel corso dell’intervista si definisce una donna «altissima» (la sua altezza è notevole per l’epoca ma, in realtà, è di 172 centimetri soltanto). Sembra del tutto sincera solo quando parla del proprio peso: 64 chili, nel 1969.

<sup>793</sup> *En passant* possiamo anticipare un’idea che approfondiremo meglio nel capitolo conclusivo. Pure dal film di Pasolini il realismo è in realtà assente, dato che il rapporto tra gli abitanti della Colchide, poveri detentori di una cultura arcaica e religiosa, e i Greci, intellettualmente più evoluti ma corrotti, è costruito in forma marcatamente antitetica e

Probabilmente le dolorose esperienze esistenziali dei primi anni invitano Maria a voler rimuovere dalla propria arte tutto ciò che è troppo simile alla povertà, ai compromessi e alle umiliazioni che hanno ferito il suo corpo e la sua anima. I personaggi sublimi in coturni, nobili fino al sacrificio estremo, e soprattutto i loro ghirigori canori lontani dall'immediata bassezza del linguaggio volgare quotidiano sono il rifugio agognato per chi, avendo conosciuto ciò che è brutto, anela alla bellezza. Infine, la cultura musicale del soprano greco-americano, notevole rispetto agli standard dell'epoca, dato che comprende lo studio del pianoforte e del solfeggio, l'attenzione al dettaglio dello spartito e l'assimilazione di un vasto e variegato repertorio, il rispetto maniacale dei valori ritmici e della *voluntas auctoris* per quanto riguarda dinamica e agogica, la convinzione che nell'opera il grido non è ammesso, ma esiste soltanto il canto che comporta una stilizzazione delle passioni e una loro espressione mediata, in breve, tutto ciò che Rossini insegna e la tradizione belcantistica prediletta dalla Callas assimila sono incompatibili con la poetica del verismo musicale, a meno che non la si interpreti in modo eterodosso. Per descrivere l'approccio "misurato" di Maria Callas a Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Giordano e Puccini possiamo dunque parlare di Verismo "prudente" o "temperato". Già Tosca, infatti, appare a Maria Callas personaggio parossistico, che si esprime sopra le righe, senza misura. Va da sé che la sua Santuzza, la protagonista femminile della *Cavalleria rusticana* di Mascagni (*première* a Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890), non potrà essere una popolana sguaiata e passionale, delatrice per un impeto momentaneo di collera e creatura immediatamente disperata, pentita e alla ricerca del supporto e della protezione di mamma Lucia.

Niente di tutto ciò nella Santuzza di Maria Callas. L'incisione discografica Columbia-EMI del 3-4 agosto 1953 ci fa vedere (vedere, non solo ascoltare) un personaggio da tragedia greca. Una Santuzza in coturni, avvolta in un abito nero, con la testa bassa e un incedere penitenziale. Una donna umiliata ma ancora dignitosa, dolente ma fieramente minacciosa. «Voi lo sapete, o mamma» diventa, nel suo canto, una ῥῆσις ἀγγελική, ossia uno di quei monologhi affidati nel teatro tragico greco al messaggero perché racconti ciò che il pudore non ha consentito di mostrare sulla scena. Ebbene: questa Santuzza dalla voce scura e corposa narra la storia di una giovane sedotta da Turiddu per dispetto e subito abbandonata per tornare al precedente, ora adultero amore, come se non fosse la sua storia, come se parlasse di un'altra. La disperazione è interiorizzata: niente grida, niente effetti estemporanei o singulti. Le lacrime sono nel canto, nella sottolineatura di alcune parole: ora la Callas, non più quindicenne inesperta di amori e di vita, sa bene cosa significhi «priva dell'onore *mio* rimango» e ce lo fa capire, in modo dolorosamente composto.

Secondo Henry Wisneski l'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano (1896) è «la prima avventura della Callas nel repertorio del Verismo»: non è vero, dato che ha debuttato a quindici

---

quindi idealizzata, com'ebbe modo di sottolineare in varie occasioni il regista stesso (cfr. l'intervista citata nella nota precedente).

anni con *Cavalleria rusticana* e ha già inciso sia il capolavoro di Mascagni sia l'opera "gemella" di Leoncavallo, *Pagliacci* (1892). Inoltre, d'accordo con Gino Roncaglia,

l'arte di Umberto Giordano non ha l'originalità di quella degli altri maestri suoi coetanei appartenenti alla cosiddetta «scuola verista». Essa è piuttosto composita, risultando dalla fusione di diverse correnti e di vari stili non sempre sufficientemente assimilati, e perciò riconoscibili. Tuttavia non mancano le pagine in cui la sua personalità riesce a liberarsi dalle scorie e ad esprimersi con sincera e schietta immediatezza. *Andrea Chénier* è appunto una delle opere in cui questa sincerità d'espressione è più generalmente diffusa e l'ispirazione tocca più alte mete. Eleganza e sapienza di orchestratore e di contrappuntista vanno di pari passo con il calore comunicativo della melodia vocale, quasi sempre aderente al testo e alle situazioni drammatiche.<sup>794</sup>

*Andrea Chénier* sostituisce all'ultimo momento, su richiesta di Mario Del Monaco (al culmine del successo, anche al botteghino)<sup>795</sup> il già programmato *Trovatore* della stagione scaligera 1954-55. L'impavida Maria Callas impara la parte di Maddalena di Coigny in cinque giorni.<sup>796</sup> Conosce già l'aria «La mamma morta», incisa nel settembre 1954 a Londra, ma deve mandare a memoria tutto il resto e solo per sei recite:<sup>797</sup> con ogni probabilità il ruolo non è nelle sue corde e lo abbandona subito. Nei cinque mesi che precedono la sua Maddalena scaligera ha registrato due opere complete (*La forza del destino* e *Il turco in Italia*) e due recital, ha debuttato negli Stati Uniti a Chicago con *Norma*, *Traviata* e *Lucia di Lammermoor* e ha inaugurato la stagione scaligera il 7 dicembre 1954 con un nuovo titolo: *La vestale* di Spontini (replicata il 9, 12, 16 e 18 dicembre). Ci sono inoltre le prove, piuttosto congestionate, per il nuovo debutto. Il *tour de force* lascia qualche traccia nella sua voce, la cui stanchezza si può percepire nella ripresa dal vivo oggi ristampata nel cofanetto Warner Classics intitolato *Maria Callas Live Remastered Recordings 1949-1964*: si avverte qualche lieve calo di intonazione negli acuti e acquistano evidenza le "famose" oscillazioni che dal 1954 in poi diventeranno sempre più insistenti.

Dopo l'esecuzione della «Mamma morta» i detrattori fischiano. Il suo commento a distanza, nel corso di una intervista radiofonica trascritta da Wisneski, è garbato, ma pungente:

La questione riguarda la mia voce: la si ama oppure no. Qualcuno dice che ho una bella voce. Altri dicono di no. Opinioni diverse. C'è chi dice che ho una voce unica, c'è chi ritiene che questa sia una bugia: un'altra opinione. L'unica cosa che posso dire è che le persone alle quali

---

<sup>794</sup> GINO RONCAGLIA, *Invito all'opera*, cit., p. 488.

<sup>795</sup> Il tenore ha già cantato con ottimo riscontro da parte del pubblico il ruolo del titolo alla Scala sia nel 1949 che nel 1950. Lo interpreta pure al Metropolitan di New York, anticipando di tre settimane la *première* scaligera dell'8 gennaio.

<sup>796</sup> Della rapidità di preparazione del ruolo parlano sia Ardoin (*L'eredità Callas*, cit., p. 109), sia Wisneski (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 169: «Callas agreed to learn the part of Maddalena di Coigny within five days»). A nostro avviso, i continui trionfi scaligeri la incoraggiano. Nella stagione 1954-55 le viene assegnato dalla Scala un numero eccezionale di nuove produzioni, tre delle quali affidate per la regia a Luchino Visconti (*La vestale*, *La sonnambula* e *La traviata*) e una (*Il turco in Italia*) a Franco Zeffirelli.

<sup>797</sup> Le recite si svolgono l'8, 10, 13 e 16 gennaio e il 3 e 6 febbraio 1955. Nel cast figurano anche Aldo Protti (Gérard) e Lucia Danieli (Madelon). Dirige i complessi scaligeri Antonino Votto.



non piaccio possono fare a meno di venire ad ascoltarmi. Io – quando non mi piace una cosa –  
le sto alla larga!<sup>798</sup>

Il soggetto dell'opera può sembrare lontano da quelli prediletti dalla Divina, ma in realtà, per quanto non manchino colorazioni appropriate, come le citazioni dalla *Marsigliese*, lo «sfondo della rivoluzione [...] è un poco superficiale e scenografico [...]. Del resto il musicista ha avuto il buon senso di non portarlo in primo piano. *Andrea Chénier* è un dramma d'amore; la rivoluzione e la folla non hanno che un interesse di ambientazione generale e di contorno episodico» e Maria Callas – sublime interprete di *Norma*, dove pure lo scontro tra i popoli serve da pretesto per una vicenda che in realtà parla d'altro – può sentirsi a proprio agio e dire la sua anche cantando la musica di Giordano, cosicché il suo approccio al ruolo di Maddalena non è tradizionale. Aggiunge particolari non richiesti dalla partitura e probabilmente, una volta tanto, non riesce a realizzare perfettamente alcune delle sue intuizioni: siamo pur sempre nel repertorio veristico, quello meno consono al suo idioma interpretativo. Per quanto la ripresa *live* ci consente di capire, nel primo atto qualche suono – allorché cerca di descrivere una ragazza un po' frivola e beffarda – non è di primissima qualità. Nei passaggi nei quali l'orchestrazione è particolarmente pesante evita di spingere la voce come fanno altre interpreti, con lo svantaggio di non “tagliare” l'orchestra. Tuttavia una finezza interpretativa messa a segno nel terzo atto va segnalata. Chénier è condannato a morte e Maddalena, disperata, dovrebbe gridare: «Andrea, Andrea, rivederlo!». Il compositore non indica note specifiche per questo urlo straziante, ma istintivamente Maria Callas canta le parole a lei assegnate sulla melodia in *crescendo* dell'orchestra, ottenendo un bellissimo effetto. Risultato: positiva la recensione di Riccardo Malipiero (in «Opera» del marzo 1955), per il quale, semmai, le tante qualità della Meneghini Callas risultano piuttosto sprecate in una parte sostenuta con dignità ma incapace di valorizzarla sufficientemente. Mario Quaglia nel «Corriere del Teatro» del 15 gennaio 1955 elogia l'ampia gamma sonora e la ricchezza e corposità del suono.

A conclusione della stagione 1955-56 la Scala mette in scena *Fedora*, l'opera di Umberto Giordano su libretto di Arturo Colautti (dal dramma di Victorien Sardou del 1882) che al Teatro Lirico di Milano ha segnato, in occasione della *première* del 17 novembre 1898, la prima importante affermazione di Enrico Caruso: con lui, nel cast della prima esecuzione diretta dal compositore, figuravano Gemma Bellincioni e Delfino Menotti.

La trama è presto raccontata. A San Pietroburgo, nel 1881, la principessa Fedora Romanov canta l'amore per il suo promesso sposo, ignorando che lui l'ha tradita con un'altra donna, e quando il conte Andrejevich viene portato in scena ferito mortalmente l'ingenua giovane giura che la sua morte sarà vendicata. A Parigi, Fedora ha seguito Loris Ipanov il quale, durante un ricevimento in

---

<sup>798</sup> Per il testo inglese da noi tradotto cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 170.

casa della principessa, le confessa di aver causato la morte di Andrejevich, ma dichiara anche il proprio amore per lei. Fedora lo invita a tornare più tardi e a raccontarle l'accaduto e intanto lo denuncia, sperando di farlo arrestare al suo ritorno. Ma quando Loris le svela di aver sparato ad Andrejevich per averlo scoperto in flagrante adulterio con la propria moglie, Fedora, di fronte alle lettere che dimostrano chiaramente la colpevolezza del suo promesso sposo, indignata, scopre a propria volta di essersi innamorata di Loris. Così, quando avverte il segnale con il quale viene invitata ad accomiarsi da lui per farlo cadere in trappola, Fedora lo convince a passare la notte con lei. L'ultimo atto si svolge in Svizzera: i due amanti vivono nella villa di Fedora insieme con la contessa Olga Sukarev. Arriva il diplomatico De Siriex, vecchia conoscenza di Fedora, e le riferisce che Valeriano, il fratello di Loris, è stato arrestato in seguito alla denuncia di lei e imprigionato in una fortezza sul Neva, dov'è morto annegato in seguito all'esondazione del fiume. In seguito anche la madre di Loris, per il dolore, è morta. Fedora è turbata. Loris riceve la lettera di un amico che gli rivela come i lutti che hanno colpito la sua famiglia siano causati dalla denuncia alla polizia di una donna che vive a Parigi. Fedora, che lo vorrebbe consolare cercando di giustificare la misteriosa donna, provoca la sua ira. A questo punto lei confessa tutto e implora il suo perdono. Lui dapprima la rifiuta e la maledice, lei si avvelena e muore, ma dopo avere ottenuto il perdono dell'amato e la conferma del suo amore.

Alla Scala *Fedora* viene rappresentata per la prima volta nel 1948, con Maria Caniglia nel ruolo del titolo e Giacinto Prandelli nei panni di Loris; ma l'unica opera di Giordano che, a parte *Andrea Chénier*,<sup>799</sup> saltuariamente compare ancora nei calendari dei teatri italiani troverà in Magda Olivero e non nella Caniglia la sua interprete ideale.<sup>800</sup> La *pièce* teatrale di Sardou dalla quale l'opera è ricavata ha goduto di una certa popolarità grazie al talento di Sarah Bernhardt (1844-1923): se il dramma richiede una personalità carismatica, per esprimere in pieno le proprie potenzialità anche l'opera esige una vibrante cantante-attrice. È infatti opportuno segnalare come le didascalie incluse da Giordano nella partitura seguano da vicino le dettagliate indicazioni offerte agli attori da Sardou. L'impatto dell'opera dipende da gesti vocali e scenici sottili o addirittura dalla mimica facciale della protagonista, dato che – musicalmente – questa partitura è più debole dell'*Andrea Chénier*, pur contenendo vari momenti di bella ispirazione e un duetto d'amore di notevole impatto nel secondo atto, paragonabile ad altre pagine analoghe e ben riuscite del repertorio verista. Per l'allestimento scaligero del 1956 sono programmate sei serate in due

---

<sup>799</sup> Secondo Gino Roncaglia (*Invito all'opera*, cit., p. 89) in un terzo titolo Giordano «ha mostrato di saper fondere in unità di stile alla propria vena ricca di umano pathos elementi eterogenei assimilati da autori i più svariati»: *Siberia* (1903). Ma quest'ultimo è titolo da tempo scomparso dalle programmazioni teatrali.

<sup>800</sup> La Olivero (1910-2014), a partire dal 1965, è stata Fedora in almeno dieci diverse produzioni. Il suo legame con il ruolo è testimoniato dal fatto che, benché siano pochissime le incisioni discografiche del soprano di Saluzzo, *Fedora* è uno dei titoli da lei registrati per la Decca nel 1969, a fianco di Del Monaco e Gobbi, diretta da Lamberto Gardelli.

settimane (21, 23, 27, 30 maggio e 1, 3 giugno), tutte affidate al medesimo cast che comprende, oltre a Maria Callas (che non riprenderà mai più questa parte), Franco Corelli nel ruolo di Loris e Anselmo Colzani in quello di De Siriex. La regia viene affidata a Tatiana Pavlova. Purtroppo nulla possiamo dire del canto di Maria Callas-Fedora,<sup>801</sup> ma le foto di scena lasciano intuire che dell'infelice e volitiva principessa russa il soprano mette in risalto l'eleganza sofisticata e malinconica, il sorriso crepuscolare e l'intensità dei sentimenti. Peter Hoffer su «Music and Musicians» (agosto 1956) osserva acutamente che se anche Maria Callas non fosse la più grande cantante dei suoi anni sarebbe sicuramente una delle più grandi attrici del mondo e che ora la sua voce sembra essersi addolcita, perdendo, in parte, gli stridori del registro acuto. Su «Opera» del luglio 1956 Claudio Sartori loda sia lei che Corelli per l'intensità drammatica che, come le loro parti richiedono, deve spingersi oltre i limiti del belcanto.

Elvio Giudici ricorda, a proposito della *Fedora* discografica di Magda Olivero, che «le primedonne impostesi nel repertorio della Giovane Scuola italiana [...] cantavano più coi nervi che con la voce»:<sup>802</sup> questo con lo scopo di offrire dei personaggi

raffigurazioni in teoria realiste, ma in pratica innaturali nella loro tensione espressiva ai limiti – se non oltre – della psicosi: scatti di frenetica aggressività verso l'acuto, alternati a estenuazioni di pianissimi resi spasmodici dal *vibrato* stretto, con declamati in zona centrale che, nell'intento di dare massimo risalto al testo, spalancano le vocali in pronunciati suoni di petto e plasmano frasi dove la scansione sussultoria e altisonante [...] convive con illanguidimenti persino più esasperati.

Maria Callas – possiamo ipotizzare – affronta il ruolo di Fedora evitando tali esasperazioni, come pure «le licenze in materia di durata delle note». Di lei non si può dire che «il settore centrale della voce abbia una fleibilità di fondo incompatibile con l'uguaglianza dei registri», né si avverte nel suo canto «il senso di falso che [...] procurano interpretazioni come questa [cioè l'incisione Decca del 1969] della Olivero». È vero che i registri della Callas non sono perfettamente congiunti, ma la disomogeneità riguarda alcune inflessioni coloristiche, non volume e densità del suono. Inoltre la tecnica, i portamenti e le legature del soprano greco rispondono alle attese del gusto moderno e non suonano irrimediabilmente datati e, per questo, stucchevoli o artificiosi. Ben sappiamo che si trovano anche oggi tra i critici e i musicologi gli estimatori di uno stile esecutivo che – per il repertorio del Verismo e della Giovane Scuola – invita a enfatizzare il peso della parola (accettando anche il ricorso al parlato), mettendo in secondo piano il potere espressivo della scrittura musicale

---

<sup>801</sup> Henry Wisneski parla di un nastro amatoriale di pessimo suono messo a disposizione dei collezionisti europei più irriducibili nella primavera del 1973 (*Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 193); Ardoin non lo menziona né noi siamo riusciti a recuperare tale preziosa rarità. Sempre Wisneski riporta i due stralci dalle recensioni di Peter Hoffer (ivi, pp. 192-193) e Claudio Sartori (ivi, p. 193) da noi citate.

<sup>802</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 415 col. 1, anche per la citazione successiva; *ibidem*, ma col. 2, per le espressioni virgolettate che seguono, fino a nuova indicazione. Segnaliamo *en passant* che della Olivero esiste anche una registrazione *live* da Lucca (Teatro del Giglio) e che la severità del giudizio di Giudici a noi pare eccessiva.

di per se stessa. A costoro i personaggi “veristi” di Maria Callas possono apparire privati di ciò che considerano «l’essenza stessa dell’interpretazione verista autentica». Lasciamo il dibattito aperto, consapevoli del resto che «da un punto di vista espressivo, il discorso è più che mai personale», e analizziamo in modo obiettivo la Carmen discografica (mai portata a teatro) della Callas.

### 3.6.5. La sibilla di Gallia e quella di Spagna

Secondo Rodolfo Celletti la Carmen disegnata da Maria Callas è «asessuale»<sup>803</sup> e, poiché anche il suo *partner*, il tenore svedese Nicolai Gedda (1925-2017), delinea un don José «frigido», viene messa «in forse la veridicità della storia e la plausibilità dei moventi».<sup>804</sup> In realtà l’interpretazione composta e addirittura contegnosa di Gedda, la sua buona pronuncia francese e la scelta di una impostazione complessiva del canto più lirica che drammatica configurano bene la personalità di un giovane fondamentalmente inibito e travolto da una passione più sconvolgente e libera di quanto la sua educazione tradizionale e altamente morale riesca a concepire. José diventa in questo modo l’*alter ego* di Bizet, un uomo al quale il perfezionismo autocritico rischia di togliere le energie e lo slancio della creazione. Come José, infatti, anche Georges Bizet in Carmen sogna una libertà che gli è preclusa.<sup>805</sup> In un estremo tentativo di lotta, il compositore condannerà Carmen a morte, ma lei – novella Sibilla ispanica – ha ormai profetato:<sup>806</sup> «Pour tous les deux, la mort!» (atto III, scena II). Con lei morirà anche chi l’ha uccisa, José insieme con il compositore Georges Bizet che del disperato e irresoluto dragone è l’anima, il sosia o – meglio ancora – l’originale. Così la voce di questa moderna Sibilla travalica addirittura la morte e rivendica, nella propria efficacia performativa, un’autorità che nessuno potrà più contestarle, causando la morte di chi immaginava di poterla distruggere restando impunito. È soltanto una suggestione ma la «voce senza sorriso»<sup>807</sup> di Maria Callas-Carmen, brunita e densa, bronzea e stridente, né vecchia né giovane, inquietante e ipnotica, sfrontata e a tratti incerta, sembra davvero il canto della Sibilla, un canto che si colloca fuori dal tempo. È la sua rivincita: decretando «pour tous les deux, la mort!», anticipa il destino che la accomuna agli uomini da lei veramente amati senza poter essere corrisposta: Visconti, Onassis e

---

<sup>803</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 108, anche per le espressioni virgolettate che seguono.

<sup>804</sup> Per ELVIO GIUDICI, *L’Opera in CD e Video...*, cit., p. 120 col. 1, quello che per Celletti è un insuperabile limite è una scelta calcolata. Togliendo a Carmen l’«esaltante sensualità che ne sembrava invece carattere intrinsecamente ineliminabile» e sostituendola con «un’aggressività cupa, a volte persino nevrotica, scaturita da personalità prepotente e orgogliosa di sé al punto di (*sic*) non limitarsi a sfidare tutto e tutti», dialogando da pari a pari con il proprio destino, Maria Callas getta «tutto il peso della propria personalità in un’ esplorazione anticonvenzionale del personaggio» (ivi, p. 119 col. 2) e, ben coadiuvata dalla direzione di Prêtre – nonostante l’assenza dei dialoghi – consegna al disco una interpretazione moderna, se non addirittura contemporanea (cfr. *ibidem*).

<sup>805</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino, EDT, 1993, pp. 269-270.

<sup>806</sup> Funge da ipotesto per gli spunti qui proposti FABIO DAL COROBBO, *Le Sibille, voci di profezia. Un percorso tra archeologia e fonti classiche, arte e musica*, in *Declinare il femminile. Volti e voci di donne, madri, sante*, Atti del Convegno (Vittorio Veneto, 24-25 sett. 2016), a cura di Elena Modena, Vittorio Ven., Stamperia, 2017, pp. 29-53: 51.

<sup>807</sup> Ivi, p. 49.

Pasolini.<sup>808</sup> Alla luce di una tale proposta esegetica il giudizio formulato da Rodolfo Celletti può essere ribaltato a favore della *Carmen* discografica callassiana:

Quanto alla Callas, la sua è la Carmen più intimista della storia del disco, grazie al fraseggio mirabilmente analitico [...]. Certe inflessioni fosche e glaciali della Callas hanno gran peso sul disegno d'una Carmen ora tetra e torva come un'autentica fattucchiera, ora personalissima per un tal quale fatalistico distacco che nella scena delle carte si muta addirittura in tragica indifferenza: soluzione originale e anche plausibile, rispetto a determinati tratti del personaggio. Nondimeno la Carmen della Callas, così come la vedo, è un magnifico disegno in bianco e nero. Non ha altri colori. Non lo consente il timbro, che deve fare i conti con un avanzato logorio vocale e con tremolii e inflessioni senili; e non lo consente il temperamento. Una Carmen sessualmente frigida potrà anche essere una trovata, ma è difficile da condividere; e la Carmen in bianco e nero di Maria Callas è terribilmente frigida.<sup>809</sup>

La Carmen controllata e concentrata, scontrosa e poco solare di Maria Callas è parente stretta di Norma: pure quest'ultima non è creatura del meriggio ma, profetessa notturna e lunare, la Sibilla gallica legge «ne' volumi arcani [...] del cielo» il nome della «superba Roma» scritto «in pagine di morte». Così nel profetare la rovina dell'Urbe «pei vizi suoi»<sup>810</sup> e del suo impero *in fieri*, già corrotto prima ancora di essere costituito, Norma denuncia se stessa, presaga della propria morte, esattamente come fa Carmen. Il recitativo teso e solenne della sacerdotessa dei druidi «non rinuncia al tratto fondamentale della figura mantica da lei impersonata, quello dell'ambiguità. Parla di morte e intanto miete il vischio che, come l'ulivo e l'alloro, è pianta benaugurante».<sup>811</sup> Anche in orchestra la luce lunare bagna l'anima creando, secondo Ildebrando Pizzetti, «una delle più stupende modulazioni che sia dato trovare nella musica universale, una modulazione che [...] crea un'atmosfera nuova».<sup>812</sup> Analogamente, nel terzo atto della *Carmen*, pure Bizet per evocare la notte e ambientare il vaticinio luttuoso della sigaraia di Siviglia usa un linguaggio nuovo e moderno, intessuto di settime maggiori e triadi aumentate, con una marcata predilezione per il colore strumentale puro, ben riassunta nell'assolo del flauto. Forse la parentela tra Norma (il personaggio più amato da Maria Callas) e Carmen, legame più evidente di quanto al primo sguardo non appaia, spiega come mai – pur avendo affrontato il repertorio francese solo *per excerpta* – la Divina voglia consegnare ai posteri l'integrale del capolavoro di Bizet. Norma parla di morte e miete il vischio,

---

<sup>808</sup> Su *Maria e gli uomini* interviene con perspicacia LUCIANO ALBERTI, *Callas*, cit., pp. 26 col. 2 – 30 col. 2 e 60 col. 1 – 71 col. 1. Meno affidabili, comprensibilmente, le memorie del marito della cantante per il quale «in Visconti aumentava l'affetto, l'ammirazione e l'infatuazione per Maria. In lei, invece, avveniva il contrario: più conosceva Visconti più si allontanava da lui»: G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 185.

<sup>809</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 107. Pure Giudici parla di una Carmen in bianco e nero, ma a titolo di elogio, avvicinandola a certa cinematografia «del filone noir della Hollywood dei tempi d'oro» nella quale il bianco e nero è «nondimeno coloratissimo» (*L'Opera in CD e Video...*, p. 120 col. 1).

<sup>810</sup> Tutte le citazioni tra virgolette sono ricavate dalla scena IV del primo atto del libretto di Felice Romani (1931).

<sup>811</sup> FABIO DAL COROBBO, *Le Sibille, voci di profezia...*, cit., p. 49.

<sup>812</sup> Il commento di Ildebrando Pizzetti è riportato in GIUSEPPE CATALDO, *Il teatro di Bellini*, Bologna, Bongiovanni, 1980, p. 121.

simbolo di pace e di vita, Carmen decreta per sé e José la morte, ma non rinuncia ad amare Escamillo, in un estremo sussulto di vitalità e passione. Come la grande Diva dell'opera che, delusa negli affetti e stremata nell'arte, cerca fino alla fine di rialzarsi e continuare a vivere. La morte di Carmen conferma l'esigenza di una libertà intesa come possibilità di disporre a piacimento della propria passione («Carmen jamais n'a menti. / Son âme reste inflexible [...] Jamais Carmen ne cédera... Libre elle est née... et libre elle mourra!», atto IV, scena II: si ascolti il tono perentorio e irridente, ma anche turbato e nervoso con il quale il soprano intona queste frasi), la morte di Maria Callas è l'agognata liberazione da una vita che – senza musica – non ha per lei più senso.

Forse la realizzazione discografica diretta con affettuosa amicizia da Prêtre si può considerare il testamento musicale e spirituale della grande artista proprio perché, in definitiva, la concretezza ferina di Carmen che consuma gli uomini ma non li ama ritrae gli aspetti più reconditi del carattere e della psicologia della «contadina greca»<sup>813</sup> diventata per volere del *Kairós* (l'Occasione propizia dei suoi antichi connazionali) la Divina dell'opera, votata a rappresentare, con impareggiabile immedesimazione, i personaggi semidivini, ma appassionati, del melodramma ottocentesco: Norma e Medea, Armida e Giulia. Così la più grande Norma dai tempi di Giuditta Pasta diventa – ma solo in apparenza – la Sibilla degli Spagnoli. In realtà, infatti, *Carmen* è opera tutta francese<sup>814</sup> e quindi potremmo idealmente dire che Carmen è connazionale di Norma e di lei imita la *grandeur* tipicamente gallica che spinge entrambe ad affrontare, consapevoli e consenzienti, il proprio martirio: entrambe – come grida Carmen nel Finale II – sono assetate di libertà e renitenti alla morale delle convenzioni bigotte condivise dai più; entrambe sono personaggi tragici.

Passando ad aspetti più tecnici e all'analisi dettagliata, segnaliamo che la versione della partitura adottata per la registrazione EMI di Parigi (6-20 luglio 1964) è quella con i recitativi intonati da Ernest Guiraud. «Lo spirito dell'interpretazione è autenticamente francese: tutti i dettagli sono curati con meticolosità».<sup>815</sup> La voce della protagonista è in forte rilievo: nel palcoscenico immaginario creato mentalmente da chi ascolta un'opera in disco sembra che Maria Callas sia qualche passo più avanti, al proscenio, rispetto agli altri interpreti. Questa evidenziazione della voce è implacabile nel rendere del tutto percepibili anche i lievi difetti che Celletti, iperbolizzandoli, chiama «avanzato logorio vocale», «tremolii» e «inflessioni senili». Concordiamo nell'ammettere che

---

<sup>813</sup> L'espressione è utilizzata da Luciano Alberti (*Maria Callas*, cit., p. 27 col. 2) in riferimento alla percezione che di Maria Callas ha Pierpaolo Pasolini. Alberti aggiunge: «Maria Callas era donna semplice, terrestre, istintiva, pratica. Temprata dalla guerra e da una immanente solitudine. I conti con la vita li affrontava concretamente» (ivi, p. 29 col. 1).

<sup>814</sup> *Carmen*, ricavata da un romanzo breve di Prosper Mérimée pubblicato nel 1845, è la più celebre *opéra-comique* di Francia: un frammento di parlato nell'incisione in esame viene conservato dopo l'*habanera*. Non ascoltiamo una doppiatrice, ma Maria Callas stessa che, rivolgendosi a José-Gedda gli dice, sfrontatamente: «Eh! Compère, que fais-tu là?». *Carmen* è il capolavoro al quale Georges Bizet consegna le estreme energie intellettuali ed emotive, morendo improvvisamente, in circostanze non del tutto chiarite, a tre mesi dalla *première*. Pure i librettisti sono francesi: Henri Meilhac e Ludovic Halévy, nipote del compositore Jacques.

<sup>815</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 203.

questa Carmen non è una fanciulla spensierata, ma una donna di comprovata esperienza, cinica, «sana, intelligentissima e provocatoria».<sup>816</sup> È una maga Circe, una *femme fatale*, che canta l'*habanera* quasi con noncuranza, ammiccante ma senza sorrisi, da Sibilla, procedendo in maniera spedita e lieve. Le numerose crome fungono da volano per dare propulsione alla melodia; anche in lingua francese, Maria Callas è una maestra del fraseggio, infallibile nell'individuare le parole chiave da sottolineare (in questo caso *bien, loin, jamais*), ma in maniera quasi impercettibile.

Convincente pure la semplicità – segnale della spavalderia di Carmen – con la quale sono eseguiti i recitativi che precedono la *Séguédille*: questa donna vitale, ma non più giovanissima, cinica ma all'occorrenza passionale, non dubita delle proprie arti di seduttrice. La *Séguédille* è come una climax: l'impeccabile tenuta ritmica – che ritroveremo nella *Chanson bohème* del secondo atto, eseguita con variazioni dinamiche e agogiche che si spingono fino al parossismo – conferisce alla conclusione dell'atto una forte carica di teatralità. Appropriata la scelta di eseguire sottovoce e con un timbro provocatoriamente sensuale la frase successivamente rivolta a José: «Qui m'aime, et qu'à mon tour» («Chi mi ama e chi io amo a mia volta»). Segue la ripresa dell'*habanera*, «cantata a tempo come per sottolineare quanto Carmen sia sicura di sé».<sup>817</sup>

Nel primo atto Carmen sussurra, ammicca, allude: Maria Callas non canta mai a voce piena, perché la sigaraia di Siviglia, in piazza, non si trova nel proprio territorio. Ma quando finalmente la incontriamo nella taverna di Lillas Pastia, può esprimersi con audacia, perché è a casa propria, in mezzo ad altre zingare, contrabbandieri e gente che vive di espedienti come lei.<sup>818</sup> L'«Andantino» prescritto da Bizet per la canzone strofica che inaugura l'atto viene da Prêtre impostato subito in maniera piuttosto rapida, ma il contrasto agogico è comunque garantito e l'effetto complessivo è travolgente con, in aggiunta, il timbro del registro centrale della Callas che rende bene il carattere “etnico” di questa pagina. Qui la sua abilità nel valorizzare anche le consonanti e non solo le vocali per imprimere al proprio fraseggio tratti di verità ed efficacia inauditi mette a profitto le “r” di *refrain*, marcate e “arrotate”. Impressionante pure l'energia e l'accentazione del «Tra-la-la» ripetuto nella seconda parte di ogni strofa: sembra davvero il canto entusiastico di una baccante.

Nel frizzante quintetto che segue, è appropriato il colore scelto per le frasi con le quali Carmen si dichiara – forse per la prima volta – davvero innamorata: «Je suis amoureuse» e «Amoureuse à perdre l'esprit!». Ricco di colori pure il vocalizzo che accompagna la danza di Carmen davanti a don José, dopo averlo stuzzicato con un ammiccante «jaloux» accompagnato da una mezza risata. Quando poi Carmen perde la pazienza, davanti alle titubanze dell'innamorato,

---

<sup>816</sup> *Ibidem*.

<sup>817</sup> Ivi, p. 204: *ibidem* e, inoltre, p. 205, anche per alcune delle osservazioni che seguono.

<sup>818</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, p. 120 col. 1: «Per la prima volta [...] Carmen è giocata molto più sul fraseggio che sull'opulenta bellezza del canto (in questo senso, certo, faceva allora di necessità virtù, ma cosa importa, oggi?), trovando accenti di quieta, grandiosa tragicità».

Maria Callas fa ascoltare la sua voce metallica che dice nervosismo, tensione, sarcasmo. Vengono invece riconquistati colori più caldi e un fraseggio morbido e sognante che comunica speranza e mistero per le frasi che dipingono una vita finalmente libera dalle convenzioni e lontana da Siviglia: «Là-bas, là-bas dans la montagne». Un crescendo pone in rilievo le parole culminanti, dette con ardore: «Et surtout la chose enivrante». Davvero la libertà è inebriante, per questa donna risoluta e fiera: davvero non può esserlo per il suo tentennante compagno del quale si sta già disamorando. E infatti l'invito a partire che lei subito gli rivolge («Eh bien, pars») è carico d'ira autentica, come le apostrofi che Norma indirizza a Pollione. È evidente che Carmen non sopporta l'idea di perdere: in questo assomiglia molto a Maria Callas. Arriva Zuniga, segue la baruffa tra lui e don José e Carmen sfoggia un irridente «Bel officier» nel quale la voce di questa Sibilla, per un istante, non è più senza sorriso. Carmen celebra infatti un doppio trionfo: sull'ufficiale che l'avrebbe voluta in prigione e sul dragone che sembrava deciso a lasciarla per tener fede ai propri doveri e che ora è costretto a seguirla nella sua vita libera e selvaggia.

Arriva poi il terzo atto, del quale già si è detto: il tono brusco e corruciato, cioè senza sorriso, della Callas-Sibilla che profetizza la duplice morte esprime la sfida, l'accettazione del fato, ma anche il completo disamoramento per José. Il timbro «asessuale» che a Celletti pare inappropriato è invece una risorsa nella caratterizzazione di una psicologia complessa: Carmen non sa né può amare. Gode della conquista e perde l'interesse non appena il nuovo amante è stato da lei irretito. Giustamente Ardoïn osserva che «la scena delle carte è realizzata magistralmente: fluisce pensierosa senza quelle distorsioni ritmiche che spesso la rovinano»<sup>819</sup> e in «Va t'en, va t'en» a fine atto «la Carmen della Callas sfida José apertamente senza più nessuna finzione d'amore». Qualche barlume di passione si ascolta invece nel duetto con Escamillo («Si tu m'aimes»), nel quarto atto, ma si avverte forte anche l'impazienza, dato che Frasquita e Mercédès la avvertono che José è nei paraggi. Ciò che segue è interpretato dalla Callas con sonorità, accenti e timbro che bene segnalano l'assenza di affetto per il dragone e l'orgoglio della donna che sfida il proprio destino. Ma nei colori della voce della Callas ci pare di avvertire anche altri sentimenti, quali l'indifferenza e il disprezzo, in particolare quando gli getta addosso l'anello pegno d'amore che lui le aveva donato («Cette bague autres fois, tu me l'avais donnée – Tiens!»).

Secondo Alessandro Duranti la Callas «non volle mai cantare anche avendone una gran voglia»<sup>820</sup> l'ultima opera nuova (*Carmen*) messa in repertorio «per non dover mostrare le caviglione, l'unica parte del corpo che non riuscì mai ad assottigliare». Sia o non sia, la sua Carmen seduttrice «tutta di testa, fredda e perversa», la cui sessualità potrebbe offrire materia di studio a psicoanalisti e sociologi, potrà non piacere o apparire addirittura distorta e sbagliata, ma è pur

---

<sup>819</sup> JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 205, anche per la citazione che segue.

<sup>820</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico...*, cit., p. 47; p. 49 per le tre citazioni che seguono.



sempre un personaggio plausibile plasmato da una cantante «al tramonto della voce, ma non certo del suo genio drammatico».

Concludiamo l'analisi del repertorio di Maria Callas, analizzando però come titolo finale un'incisione della quale «è facile dimenticarsi [...] in quanto Nedda non è il tipo di ruolo che le si associ».<sup>821</sup> Delle quattro opere incise senza interpretarle sul palcoscenico – *Carmen*, *Manon Lescaut*, *La bohème* e *Pagliacci* – l'ultima, registrata in realtà tra il 25 maggio e il 17 giugno 1954, è quella meno menzionata, ma a torto. Intanto Tullio Serafin è un esperto di questo repertorio<sup>822</sup> e ha solo il torto di privarci di quarantasei battute di musica, operando uno di quegli orribili tagli di origine teatrale che a lungo sono stati mantenuti anche in sala di registrazione. In questo modo il duetto d'amore tra Nedda (Callas) e Silvio (Panerai) vede alterato il proprio equilibrio drammaturgico rispetto alla scena antitetica precedente: prima Nedda è costretta a rintuzzare gli assalti con tentativo di stupro del deforme Tonio, usando la voce e la frusta per respingerlo (mirabili l'accentuazione e il tono carico di odio e disgusto adottati da Maria Callas per la frase, del resto molto forte, «hai l'animo / siccome il corpo tuo difforme... lurido!», atto I, scena II); poi saluta l'arrivo dell'amante Silvio con struggente dolcezza, per quanto velata di ansia e irrequietudine.

L'altro punto di forza di questa incisione è la presenza di interpreti affiatati e dotati di doviziosi mezzi vocali: Di Stefano, che di solito non brilla per eleganza, si trova qui nel repertorio che gli consente di mettere a partito la spontanea tendenza a vociferare in maniera estroversa, cosicché «qui ci offre una delle sue migliori interpretazioni discografiche, rivelandoci – con dizione eloquente e voce risonante – la rabbia e la gelosia di un uomo ancora giovane».<sup>823</sup> Rolando Panerai è un cantante composto, Nicola Monti (Beppe) ha bella voce di tenore contraltino e Tito Gobbi (Tonio) è un partner con il quale Maria Callas interagisce sempre molto bene. Alla precisione musicale (ritmo, intonazione, rispetto dei segni d'espressione), quasi mai garantita dalle altre interpreti del repertorio verista, Maria Callas unisce colori, fraseggio e una tensione (anche laddove, simulando il sorriso, alleggerisce la voce per affrontare la parte di Colombina nella commedia del secondo atto) che descrivono al meglio la nevrosi di questa infelice creatura, cosicché della sua Nedda si può apprezzare la modernità oggi più di quando questi dischi furono realizzati.

---

<sup>821</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 97.

<sup>822</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 364: «In un'opera come i *Pagliacci*, vincolata a una dialettica (o retorica) ormai sancita da tradizioni immarcescibili, un direttore come Serafin era a casa propria; e qui lo si avverte». Celletti prosegue lamentando, come al solito in questo repertorio, l'assenza, nel timbro della Callas, del languore sensuale che la parte richiede: noi riteniamo invece che il timbro un po' metallico e le venature di tensione avvertibili già a partire dal 1954 nella voce del soprano contribuiscano a configurare al meglio il personaggio. Nedda è infatti una donna giovane ma imbronciata, emarginata e nevrotica: è costretta a vivere con un uomo che non ama, insidiata da un essere abietto (Tonio). Ama Silvio, con il quale sta progettando una fuga d'amore, vaneggiando su un futuro di felicità, ma sa bene che, se il marito li scoprisse, non esiterebbe a ucciderli, come in effetti avverrà. Nedda conduce una vita che detesta, costretta a recitare parti da primadonna buffa in commedie di pessimo gusto. Per Giudici, in sintesi, Nedda è delineata dalla Callas meglio di Santuzza (cfr. *L'Opera in CD e Video...*, cit., p. 564 col. 2).

<sup>823</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 97.

## 4. Con scenica scienza...

Una volta il maestro Serafin mi disse qualcosa  
che mi ha particolarmente impressionato:  
«Quando si vuole trovare un gesto,  
quando si ricerca il migliore modo  
di muoversi in scena,  
l'unica cosa da fare è ascoltare la musica.  
Il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto».<sup>1</sup>

Nei teatri d'opera italiani, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, il complicarsi delle partiture raccomanda l'individuazione di una figura di maestro concertatore e direttore d'orchestra che garantisca la corretta realizzazione dello spettacolo sotto il profilo musicale. Analogamente, le sempre più raffinate strutture drammaturgiche richiedono che un "autore" ne curi l'unitaria realizzazione in modo che la *performance* abbia una coerente connotazione formale. Il futuro regista interverrà per tutti gli aspetti relativi alla messinscena, collaborando con scenografo, costumista e coreografo, che possono oppure no essere figure distinte. Questi ultimi aspetti, in origine secondari e affidati al solido artigianato di operatori teatrali destinati all'anonimato, dopo la seconda guerra mondiale, quando cioè Maria Callas diviene la Divina dell'opera, vengono anche in Italia affidati a personalità provenienti da diverse esperienze teatrali, quali Carl Ebert, Herbert Graf, Günther Rennert, Margarete Wallmann (in origine coreografa), Tatjana Pavlova, Luchino Visconti, Giorgio Strehler e Franco Zeffirelli (in origine scenografo).<sup>2</sup> Il rapporto della regia d'opera con le esigenze squisitamente musicali dello spettacolo non è sempre pacifico: talora oppositivo, è spesso teso e in ogni caso dialettico. Se nel teatro musicale italiano a lungo diverse figure professionali hanno collaborato senza che nessuna prevalessesse sull'altra, negli anni in cui Maria Callas acquista fama internazionale lo spettacolo viene firmato dal direttore d'orchestra e dal regista, chiamati entrambi a curare la «scenica scienza» (*Tosca*, atto III, scena III) degli interpreti, il primo – ribadiamo – sul piano musicale, il secondo sotto il profilo teatrale della gestualità e della mimica deputate a caratterizzare i personaggi, i movimenti dei protagonisti e delle masse e, in collaborazione con lo scenografo, i luoghi e i tempi della vicenda narrata.

---

<sup>1</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverzani, Roma, Bulzoni, 2006, p. 46.

<sup>2</sup> Non ripetiamo il già detto (cfr. capitolo secondo) e rimandiamo, inoltre, a GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana. Parte II / I Sistemi. 5 - La Spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174.

La forte personalità del soprano grecoamericano, che si rivela pure attrice di straordinario e innato talento, concentra su di sé l'attenzione di pubblico e critica, al punto da diventare coautrice dello spettacolo, come non accade dai tempi di Isabella Colbran e di Giuditta Pasta. Pertanto *La traviata* scaligera del 1955 è sì lo spettacolo d'opera viscontiano per antonomasia, ma è innanzi tutto *La traviata* "della Callas": il nome del direttore d'orchestra – Carlo Maria Giulini – resta in subordine, con regista e soprano primi a pari merito.

Nel teatro in musica moderno, l'esigenza presto avvertita dell'*artifex* unico che coordini le diverse fasi della produzione dovrebbe trovare nel concertatore e direttore d'orchestra la figura di riferimento: un musicista è infatti la figura più adatta a interpretare autorevolmente la *voluntas* del compositore. Nella lunga storia del melodramma è già stato assegnato un ruolo di primo rilievo (anche a livello di *cachet*) alle grandi voci dei castrati, poi dei soprani e infine anche dei tenori; la novità nel secondo dopoguerra è il peso sempre maggiore assunto, all'interno dei teatri d'opera, dai registi, con il rischio che le partiture diventino la colonna sonora di spettacoli che non sono più di Bellini, di Donizetti e di Verdi, ma che sono di Callas e di Visconti. In realtà, il contributo del maestro concertatore è fondamentale e l'analisi del repertorio di Maria Callas nel precedente capitolo ha di continuo collegato le sue interpretazioni a figure direttoriali in varie occasioni influenti e spesso determinanti sia per la scelta che per le modalità di esecuzione dei vari titoli.

Se Maria Callas è l'autrice di un recupero belcantistico,<sup>3</sup> è perché vari musicisti e direttori d'orchestra collaborano attivamente a questa operazione musicologica e storico-culturale. Se, come scrive Fedele D'Amico, la cantante spedisce il soprano leggero al museo, riqualifica il mondo preverdiano e dimostra «che vocalizzi e belcanto possono essere persino veicoli di dramma»<sup>4</sup> è perché uomini di teatro sensibili al mondo del melodramma intuiscono le sue doti, la orientano e – nel caso del regista Visconti – portano a perfezione ciò che in origine è istinto e natura. È arcinoto che Maria Callas interpreta con uguale bravura personaggi satanici e angelici, mitici e borghesi, idealizzati e realistici:<sup>5</sup> ma non può fare e imparare tutto da sola. Il «soprano per antonomasia»<sup>6</sup> del Ventesimo secolo incontra, lungo il proprio cammino, direttori d'orchestra e registi che credono in lei e la aiutano a progredire fino a imperiture vette dell'arte e della fama.

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, espressi col canto d'agilità.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. MARCO BEGHELLI, *La Callas*, in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 37-52: 41.

<sup>4</sup> Ivi, p. 43.

<sup>5</sup> Cfr. ivi, p. 40.

<sup>6</sup> Ivi, p. 44.

<sup>7</sup> Ivi, p. 43.

Corretto; sottoscriviamo, ma non è tutto. Mentre recupera le antiche prassi esecutive, Maria Callas apre al teatro d'opera orizzonti trascurati prima del suo avvento: la possibilità, anzi la necessità di rendere credibili i personaggi anche sotto il profilo dell'arte scenica, cioè della recitazione. La brutta voce della Callas è assolutamente bella<sup>8</sup> quando viene impiegata al limite dell'ortodossia pur di plasmare *in toto* il personaggio. I suoi movimenti sulla scena, che la rendono simile a una erinni, sono funzionali alla creazione del personaggio di Medea.

Cosa lei intuisca per puro istinto e cosa le suggeriscano i migliori maestri della regia – Visconti *in primis*<sup>9</sup> – è difficile dire, ma cercheremo di appurarlo nel secondo paragrafo di questo capitolo. Nella prima parte, invece, vogliamo chiarire quali direttori d'orchestra hanno dato un contributo determinante alla valorizzazione della «voce enciclopedica»<sup>10</sup> o «voce multipla»<sup>11</sup>, che dir si voglia, di Maria Callas. In realtà quasi tutto è già stato detto attraverso l'analisi del repertorio della cantante. Ora converrà offrire un panorama di tipo “quantitativo” e fermare poi l'attenzione sulle poche figure di direttori d'orchestra realmente significativi. Beghelli nota come

quella che è passata alla storia come “La Callas”, come “il Soprano del secolo XX”, fosse in realtà un contralto, vale a dire un tipo vocale estintosi progressivamente nel corso dell'Ottocento, ma strettamente connesso alla vocalità protoromantica o belcantista che dir si voglia, un tipo vocale messo al bando nel Novecento proprio a causa di quella disomogeneità timbrica non più accetta, e che ne costituiva invece l'essenza interiore. [...] Fu notoriamente il direttore d'orchestra Tullio Serafin a mettere in pratica quanto aveva evidentemente già intuito la sua maestra di canto Elvira de Hidalgo, aprendo il repertorio di Maria Callas a ogni genere di ruolo vocale, senza preclusioni, abbattendo tutti gli ostacoli stilistici innalzatisi progressivamente fra il 1850 e il 1950.<sup>12</sup>

L'analisi quantitativa conferma l'assunto di Beghelli: Serafin detiene infatti il primato delle collaborazioni con Maria Callas. Se il numero di rappresentazioni teatrali nelle quali la dirige (settantatré) è superato, ma di poco, da Antonino Votto (settantasei), Tullio Serafin dirige il soprano in diciotto titoli diversi (contro i quindici di Votto), undici dei quali vengono incisi in disco in edizione integrale (fatti salvi i tagli di origine teatrale in uso all'epoca): tanto *Lucia di Lammermoor* quanto *Norma* vengono registrate da Maria Callas due volte con Serafin sul podio. Sotto la direzione di Votto Maria Callas incide solo quattro titoli, uno dei quali (*La Gioconda*) due volte. Ma con Serafin vengono realizzati anche alcuni recital discografici, con Votto nessuno.

---

<sup>8</sup> Il primo a notare l'ossimoro implicito nelle qualità timbriche callassiane è un giornalista greco, Ioannis Psaroudas, come ricorda GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, Torino, Eda, 1987, p. 165.

<sup>9</sup> «Con Visconti aveva un rapporto formidabile»: FRANCO ZEFFIRELLI, *Un sogno che si materializzava in scena*, «Musicalia», a. I (1992) n. 4, pp. 37-40: 37 col. 1.

<sup>10</sup> Così Bellini definiva la voce di Giuditta Pasta: cfr. MARCO BEGHELLI, *La Callas*, cit., p. 48. Secondo Beghelli (cfr. p. 45) tanto la Malibran quanto la Pasta erano caratterizzate da una marcata disuguaglianza dei registri per cui «a un registro grave cavernoso e virileggiante, s'opponeva un registro acuto chiaro e leggero» (p. 46). Così soprano drammatico e soprano leggero convivevano, in quanto a colore, nella stessa voce.

<sup>11</sup> Così definisce la voce di Maria Callas un suo fedele e competente ammiratore, il tenore Giacomo Lauri Volpi (1892-1979): *ivi*, p. 48.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

**Maria Callas e i “suoi” direttori d’orchestra<sup>13</sup>**

<b>Nome del direttore</b>	<b>Titoli delle opere interpretate da Maria Callas</b>	<b>Città, anno, numero delle recite</b>
Barbirolli, John (1899-1970)	<i>Aida</i>	Londra, 1953 (3)
Bartoletti, Bruno (1926-2013)	Concerto	Firenze, 1951 (1)
Basile, Arturo (1914-1968)	Registrazione Cetra di arie (Wagner e Bellini)	Torino, 1949
Bellezza, Vincenzo (1888-1964)	<i>Aida</i>	Roma, 1950 (1)
Berrettoni, Umberto (1890 – 1953)	1. <i>Aida</i> 2. <i>Norma</i>	Rovigo, 1948 (3) Catania, 1950 (4)
Bernstein, Leonard (1918-1990)	1. <i>Medea</i> 2. <i>La Sonnambula</i>	Milano, 1953 (3) Milano, 1955 (10)
Capuana, Franco (1894-1969)	<i>Aida</i>	Milano, 1950 (3)
Cillario, Carlo Felice (1915-2007)	<i>Tosca</i>	Londra, 1964 (7)
Cleva, Fausto (1902-1971)	1. <i>Norma</i>  2. <i>Lucia di Lammermoor</i>  Concerto 3. <i>La Traviata</i> 4. <i>Tosca</i>	New York, 1956 (4) Filadelfia, 1956 (1) New York, 1956 (4) New York, 1958 (4) Chicago, 1957 (1) New York, 1958 (2) New York, 1965 (2)
De Almeida A. (1928-1997)	Registrazione Philips	Londra, 1972
De Fabritiis, Oliviero (1902-1982)	1. <i>Turandot</i>  2. <i>Aida</i> Concerto per la radio messicana 3. <i>La Traviata</i>  Concerto Rai 4. <i>Lucia di Lammermoor</i>	Udine, 1948 (2) Roma, 1948 (3) Città del Messico, 1951 (3) Città del Messico, 1951 (1) Città del Messico, 1951 (4) Parma, 1951 (1) Roma, 1952 (1) Catania, 1953 (2)
De Sabata, Victor (1892-1967)	1. <i>I vespri siciliani</i> 2. <i>Macbeth</i> 3. Registrazione discografica di <i>Tosca</i> EMI	Milano, 1951 (6) Milano, 1952 (5) Milano, 1953
Del Cupolo, Federico (1884-1974)	<i>Aida</i>	Reggio Calabria, 1951 (1)
Erede, Alberto (1908-2001)	<i>Il Trovatore</i>	Londra, 1953 (3)
Gaioni, Nino (?-?)	<i>La Traviata</i>	Rio de Janeiro, 1951 (2)
Galliera, Alceo (1910-1996)	Reg. discogr. del <i>Barbiere di Siviglia</i> EMI	Londra, 1957
Gavazzeni,	1. <i>Il Turco in Italia</i>	Roma, 1950 (4)

<sup>13</sup> Per l’elaborazione della tabella, soprattutto in riferimento agli anni greci e per completare la cronologia curata da Carla Verga (*Maria Callas. Mito e malinconia*, Roma, Bietti, 1980, pp. 117-171), abbiamo consultato anche, in formato elettronico, il sito <https://frankhamilton.org/mc/c5.pdf> (ultimo acc.: ven. 19 aprile 2019, ore 17.50) che rende disponibile FRANK HAMILTON, *Maria Callas. Performance Annals and Discography*, Frankfurt a. M., 1996, pp. 1-183.

Gianandrea (1909-1996)	Reg. discografica <i>del Turco in Italia</i> EMI 2. <i>Lucia di Lammermoor</i> 3. <i>Fedora</i> 4. <i>Anna Bolena</i> 5. <i>Un ballo in maschera</i>	Milano, 1954 Milano, 1955 (5) Roma, 1953 (3) Milano, 1956 (6) Milano, 1957 (7), 1958 (5) Milano, 1957 (5)
Ghione, Franco (1886-1964)	1. <i>Norma</i> 2. <i>Lucia di Lammermoor</i> 3. <i>Aida</i> 4. <i>Tosca</i> 5. <i>La forza del destino</i> 6. <i>La Traviata</i>	Palermo, 1951 (2) Catania, 1951 (4) Milano, 1952 (9) Roma, 1953 (4) Genova, 1953 (2) Verona, 1953 (1) Genova, 1954 (3) Ravenna, 1954 (2) Lisbona, 1958 (2)
Giulini, Carlo Maria (1914-2005)	1. <i>La Traviata</i> 2. <i>Alceste</i> 3. <i>Il barbiere di Siviglia</i>	Bergamo, 1951 (2) Milano, 1955 (4), 1956 (14) Milano, 1954 (4) Milano, 1956 (5)
Gui, Vittorio (1885-1975)	1. <i>Nabucco</i> 2. <i>Parsifal</i> (Concerto Rai) 3. <i>Norma</i> 4. <i>Medea</i>	Napoli, 1949 (3) Roma, 1950 (2) Londra, 1952 (2?) Firenze, 1953 (3) Venezia, 1954 (3)
Hörner H.	<i>Fidelio</i>	Atene, 1944 (10?)
Kalomiris Manolis (1883-1962)	<i>O Protomastoras</i>	Atene, 1942 (11) Atene, 1944 (5)
Karajan von, Herbert (1908-1989)	1. <i>Lucia di Lammermoor</i> 2. Reg. discografica di <i>Madama Butt.</i> EMI 3. Registr. discogr. del <i>Trovatore</i> EMI	Milano, 1954 (9) Berlino, 1955 (2) Vienna, 1956 (3) Milano, 1955 Milano, 1956
Kleiber, Erich (1890-1956)	1. <i>I vespri siciliani</i> 2. <i>Orfeo ed Euridice</i> di J. F. Haydn (1 <sup>a</sup> mond.)	Firenze, 1951 (4) Firenze, 1951 (2)
La Rosa Parodi, Armando (1904-1977)	Concerto	Trieste, 1951 (1)
Mitropoulos, Dimitri (1896-1960)	1. <i>Tosca</i> Secondo atto di <i>Tosca</i> per la televisione 2. <i>Norma</i>	New York, 1956 (3) New York, 1958 (1) New York, 1956 (1)
Molinari-Pradelli, Francesco (1911-1996)	1. <i>La Valchiria</i> Concerto Rai 2. <i>La Traviata</i> 3. <i>Il Trovatore</i> 4. <i>Lucia di Lammermoor</i>	Palermo, 1949 (2) Torino, 1949 (1) Cagliari, 1951 (2) Catania, 1952 (3) Verona, 1952 (4) Verona, 1953 (1) Bergamo, 1954 (2) Napoli, 1956 (3)
Moralt Rudolf (1902-1968)	Concerto	Zurigo, 1957 (1)

Morelli, Giuseppe (1907-1998)	Concerto	Madrid, 1958 (1)
Mugnai, Ugo	1. <i>Tosca</i> 2. <i>La Traviata</i> 3. <i>Rigoletto</i>	Città del Messico, 1950 (2) Città del Messico, 1952 (2) Città del Messico, 1952 (2)
Ormandy, Eugene (1899-1985)	Concerto	Philadelphia, 1959 (1)
Parenti, Mario	<i>La forza del destino</i>	Trieste, 1948 (4)
Perlea, Jonel (1900-1970)	1. <i>Turandot</i> 2. <i>Il ratto dal Serraglio</i>	Napoli, 1949 (4) Milano, 1952 (3)
Picco, Guido	1. <i>Norma</i> 2. <i>Aida</i> 3. <i>Il Trovatore</i> 4. <i>I Puritani</i> 5. <i>Lucia di Lammermoor</i> 6. <i>Tosca</i>	Città del Messico, 1950 (2) Città del Messico, 1950 (3) Città del Messico, 1950 (3) Città del Messico, 1952 (2) Città del Messico, 1952 (3) Città del Messico, 1952 (2)
Prêtre, Georges (1924-2017)	Registrazione EMI di arie francesi Concerto  Trasmissione televisiva Registrazione EMI di arie francesi Concerto  1. <i>Norma</i>  2. Registr. discografica di <i>Carmen</i> EMI 3. Registr. discografica di <i>Tosca</i> EMI  Trasmissione televisiva	Parigi, 1961 Londra; Monaco; Amburgo; Essen; Bonn, 1962 (5) Londra, 1962 (1) Parigi, 1963 Berlino; Dusseldorf; Stoccarda; Londra; Parigi; Copenaghen, 1963 (6) Parigi, 1964 (8) Parigi, 1965 (5) Parigi, 1964 Parigi, 1964 Parigi, 1965 (9) Londra, 1965 (1) Parigi, 1965 (1)
Pritchard, John (1921-1989)	<i>Norma</i>  Concerti Trasmissione televisiva	Londra, 1953 (4) Londra, 1957 (2) Londra, 1958 (2) Londra, 1958 (1)
Quadri Angelo	<i>I vespri siciliani</i>	Firenze, 1952 (2)
Questa Angelo (1901-1960)	1. <i>Turandot</i> 2. <i>Tosca</i>  3. <i>La Traviata</i> 4. <i>Lucia di Lammermoor</i>	Genova, 1948 (2) Salsomaggiore, 1950 (1) Bologna, 1950 (1) Venezia, 1953 (4) Venezia, 1954 (3)
Rescigno, Nicola (1916-2008)	1. <i>Norma</i> 2. <i>La Traviata</i> 3. <i>Lucia di Lammermoor</i>  4. <i>I Puritani</i> 5. <i>Il Trovatore</i> 6. <i>Madama Butterfly</i> Concerto Concerto 7. <i>La Traviata</i>	Chicago, 1954 (2) Chicago, 1954 (2) Chicago, 1954 (2) Dallas, 1959 (2) Chicago, 1955 (2) Chicago, 1955 (2) Chicago, 1955 (3) Dallas, 1957 (1) Chicago, 1958 (1) Londra, 1958 (5)

	<p>Recital discografico EMI Concerti</p> <p>8. <i>Medea</i></p> <p>Concerti</p> <p>Concerto 9. <i>Il Pirata</i> Concerto</p> <p>Registrazione discografica EMI Registrazione discografica EMI Registrazione discografica EMI</p>	<p>Dallas, 1958 (2) Londra, 1958 Birmingham, Atlanta, Montréal, Toronto, 1958 (4) Dallas, 1958 (2); 1959 (2) Londra, 1959 (5) Epidauro, 1961 (2) Cleveland, Detroit, Washington, San Francisco, Los Angeles, 1958 (5) Saint Louis, 1959 (1) New York, 1959 (2) Madrid, Barcellona, Amburgo, Stoccarda, Monaco, Wiesbaden, Amsterdam, Bruxelles, Bilbao, Londra, Berlino, Kansas City, 1959 (12) Parigi, 1963 Parigi, 1964 Parigi, 1969</p>
Santarelli, Riccardo	<i>Tosca</i>	Pisa, 1950 (2)
Santini, Gabriele (1886-1964)	<p>1. <i>San Giovanni Battista</i> di Stradella 2. <i>I Puritani</i> 3. <i>La Traviata</i> Registr. discografica della <i>Traviata</i> Cetra 4. <i>Norma</i></p> <p>5. <i>Il Trovatore</i> 6. <i>Medea</i></p>	<p>Perugia, 1949 (1) Roma, 1952 (3) Roma, 1953 (3) Torino, 1953 Roma, 1953 (4); 1958 (1) Roma (Rai), 1957 (1) Roma, 1953 (3) Roma, 1955 (4)</p>
Sanzogno, Nino (1911-1963)	<p>1. <i>Turandot</i> 2. <i>Ifigenia in Tauride</i></p>	<p>Venezia, 1948 (5) Milano, 1957 (4)</p>
Sargent, Malcolm (1895-1967)	<p>Trasmissione televisiva Concerto</p>	<p>Londra, 1959 (1) Londra, 1961 (1)</p>
Schippers, Thomas (1930-1977)	<i>Medea</i>	<p>Milano, 1961 (3) Milano, 1962 (2)</p>
Sébastien, Georges (1903-1989)	Concerto	Parigi, 1958 (1)
Serafin, Tullio (1878-1968)	<p>1. <i>La Gioconda</i> 2. <i>Tristano e Isotta</i></p> <p>3. <i>Aida</i></p> <p>Registrazione discografica di <i>Aida</i> EMI 4. <i>Norma</i></p>	<p>Verona, 1947 (5) Venezia, 1947 (1); 1948 (3) Trieste, 1948 (3) Roma, 1950 (4) Torino, 1948 (4) Buenos Aires, 1949 (1) Brescia, 1950 (1) Napoli, 1950 (4) Verona, 1953 (4) Milano, 1955 Firenze, 1948 (2) Buenos Aires, 1948 (4) Roma, 1950 (4)</p>



	<p>Registrazione discografica di <i>Norma</i> EMI</p> <p>Registrazione discografica di <i>Norma</i> EMI 5. <i>La Valchiria</i> 6. <i>I Puritani</i></p> <p>Registr. discografica dei <i>Puritani</i> EMI 7. <i>Parsifal</i> 8. <i>Turandot</i></p> <p>Registr. discografica della <i>Turandot</i> EMI Concerto 9. <i>La Traviata</i></p> <p>10. <i>Il Trovatore</i> 11. <i>Armida</i> 12. Reg. disc. di <i>Lucia di Lammermoor</i> EMI Concerto Reg. disc. di <i>Lucia di Lammermoor</i> EMI 13. Registr. disc. di <i>Cavalleria rusticana</i> EMI 14. Registr. discografica di <i>Pagliacci</i> EMI 15. Registr. disc. della <i>Forza del destino</i> EMI Recital disc. (coloratura, Puccini, Verismo) EMI Recital discografico (Cherubini, Spontini...) EMI 16. Registr. discografica di <i>Rigoletto</i> EMI 17. Registr. disc. di <i>Manon Lescaut</i> EMI 18. Registr. discografica di <i>Medea</i> Ricordi</p>	<p>San Paolo, 1951 (1) Milano, 1954 Roma (Rai), 1955 (1) Epidauro, 1960 (2) Milano, 1960 Venezia, 1949 (4) Venezia, 1949 (3) Firenze, 1952 (2) Milano, 1953 Roma, 1949 (4) Buenos Aires, 1949 (4) Milano, 1957 Buenos Aires, 1949 (1) Firenze, 1951 (3) San Paolo, 1951 (1) Napoli, 1951 (3) Firenze, 1952 (3) Firenze, 1953 Roma (Rai), 1957 (1) Londra, 1959 Milano, 1953 Milano, 1954 Milano, 1954 Londra, 1954 Milano, 1955 Milano, 1955 Milano, 1957 Milano, 1957</p>
Simonetto, Alfredo (1905-1963)	<p>Concerto Concerto radiofonico Concerto</p>	<p>Torino (Rai), 1950 (1) San Remo, 1954 (1) Milano (Rai), 1956 (1)</p>
Tonini, Antonio (1912-2000)	<p>Registrazione discografica EMI Registrazione discografica EMI Registrazione discografica EMI</p>	<p>Londra, 1960 Londra, 1961 Londra, 1962</p>
Vasilakis S.	<i>Tosca</i>	Atene, 1942 (8 o 17?)
Votto, Antonino (1896-1985)	<p>1. <i>Turandot</i> 2. <i>Norma</i></p> <p>3. <i>Aida</i> 4. <i>Tosca</i> 5. <i>La Gioconda</i></p> <p>Registrazione discografica di <i>Gioconda</i> Cetra Registrazione discografica di <i>Gioconda</i> EMI 6. <i>Il Trovatore</i> 7. <i>Don Carlo</i> 8. <i>Mefistofele</i> 9. <i>La Vestale</i> 10. <i>Andrea Chénier</i></p>	<p>Verona, 1948 (4) Venezia, 1950 (3) Rio de Janeiro, 1951 (2) Trieste, 1953 (4) Milano, 1955-56 (8) Brescia, 1950 (1) Rio de Janeiro, 1951 (1) Verona, 1952 (2) Milano, 1952 (3); 1953 (1) Torino, 1952 Milano, 1959 Milano, 1953 (5) Milano, 1954 (5) Verona, 1954 (3) Milano, 1954 (5) Milano, 1955 (6)</p>

	11. Registr. discografica di <i>Bohème</i> EMI 12. Registr. disc. del <i>Ballo in maschera</i> EMI 13. <i>La Sonnambula</i>	Milano, 1956 Milano, 1956 Milano, 1957 (6) Colonia, 1957 (2) Edimburgo, 1957 (4)
	Registraz. discografica della <i>Sonnambula</i> EMI Concerto 14. <i>Il Pirata</i> 15. <i>Poliuto</i>	Milano, 1957 Atene, 1957 (1) Milano, 1958 (5) Milano, 1960 (5)
Wolf Ferrari, Manno (1911-1996)	Concerto <i>I Puritani</i>	Torino (Rai), 1951 (1) Catania, 1951 (4)
Zoras L.	<i>Tiefland</i>	Atene, 1944 (7); 1945 (2)

#### 4.1. Maria Callas e i suoi cinquantadue direttori d'orchestra

La tabella elenca i direttori “callassiani” in ordine alfabetico. Sarebbe ingenuo supporre che tutti e cinquantadue i maestri da lei incontrati abbiano dato un contributo significativo all'arte di Maria Callas. Per quanto ricettivo un artista possa essere e per quanto carismatico un direttore d'orchestra possa rivelarsi, una o poche recite non bastano a costruire un sodalizio artistico. Quando la collaborazione comprende più titoli, gli stessi sono stati posti in ordine cronologico, ma riportando immediatamente, per ciascun titolo, le eventuali riprese, anche in stagioni successive a quella della prima collaborazione. Le registrazioni discografiche sono chiaramente evidenziate.

Dalla tabella si evince che personalità significative come quella di Bartoletti, Bellezza e Ormandy, La Rosa Parodi, Moralt e Morelli – dirigendo o, nel caso di Bartoletti, accompagnando al pianoforte Maria Callas in un'unica occasione – non possono incidere nella formazione della sua personalità artistica. A Rio de Janeiro la Divina canta diretta da Gaioni per due sere; un paio soltanto anche le recite con Sargent e Santarelli. Le “messicanate” coinvolgono per sei recite Mugnai (robusto detentore della tradizione) e per quindici recite, distribuite tra il 1950 e il 1952, Picco (bendisposto a compiacere la soprintendenza del teatro autorizzando acuti fuori ordinanza). La collaborazione con De Fabritiis, ottimo artigiano, esperto del cosiddetto “repertorio”, comprende diciassette recite, per lo più in teatri di secondaria importanza e a Città del Messico. Unica eccezione, la *Turandot* romana (alle Terme di Caracalla) del 1948, che funge da volano per la successiva carriera di Maria Callas nel massimo teatro d'opera della capitale.

Per una sola serata Maria Callas viene diretta da Georges Sébastian, ungherese naturalizzato francese: si tratta di una data significativa, quella del debutto a Parigi (19 dicembre 1958), con un programma incoerente quant'altri mai.<sup>14</sup> Un paio di Ouverture orchestrali, la scena con cavatina e

<sup>14</sup> Del debutto parigino rimane la videoregistrazione, ristampata più volte (originariamente Rodolphe 32495), oggi disponibile anche in DVD. Per Ardoin (cfr. *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni. Guida completa*, con una

cabaletta dal primo atto della *Norma* (durante la quale Maria Callas deve tenere a bada il coro che va fuori tempo), l'inizio della quarta parte del *Trovatore* con il *Miserere* (dove Maria Callas ha un vuoto di memoria relativo al libretto, ma non alla musica, e il direttore, se anche c'è, sonnecchia, dato che non imprime alla pagina l'atmosfera notturna e misteriosa che richiede); seguono «Una voce poco fa» e l'intero atto II della *Tosca*, nel quale funziona bene la collaborazione con Tito Gobbi, ma assai meno quella con il tenore Albert Lance.

Barbirolli la incontra in tre occasioni, come Capuana, Erede e Simonetto; Basile e Galliera solo in sala di registrazione, il primo per poche arie, a inizio carriera, il secondo per l'incisione del *Barbiere* rossiniano e a suo merito va ascritta la decisione di tagliare meno musica, nell'aria della lezione, di quanta non ne elimini Giulini nel corso delle recite scaligere.<sup>15</sup> Manno Wolf-Ferrari, nipote del celebre compositore Ermanno Wolf-Ferrari, la frequenta poco (cinque recite) e non disponiamo di documenti che ci consentano di analizzare il risultato della collaborazione. Cinque le recite con Thomas Schippers, direttore versatile e carismatico,<sup>16</sup> ma limitate a un solo titolo, da lei in precedenza preparato e interpretato con altri (*Medea*), e in un momento sicuramente critico della sua carriera (dicembre 1961 – maggio, giugno 1962).

La frequentazione di Vittorio Gui si limita a una dozzina di serate, ma i quattro spettacoli realizzati sono significativi: il *Nabucco* napoletano (l'unico della carriera del soprano) del quale abbiamo già parlato ampiamente, il *Parsifal* alla RAI che è l'unico Wagner integrale di Maria Callas a noi pervenuto, la *Norma* londinese del 1952, la *Medea* fiorentina del '53 e quella veneziana del '54. Vittorio Gui collabora con Maria Callas quando i mezzi vocali di lei sono integri e duttili. Sicuramente il maestro romano (attivo anche come musicologo, dato che nel 1924, in occasione della *première* postuma dell'opera, pubblica un saggio critico sul *Nerone* di Boito) offre a Maria Callas consigli preziosi proprio per due dei titoli che più facilmente vengono associati al nome di lei. Purtroppo il maestro che, a partire dall'*Italiana in Algeri* del 1925 con Conchita Supervia dà un primo input alla *Rossini-Renaissance* non dirige mai un titolo rossiniano interpretato da Maria

---

nota di Elvio Giudici, trad. dall'inglese di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 162-163) l'aria più riuscita è «Una voce poco fa», nella quale viene introdotta qualche piccola variante nell'ornamentazione, pur mantenendo, nel complesso, il profilo e lo spirito della seconda incisione EMI (l'integrale diretta nel febbraio 1957 da Alceo Galliera).

<sup>15</sup> Tale scelta consente a Maria Callas di esibirsi in alcuni straordinari virtuosismi; alcune battute di musica vengono ripristinate anche nel corso del Finale II: cfr. JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 133.

<sup>16</sup> Amava il canto e si esibiva in modo semiprofessionale come baritono. Dal 1955, anno in cui alla Scala dirige due concerti con Rubinstein, è nominato direttore stabile al Metropolitan, ma ritorna frequentemente alla Scala e non solo per il repertorio lirico, dato che nel '58 dirige Maurizio Pollini. Protagonista assiduo del Festival dei Due Mondi di Spoleto, proprio su un muro che si affaccia alla piazza del duomo della città umbra, nella "sua piazza" dove ha diretto vari concerti di chiusura del Festival, vengono tumulate le sue ceneri dopo la morte precoce, all'età di quarantasette anni, per cancro al polmone (1977), senza poter assumere l'incarico di direttore dell'Accademia di Santa Cecilia conferitogli l'anno precedente: cfr. MAURIZIO MODUGNO, *Thomas Schippers. Apollo e Dioniso, Eros e Thanatos*, coll. Grandi Direttori, n. 5, Varese, Zecchini, 2009 (volume di 344 pagine con cronologia e discografia accurate).

Callas, la quale per lo sfortunato *Barbiere* scaligero si trova sul podio Carlo Maria Giulini, convinto che le corde del comico non facciano per lei.

#### 4.1.1. Callas-Serafin: sodalizio intermittente

«Il nome di Serafin è inscindibilmente legato a quello di Maria Callas».<sup>17</sup> Un numero considerevole di incisioni discografiche testimonia qualità e durata del loro sodalizio artistico, evidenziato dagli articoli apparsi sulla stampa di tutto il mondo, oltre che sugli annali di teatri in cui hanno collaborato per un totale di settantatré recite. All'epoca in cui incontra per la prima volta Maria Callas il maestro, nato a Rottanova di Cavarzere il primo settembre 1878, sta per compiere sessantanove anni: promotore dell'avventura areniana fin dalla sua prima edizione, ha diretto molto in Centro e Sudamerica (a Buenos Aires, Matanzas e L'Avana, almeno fino al 1921), oltre che in Europa, e nel 1915 ha sposato Elena Rakowska (Cracovia 1882 – Roma 1964) che, dopo aver lavorato più volte al suo fianco, ha deciso di lasciare le scene, continuando a essere per lui «una valida collaboratrice per quanto riguarda l'interpretazione e la preparazione di talune opere».<sup>18</sup>

Il debutto areniano, in realtà, non doveva avvenire con il patrocinio di Serafin; ma nell'estate del 1947 il maestro Sergio Failoni (1890-1948) viene colpito da un ictus e il direttore di Cavarzere prende il suo posto all'Arena. Pare fosse stato lo stesso Failoni a incontrare per primo Maria Callas a New York, proponendola a Giovanni Zenatello al posto della troppo costosa Herva Nelli.<sup>19</sup> Abbiamo già ricordato che, secondo Giovanni Battista Meneghini, Serafin apprezza il ventitreenne soprano grecoamericano, ma non lo considera un *unicum*; diversamente Nicla Sguotti, nella monografia da lei dedicata a Serafin, afferma che il maestro «fu talmente colpito dalle straordinarie doti vocali e interpretative di Maria Callas che subito la prese sotto la sua protezione, deciso a farne un'artista completa e dalle potenzialità del tutto eccezionali».<sup>20</sup> Difficile – a distanza di oltre settant'anni – dirimere la questione: ribadiamo che probabilmente Serafin intuisce le risorse dell'interprete, ma è anche perplesso di fronte alle innegabili disomogeneità di timbro, alla frattura esistente fra i tre registri e alle risonanze metalliche del settore acuto. Un documento riportato alla luce da Piero Tosi conferma quanto supposto e lascia intendere quanto Serafin apprezzasse Maria Callas nel momento in cui decideva di raccomandarla a Emma Molaioli, maestra che, a suo giudizio, avrebbe potuto “italianizzare” il soprano venuto da oltre oceano:

---

<sup>17</sup> NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin. Il custode del bel canto*, Padova, Armelin Musica, 2014, p. 50. Il paragrafo intitolato *Una simbiosi artistica senza precedenti* (pp. 50-60) funge da ipotesto per varie notizie da noi riportate. Per altre osservazioni si vedano pure, *ivi*, le pagine 63-75.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>19</sup> Cfr. BRUNO TOSI, *Il primo incontro nella “Coppa di pietra”*, «Music@», n. 17 (marzo-aprile 2010), Conservatorio “A. Casella”, L'Aquila, pp. 7-10. Cfr. inoltre ARIANNA STASSINOPOULOS, *Maria Callas al di là della leggenda*, trad. dall'inglese di Riccardo Mainardi, Milano, Vallardi/Garzanti, 1982, p. 71.

<sup>20</sup> NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 52.

Cara signora Emma, la porgitrice della presente è la signorina Kallas (*sic*) – una giovane artista americana che ha interpretato il personaggio di Gioconda all’Arena, riscuotendo un grande successo. Come si convincerà, ed Ella potrà convincersi, la signorina Kallas è in possesso di una voce veramente eccezionale che ha tutte le possibilità per affrontare le più difficili esecuzioni. Suoni forti – potenti – pianissimi facili e dolci – agilità naturale. Una sola cosa le manca: ha bisogno di essere tutta italiana – in tutto il registro, in tutti i momenti. Questo ancora le manca a causa di qualche vocale non tutta nostra. Penso che una sola persona può farle ottenere questa uguaglianza: la signora Molaioli. L’ascolti e dica tutto il suo parere alla signorina Kallas e all’amico mio che l’accompagna, il cavalier Meneghini. Ho la convinzione che ottenuto questo piccolo perfezionamento, diciamo così nazionale, avremo l’artista che da tempo cerchiamo.<sup>21</sup>

Maria Callas ascolta altri consigli e, dato che la maestra Molaioli vive a Milano, decide di prepararsi con Ferruccio Cusinati, maestro del coro all’Arena e pianista espertissimo in materia di convenzioni esecutive legate al grande repertorio lirico italiano. Tuttavia, anche se non avrà un seguito, la lettera da noi trascritta «ci consegna [...] una precisa e dettagliata diagnosi, ad opera di quell’infallibile scopritore di talenti che fu Serafin, di una Maria Callas ventitreenne. Egli ne capisce le doti del tutto eccezionali ma anche i limiti perfezionabili con lo studio».<sup>22</sup>

Delle successive collaborazioni veneziane si è già detto: per preparare il *Tristano* che va in scena alla Fenice il 30 dicembre 1947, nel mese di ottobre, Maria Callas si trasferisce a Roma, a casa del proprio mentore, e a noi sembra che questo fatto demolisca definitivamente le supposizioni di Meneghini, secondo il quale la futura moglie al maestro di Cavarzere non era piaciuta più di tanto. Dell’Isotta veneziana – occasione per il primo incontro, favorito da Serafin, tra il critico Teodoro Celli e Maria Callas – possiamo leggere:

Dicembre 1947. Venezia, Teatro La Fenice. Incontro Tullio Serafin accompagnato da una ragazzona dall’aspetto semplice e modesto. Una massa di capelli incornicia i forti, schietti lineamenti, come dominati dai grandi occhi che emergono da lenti spesse. Mi colpiscono il cappotto cammello stinto, e le scarpe ortopediche. Serafin mi chiede: «La conosci?», «No, maestro» rispondo. «Canta nel *Tristano e Isotta*. Ascoltala con attenzione. Si parlerà molto di questa ragazza». La sera del 30 dicembre il debutto (50 mila lire a recita) assieme ad altri due giovani artisti, Boris Christoff (re Marke) e Fedora Barbieri (Brangania). Le previsioni del sapiente, esperto maestro veneto erano certezze che si avveravano. Così fu anche per la Callas che proprio alla Fenice avrebbe compiuto le prime, decisive prove (alcune rimaste insuperate) del suo brevissimo mitico itinerario artistico.<sup>23</sup>

Di ciò che avverrà in seguito abbiamo già ampiamente parlato: l’allestimento di *Valchiria* nel ’49 con la sostituzione dell’indisposta Margherita Carosio nei *Puritani*.<sup>24</sup> Un critico deride Serafin che –

---

<sup>21</sup> La lettera, datata 20 agosto 1947, è firmata, spedita dalla residenza fiorentina del maestro (Villa La Topaia 15 – Castello) ed è riportata ivi, pp. 52-53.

<sup>22</sup> Ivi, p. 53.

<sup>23</sup> TEODORO CELLI, GIUSEPPE PUGLIESE, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985, p. 232.

<sup>24</sup> L’episodio conferma quanto Serafin stimasse Maria Callas e come sapesse infonderle fiducia nelle proprie capacità. È la cantante stessa che lo dichiara: «Mi disse: “Fra una settimana canterai *I puritani*”. Risposi: “Ho altre tre rappresentazioni della *Walkiria*, non ce la farò mai!”. Disse: “Ti garantisco che ce la farai!”. Allora pensai che se un

auspice la consorte – ha visto ancora una volta giusto. L’Elvira preparata all’ultimo minuto diventa uno dei pilastri sui quali poggia il mito Callas, ma non manca chi biasima il maestro. «A quando una nuova *Traviata* con Gino Bechi nella parte di Violetta?»<sup>25</sup> gli domanda un gazzettiere milanese che si crede spiritoso ed è invece soltanto ignorante. D’ora in avanti la collaborazione tra i coniugi Serafin e Maria Callas procederà a gonfie vele e il legame, oltre che artistico, diventerà quasi familiare durante la *tournee* in Argentina e in Brasile. Riportiamo, a testimonianza di ciò, la lettera che la cantante invia al marito, rimasto in Italia, il 24 giugno 1949:

I Serafin ti abbracciano. Durante le recite di *Norma* non facevano che ripetere: «Ah, se fosse qui Battista». Caro, i Serafin ci vogliono bene in un modo meraviglioso. La Rakowska, durante la prova generale, dopo «Casta diva» è venuta nel mio camerino. Piangeva per la gioia e la soddisfazione. Durante la prima, dopo il primo atto, sono andata a trovare il maestro in camerino e piangeva anche lui per l’emozione. Pensa l’amore che queste due persone hanno per me. Serafin mi ha creato. Tu sai come studia con me, vero? Hai sentito, a Roma, a casa sua, con il *Parsifal*! Dà l’anima sua a me perché musicalmente gli rispondo alla perfezione.<sup>26</sup>

Preferiamo aggiungere poco altro: tanto l’espressione di Maria «Serafin mi ha creato»<sup>27</sup> quanto le lacrime del maestro sono eloquenti. Per lui la Norma di riferimento è quella di Rosa Ponselle, cantante ammirata quant’altre mai anche da Maria Callas. Se il maestro apprezza Maria al punto da piangere (e proprio per la sua interpretazione del ruolo di *Norma*) significa che la creazione è compiuta e la grande Callas è ormai nata.

Lo stesso Serafin, parlando di Maria Callas, riconoscerà che

la sua musicalità è straordinaria, quasi spaventosa. A Verona, per esempio, sapevo che non avrebbe scorto i miei gesti – a causa della sua miopia – tuttavia ero tranquillissimo lo stesso. Abbiamo preparato molte opere insieme. Maria Callas riesce sempre ad entrare profondamente nella sua parte, sa ricreare il personaggio con la sua voce e i suoi accenti. Il suo temperamento artistico è multiforme e lei riesce sempre a piegarlo agli estremi più spinti (se il regista lo vuole, come nella *Traviata* con Visconti), ma non ne farà mai una cosa volgare.<sup>28</sup>

Segue un periodo di allontanamento, dopo la stagione felice nella quale «questi due astri della musica lirica ebbero modo di unire le proprie forze per creare qualcosa di irripetibile».<sup>29</sup> Una testimonianza di Serafin è benevola, anche se un po’ reticente:

Dopo aver lavorato a lungo con lei, è passato un certo periodo di tempo durante il quale, per vari reciproci impegni, non ci siamo visti. Ci siamo ritrovati a distanza di alcuni anni, a Milano

---

uomo come Serafin, che aveva così tanta esperienza, mi garantiva una cosa del genere, sarei stata una pazza a rifiutare. Dissi: “Maestro, farò del mio meglio, di più non posso prometterle”» (NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 54).

<sup>25</sup> La notizia, oltre che nel volume biografico di Giovan Battista Meneghini, è riportata in CESAR A. DILLON, *Tullio Serafin*, Milano, Edizioni Musica Classica, 1998, p. 31.

<sup>26</sup> La lettera è riportata sia ivi, p. 32 che in NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 55.

<sup>27</sup> Cfr. pure MARIA CALLAS, *Seducanti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, cit., p. 44.

<sup>28</sup> La testimonianza è riportata in NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 58.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

per l'incisione per la Ricordi di *Medea*, un'opera che lei aveva cantato con altri direttori, mai con me. Non ebbi tuttavia nessuna osservazione da farle: la sua concezione del lavoro era la mia e – oso dire – quella di Cherubini. Oltre alla musicalità la Callas ha un altro grande merito. Afferra la parte con una prontezza straordinaria, ma non si ferma sulle prime impressioni. Riflette e studia. L'istinto è indispensabile per un artista, ma se non è sorretto da una preparazione e da uno studio tenace, può essere anche pericoloso.<sup>30</sup>

Il maestro ricorda che «a distanza di alcuni anni» lui e Maria Callas si incontrano a Milano per la registrazione Ricordi di *Medea* (che avviene dal 12 al 19 settembre 1957). In realtà, già nel giugno del '57 collaborano per una *Lucia di Lammermoor* in forma di concerto nella sede romana della RAI. Successivamente si ritrovano a Milano, nel mese di luglio, per registrare due importanti titoli pucciniani: *Turandot* (con Fernandi, Schwarzkopf e Zaccaria) e, subito dopo, *Manon Lescaut* (con Di Stefano, Fioravanti e Calabrese). Le varie dimenticanze sono per lo meno strane e forse segnalano il persistere di una certa tensione da parte del maestro. Anche l'espressione «a distanza di alcuni anni» è imprecisa: il 16 settembre 1955 si conclude la registrazione del *Rigoletto* EMI e i due artisti si ritrovano a Roma per la *Lucia* del 26 giugno 1957. La collaborazione viene pertanto interrotta per meno di due anni. L'allontanamento potrebbe essere determinato dal fatto che, per l'incisione della *Traviata* inclusa nella serie programmata dalla Columbia-EMI in collaborazione con i complessi scaligeri, viene scritturato Serafin, mentre Maria Callas non può intervenire per il contratto di esclusiva relativo al titolo verdiano in questione firmato con la Cetra. Con ogni probabilità il soprano mal sopporta che Serafin registri con Antonietta Stella (1929 – vivente) il capolavoro verdiano del quale lei stessa si considera l'interprete suprema.

Da parte di Serafin può darsi che non vengano gradite alcune dichiarazioni di Maria Callas, perché ritenute poco generose nei propri riguardi. Nel corso di varie interviste, infatti, la cantante, pur riconoscendo (come farà sempre) gli innumerevoli meriti del maestro veneto, ammette che anche altri – come Ferruccio Cusinati – hanno dato un contributo determinante alla sua arte, aiutandola a preparare i vari titoli del suo vasto repertorio. I due artisti si ritrovano alla Scala, nel settembre del 1960, per l'incisione di *Norma*. Per quanto la conclusione della parabola artistica della cantante non possa contare sul sostegno del suo primo mentore e maestro italiano, «vi sono ulteriori testimonianze della stima del celebre soprano nei confronti dell'anziano direttore».<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Per la trascrizione delle due lettere: ivi, pp. 251-252, per la lettera da Milano del 26 novembre 1960 (riproduzione fotografica dell'originale dattiloscritto a p. 250), nella quale Maria Callas dichiara «volevo solamente ringraziarla ed abbracciarla con l'affetto di sempre» e poi chiede una preghiera per il *Poliuto* scaligero, saluta affettuosamente la moglie di Serafin, esprime il desiderio di «passare una mezza giornata con voi a Roma» e supplica il maestro di scriverle perché ha bisogno di «aiuto morale, come sempre». La lettera successiva, trascritta a p. 259 (riproduzione fotografica a p. 258) non è datata, ma viene spedita da Parigi (36 Avenue George Mandel) e reca il bollo postale parigino del 24 agosto 1967. Conviene leggerla per intero: «Caro maestro, come sta? Tante volte è nella mia mente. Vorrei passare da Roma e così vederla quest'autunno. Sto riprendendo il lavoro ma con calma, non avendo un fisico forte come più giovane (*sic*). Non ero mai tanto forte. Avevo volontà tanta e fede come dice nella sua dedica. Ma la vita logora. Mi scriva se può o mi faccia scrivere sue nuove. Sono sua affettuosamente tanto. Maria». Serafin morirà

Nicla Sguotti osserva correttamente che, nonostante la nostalgia espressa da Maria Callas per i giorni passati con i Serafin, «appare evidente come, da un certo momento in avanti, la simbiosi artistica tra Serafin e Callas abbia in qualche modo subito una battuta d'arresto, riducendosi quasi esclusivamente a esecuzioni finalizzate all'incisione, che sono fortunatamente molte». Osserviamo *en passant* che l'età avanza e, per Serafin, l'allestimento di uno spettacolo teatrale può risultare faticoso; lo studio di registrazione consente ritmi di lavoro più dilatati.<sup>32</sup> In definitiva Antonino Votto – il direttore con il quale Maria Callas realizza il maggior numero di recite nel corso della propria carriera – è diciotto anni più giovane di Serafin, essendo nato a Piacenza il 30 ottobre 1896. A metà degli anni cinquanta è nel pieno della propria attività.

Secondo Nicla Sguotti, benché Serafin continui a essere un punto di riferimento – sia pure a distanza – per Maria Callas, «per Serafin [...] qualcosa cambiò».<sup>33</sup> La dichiarazione piuttosto risentita rilasciata dall'ormai ottuagenario maestro nel corso di una intervista del maggio 1958 sembra confermare questa ipotesi, ma «rimane la curiosità di sapere se il maestro abbia, negli anni successivi, mutato opinione rispetto a quanto detto a Celli»<sup>34</sup> oppure no:

Non posso certo avere del tenero per la Callas, con la riconoscenza ch'ella ha dimostrato per me e il suo comportamento nei miei riguardi. Ma quando fanno confronti e parlano di sostituzioni, davvero non capisco. Meglio non capiscono che la Callas è un'attrice, una grande attrice, mentre le altre sono, anche se bravissime, semplici cantanti.<sup>35</sup>

«La Callas è un'attrice»: questa battuta di Serafin dimostra che, al di là dei dissapori privati, il maestro mantiene inalterato e obiettivo il giudizio artistico su Maria Callas e anticipa le conclusioni che ci proponiamo di motivare nella seconda parte di questo capitolo. Prima di procedere, desideriamo però ricordare che esiste un ritratto fotografico di Tullio Serafin che Maria Callas tenne sempre con sé, prima nella casa di Milano e poi nei suoi appartamenti parigini. Oggi la fotografia fa parte della collezione dell'Associazione Internazionale Maria Callas e, come ricorda Nicla Sguotti, è stata esposta dall'8 maggio al 7 giugno 2008 a Firenze, nella villa medicea di Poggio imperiale.<sup>36</sup> Con la dedica del maestro alla cantante, che per varie ragioni può dirsi una sua creatura, ci sembra

---

meno di sei mesi dopo; è già vedovo da tre anni. Nel 1967 Maria Callas ha iniziato a provare nel proprio appartamento *La traviata* con Richard Nunn in vista di una possibile incisione EMI che non sarà mai realizzata. A noi sembra significativo che il soprano scriva al maestro Serafin proprio quando sta tentando di cantare ancora una volta l'opera che, mai incisa con lui, ha provocato un deterioramento dei loro rapporti.

<sup>32</sup> L'ormai più che ottantenne Serafin, a parte le registrazioni di *Lucia* alla Kingsway Hall di Londra nel marzo 1959 e di *Norma* alla Scala nel settembre 1960, dirige Maria Callas nella *Norma* di Epidaurò (24 e 28 agosto 1960). Lei è presente a Londra nel febbraio del 1959 per la prima della *Lucia*, diretta da Serafin al Covent Garden, con la regia di Franco Zeffirelli: si tratta della produzione che rivela al mondo la grandezza del soprano australiano Joan Sutherland.

<sup>33</sup> NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 59.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>35</sup> La testimonianza di Serafin è riportata in TEODORO CELLI, GIUSEPPE PUGLIESE, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma*, cit., p. 231.

<sup>36</sup> NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 259, nota 4, anche per la trascrizione della dedica.



opportuno concludere il nostro approfondimento sulla collaborazione e l'intesa umana, profonde e significative, anche se attraversate da qualche tensione, intercorse tra Tullio Serafin e Maria Callas:

A Maria Callas in Meneghini, voce unica, artista che sa dare tutte le emozioni. Creatura a me particolarmente cara che ha affrontato tutte le difficoltà, le lotte per la carriera artistica con la fede soltanto in se stessa, nel suo valore. Con l'affetto di sempre. Tullio Serafin.

Il fatto che nella dedica non compaia alcuna data ci permette di ipotizzare che questi rimangano i sentimenti del maestro per Maria Callas. Qualche malinteso, infatti, non può aver cancellato dal cuore di nessuno dei due la reciproca gratitudine e l'affetto nati da una collaborazione per vari aspetti unica e irripetibile.

#### 4.1.2. I direttori “amici”: Bernstein, Rescigno e Prêtre

Non torniamo sul già detto: altrove abbiamo riferito in quale occasione Maria Callas invita la soprintendenza della Scala a contattare il direttore statunitense Leonard Bernstein. Entrambe le collaborazioni, quella per *Medea* nel 1953 e quella per *Sonnambula* nel 1955, portano a esiti trionfali. Per il titolo belliniano Bernstein compone le mirabolanti variazioni che Visconti sfrutterà – come avremo modo di dire a breve – dal punto di vista registico, accendendo le luci in sala a mano a mano che dall'ugola impavida di Maria Callas vengono emessi gli acuti e i sopracuti, i trilli e i picchiettati della cabaletta conclusiva.

La rivista «Classic Voice» del dicembre 2011 ha promosso un sondaggio che ha portato a un risultato sorprendente: tra i cento direttori d'orchestra più famosi, Bernstein è considerato il secondo più grande di tutti i tempi, dopo Carlos Kleiber e prima di Karajan e di Toscanini.<sup>37</sup> Crediamo poco a queste statistiche: dipendono dai parametri adottati e dal *range* degli intervistati. Ma citiamo il dato per una finalità ben precisa: anche non fosse il secondo direttore d'orchestra di sempre, Bernstein è sicuramente un grande musicista, perfettamente in grado di riconoscere il valore musicale e l'affidabilità di chi lavora con lui. A maggior ragione – pertanto – è significativo quanto lui stesso dichiara in merito all'arte e alla preparazione musicale di Maria Callas:

C'è un rosario greco «scaccia-pensieri» che un tempo apparteneva a Maria Callas; adesso appartiene a me. Lo ebbi da lei a Parigi l'ultima volta che la vidi, un anno prima che morisse. Ne faccio tesoro, come faccio tesoro di ogni suo ricordo perché è stata, senza alcun dubbio, la più grande cantante drammatica del nostro tempo. Penso che le generazioni future di cantanti lirici, di amatori d'opera e di tutti coloro che frequentano l'opera, avranno sempre Maria Callas a modello. È diventata la Bibbia: lei è il modello. Non ho dubbi che anche se qualsiasi altro apparirà sempre a guidarci attraverso le sue incisioni e *videotapes*, ed a mostrarci la straordinaria relazione tra la parola e la nota cantata – per non dire dell'espressività del volto,

---

<sup>37</sup> In nessuna occasione Maria Callas canta sotto la direzione di Carlos Kleiber (che, essendo nato nel 1930, è troppo giovane per poterla dirigere: canta invece con suo padre Erich) né di Toscanini (che, ormai, è troppo vecchio: restano senza seguito sia il progetto per *Macbeth* sia l'ipotesi per la *Messa da requiem* verdiana nella quale Maria avrebbe dovuto cantare come mezzosoprano).

delle sue mani, del corpo intero nel movimento drammatico del canto. Non credo ne verrà presto una come lei.<sup>38</sup>

Il secondo dei direttori amici della Callas è Nicola Rescigno: nove i titoli operistici cantati sotto la sua direzione, nessuno dei quali – tuttavia – studiato con lui. Con Rescigno la Callas approfondisce invece il repertorio francese e incide vari recital, nei primi anni sessanta.

Nato a New York da una famiglia italiana agiata, viene presto mandato in Italia, dove conosce – tra gli altri – Ildebrando Pizzetti. Durante la Seconda Guerra Nicola rientra negli Stati Uniti e perfeziona all'Accademia di musica di Brooklyn la propria preparazione musicale. Nel 1954 è tra i fondatori del Lyric Opera di Chicago e ne diventa il direttore artistico. Nel novembre dello stesso anno Maria Callas interpreta a Chicago tre titoli del proprio repertorio, per un totale di sei recite dirette da lui: *Norma* (con Picchi e Simionato), *La traviata* (con Simoneau e Gobbi) e *Lucia di Lammermoor* (con Di Stefano e Guelfi). L'anno successivo, sempre in autunno, il soprano ritorna per sette recite, ancora dirette da Rescigno, a Chicago: *I puritani* (con Di Stefano, Bastianini e Rossi-Lemeni), *Il trovatore* (con Björling, Bastianini e Stignani) e *Madama Butterfly* (con Di Stefano, Weede e Alberts). La cantante ha inciso da tre mesi la *Butterfly* con Karajan e registrerà *Il trovatore* con il direttore austriaco nell'agosto successivo.

Nel 1957 Rescigno lascia Chicago per fondare a Dallas, con Laurence Kelly, il Civic Opera Theatre: lui riveste e le conserverà per oltre trent'anni, fino al 1990, le funzioni di direttore artistico e primo direttore d'orchestra. Se l'Opera di Dallas si impone come una delle massime piazze operistiche americane è grazie alle conoscenze internazionali e al prestigio dei due fondatori: il debutto americano di interpreti quali Gwyneth Jones, Magda Olivero, Jon Vickers e Plácido Domingo e di registi come Zeffirelli avviene proprio a Dallas. La famosa *Traviata* “retrospettiva” di quest'ultimo, con Violetta-Callas che nel ricordo rivive i tempi trascorsi stando sul proprio letto di morte fin dall'inizio del Preludio che inaugura l'opera, dopo il debutto londinese del giugno 1958 (Valletti e Zanasi fanno parte del cast) approda, nel novembre dello stesso anno, a Dallas (con Filacuridi e Taddei). Seguono, sempre a Dallas, il 6 e l'8 novembre 1958 (con una ripresa il 19 e 21 novembre dell'anno successivo) le recite della *Medea* registicamente più significative di Maria Callas: con lei cantano Vickers, Carron, Berganza e Zaccaria; dirige l'amico Rescigno e il regista Minotis tramuta il soprano in una perfetta attrice tragica, che sarebbe addirittura in grado di interpretare il capolavoro di Euripide dal quale l'opera di Cherubini trae la propria ispirazione.

In realtà il debutto a Dallas di Maria Callas con Nicola Rescigno sul podio avviene il 21 novembre 1957, con un programma che svara da Mozart a Bellini, da Verdi a Donizetti. Rimane la

---

<sup>38</sup> LEONARD BERNSTEIN, *Maria? La mia Bibbia!*, «Musicalia», a. I (ottobre-novembre 1992), n. 4, p. 68. La testimonianza di Bernstein è ricavata da una registrazione: il periodo conclusivo rimane per questo incompleto.

registrazione della prova,<sup>39</sup> che ci aiuta a comprendere come lavora un direttore che ama i propri cantanti: nell'aria mozartiana «Tutte le torture» un Do acuto prolungato (nota laboriosa per la Divina anche quando può arrivare senza patemi al Mi sopracuto) dà qualche problema. Il soccorrevole direttore risolve con una lieve accelerazione del tempo e consigliando al soprano di alleggerire l'emissione. Un piccolo incidente accade anche nel momento in cui Maria Callas deve affrontare l'ultima serie di scale ascendenti in sincrono con l'orchestra: la sezione viene ripetuta tre volte, mentre Maria cerca di eseguire con un solo fiato la seconda delle due frasi. Dopo il secondo tentativo, il direttore affettuosamente commenta: «Un fiato lungo, eh!»; Maria Callas risponde con un simpatico gemito, ben più eloquente di qualsiasi discorso. Evidente la complicità che esiste tra maestro e cantante. Alla fine dell'aria dei *Puritani* («Qui la voce sua soave») il maestro permette al soprano di interpolare un Mi bemolle così pieno e facile da sbugiardare i *rumores* relativi all'avanzato stato di usura della sua voce. Ad Ardoïn viene il sospetto che l'impresa riesca perché la cantante si trova «nel contesto chiuso e rilassato di una prova, libera da ogni pressione psicologica».<sup>40</sup> Interessante ascoltare anche come, dopo aver consentito al soprano di eseguire l'aria senza interruzioni, Rescigno ritorni sulle ultime dieci battute per aiutare l'orchestra a eseguire i «rubati» che alla cantante risultano naturali, ma che si rivelano invece ostici per l'orchestra. Alla fine della cabaletta, eseguita a piena voce, ma con qualche alleggerimento nelle scale discendenti, l'orchestra applaude. Rescigno lascia fare, ma poi riprende la parte conclusiva dell'aria, cantando lui con gli strumentisti, per tentare di risolvere il problema dei rubati. L'ultima esecuzione della cabaletta avviene senza l'intervento canoro del soprano: un'evidente pausa concessa alla diva dal direttore amico perché possa riposare, prima di passare alla cavatina «Vieni t'affretta» da *Macbeth* (eseguita senza cabaletta). Basta poco perché la voce recuperi slancio e freschezza.

Tuttavia nasce il sospetto che l'andatura, più spedita di quella adottata da De Sabata alla Scala nel 1952, abbia lo scopo di non affaticare troppo il soprano. Dapprima viene sistemato un problema ritmico a fine recitativo, poi Rescigno si consulta con il maestro del coro Alberta Masiello e, appurato che la voce della Callas è ancora poderosa, opta per un rallentamento del tempo e per un bilanciamento rispetto alle sonorità orchestrali, che diventano pertanto più corpose. Prudentemente Maria Callas non canta tutto in voce e abbassa la cadenza finale di un'ottava. Segue la scena che conclude il primo atto di *Traviata* nell'unica esecuzione concertistica callassiana: Rescigno omette la serenata di Alfredo e la ripresa di «Sempre libera». Inoltre l'Andantino «Ah! fors'è lui» viene

---

<sup>39</sup> La prova di cui rimane la registrazione pubblicata da varie etichette (ma originariamente Legato 131) è datata 20 novembre 1957. Ci troviamo nello State Fair Music Hall (comunemente chiamato Civic Opera) di Dallas. Trattandosi di una prova Maria Callas attacca l'aria mozartiana a mezza voce, «ma cede presto alla voglia di dare di più (non era mai contenta di accennare in prova), eseguendo le prime scale a piena voce» (JOHN ARDOÏN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 146; cfr. *ivi*, pp. 146-148, anche per gli appunti che seguono relativamente allo svolgersi della prova).

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 146.

impostato su un tempo più rapido di quello abituale, ma – commenta Ardoin – «il risultato è ugualmente efficace».<sup>41</sup> Il finale dell'*Anna Bolena* che conclude il concerto merita una riflessione a parte: Rescigno invita Maria Callas a impostare i primi recitativi e il cantabile su sonorità più robuste rispetto a quelle adottate da Gavazzeni alla Scala. Di solito Maria Callas fa il contrario: nelle recite mette più enfasi, mentre nei concerti preferisce interpretazioni più sfumate. Come mai questo cambiamento? Probabilmente perché l'orchestra di Dallas diretta da Rescigno non è ancora abituata alle peculiarità del repertorio belcantistico.<sup>42</sup> L'approccio alle partiture pressoché ignote avviene in America in maniera molto letterale:

le fluttuazioni agogiche e le sfumature coloristiche che la Callas impiegava istintivamente non furono facili da assimilare per un'orchestra texana. [...] Le difficoltà vengono a galla subito: i trilli ascendenti; i rubati nelle ripetizioni di «favor, pietà» e infine l'allargando su «Tacete, cessate». Quest'ultimo ostacolo fa fermare l'orchestra, e Rescigno ritorna da capo per risolvere le difficoltà. Inizialmente la Callas segue accennando, ma quando si arriva ai primi ostacoli la voce viene spiegata sempre di più. I trilli, eseguiti con grandi ritardandi, sono di nuovo un problema per gli strumentisti, e la Callas canta l'ultimo da sola per dimostrare come ritornare al tempo iniziale. Quando ha finito, Rescigno osserva: «Ora che l'avete sentito, sapete qual è il problema», e la frase viene riattaccata. [...] La Callas, lavorando come componente di un ensemble e non come solista, li canta a cappella una seconda volta e poi fa due repliche con l'orchestra a piena voce. Ed è così concentrata da dimenticare le sue stesse sfide: i do escono dalla sua gola con facilità stupefacente...<sup>43</sup>

A commento di quanto scritto da Ardoin ribadiamo che il benessere psicofisico derivante dalla collaborazione in un clima di reciproca stima e amicizia giova alla salute vocale del soprano. È evidente che Maria Callas è molto vulnerabile, dal punto di vista emotivo, in questa fase della propria carriera (il 1957 si può definire, per lei, un *annus terribilis*) e il supporto di un direttore che pone se stesso e l'orchestra al servizio del canto viene avvertito come terapeutico. La collaborazione tra i due artisti continuerà con *Il pirata* alla Carnegie Hall di New York (1959) del quale abbiamo già parlato, le cinque recite della *Medea* londinese (con Vickers) nel giugno del 1959 e le due della *Medea* di Epidauro (sempre con Vickers), nell'agosto del 1960. Sono numerosi i concerti in Europa e varie le sessioni di registrazione di singole arie<sup>44</sup> che, in più di una occasione, date le precarie condizioni vocali del soprano, non risultano pubblicabili. Rescigno le sta accanto

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 147.

<sup>42</sup> «Negli Stati Uniti nel 1957 lo spazio concesso a quel repertorio era limitato sostanzialmente a due opere – *Lucia di Lammermoor* e *Il barbiere di Siviglia* – con qualche recita sporadica dell'*Elisir d'amore* e di *Norma*. E nessuna di queste opere era mai stata eseguita dalla Dallas Symphony Orchestra» (ivi, p. 148).

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Tra le arie singole segnaliamo la registrazione a Parigi, il 6 dicembre 1963, di «Ah, perfido!» di Beethoven per un disco che contiene anche l'aria di Rezia dall'*Oberon* e tre pagine del *Don Giovanni* mozartiano (l'incisione viene conclusa l'8 gennaio 1964). Maria Callas è determinata a realizzare ancora qualcosa di significativo, ma è certo aiutata dalle attenzioni del direttore, che dosa tempi e sonorità dell'orchestra in modo da assecondare le esigenze della cantante: in difficoltà, certo, ma pur sempre grande musicista. Rescigno ricorda infatti che l'aria di Elvira «Mi tradi», ben realizzata, è una lettura improvvisata perché «mancavano cinque minuti di musica per completare il disco, e siccome le parti dell'aria di Elvira erano pronte, la Callas decise di leggerla subito a prima vista. Evidentemente fu facilitata dal fatto di aver appena eseguita "Ah! perfido" che ricorda da vicino l'aria mozartiana» (ivi, p. 194).

con dedizione e pazienza, ammirando la sua intelligenza, l'impegno e la forza di volontà. Conclusa la collaborazione con Maria Callas, Rescigno legherà le tappe più significative della propria carriera ai titoli operistici nei quali ha avuto modo di dirigere lei, evidentemente perché da Maria Callas si sente ancora ispirato e aiutato.

Georges Prêtre è l'amico e ammiratore degli anni del crepuscolo. Trombettista presto approdato alla direzione d'orchestra, è quasi coetaneo di Maria Callas, essendo nato nel nord della Francia a Waziers il 14 agosto 1924. La dirige in una dozzina di concerti, in vari recital discografici (soprattutto di arie francesi) e in tre titoli operistici completi, due dei quali (*Tosca* e *Carmen*) vengono anche incisi dalla EMI francese. Sono gli anni dolorosi nei quali le recite di *Norma* vengono sospese o completate a fatica e pure *Tosca* risulta debilitante per la voce ormai incerta del soprano. Eppure la collaborazione tra i due artisti è affettuosa e cordiale, documentata anche dal concerto televisivo del 18 maggio 1965: Prêtre calibra bene le sonorità orchestrali (molto attenuate) e i tempi, cosicché l'aria dalla *Manon* di Massenet, la scena conclusiva della *Sonnambula* (senza cabaletta) e l'«O mio babbino caro» risultano del tutto agevoli per il soprano, che offre delle tre pagine una lettura calma e levigata. Maria Callas – a due mesi dalla conclusione della propria carriera teatrale – può così cantare con il sorriso sulle labbra, quasi senza fatica, sostenuta e accompagnata da un direttore che per lei è anche un fedele amico.

#### 4.1.3. Osservazioni conclusive

Erich Kleiber<sup>45</sup> è il direttore di due appuntamenti fiorentini significativi, concentrati nel maggio-giugno 1951: *I vespri siciliani* verdiani, successivamente ripresi alla Scala con un gigante del podio qual è Victor De Sabata, e *Orfeo ed Euridice* di Haydn, l'unica prima mondiale che possa ascrivere Maria Callas tra i propri interpreti. In questo periodo vero estimatore dell'arte callassiana, deciso a promuovere la carriera del giovane soprano è Francesco Siciliani.<sup>46</sup> A quindici anni dalla morte della cantante, così la ricorda:

Dopo quindici [correggiamo l'evidente refuso tipografico] anni dalla morte il ricordo di Maria Callas è andato sempre più approfondendosi ampliando le sue prospettive fino a toccare un mitico traguardo. Il mio incontro con lei risale alla metà di ottobre 1948: secondo il desiderio del maestro Serafin avrei dovuto decidere dell'avvenire di questa cantante che per l'America

---

<sup>45</sup> Erich Kleiber (Vienna, 5 agosto 1890 – Zurigo, 27 gennaio 1956) è il padre del direttore Carlos già menzionato.

<sup>46</sup> Francesco Siciliani (1911-1996), benché diplomato in composizione e laureato in giurisprudenza e in scienze politiche, rinuncia alla carriera di compositore e direttore d'orchestra per lavorare come consulente musicale dell'EIAR (Ente italiano audizioni radiofoniche) di Torino (dal 1938 al 1940) e successivamente come direttore artistico del San Carlo di Napoli (1940-1948), del Maggio Musicale Fiorentino (1948-1957), del Teatro alla Scala (1956-1966 e 1980-1982) e del Teatro La Fenice (1993-1995). È lui che nel 1947 ridà vita alla Sagra musicale umbra interrotta durante la guerra, garantendole una struttura stabile e assumendone la direzione artistica, che mantiene fino al 1992. Consulente generale per la musica lirica e sinfonica presso la RAI dal 1966 al 1975, è dal 1980 consulente artistico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che presiederà dal 1983 al 1991. Membro dell'Accademia Nazionale dei Lincei, riceve nel 1988 il premio Veneziano "Una vita per la musica".

ripartiva senza aver ottenuto dall'Italia nessun contratto. L'esito di questo ascolto fu particolarmente felice e direi memorabile per le conseguenze che ne derivarono. Resomi conto che la Callas sarebbe stata una gran soprano drammatico di coloratura la impegnai subito per alcuni anni su questa direttiva artistica con il debutto nello stesso mese di ottobre con *Norma* e successivamente con *Puritani*, *Lucia*, *Traviata*, *Vespri siciliani*, *Orfeo e Euridice* di Haydn, *Armida* di Rossini e infine *Medea* di Cherubini. La Callas percorse mirabilmente questo cammino con quel talento eccezionale di attrice che l'avrebbe condotta a rinnovare i fasti delle grandi cantanti dell'Ottocento.<sup>47</sup>

Del *Macbeth* scaligero diretto da De Sabata abbiamo ampiamente parlato, come pure della *Tosca* discografica: la collaborazione artistica De Sabata-Callas funziona perfettamente, l'intesa umana molto meno.<sup>48</sup> Del resto, anche tra la cantante e Carlo Maria Giulini – nonostante la tanto celebrata *Traviata* viscontiana – il rapporto è rigorosamente professionale e il maestro di Barletta dichiara di avere sempre percepito in Maria Callas «il duello per il successo che albergava dentro di lei», che si traduceva «in qualche cosa di amaro».<sup>49</sup>

Cillario e Cleva guidano Maria Callas nelle recite di *Tosca* di fine carriera, quando il compito del direttore è soltanto quello di non affaticare oltre il dovuto una vocalità ormai gravemente compromessa. Il secondo l'ha incontrata anche in precedenza, ma sempre in opere studiate e debuttate con altri. Tra le ventinove recite dirette da Ghione si segnala la *Traviata* di Lisbona, di cui rimane testimonianza discografica *live*. Le diciotto recite in cui Maria Callas viene diretta da Francesco Molinari Pradelli vanno suddivise su quattro titoli: due verdiani, uno wagneriano e uno donizettiano. Della collaborazione con Gabriele Santini – un onesto ma piuttosto sbiadito artigiano del podio – restano *La traviata* discografica Cetra e il ricordo della disgraziata *Norma* romana interrotta dopo il primo atto, la sera del 2 gennaio 1958.

Gavazzeni, a nostro avviso, ha indubbi meriti e qualche demerito nei confronti di Maria Callas. I meriti sono presto ricordati: le quattro recite del *Turco in Italia* all'Eliseo di Roma dell'ottobre 1950 sono una tappa fondamentale della Rossini-*Renaissance*, come l'*Anna Bolena* scaligera dell'aprile-maggio 1957, felicemente ripresa a un anno di distanza, è imprescindibile per la riscoperta di Donizetti, compositore particolarmente caro a Gavazzeni in quanto suo concittadino. Pure il *Ballo in maschera* scaligero offre nel dicembre del 1957 a Maria Callas la possibilità di aggiungere un ulteriore personaggio verdiano alla galleria delle sue interpretazioni teatrali. L'*Amelia* registrata l'anno precedente con la direzione di Votto è la *summa* di ciò che il maestro di Piacenza può offrire: una lettura corretta e onesta della partitura, ma senza particolari slanci o affondi interpretativi. Ben altra tempra direttoriale rivela Gavazzeni, il quale, non dimentichiamolo, è pure compositore e musicologo. Ma è proprio con queste sue competenze storico-critiche e

---

<sup>47</sup> FRANCESCO SICILIANI, *Un talento eccezionale*, «Musicalia», a. I (ottobre-novembre 1992), n. 4, p. 62.

<sup>48</sup> Cfr. FRANCESCO CANESSA, *C'eravamo tanto odiate (Callas e Tebaldi, eterne rivali)*, Capri, La Conchiglia, 2018, pp. 69-70.

<sup>49</sup> La testimonianza di Giulini è riportata in «Musicalia», a. I (ottobre-novembre 1992), n. 4, p. 39 col. 1.

filologiche, non comuni all'epoca (quando dirige per la prima volta Maria Callas ha già superato i quarant'anni di età), che confliggono alcune sue scelte interpretative, perpetuate anche in tarda età. Prima tra tutte l'abuso dei "tagli". È vero che anche per Maria Callas i tagli non sono «mai abbastanza»;<sup>50</sup> ma la cantante non si atteggia a musicologa e la sua risposta è volutamente birichina quando dichiara che «l'aria del baritono in *Traviata* è così noiosa, e va avanti per così tanto tempo»<sup>51</sup> che converrebbe eliminarla. Tuttavia non possiamo ritenere che pensi in modo del tutto diverso, se le parti da tagliare riguardano il soprano: lei stessa in tutte le produzioni di *Traviata* che la coinvolgono, pur mutando i direttori, accetta di buon grado di eliminare la seconda parte delle due arie strofiche del primo e del terzo atto e anche in altri titoli ammette riduzioni della musica che le compete, benché in alcuni casi i tagli non servano proprio, data l'esiguità della partitura.<sup>52</sup> Ma ciò che risulta difficile accettare oggi è che nel *Turco in Italia* discografico dell'agosto-settembre 1954 Gavazzeni abbia eliminato per intero l'aria di Fiorilla «Squallida veste e bruna» che Maria Callas avrebbe reso un capolavoro indimenticabile e che, nonostante l'ottima forma vocale del soprano, abbia soppresso la cadenza aggiunta alla cavatina di sortita in occasione delle recite romane di quattro anni prima, fortunatamente conservata in una registrazione *live*.<sup>53</sup>

L'unico maestro che riduce, almeno in parte, il numero dei tagli è Karajan il quale, dirigendo Maria Callas nel *Trovatore* discografico dell'agosto 1956, ripristina almeno la prima strofa dell'imponente cabaletta «Tu vedrai che amore in terra» (senza ripresa e senza variazioni). A vantaggio del tenore, Karajan riprende la «Pira», nel Finale III: questa scelta comporta che vengano ripristinati i brevi interventi di Leonora tra una strofa e l'altra della cabaletta. Tuttavia la collaborazione Callas-Karajan non lascia molte tracce: la *Butterfly* discografica è ragguardevole, ma Karajan si esprimerà meglio nell'incisione Decca con Mirella Freni.

La registrazione del *Trovatore* segna il congedo del soprano da un ruolo che ha sempre più approfondito e che ora può affrontare con la guida di «un collaboratore ispirato, soprattutto nella sua illuminante gestione della dinamica nel finale secondo».<sup>54</sup> L'anno precedente tra i due si è creato – secondo Ardoïn – un «rapporto incandescente»,<sup>55</sup> in occasione della *Lucia* «elettrizzante» portata dalla Scala in *tournee*: una Lucia diversa da quella malinconica e riflessiva di Tullio Serafin. La Lucia di Karajan è più ingenua e fanciullesca, vulnerabile e fragile: per affrontarla Maria Callas

---

<sup>50</sup> WILLIAM WEAVER, *Confessioni di un fan*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 383-404: 402, dove viene riportato il parere espresso dalla cantante in occasione di una tavola rotonda su Verdi, insieme con l'allora direttore dell'Istituto di studi verdiani di Parma, Mario Medici, presso il Lyric Opera di Chicago.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Abbiamo già riferito, nel capitolo precedente, del taglio di quarantasei battute operato in questo caso da Serafin e non dal "tagliator cortese" Gavazzeni nel duetto tra Nedda e Silvio dei *Pagliacci* discografici del maggio-giugno 1954.

<sup>53</sup> La cadenza è stata trascritta da Jacopo Pellegrini nel saggio *Una voce molto fa (per il Rossini buffo)* in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 99-135: 123.

<sup>54</sup> *Ibidem*. Secondo Ardoïn «è lo stretto rapporto tra lui [Karajan] e la Callas, e tra loro due e la musica di Verdi, che giustifica e rende importante questa ultima loro collaborazione»: *ibidem*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 120 (anche per il successivo aggettivo tra virgolette); pp. 120-121 per gli appunti che seguono.

adotta una vocalità leggera, a fior di labbra per tutto l'arco dell'opera, dispiegando un fraseggio suggestivo, dall'ampiezza prodigiosa, indimenticabile.

#### **4.2. Il realismo astratto dell'arte scenica di Maria Callas**

Maria Callas non lascia indifferenti neppure quando si intercettano i pochi gesti dell'attrice conservati da riprese televisive ancora pionieristiche o da video amatoriali. Senza aver frequentato scuole di arte scenica, quando debutta all'Arena di Verona, con la caviglia dolorante per un infortunio che poteva tradursi in tragedia, ha tutto da imparare, come attrice. Ma impara in fretta e anche in questo si riconosce il suo genio. Ha voluto essere la Divina e lo è diventata, dando all'arte lirica una nuova dimensione. Nessuno, nei teatri d'opera dell'era *post* Callas, sopporterebbe di vedere una prosperosa matrona impersonare *Norma*, *Medea* o *Violetta*: rare le eccezioni e ben motivate, a partire dal soprano catalano Montserrat Caballé (1933-2018). Oggi è tendenzialmente bandito da qualsiasi produzione il soprano corpulento, irrigidito in mezzo al palcoscenico e prevedibile nei suoi gesti stereotipati e nelle sue pose ampolluose.

Le qualità dell'attrice procedono, nel caso di Maria Callas, in accordo con quelle della cantante. Il suo mito si fonda sulla capacità di concepire l'opera come teatro *tout court*, sacrificando talvolta l'edonismo vocale alle esigenze drammaturgiche di ordine superiore. I detrattori obietteranno che deve ben presto fare di necessità virtù, dato il precoce declino; ma alzi la mano il soprano che non scende a patti con i propri limiti vocali fin dagli esordi della carriera. Il fatto è che non tutte le primedonne dell'opera sono in grado di trasfigurare le mende vocali in risorsa espressiva. Il genio della Callas si identifica con la sua inesausta ricerca della verità del personaggio, raggiunta lavorando sulla voce e sul corpo, ossia sul timbro e sulla dizione ma anche sul gesto scenico e sui dettagli del costume. Possiamo discutere a lungo su certi suoni grigi e quasi spenti fatti da lei ascoltare nel terzo atto della celebre *Traviata* di Lisbona: li vuole e li crea o non può fare diversamente, il 27 e 30 marzo 1958? A sessant'anni di distanza l'indagine musicologica è chiamata a stabilire se quei suoni conferiscano oppure no verità al personaggio di Violetta in quel determinato momento e poiché non solo descrivono la condizione fisica ed emotiva della traviata, ma rispettano anche la *voluntas* espressiva verdiana non ci resta che approvare l'operazione compiuta da un'attrice vocale che per intelligenza, preparazione tecnica, musicalità e senso innato del teatro sa tramutare il crepuscolo in nuova aurora.

Parlando di Maria Callas viene spontaneo, innanzitutto, rimandare a Wihelmine Schröder-Devrient (1804-1860), in quanto la cantante di Amburgo è stata – prima che soprano – attrice, figlia



d'arte,<sup>56</sup> essendo sua madre la celebre Sophie Schröder (1781-1868), «la più grande attrice tragica del suo tempo».<sup>57</sup> Risulta fin troppo facile collegare la celebrata Violetta Valéry della Callas alla Marguerite Gautier che ha segnato uno dei culmini nelle interpretazioni di Sarah Bernhardt (1844-1923), la quale aveva «la padronanza delle tecniche della recitazione»<sup>58</sup> così come la Callas possedeva perfettamente quelle del canto.<sup>59</sup> Con la Callas trasfigurata della metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, dimagrita<sup>60</sup> ed educata alla scuola di Luchino Visconti,<sup>61</sup> la più famosa diva francese del tardo Ottocento condivideva la «figura sottile», «gli occhi neri», «la sottigliezza dei ritratti psicologici» ma soprattutto «la personalità magnetica».<sup>62</sup> Le qualità ricordate resero la Bernhardt «l'immagine immortale della grande attrice»; le stesse qualità, congiunte a una vocalità molto particolare,<sup>63</sup> tramutano Maria Callas nell'icona immortale della suprema cantante-attrice.

---

<sup>56</sup> Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* diretto da Alberto Basso. *Le Biografie*, volumi I-VIII, Torino, UTET, 1985-1988 (rist. 1994), vol. VII, p. 58 col. 2.

<sup>57</sup> OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 2014<sup>13</sup>, p. 403.

<sup>58</sup> Ivi, p. 451.

<sup>59</sup> Cfr. RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (nuova ed. ampliata), p. 19. Non solo Sarah Bernhardt, ma anche Eleonora Duse, un'altra "Divina" (cfr. ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita: Gemma Bellincioni ed Eleonora Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 481-494: 483), ebbe uno strepitoso successo nella *Signora dalle Camelie* al Karltheater, come ricordato da LUIGI RASI, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986, p. 59.

<sup>60</sup> Già abbiamo accennato all'argomento che, tuttavia, esula dai nostri interessi. Per gli aneddoti e addirittura per lo sfruttamento pubblicitario del dimagrimento della "Divina" da parte di un marchio di pasta italiano, con le conseguenti vicende giudiziarie, cfr. DAVID LELAIT-HELO, *Maria Callas. Vissi d'arte, vissi d'amore*, trad. dal francese di Sabrina Favaro, Torino, Lindau 2009, p. 145, oppure GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, pp. 206 e seguenti.

<sup>61</sup> Tra Maria Callas e Luchino Visconti intercorse un rapporto professionale oltre che di stima e di affetto, come ben chiarito in GIANDONATO CRICO, *Maria Callas*, Roma, Gremese, 2000, pp. 27-36. Scrive HENRY BACON, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 63: «Callas and Visconti shared not only a deep love for opera but also an artistic passion and integrity that could not tolerate any obstacles. For Visconti she was "a marvelous instrument which I could play according to my will and who reacted with inspiration"». Sul tema si possono consultare le dichiarazioni di Visconti stesso riportate alle pp. 47-48 della rivista «Musicalia», a. I (1992), n. 4 e i capitoli 14 e 15 di G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 170-195, mentre il cap. 16 (pp. 196-205) del medesimo volume biografico tratta del primo incontro tra Maria Callas e Franco Zeffirelli. Tuttavia le memorie di Giovanni Battista Meneghini, pubblicate a cura di Renzo Allegri, risultano fonte non attendibile per tutti i dettagli. Renzo Allegri, successivamente, nel volume intitolato *La vera storia di Maria Callas* (Milano, Mondadori, 1991), ripercorrendo la vicenda biografica del soprano, rivela gli aspetti meno nobili della personalità di Meneghini, in precedenza taciuti. Le sezioni più interessanti dei due libri citati sono quelle che contengono la trascrizione delle lettere e dei biglietti inviati dalla cantante al marito: Maria Callas parla talvolta della propria e dell'altrui arte formulando giudizi non di rado sagaci. Renzo Allegri intuisce il valore degli scritti callassiani (si vedano, per esempio, le lettere riportate alle pp. 64-65 o 76-77, oppure il biglietto di p. 81, che contiene inconscie reminiscenze librettistiche, e la lettera spedita da Udine di p. 89, ritratto di un'antidiva attenta ai dettagli più minuti che riferisce il *menù* e commenta il conto pagato al ristorante) e raccoglie tutti i materiali in proprio possesso in un ulteriore volume mondadoriano (*Maria Callas. Lettere d'amore*, 2008), la lettura del quale richiama alla memoria, ma senza poterla equiparare, la scrittura emotiva e teatrale delle missive che Eleonora Duse indirizza alla propria figlia. Se la relazione di Eleonora con Henriette «risulta complessa, stravagante, eccentrica», cosicché «i ruoli tendono inevitabilmente a scambiarsi» (MARIA IDA BIGGI, a cura di, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia Enrichetta Bullough*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 303), lo stesso accade anche nel rapporto di Maria con Giovan Battista, più padre che compagno e, in seguito, più *manager* che marito. Gli scritti, le interviste e i "pensieri" della Callas sono editi anche a Roma (MARIA CALLAS, *Lettere. Scritti Interviste Pensieri*, Roma, Editoriale Pantheon, 2008).

<sup>62</sup> Per tutte e cinque le citazioni: OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., p. 451.

<sup>63</sup> Scrive RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988<sup>3</sup>, p. 1031, recensendo *La traviata* incisa dalla Callas per la Cetra italiana nel 1952: «La sublime mistificazione che rende commovente un timbro

Nelle pagine seguenti si cercherà di chiarire se e in che senso Maria Callas si possa considerare attrice, individuando, eventualmente, le caratteristiche specifiche del suo fare teatro. L'operazione è rischiosa, perché, come giustamente osserva Annamaria Cecconi, «il contatto tra teatrologia e musicologia dell'opera lirica non è certo tra i più assidui nelle discipline a carattere storico»<sup>64</sup> e pertanto, essendo gli studi di drammaturgia comparata poco frequenti, occorre precisare che tipo di intertestualità i due codici spettacolari possano condividere e quali comparazioni risultino veramente significative quando si tratta dei diversi ambiti delle arti performative. Diversamente, attese irrealistiche portano a formulare giudizi frettolosi, ingenerosi e impropri. La gestualità scenica di Maria Callas potrà infatti apparire – per alcuni aspetti – datata o enfatica, ma occorrerà collocarla nel contesto storico, confrontandola con la «scenica scienza» del teatro musicale di quegli anni. Solo in questo caso se ne coglieranno la novità e l'eleganza. Diversamente, si obietterà che oggi si incontrano soluzioni ben più stimolanti anche nel teatro d'opera.

Cercheremo pure di capire se, a proposito del “mito-Callas”, ha senso «dare sostanza sul piano storico e critico a quella definizione, vaga e abusata, di cantante-attore che gli storici del teatro musicale e i critici musicali hanno impiegato in passato e impiegano ancora oggi assai spesso, quando si trovano davanti all'inspiegabile travolgente successo di pubblico di un'artista ritenuta priva di eccelse doti vocali». <sup>65</sup> Se non che, pur non presentando i caratteri “edonistici” delle voci liriche comunemente considerate eccelse,<sup>66</sup> l'organizzazione vocale di Maria Callas risulta, almeno fino al 1955, eccezionale per vari aspetti (estensione, volume, intonazione, agilità, legato, caratteristiche timbriche, perfetta dizione) e pertanto, nel suo caso, il carisma e la credibilità dell'attrice non sostituiscono, ma piuttosto integrano le qualità più specificamente musicali. A conferma dell'assunto si può citare il commento proposto da Rodolfo Celletti, nel manuale *Il Canto*, a proposito dell'aria di Abigaille dal *Nabucco* registrata dal vivo al Teatro San Carlo di Napoli nel 1949.<sup>67</sup> Il talento della giovane Callas, che non ha ancora incontrato i grandi maestri della regia, per

---

sgradevole è opera per metà della vocalista, per metà della fantasia dell'interprete. Nelle inflessioni eteree e laceranti dell'*Alfredo, Alfredo* – e veramente in questo concertato la voce della Callas ha le ali, rispetto alle altre – o nella purezza di certi acuti dell'*Addio del passato*, l'intenzione espressiva vale quanto la tecnica».

<sup>64</sup> ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita...*, cit., p. 481 e *passim*, per le successive osservazioni.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 483-484.

<sup>66</sup> Secondo Duilio Courir (*Oltre la leggenda*, «Amadeus DVD», a. I (2006), n. 3, p. 8) tra le supreme cantanti del secolo scorso vanno annoverate la Flagstad e la Schwarzkopf; RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, cit., menziona invece Renata Tebaldi per le doti vocali sorrette da una validissima tecnica e da grandi qualità interpretative (cfr. p. 227) e Montserrat Caballé, soprano «angelicato» dalle eccezionali qualità vocali, tecniche ed espressive (cfr. p. 229). Non vantano una vocalità di tipo “edonistico”, ma si segnalano per caratteristiche strettamente individuali Beverly Sills, con il suo «stile pirotecnico», Leyla Gencer, per la «spiccatissima personalità sia interpretativa che vocale» e Leontyne Price, nel repertorio del tardo Verdi (*ibidem*).

<sup>67</sup> L'allestimento napoletano del *Nabucco*, come già ricordato nel precedente capitolo, ha per protagonisti Vittorio Gui (direttore), Gino Bechi e l'allora ventiseienne Maria Callas nel ruolo di Abigaille: durante l'esecuzione del celebre coro «Va, pensiero» si sentono in teatro le grida di «Viva l'Italia!». È in un contesto culturale di questo tipo che Maria Callas, significativamente, inizia la propria carriera italiana.

Celletti non è quello di una *tragédienne*, bensì quello, squisitamente musicale, di una vocalista<sup>68</sup> che ben conosce la musica e pertanto intende e interpreta fedelmente la volontà del compositore:

Dell'aria di Abigaille eseguita da Maria Callas esistono due versioni. Una è contenuta in una ripresa dal vivo del *Nabucco* data al San Carlo di Napoli nel 1949, l'altra fa parte della collana *Callas l'incomparabile* edita dalla EMI. La prima delle due versioni [...] offre un ascolto sbiadito, eppure capace di chiarire le ragioni del successo della Callas. Da tempo quasi immemorabile non s'udiva cantare il primo Verdi con tanto mordente e, insieme, tanto rispetto per la scrittura del compositore, tanta cura dei dettagli e della vocalizzazione, tanto magistero tecnico.<sup>69</sup>

Nell'antologia della critica giornalistica curata da Tortora e Barbieri è riportata la recensione di Alfredo Parente alla *première* napoletana. Significativo, per la nostra indagine, risulta il fatto che, pur non descrivendo la recitazione teatrale di «uno dei più fortemente dotati soprani drammatici», si parli di «acuti talora gridati», il che farebbe supporre che la giovane Callas risentisse ancora del modello interpretativo verista, allora in voga ma da lei superato nel volgere di pochissimo tempo:

Maria Callas, da considerarsi oggi tra i più fortemente dotati soprani drammatici, ha interpretato con fierezza di accenti la figura di Abigaille; e la drammaticità, oltre che da un fatto di coloritura vocale, nasce in lei dalla robustezza e dalla incisività del temperamento, alle cui esigenze piega la sua voce splendida e omogenea in tutta la sua rilevante estensione, e duttile alle più difficoltose articolazioni. Occorre soltanto che ella controlli meglio gli acuti talora gridati e timbricamente poco gradevoli.<sup>70</sup>

La tendenza alla lettura “realistica” di una partitura verdiana datata 1842 e molto vicina – per scrittura vocale – al belcantismo sembra avvalorata dalle scelte del regista:

Il regista Alessandro Brissoni ha sciolte in vivace movimento, secondo uno spirito di beninteso realismo, le masse, riuscendo a snodarne agevolmente le evoluzioni, e a comporle non di rado in gruppi di plastica monumentalità. Le belle scene del Sormani, concepite nel fedele gusto della tradizione ottocentesca, hanno trovato respiro e rilievo sotto l'accorto gioco di luci curato dal Cristini e dal Marino.<sup>71</sup>

Si impongono alcune osservazioni: nell'accurata recensione di Alfredo Parente a regia, scene e luci vengono dedicate 13 righe di testo, all'interpretazione di Maria Callas, invece, 17 (pur non trattandosi ancora di una *star* internazionale); la *performance* del protagonista maschile dell'opera

---

<sup>68</sup> Ci adeguiamo all'uso anglosassone: *vocalist* distingue le qualità della cantante rispetto all'*attrice-cantante*.

<sup>69</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal "recitar cantando" a oggi*, Milano, Vallardi, 1989, p. 58. L'esecuzione citata era dapprima inserita nella collana delle registrazioni storiche della Cetra; è oggi disponibile in varie ristampe in *compact disc*. Noi abbiamo verificato quanto dichiarato da Celletti sia attraverso la ristampa della Sakkaris Records Ltd., 1997: PR.SR.275/276, sia ascoltando la recente rimasterizzazione a cura della Warner Classics, oggi disponibile in varie ristampe in *compact*.

<sup>70</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, S. Lazzaro di Savena (Bologna), Recitar Cantando, s.d. (si tratta di una antologia di memorie e di materiali fotografici e di una silloge in edizione anastatica di articoli giornalistici e recensioni pubblicati tra il 22 luglio 1947 e il 15 settembre 1964, ricavati dalle seguenti testate: «Corriere della Sera», «Il Gazzettino», «Il Giornale di Sicilia», «Il Mattino», «Il Messaggero», «La Nazione», «Il Resto del Carlino», «Il Secolo XIX», «La Stampa», «L'Unione Sarda»), pp. 74-75.

<sup>71</sup> Ivi, p. 72

(Gino Bechi) è descritta in 8 righe, mentre al maestro Vittorio Gui e alla «collaborazione» offerta da orchestra e coro 21.<sup>72</sup> Seguendo una lunga tradizione critica, le 13 righe contenenti le annotazioni relative agli aspetti visivi dello spettacolo sono relegate in coda all'articolo, mentre ampio spazio è dato, in testa allo stesso, alla genesi dell'opera, alla sua fortuna critica (viene citato, per esempio, Toye biografo di Verdi) e al fatto che *Nabucco* segni «l'inizio del lento e sicuro maturarsi e continuo rinnovarsi dell'arte verdiana»,<sup>73</sup> il che confermerebbe il favore «in cui è venuta negli ultimi decenni la giovanile opera verdiana» per «la sicurezza architettonica della sua struttura, la unitaria saldezza, la fluida continuità e naturalezza dello sviluppo, nel cui ampio disegno s'inseriscono ed innestano e fondono, sulla vasta superficie corale, le forme stroficamente compiute, senza avvertire il disagio del pezzo staccato e del geometrico e meccanicamente chiuso contorno».<sup>74</sup>

L'ampiezza della citazione (che peraltro riduce di molto le 160 righe che costituiscono la prima parte della recensione, quella di carattere introduttivo) è funzionale a un duplice assunto: sul piano più strettamente musicologico si osserverà che Alfredo Parente risente del pregiudizio critico diffuso in quegli anni e bene sintetizzato nelle analisi verdiane firmate da Massimo Mila,<sup>75</sup> per il quale le “forme chiuse” (vale a dire la «solita forma» di cui parlava già Basevi) sarebbero una fase necessaria ma transitoria della carriera di Verdi il quale, invece, avrebbe espresso il meglio di sé solo liberandosi da tali convenzioni;<sup>76</sup> dal punto di vista della critica teatrale, invece, si noterà che il recensore non si limita a produrre una cronaca della serata, ma compone un pezzo ben strutturato che, per vari aspetti, risulta simile ai saggi che vengono proposti dai programmi di sala in

---

<sup>72</sup> Dei costumi si tace perché con ogni probabilità fanno parte del “baule del cantante” quelli delle parti principali, mentre comparse e cori indossano abiti di repertorio in dotazione al teatro, proprio come avveniva in pieno Ottocento (cfr. OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., p. 403).

<sup>73</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 75.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 73-74.

<sup>75</sup> Premesso che nel 1933 Massimo Mila pubblica il saggio *Il melodramma di Verdi*, oggi incluso nel volume miscelaneo *Verdi*, a cura di Piero Gelli (Milano, Rizzoli, 2000), ristampato in occasione del giubileo verdiano del 2013, il musicologo torinese, a cinquant'anni dalla morte di Verdi (1951), conferma la stroncatura già pronunciata nel 1933, allorché catalogava *Giovanna d'Arco*, *Alzira* e *Il corsaro* fra le opere verdiane di affrettato e spesso trasandato lavoro, ritenendo in particolare che, con la *Giovanna d'Arco*, l'ispirazione verdiana tocchi uno dei suoi punti più bassi. Nello stesso anno, Alfredo Parente (il cui giudizio è riportato in LUCIANO PARINETTO, *Verdi e la rivoluzione*, in *Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di Manuele Bellini e Gabriele Scaramuzza, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 50) dichiara, per contrasto, che la *Giovanna d'Arco* è un'opera di nobilissima ed equilibrata fattura. Com'è possibile che, a cinquant'anni dalla morte di Verdi, non si adotti un metodo storico-critico che, basandosi su procedimenti analitici e quindi scientifici e oggettivi, riesca a valutare la musica verdiana al di fuori di un soggettivismo così esasperato da provocare giudizi del tutto opposti e inconciliabili? L'impressione è che alcuni critici si basassero allora soltanto sulla lettura dello spartito per canto e pianoforte e su «elucubrazioni del tutto soggettive» (ivi, p. 51: l'articolo, significativamente intitolato *Distuggere pregiudizi e luoghi comuni per comprendere il Teatro Verdiano*, viene pubblicato, inizialmente, nell'«Eco di Brescia» del 30 settembre 1963), senza rendersi conto di come l'analisi del momento performativo sia un ineludibile passaggio in vista della corretta ermeneutica di quel particolare sistema musicodrammatico che ogni testo operistico, di qualunque epoca e autore, costituisce.

<sup>76</sup> La supposizione è confermata dal passo non riportato della recensione, nel quale viene eretto un altare ai valori musicodrammatici di *Falstaff*, «estremo sorridente e pensoso» capolavoro della raggiunta maturità verdiana (cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 72 col. 2).

distribuzione oggi nei maggiori teatri d'opera. Inoltre, mentre ai nostri giorni, tendenzialmente, a regia, scene e costumi si dà ampio spazio, spesso addirittura in apertura di articolo, fino ai primi anni cinquanta il teatro d'opera è considerato evento prevalentemente, se non esclusivamente, musicale, per non dire “canoro”. Dei costumi, nella recensione in esame, non si parla, mentre le scene sono – stando alla scarsa documentazione fotografica disponibile e alla rapidissima allusione di Parente – i fondali dipinti di tipo illusionistico in voga soprattutto nel primo Ottocento. La rivoluzione operata dalla Callas – che intende curare ogni dettaglio della *performance* e si lascia guidare (ma mai passivamente) da grandi maestri della regia e della scenotecnica – agirà, a breve, anche nella direzione di una più unitaria concezione dello spettacolo, inteso finalmente come evento musicodrammatico e non solo come puro canto. Infatti, entro pochi anni, la Callas si affiderà – con fiducia e docilità – a maestri della regia di indiscusso valore. Nasceranno così i capolavori scaligeri diretti da Luchino Visconti o da Margherita Wallmann,<sup>77</sup> il brioso *Turco in Italia* dell'Eliseo di Roma,<sup>78</sup> *La traviata* retrospettiva di Dallas<sup>79</sup> e la fastosa *Tosca* dell'addio alle scene, tre spettacoli ideati per Maria da Franco Zeffirelli. Tuttavia «l'istinto drammatico di un'attrice autentica»<sup>80</sup> esisteva già, in quanto istinto, prima di questi felici incontri e l'arte scenica del soprano nasceva dallo studio e dall'ascolto della musica prima che dall'insegnamento dei grandi registi.

Dichiara Maria Callas a Lord Harewood nell'intervista televisiva rilasciata alla BBC nel 1968, oggi tradotta in italiano e pubblicata in un volume curato per Bulzoni da Camillo Faverzani:

Da Serafin ho imparato che bisogna servire la musica, perché la musica è immensa e può coinvolgerti in una specie di... in uno stato di ansia perenne, d'angoscia. Ed è il nostro primo e principale dovere. Lui trovava sempre una spiegazione a qualsiasi cosa. [...]. Una volta il maestro Serafin mi disse qualcosa che mi ha particolarmente impressionato: «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. Chi si prende cura di

<sup>77</sup> Cfr. il volume miscelaneo (con contributi, tra gli altri, di C. Fontana, R. Muti, P. Baiocco, R. Celletti, G. Pugliese, S. Segalini, L. Pinzauti, A. Arbasino, G. Vergani e Cristina Gastel) intitolato *Maria Callas alla Scala*, pubblicato a cura del Teatro milanese in occasione della mostra documentaria allestita, a vent'anni dalla scomparsa del soprano, nel 1997. Luchino Visconti è il regista della *Vestale* nel 1954, della *Sonnambula* nel 1955 (ripresa nel '57) e, nello stesso anno, della *Traviata* (ripresa nel 1956); di *Ifigenia in Tauride* e di *Anna Bolena* nel 1957 (la *Bolena* viene ripresa nel '58). Margherita Wallmann dirige la messa in scena della *Medea* nel 1954, di *Norma* nel 1955 e 1956 e di *Un ballo in maschera* nel 1957 (cfr. sul tema pure ATTILA CSAMPAI, *Callas*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 250-254).

<sup>78</sup> Le quattro recite del *Turco in Italia* del 19, 22, 25, 29 ottobre 1950 rappresentano per vari aspetti l'inizio della *Rossini-Renaissance* (cfr. ATTILA CSAMPAI, *Callas*, cit., p. 248). Con Maria Callas cantano S. Bruscantini (Selim), A. Canali (Zaida), C. Valletti (Narciso) e M. Stabile (Prosdócimo), diretti da Gianandrea Gavazzeni che, nella successiva registrazione discografica per la Columbia-EMI, realizza «probabilmente una delle sue migliori direzioni in disco» (RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco*, cit., p. 748).

<sup>79</sup> Cfr. ATTILA CSAMPAI, *Callas*, cit., p. 253: State Fair Music Hall di Dallas, 31 ottobre e 2 novembre 1958. Franco Zeffirelli mostra, durante il preludio iniziale, la camera di Violetta già morente, cosicché – attraverso un rapido cambio di scena a vista che riporta all'animata festa nella casa parigina della Valéry – l'intera vicenda (in sintonia con l'ipotesto letterario, il romanzo di Alexandre Dumas figlio intitolato *La Dame aux camélias*, pubblicato nel 1847) viene riletta come un *flashback*, in modo da ripresentare il quadro visto all'inizio in coincidenza con le prime note del preludio del terzo atto. La stessa soluzione registica Zeffirelli adotterà nel film interpretato da Teresa Stratas e Plácido Domingo nel 1983.

<sup>80</sup> LUCHINO VISCONTI, *L'istinto drammatico di un'attrice autentica*, «Musicalia», a. 1 (1992), n. 4, pp. 47-48: 47.

ascoltare veramente, con l'animo e con le orecchie – dico animo ed orecchie, perché la mente deve agire, ma non troppo – vi troverà ogni gesto. Ed è proprio vero, sa?». <sup>81</sup>

Un ultimo appunto, sempre a partire dall'illuminante recensione firmata da Alfredo Parente che parla di «acuti talora gridati» e di «beninteso realismo», viene suggerito dall'ascolto della fortunosa registrazione *live*, considerato che, nella sua puntuale analisi, Rodolfo Celletti non rileva la presenza di acuti gridati, mentre li riscontra, considerandoli le prime avvisaglie del precoce declino, sei anni più tardi, nell'incisione Columbia di *Rigoletto*.<sup>82</sup> Anzi, la vocalità di Maria Callas, nel 1949, è ancora integra e consente all'interprete di restituire il carattere focoso e indomito della schiava Abigaille, presunta figlia del re Nabucco:

La Callas, giovane, intatta, animosissima è un'Abigaille aggressiva, mordente, grifagna che con una splendida vocalità supera le difficoltà della parte e offre una memorabile lezione di canto e d'interpretazione.<sup>83</sup>

Nasce a questo punto il sospetto che gli «acuti talora gridati» non esistano, ma che il «realismo» fosse piuttosto un dato visivo, riguardante il gesto scenico. Come tutti i grandi «animali da palcoscenico»,<sup>84</sup> Maria Callas, nel momento performativo, fonde perfettamente l'aspetto musicale e quello più specificamente teatrale,<sup>85</sup> al punto tale che sembra gridare: tanto è «aggressiva» e «mordente», cioè convincente sul piano teatrale, la sua interpretazione. Evidentemente, durante la rappresentazione, la cantante e l'attrice diventano inscindibili. Nell'intervista già citata a Lord Harewood, che osserva come per l'opera muoversi in scena sia già «una scelta musicale», Maria Callas risponde che «di solito si tratta di un unico riflesso».<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., pp. 45-46. Come si nota, il testo trascritto conserva i caratteri dell'oralità. D'altra parte Maria Callas, quasi apolide nel suo essere una greca nata a New York, trasferita ad Atene e tornata negli Stati Uniti, emigrata in Italia dove, negli anni Cinquanta, avrà non una, ma almeno quattro abitazioni (Zevio; Verona, contrada San Fermo; Milano e Sirmione) dalle quali è spesso assente per qualche *tournee* europea o americana, prima del definitivo trasferimento a Parigi, dapprima al 44 di Avenue Foch, poi al 36 di Avenue Georges Mandel. Le lingue della Callas sono varie: le apprende e le utilizza con facilità, le scrive e le legge e talvolta (anche nelle sue lettere) le contamina, ma non parla perfettamente né l'inglese né il greco, né l'italiano né il francese. Eppure, quando le canta, la sua dizione è perfetta.

<sup>82</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 997, parla di «autentiche urla, e per di più oscillanti, emesse dalla Callas dal si naturale acuto in su... cose da museo degli orrori» nella chiusa del duetto di Gilda con il duca, nella cadenza di «Caro nome» e nella conclusione del duo della vendetta con il baritono.

<sup>83</sup> Ivi, p. 956.

<sup>84</sup> Così la definisce, per esempio, il mezzosoprano Giulietta Simionato, collega e amica, nell'intervista riportata in IRENE BOTTERO, *Maria Callas. Croce e delizia. L'arte e la vita di una donna "rivoluzionaria"*, Mondovì, Nuova Editrice Italiana, 1997, p. 212.

<sup>85</sup> In una sua testimonianza rimasta per anni inedita e sulla quale torneremo nel paragrafo dedicato al rapporto professionale tra il regista milanese e il soprano greco-americano, Luchino Visconti (cfr. *L'istinto drammatico di un'attrice autentica*, cit., pp. 47-48) insiste nel dire che Maria Callas non esitava a ristudiare da capo «come fosse una cosa nuova» lo spartito relativo a un personaggio già conosciuto e interpretato più volte alla perfezione (si sta parlando, in particolare, di *Traviata*), se il direttore l'avesse richiesto: «Studiava tutte le mattine, almeno un paio d'ore e nel pomeriggio aveva le prove in sala. Tutto questo le conferiva una libertà... considerevole» (p. 47).

<sup>86</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 46.

Tornando al *Nabucco* del 1949, oggi, nell'impossibilità di recuperare l'aspetto visivo e disponendo soltanto della colonna sonora dello spettacolo, siamo purtroppo costretti a separare i due momenti e possiamo verificare che gli acuti gridati furono un fatto più visivo che sonoro, mentre Alfredo Parente non poteva distinguere la cantante dall'attrice. Il realismo del gesto scenico si fuse alla perfezione con l'interpretazione vocale «animosissima [...] aggressiva, mordente, grifagna» di cui parla Celletti, anticipando il ritratto delle figure demoniache o semidivine (le maghe Armida e Medea o la sacerdotessa Norma e la vestale Giulia) che risulteranno essere le più congeniali al temperamento e all'arte di Maria Callas.

Intervistato ad anni di distanza Carlo Maria Giulini, cercando di chiarire quali fossero le peculiarità della diva più acclamata nei teatri d'opera del secondo Novecento, dichiarò: «Aveva una capacità di penetrazione del testo musicale, perciò musicista, e la capacità di interpretare il personaggio, perciò attrice. Questi elementi devono formare un'unità in modo tale che l'interprete sia davvero il personaggio che sta interpretando. Ecco la grande differenza con le altre colleghe».<sup>87</sup>

#### 4.2.1. La Diva, la Divina, il Mito

Nel saggio *Una grande attrice tragica*<sup>88</sup> Giuseppe Pugliese osserva che il legame di Maria Callas con il Teatro alla Scala rientra nella storia dei rapporti tra i cantanti “di cartello” e i grandi teatri: storia di entusiasmi e passioni, intrighi e avversità, rancori e amicizie; di gelosie, rivalità e fanatismi, di travolgenti successi e di condanne crudeli, di ascese fulminee e di rovinose cadute, di lacrime di gioia, oppure di dolore.<sup>89</sup> Dunque, la vita e l'arte dei divi del belcanto diventano il

---

<sup>87</sup> La citazione è in IRENE BOTTERO, *Maria Callas. Croce e delizia...*, cit., p. 223. Sulle qualità specifiche di Maria Callas insiste anche LEONARDO BRAGAGLIA, *Maria Callas. L'arte dello stupore* (con le *Riflessioni postume*), Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2006, p. 12, uno dei pochi, insieme con RODOLFO CELLETTI, *La vera arte del canto*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 17-20: 17, a insistere sulla sua «versatilità» e a non negarle una significativa *vis comica* nella caratterizzazione di Fiorilla nel *Turco in Italia* rossiniano.

<sup>88</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, cit., pp. 21-26.

<sup>89</sup> L'anticallassiano per antonomasia è, come abbiamo già avuto modo di vedere, Beniamino Dal Fabbro il quale, per esempio, nel «Giorno», all'indomani della *première* del *Poliuto* del 7 dicembre 1960, intitola il suo pezzo *Al suon dell'arpe angeliche: la Callas al supplizio*. Questo l'ironico commento di Dal Fabbro, riportato da LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore. Omaggio a Maria Callas*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 53: «Dobbiamo riconoscere che in *Poliuto* la voce di Maria Meneghini Callas, ieri sera, non ha temuto confronti poiché... era la sola voce femminile in mezzo a tre tenori, tre bassi ed un baritono». Alludendo all'attenuazione del volume sonoro aggiunge: «Un altro grande merito di tal voce ci è apparso il suo volume non poco diminuito» poiché «ha reso meno urtanti per il sensorio i salti di registro, il timbro stridente degli acuti, le sfilacciate arbitrarie di fraseggio e gli altri reati di “leso bel canto”». È impossibile motivare tanto livore e sarcasmo, dato che Beniamino Dal Fabbro distrugge tutte le interpretazioni callassiane, anche quelle degli anni migliori, a totale disdoro della propria credibilità di critico. Ma, come osserva Bragaglia, all'inizio degli anni Sessanta, è ormai l'unico a parlare ancora soltanto di timbri e registri, di voce bella o brutta, senza considerare il “fatto teatrale” nella sua completezza, al fine di misurare la grandezza dell'interprete guardando oltre il puro edonismo vocale o la conformità a una tradizione, peraltro opinabile. Ben altra finezza e sensibilità rivela, di fronte allo stesso spettacolo, Eugenio Montale (pure citato da Bragaglia, *ibidem*) che così parla di Maria Callas-Paolina nel «Corriere d'informazione»: «Gli amici della Callas possono tirare un respiro di sollievo, e i suoi nemici debbono rimandare *sine die* la loro speranza di assistere al declinare di un astro: Maria Callas ha ieri trovato in Paolina una delle sue grandi parti ed ha mostrato che il rigore della sua musicalità, la portentosa sicurezza dei suoi

fiabesco racconto – artistico, sociale, umano, psicologico, culturale, erotico, affaristico e politico – delle loro incomparabili, hoffmanniane avventure e, nel caso specifico, la vita di Maria Callas si può considerare uno dei capitoli moderni di questa balzachiana *comédie humaine* assoggettata alle più spietate regole di un gioco che è, «al di là delle illusorie, fragili apparenze, sempre disumano».<sup>90</sup> Ma procediamo con ordine e – prima di analizzare alcuni celebri allestimenti degli anni scaligeri – cerchiamo di capire quali elementi, in parte reali e in parte fantastici, alimentino, oggi come ieri, il mito callassiano.<sup>91</sup> Il nome d'arte – in realtà scelto dal padre, dopo l'arrivo negli Stati Uniti – accorcia il cognome originario e la lunga serie dei nomi di battesimo: Maria Anna Cecilia Sofia Kalogeropoulou.<sup>92</sup> Ma, come tutti i personaggi mitici, la Callas viene identificata da un nome unico che funge da *senhal* e che può essere, a seconda delle circostanze, o il cognome accorciato con l'articolo determinativo (la Callas)<sup>93</sup> o l'appellativo “La Divina”<sup>94</sup> o, tra i melomani più devoti, “la Maria”,<sup>95</sup> utilizzando in maniera assoluta e quasi religiosa il primo dei suoi nomi di battesimo.

Come ogni mito in quanto evocazione dell'origine e della struttura primordiale dell'universo tende a collocarsi al di fuori del tempo, così l'esatta data di nascita di Maria Callas resta avvolta dal mistero<sup>96</sup> e tanti altri aspetti della sua infanzia e formazione sono raccontati in maniera differente da lei stessa, dalla madre-nemica, dalla sorella e dai vari biografi.<sup>97</sup> Abbiamo già ricostruito i dettagli

---

“attacchi”, e la perfetta stilizzazione del suo canto non hanno tuttora chi possa eguagliarla in tutti quei ruoli nei quali l'intensità drammatica vada unita alle esigenze della “coloratura”».

<sup>90</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, cit., p. 21.

<sup>91</sup> Tra le biografie del soprano greco-americano, documentata e circoscritta agli anni greci, costruita in maniera scientifica e non puramente divulgativa è quella – già citata – di Nikos Petsalis-Diomidis (Η άγνωστη Καλλας, «Callas sconosciuta», Atene, Edizioni Kastanioti, 1998). La ricostruzione biografica da noi proposta qui e altrove tiene conto, oltre che dei testi citati nelle singole note e del volume di Petsalis-Diomidis, di *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, coll. 110-115 (la voce *Callas, Maria* è firmata da Rodolfo Celletti). Per il superamento della visione agiografica è sempre utile HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend. With Performance Annals 1947-1974 by Arthur Germond*, London, Robert Hale & Comp., 1975.

<sup>92</sup> La forma corretta del cognome greco (al genitivo, trattandosi di donna) è proposta dal *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition edited by Stanley Sadie*, Oxford, Oxford University Press, vol. IV, p. 836 col. 2, mentre tanto Celletti, nel già citato *Dizionario biografico dei cantanti*, quanto il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie*, vol. II, p. 72, utilizzano la forma Kalogeropoulos, appropriata per i maschi della famiglia.

<sup>93</sup> Significativamente il volume biografico di Claude Dufresne edito da Perrin nel 1990 si intitola *La Callas*, come pure si intitola *Die Callas* la traduzione in tedesco del libro di Arianna Stassinopoulos (Hamburg, Hoffmann und Campe 1981).

<sup>94</sup> Lo stesso epiteto fu utilizzato per Eleonora Duse (cfr., per es., ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita...*, cit., p. 483), mentre – tornando alle cantanti d'opera – il soprano australiano Joan Sutherland venne soprannominata «La Stupenda» (cfr. *The New Grove Dictionary...*, cit., vol. XXIV, p. 740 col. 1).

<sup>95</sup> Il pubblico del teatro d'opera tende da sempre a mitizzare i grandi interpreti: su usi e costumi del pubblico dell'Italia del melodramma interviene, per esempio, CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 93-102.

<sup>96</sup> Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 9, e inoltre la ricostruzione da noi proposta nel primo capitolo.

<sup>97</sup> Cfr. per esempio «Musicalia», a. I (ottobre-novembre 1992), n. 4, pp. 41-43: la ricostruzione del rapporto Callas-Onassis offerta da Gaetano Afeltra nell'articolo intitolato *Una vita tra sofferenza e infelicità* è in totale contrasto con quanto vari biografi scrivono successivamente e in particolare con la cronologia dei fatti e la conclusione della vicenda



relativi alle traversie patite *in tempore belli*, dopo il viaggio (che non è un ritorno, perché non c'era mai stata) ad Atene, quando Maria viene considerata il brutto anatroccolo, pur essendo in famiglia riconosciute e valorizzate le sue doti musicali, sia di pianista che di cantante.

Al Conservatorio di Atene diventa allieva di Elvira De Hidalgo (1892-1980), testimone autorevole delle qualità musicali della giovane allieva e – probabilmente – sua prima e fondamentale docente di arte scenica: «Era molto musicale e musicista perché conosceva la musica e sapeva suonare il pianoforte. Vocalmente era una specie di fenomeno perché aveva le note gravi molto forti e belle, la stessa cosa nella zona media e le note acute arrivavano fino al mi naturale».<sup>98</sup> Non possiamo dimostrarlo, ma è probabile che già la maestra De Hidalgo – accortasi della straordinaria musicalità dell'allieva – avviasse Maria sulla strada a lei successivamente indicata da Tullio Serafin: ascoltare la musica e trovare in essa il suggerimento per il gesto scenico più adatto in quel momento, dato che «il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto».<sup>99</sup> Per il complesso delle sue caratteristiche vocali e di repertorio la Divina induce dunque la critica a confrontarla con due cantanti ormai mitizzate del primo romanticismo: Giuditta Pasta (1797-1865) e Maria Felicità García Malibran (1808-1836).<sup>100</sup> Nella sua *Storia del belcanto* Celletti chiarisce la portata epocale della rivoluzione musicologica callassiana:

Punto di partenza fu il ripristino di un'emissione preverista – e per qualche aspetto anche preverdiana – che aprì la strada a quattro risultati fondamentali: a) il ristabilimento d'un fraseggio vario, analitico, teso, attraverso gradazioni d'accento e di colori, non soltanto a realizzare i segni d'espressione dei compositori, ma a dare al significato delle parole il maggior risalto psicologico attraverso un gioco sottilissimo di contrasti chiaroscurali e di sfumature – e questo sia che si trattasse d'un recitativo che di un'aria o d'un duetto; b) il ritorno al vero virtuosismo che consiste nel dare espressione alla coloratura e nel rivelarne quelli che Rossini definiva come «gli accenti nascosti»; c) la riproposta di un *cantabile*, preromantico o romantico che fosse, eseguito con morbidezza di suono, purezza di legato, continuità di cavata, abbandono patetico o elegiaco, intensità di effusione lirica; d) la rinascita di tipi vocali-psicologici del melodramma neoclassico e proromantico travisati o annullati dalle prassi interpretative del tardo Romanticismo e del verismo: la regina, la sacerdotessa, la maga.<sup>101</sup>

Gli appunti di un esperto di tecnica e storia della vocalità qual è Celletti contengono elementi essenziali per la caratterizzazione di una *tragédienne tout court* e non solo del teatro d'opera. Il rispetto del fraseggio e dei segni d'espressione (si potrebbe dire, per analogia: dell'articolazione strutturale e dell'interpunzione del testo), in vista dell'esatta costruzione psicologica del

---

proposte dal volume *Greek Fire* di Nicholas Gage, tradotto in italiano da Gian M. Giugheese e pubblicato da Sperling & Kupfer otto anni più tardi.

<sup>98</sup> La testimonianza, riportata da varie fonti e videoregistrata, è citata, per esempio, in FRANCO ZEFFIRELLI, *Un sogno che si materializzava in scena*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, pp. 37-40: 39.

<sup>99</sup> MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, cit., p. 46.

<sup>100</sup> Significativamente Rodolfo Celletti intitola «Era come la Malibran e Giuditta Pasta» il proprio contributo a p. 23 dello speciale *Maria Callas, le ragioni di un mito* contenuto alle pp. 11-44 del quarto quaderno della serie «Musica & Arte» curato dal Museo Teatrale alla Scala nell'ottobre 1996.

<sup>101</sup> RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (nuova ed. ampliata), p. 226.

personaggio, è uno degli elementi da valutare ai fini dell'analisi di tipo intertestuale (alla ricerca di aspetti affini che consentano di collegare il teatro recitato al teatro musicale) che ci proponiamo di svolgere. Il fatto poi che al recitativo e – come abbiamo evidenziato analizzando il repertorio callassiano, in particolare pucciniano – al canto di conversazione si prestino gli stessi contrasti chiaroscurali che di solito le interpreti *ante* Callas riservavano soltanto alle arie e ai cantabili dimostra una comprensione del tutto moderna del teatro inteso come totalità e non come successione di numeri isolati da eseguire in prospettiva autoreferenziale, cioè per far ascoltare la bellezza della propria voce (tendendo al risparmio nelle parti per così dire di connessione).

Ancora, la riscoperta del senso della coloratura equivale – continuando il parallelismo tra arti performative distinte ma analoghe – alla valorizzazione di ogni gesto scenico, nella consapevolezza che nessuna azione dell'interprete, se si vuol fare grande teatro, può essere del tutto prevedibile, scontata o puramente esornativa. Infine, la predilezione per i ruoli antiveristici delle regine, sacerdotesse e maghe, care alla poetica neoclassica per la loro forte idealizzazione e astrazione simbolica, consente di avvicinare Maria Callas alle grandi attrici tragiche che di quei ruoli erano state le “divine” interpreti.

Citiamo qualche nome: la più grande attrice nel teatro di parola inglese del secolo XVIII, Hannah Pritchard (1711-1768);<sup>102</sup> Marie-Françoise Marchand, in arte Dumesnil (1713-1803), straordinaria Medea; la sua sostituta Claire-Josèphe-Hyppolyte Leris de la Tude, in arte Clairon (1723-1803), citata da Diderot come esempio di artista cosciente di ogni dettaglio espressivo.<sup>103</sup> Passando al secolo successivo, Maria Callas può ricordare, per varie ragioni, Catherine Rafuin (1777-1835), detta Mademoiselle Duchesnois, famosa interprete del ruolo di Fedra,<sup>104</sup> ma – per gli aspetti più tempestosi e grifagni della sua vocalità e dell'imperioso gesto scenico, oltre che per la tendenza a non privilegiare il repertorio comico – richiama pure Elisabeth Félix (1821-1858), in arte Rachel,<sup>105</sup> o Ellen Terry (1847-1928), eccellente attrice shakespeariana che, come Maria Callas, «aveva un eccellente senso del tempo e un notevole controllo dei movimenti scenici e del dialogo»<sup>106</sup>.

Maria Callas rievoca anche alcuni tratti della personalità di Caroline Neuber (1697-1760), che contribuì a riformare il teatro tedesco insistendo sulla necessità di provare con cura gli spettacoli e di abbandonare l'improvvisazione:<sup>107</sup> come lei, anche Maria Callas «prima d'emettere certi suoni, li

---

<sup>102</sup> Cfr. OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., p. 335. Le attrici furono introdotte nelle compagnie di teatranti a partire dal 1661 (cfr. *ivi*, p. 329).

<sup>103</sup> Cfr. *ivi*, pp. 360-361.

<sup>104</sup> Cfr. *ivi*, p. 415.

<sup>105</sup> Cfr. *ivi*, p. 416.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 461.

<sup>107</sup> Cfr. *ivi*, pp. 371-372.

ha immaginati, ideati, quasi costruiti con la mente»<sup>108</sup> e non è mai stanca di provare, esigente con se stessa, irriducibile ai compromessi e perfezionista, come attestano colleghi, registi e direttori d'orchestra.

Dei possibili collegamenti con Sarah Bernhardt si è già detto. Passando ai nomi mitici del teatro italiano ricordiamo almeno Eleonora Duse (1859-1924),<sup>109</sup> che con lei condivide la tendenza a eclissare la fama di ogni possibile rivale e, soprattutto, l'enorme capacità di penetrazione psicologica dei personaggi affrontati. Così le due artiste appaiono in ogni ruolo diverse: una tale capacità di trasfigurazione del gesto scenico e del timbro vocale viene talvolta rimproverata a Maria Callas dai suoi detrattori. Come Eleonora Duse si affida al proprio intuito di interprete colta e «agli stimoli interiori per produrre la manifestazione esteriore appropriata»,<sup>110</sup> senza ricorrere a pezzi di bravura o a forme di recitazione declamatoria e d'effetto al fine di raggiungere un'estrema efficacia, così Maria Callas, ottima allieva di Tullio Serafin, affida la credibilità del proprio personaggio all'esatta comprensione ed esecuzione di ogni frase musicale e del suo significato nell'insieme della partitura (è risaputo che spesso assiste anche alle prove d'orchestra), introducendo variazioni e “puntature” filologicamente autorizzate, senza eccessi o ridondanze, mentre la recitazione si concentra su pochi gesti accuratamente preparati, ripetuti ad ogni recita, senza orpelli o divagazioni.

A differenza di Eleonora Duse, Maria Callas non dirige le proprie produzioni né fonda una compagnia di cantanti; ma quando raggiunge la fama internazionale interviene personalmente nella scelta degli altri interpreti, esigente nell'ottenere sempre un adeguato numero di prove, la puntualità dei colleghi e la più alta professionalità da parte di tutti coloro che partecipano, a diverso titolo, alla realizzazione dello spettacolo.<sup>111</sup>

Altri elementi biografici che contribuiscono a creare il “mito” della cantatrice greca sono il fortunoso ingaggio, tramite il tenore Giovanni Zenatello, per la *Gioconda* in Arena nel 1947, la già ricordata impresa veneziana del 1949 (con l'interpretazione, a pochi giorni di distanza, di due ruoli totalmente contrastanti per caratteristiche di scrittura e peso vocale), il matrimonio con un industriale veronese di molti anni più anziano di lei e la successiva, sfortunata passione per

---

<sup>108</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1031.

<sup>109</sup> Cfr. OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp. 525-526, di cui tengono conto le osservazioni sull'arte della Duse di seguito proposte.

<sup>110</sup> Ivi, p. 526.

<sup>111</sup> Anche per questi aspetti Maria Callas richiama alla memoria figure fondamentali della storia del teatro quali Marie Wilton (1839-1921), suo marito Squire Bancroft (1841-1926) e Thomas William Robertson (1829-1871), che, al Prince of Wales Theatre, abbandonando il sistema dei ruoli, sceglievano gli attori più adatti a esprimere le emozioni dei diversi personaggi, offrivano loro un compenso superiore a quello degli altri teatri (fino a dieci volte), curavano e provavano tutti gli aspetti della messinscena (OSCAR G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp. 457-460). A proposito del rapporto di Maria Callas con i colleghi, Luigi Alva – Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* sia teatrale che discografico – dichiara: «Con i colleghi era cordiale ed esigente [...] voleva sapere tutto e chiedeva sempre perché questo, perché quello [...]. Voleva essere sicura e convinta di ciò che faceva e di quello che facevano gli altri»: IRENE BOTTERO, *Maria Callas. Croce e delizia...*, cit., p. 185.

Aristotele Onassis. Come altri grandi divi della prosa, oltre che della lirica, anche Maria Callas affronta una prima volta nel 1951 e replica nell'estate del 1952 la massacrante *tournee* in America Latina e, tanto al Colón di Buenos Aires quanto al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, affronta l'agone teatrale con la stessa energia con la quale gli antichi gladiatori entravano nelle arene, portando a termine imprese memorabili dal punto di vista dell'atletismo vocale, per quanto discutibili dal punto di vista del rigore filologico:

La giovane Callas ha una cavata ferma e duttile in tutta la gamma e acuti così facili che, al termine del concertato finale II, emette addirittura un mi bemolle sopracuto (fuori ordinanza) che scatena un uragano di applausi. Dissero i maligni che quella nota strabiliante – ma assolutamente estranea a un'opera come l'*Aida* – fu emessa per sopraffare Mario Del Monaco, temibile competitore a quel tempo, specialmente se si trattava di scatenare i loggionisti a suon di acuti. La competizione tra *Aida* e Radamès s'accende anche nel duetto del III atto [...]. La Callas [...] è un'*Aida* fiera e aggressiva. Fraseggia benissimo, con molti colori, e canta splendidamente *Ritorna vincitor*. Nella romanza del III atto è brava, ma manca della soavità lunare che la pagina richiede, così come nel duetto con Radamès che segue appare un poco priva di abbandono sensuale.<sup>112</sup>

Eppure questa voce straordinaria, ma “diversamente sensuale”, che sembra non conoscere confini di genere o di repertorio, è molto più fragile di quanto il mito abbia tramandato. Osserva Giudici:

Il *record producer* della EMI Walter Legge ha ricordato in un'intervista – molto acida, a vero dire – i non pochi problemi vocali incontrati dalla Callas in quello che fu il suo secondo personaggio verdiano [...] a essere consegnato al disco. «L'oscillazione di certe sue note era tale che dovetti farglielo rilevare...». [...] Ma non poteva essere una semplice questione di cattiva forma: tre giorni dopo aver completato la *Forza*, la Callas cominciava la registrazione del *Turco in Italia*, che – oltre al resto – è una meraviglia anche dal punto di vista dell'emissione e controllo del fiato. Tali grossi problemi vocali, quindi, debbono avere un'altra spiegazione. E torna ad affacciarsi l'ipotesi di voce più fragile di quanto il mito abbia tramandato: una voce che affrontò troppo presto scritte vocali molto insidiose nella loro irregolarità e pesantezza complessiva, come sono quelle dell'ultimo Verdi. Vero è che Abigaille, Elena e la stessa Lady non possono certo essere definite tessiture di tutto riposo e la Callas le aveva affrontate subito, appena smessi i panni wagneriani: ma era, appunto, nella fase iniziale della carriera, quando cioè una voce – specie se tecnicamente ferrata – può rispondere a sollecitazioni anche molto forti. Inoltre, le parti in ispecie femminili del primo Verdi hanno pur sempre, nella loro scrittura, un retaggio belliniano e donizettiano che alla Callas ha sempre convenuto assai più del secondo periodo verdiano, dallo strumentale ben più folto, dalla scrittura vocale ben più frastagliata e irregolare, soprattutto costruita su arcate vocali talora amplissime, con problemi di tenuta del fiato che possono essere affrontati e risolti solo da un'emissione di assoluta saldezza, propria di voci molto ampie oppure perfettamente sviluppate.<sup>113</sup>

Forse anche le peculiarità timbriche e il precoce declino costruiscono il mito e davvero Maria Callas – come scrive Mario Pasi – si consuma rapidamente nel fuoco di Prometeo:<sup>114</sup> nella perenne ricerca

---

<sup>112</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 823.

<sup>113</sup> ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 1586-1587. Il secondo personaggio verdiano consegnato al disco da Maria Callas è Leonora nella *Forza del destino*: dopo averla interpretata in teatro per cinque sere soltanto, la incide per la Columbia-EMI nell'agosto 1954.

<sup>114</sup> Cfr. MARIO PASI, *Si consumò nel fuoco di Prometeo*, «Musica & Arte», quaderni del Museo Teatrale alla Scala, n. 4 (1996), pp. 12-13.

di una appartenenza, greca di origine, americana di nascita, italiana di adozione e francese per scelta, conosce la povertà e la guerra quando teme di restare una cantante senza bellezza e senza fulgori, confinata in teatri di terz'ordine e destinata all'oblio. Ma per superare questo trauma iniziale e alimentare la fiaba della quale intende essere l'unica protagonista, in pochi anni raggiunge vari traguardi: diventa bella e magra, indossa abiti alla moda, raggiunge una gloria senza eguali e – lei che inconsciamente sta già emulando le grandi dive del passato teatrale prossimo e remoto – diviene nel teatro d'opera l'*alter ego* dell'attrice cinematografica che, a suo giudizio, impersona l'eleganza: Audrey Hepburn (1929-1993), la protagonista di *Colazione da Tiffany*. In questo modo, l'inesausta sete di perfezione porta Maria Callas ad avvicinarsi al trono di Giove e poiché crede davvero nell'arte e, in particolare, nella propria arte, non scende a compromessi con il destino. Ma gli ingranaggi della voce – della “sua” voce in particolare – sono «troppo delicati»;<sup>115</sup> è «troppo forte l'avvoltoio del Dio» e ben presto diventano «troppo insidiose le presenze ombrose che popolano la sua casa». Sono i fantasmi di una voce che non c'è più, che inspiegabilmente si accorcia, si assottiglia, si incrina. «La Voce, dov'era la Voce?».<sup>116</sup> La sequenza degli amori sbagliati – palliativi per un dolore che le toglie il desiderio di continuare a vivere – è per lei ferita mortale:

La Callas aveva sentito la vertigine di tante altezze raggiunte e aveva creduto nella suprema Trasfigurazione. Si era moltiplicata nei suoi personaggi, e in essi aveva fondato una città immaginaria [...]: gli abitanti di quella città erano talmente piccoli da sfuggire ai suoi sguardi. Mentre gli esperti si impegnavano a definire la magica estensione della sua voce, mentre i critici, nella maggior parte dei casi, si mostravano meno aperti all'emozione di quanto non lo fosse il pubblico, la Callas volava altissima con le sue eroine, con i suoi miti, con le sue disperazioni. Sapeva di musica ed era così artista da potersi permettere, in buona fede, anche le peggiori nequizie. Ma la donna che cenava coi Principi, che possedeva il più grande potere contrattuale possibile, che si riteneva dalla parte del giusto in ogni occasione era spesso una stanca signora con il *mal de vivre*. Forse personaggi come Aznavour o Léo Ferré avrebbero potuto commuoverla con le loro storie tristi o rabbiose; forse il bugiardo Ulisse sarebbe stato capace di ricondurla a Itaca. Ma la Callas era della stirpe dei Senzattera, non aveva madre ed era stata tradita dai suoi Giasoni. I suoi figli erano le grandi protagoniste delle sue opere e lei, morendo o lasciandosi morire, li portò con sé, ultima Medea, non nel luogo difeso da Caronte ma là dove danzano gli spiriti beati. Di qui, l'eternità.<sup>117</sup>

Il mito abita al di fuori del tempo ed è pertanto eterno e forse anche lontano; i suoi personaggi non sono come tutti noi: restano per sempre giovani, non conoscono declino progressivo ma, casomai, soltanto la caduta precipitosa di Icaro.

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 13, sia per questa che per le citazioni successive, fino a diversa segnalazione.

<sup>116</sup> Neppure sull'estensione della voce di Maria Callas, come abbiamo già segnalato, c'è un accordo perfetto. Il mito va oltre l'umana intelligenza. E così si continuerà a discutere sulle sue caratteristiche vocali, ma anche sulla sua data di nascita; resteranno misteriosi gli eventi relativi all'improvviso decesso a Parigi o le cause del repentino dimagrimento; esistette o no il fantomatico figlio Omero e come furono i suoi rapporti con Onassis, dopo l'iniziale separazione a causa delle nozze con Jacqueline Kennedy? I misteri si infittiscono andando a ritroso: è o non è lei la bambina che canta in una incisione radiofonica degli anni Trenta? La voce naturale della Callas, al di là del magistero tecnico, era originariamente ampia e potente in basso (come dichiara la sua maestra) oppure in alto (come vorrebbero alcuni esperti)? Il mito si alimenta di misteri, di perifrasi e di varianti inestricabili che ammettono ermeneutiche contrastanti.

<sup>117</sup> MARIO PASI, *Si consumò nel fuoco di Prometeo*, cit., p. 13.

Se la leggenda di Maria Callas<sup>118</sup> viene alimentata sia dagli aspetti noti che dai tratti meno conosciuti della sua vicenda artistica e biografica, dalla nascita alla morte *ante diem*, dagli amori infelici alla maternità negata, dai trionfi al precoce ritiro dalle scene, oggi, a quarantadue anni dalla morte, si può valutare la sua arte in maniera più serena e oggettiva, senza negare che pure il mito possiede la propria verità. Se non che ci si accorge che, all'indomani della sua morte, il bilancio più equilibrato era già stato proposto da Leonardo Bragaglia e oggi non serve modificarlo. Basandosi anche sull'autorevole giudizio di altri<sup>119</sup> e mettendo a frutto la propria capacità esegetica, anziché allontanare e confondere la figura di Maria Callas tra le nebbie remote del mito, Bragaglia la riconsegna alla storia: «Ora i lanci di fiori, le grida rauche dei suoi fans, i litigi pro e contro sono finiti; finite le code interminabili ai botteghini, finiti i trionfi passeggeri di una sera: la Callas dopo essere entrata nel mito, nella leggenda, è entrata nella storia della Musica».

#### 4.2.2. Maria Callas musa di Visconti

Due anni dopo *Bellissima* (1951), girato un film su soggetto di Zavattini (*Siamo donne*, con Anna Magnani, Alida Valli e Ingrid Bergman), Luchino Visconti accosta – su segnalazione di Suso Cecchi d'Amico – una novella di Camillo Boito, *Senso*, che in mani diverse dalle sue si sarebbe trasformata semplicemente in un *mélo* di consumo senza lieto fine. Il regista abbandona così la fase neorealista per inaugurare una stagione più marcatamente “storico-realistica”.

Melomane appassionato e competente, sfrutta – come già in *Bellissima*<sup>120</sup> – in maniera pregnante e incisiva il riferimento al melodramma ottocentesco;<sup>121</sup> il film anzi sviluppa «sul piano cinematografico i caratteri formali e strutturali propri del melodramma, utilizzandone le componenti fondamentali».<sup>122</sup> Osserva acutamente Jurij M. Lotman:

Il film si apre con la musica di Verdi: la macchina da presa inquadra un teatro dove si rappresenta *Il Trovatore*. L'aura eroico-nazionale del melodramma verdiano individua subito il

---

<sup>118</sup> Cfr. NICHOLAS GAGE, *Fuoco greco*, trad. di Gian M. Giughese, Milano, Sperling & Kupfer, 2001, p. 279.

<sup>119</sup> Cfr. LEONARDO BRAGAGLIA, *L'arte dello stupore...*, cit., 1977, p. 55 (anche per il passo riportato più avanti). Vengono citati Harold Rosenthal per il quale Maria Callas dette all'opera «una nuova intensità drammatica e una espressività impareggiabile», John Pooley per il quale «comprese nel modo più profondo il rapporto tra parola e musica, riscoprendo la parola drammatica o tragica attraverso il canto» e Harold Schönberg che segnala come una intera generazione di cantanti abbia seguito il cammino tracciato dalla Callas, al punto tale che Joan Sutherland, Marilyn Horne e Montserrat Caballé possono dirsi sue creature.

<sup>120</sup> In *Bellissima* la musica di Donizetti – contaminando la funzione di semplice “accompagnamento” con quella di “commento”, per usare i due termini proposti da SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano 2009, pp. 632-635, il quale precisa che «accompagnamento e commento non sono necessariamente modi filmico-musicali indipendenti», ma «possono valorizzarsi a vicenda nel momento in cui entrano in relazione» – crea, rispetto all'universo del melodramma ottocentesco, un gioco curioso di rimandi e variazioni che il pubblico informato è in grado di cogliere e decodificare.

<sup>121</sup> Luchino Visconti ebbe una buona formazione musicale: fin da ragazzo studiò violoncello e amò il teatro d'opera, dato che il padre era uno dei finanziatori del Teatro alla Scala. Il salotto della sua casa era frequentato da Arturo Toscanini. La trama di *Senso* si può riassumere in questo modo: nel 1866 una inquieta contessa, innamorata di un mellifluo tenente austriaco, finisce con il tradire i patrioti italiani e se stessa.

<sup>122</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2000, p. 336. Per il passo di Lotman che segue ivi, p. 337.

sistema che codifica il carattere dei personaggi e dell'intreccio. Isolato dal contesto, il film peccerebbe di teatralità, di drammaticità scopertamente operistica (amore, gelosia, tradimento, morte), di palese ingenuità negli effetti scenici e nelle soluzioni registiche. Ma inserito nel contesto generale dell'evoluzione artistica [...] il film acquista un altro significato.

In ciò che segue, tanto Lotman quanto Rondolino osservano che Visconti esplora in *Senso* un linguaggio narrativo e registico consapevolmente primitivo che deriva dal melodramma verdiano e che indica quale via percorrere al Visconti ormai pronto a diventare regista di opere liriche.

La storia narrata in *Senso* è un racconto binario: due sono le sconfitte, quella pubblica di Custoza e quella privata della passione tra Livia e Franz. I due registri narrativi, quello della realtà e quello del melodramma, fin dall'ampia sequenza iniziale, basata sulla struttura del parallelismo antitetico, tendono a sovrapporsi e a confondersi. La situazione drammaturgico-musicale del *Trovatore* rappresentato nel Teatro La Fenice di Venezia diventa infatti lo specchio di ciò che avviene nell'animo della protagonista. Palcoscenico e vita divengono tutt'uno, nonostante le goffe dichiarazioni di Livia a proposito delle eroine del melodramma, dalle quali bisogna prendere le distanze. Il film viene girato a partire dal 29 agosto del 1953<sup>123</sup> e presentato alla mostra cinematografica di Venezia nel 1954.<sup>124</sup> Gli studiosi di cinema non si preoccupano troppo di chiarire quali furono gli antecedenti immediati che suggerirono a Visconti il «prodigioso inizio del film»,<sup>125</sup> mentre dal nostro punto di vista essi assumono un significato assai rilevante.

Premessa: *Il Trovatore*, dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano, fu rappresentato per la prima volta al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1853. Qualche cifra lascia intendere la fortuna immediata e ininterrotta di quest'opera-simbolo del Risorgimento che non uscirà mai dal grande repertorio: nei primi dodici mesi di vita tocca 27 città italiane; alla fine del 1855 il numero è raddoppiato e intanto l'opera è andata in scena in 44 città estere (anche americane); entro il 1860 sarà in Messico, Belgio, Cile, Perù e perfino in Australia. Entro il 1870 arriverà in Norvegia, Cina, Filippine, Sud Africa.<sup>126</sup> Per tornare al film di Visconti, i dati riportati servono a evidenziare come, all'inizio del 1953, non si possa passare sotto silenzio il primo centenario di un'opera tanto amata. Per questo motivo il Teatro alla Scala affida al maestro Antonino Votto una ripresa del *Trovatore*.

Nelle cinque rappresentazioni effettivamente andate in scena il ruolo di Leonora viene interpretato dalla trentenne Maria Callas e Visconti – come attestano le lettere che lui stesso invia in seguito alla cantante<sup>127</sup> – ne rimane affascinato:<sup>128</sup> le particolarità timbriche, l'intensità del fraseggio

---

<sup>123</sup> Cfr. *ivi*, p. 339 per la data esatta del primo ciak.

<sup>124</sup> Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Luchino Visconti: cinema e melodramma*, «l'Opera», a. VII (1993), n. 66, pp. 94-95: 94.

<sup>125</sup> Così lo definisce MARIO GUIDORIZZI, *Cinema italiano d'autore. I parte: 1930-1965*, Verona, Cierre, 2006, p. 141.

<sup>126</sup> Per i dettagli sulla rapida diffusione del *Trovatore* in Italia e all'estero cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 36.

<sup>127</sup> Cfr. GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 178-183.

e la musicalità straordinaria colpiscono nel profondo il regista melomane, assiduo frequentatore delle serate scaligere, e le prime inquadrature di *Senso* riproducono fedelmente quell'allestimento scaligero, come attestato da alcune fotografie superstiti che documentano le caratteristiche della scenografia e dei costumi di scena indossati da Maria Callas. È dunque un allestimento teatrale vero e proprio a suggerire la geniale soluzione registica di Visconti,<sup>129</sup> il quale, in un primo tempo, pensava – come ricorda il regista Francesco Maselli,<sup>130</sup> all'epoca suo amico e collaboratore – di ambientare il primo incontro degli amanti in piazza San Marco. Quanto riferito invita a correggere la prospettiva usuale: in un primo tempo non è Visconti (1906-1976) a influenzare e a promuovere l'arte drammatica di Maria Callas (1923-1977), ma è il soprano grecoamericano, più giovane di lui di quasi vent'anni, a colpire la fantasia dell'ormai maturo regista milanese, in virtù del suo non comune istinto teatrale.<sup>131</sup> A proposito dei primi contatti (all'inizio a distanza e poi di collaborazione) tra il regista e il soprano, leggiamo la dichiarazione rilasciata da Luchino Visconti stesso il quale spiega quali sono i propri riferimenti culturali ed estetici nel momento in cui inizia a «perfezionare» l'arte scenica di Maria Callas:

Ero un suo ammiratore da parecchi anni, fin da quando aveva cantato Kundry e Norma a Roma. Ad ogni replica prenotavo un palco e applaudevo come un matto. Le mandai dei fiori e infine ci incontrammo. 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. Dove aveva imparato? Evidentemente da sola. Ma con *La Vestale* cominciai sistematicamente a perfezionare la sua mimica. Presi esempi dalle grandi attrici tragiche francesi e dal modo di

---

<sup>128</sup> Queste le date e il cast (oltre alla già citata cronologia a cura di Carla Verga, per la locandina completa si veda, nel caso specifico, ATTILA CSAMPAI *Callas*, cit., p. 250): 23-26-28 febbraio; 24-29 marzo; Maria Callas (Leonora), Gino Penno (Manrico), Ebe Stignani (Azucena), Carlo Tagliabue (Conte di Luna), Giuseppe Modesti (Ferrando), Ebe Ticozzi (Ines). Direttore d'orchestra: Antonino Votto. Maestro del coro: Vittore Veneziani. Regia: Mario Frigerio. Scene e Costumi: Alexandre Benois. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Maria Callas. Gli anni della Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007, p. 148, conferma e precisa che la prima rappresentazione, programmata per il 19 febbraio, fu soppressa per una indisposizione di Gino Penno e sostituita con una recita della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, sempre interpretata da Maria Callas e diretta da Antonino Votto.

<sup>129</sup> Lo conferma Franco Zeffirelli, citando il memorabile *Trovatore* scaligero dell'inverno 1952. Pare addirittura che in quell'occasione «Visconti sia intervenuto personalmente a correggere una posizione della protagonista all'inizio del quarto atto, la scena cioè che egli inserì nella sequenza d'apertura di *Senso*» (GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 344). Ricorda Zeffirelli: «Alla interprete sublime di quella Leonora, che era la Meneghini Callas, raccomandò di venire più avanti in quel momento dell'opera, il più avanti possibile, fino a sfiorare la ribalta. La cantante seguì il consiglio e alla recita successiva il quadro era completo. Visconti sembrò davvero soddisfatto» (*ibidem*).

<sup>130</sup> FRANCESCO MASELLI, *Verdi, in 40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Lucca, Lim, 2001, p. 167: «Durante la lavorazione di *Senso* io ero a Venezia, quando ci fu la decisione di trasformare la primitiva scena iniziale, ambientata all'uscita della Messa in piazza S. Marco, in quella oggi famosa del *Trovatore* al Teatro La Fenice [...]. Seguii quelle riprese a La Fenice, e poi le proiezioni e il montaggio».

<sup>131</sup> A conferma della nostra tesi possiamo citare GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., pp. 344-345: «C'era [...] una sorta di duplicità di interessi e di volontà nel desiderio di affrontare la regia di opere liriche, dopo la lunga e proficua consuetudine che Visconti aveva stabilito con il cinema e col teatro di prosa. Da un lato quell'amore per il melodramma di cui s'è detto, e tutti i problemi di messinscena che ne potevano derivare sul piano tecnico ed espressivo, dall'altro la forte attrattiva che poteva avere su di lui il dirigere una cantante come la Callas, da cui poteva far uscire le potenzialità drammaturgiche che ella indubbiamente aveva e che non sempre erano sfruttate, da lei e dai suoi registi, nel migliore dei modi. Un'attrattiva che non era ovviamente solo di gusto o di piacere estetico, ma che coinvolgeva direttamente il suo mestiere di uomo di spettacolo, interessato come pochi alla sperimentazione continua con l'attore e sull'attore, vero centro drammatico dell'intera rappresentazione».



gestire di certi bassorilievi e vasi greci. Oggi qualche cantante cerca di imitare il gesto callasiano, ma è una follia: con il suo lungo collo, il suo corpo, le sue braccia, le sue dita, Maria era inimitabile. A un certo punto sembrava si fosse innamorata di me. Era una sciocchezza, tutta nella sua testa.<sup>132</sup>

A partire dall'autunno del 1954 inizia dunque un sodalizio all'interno del quale non è sempre possibile capire in quale misura il maestro incida nelle scelte interpretative della propria, peraltro eccezionale, allieva. Dichiarò infatti Luchino Visconti, parlando del personaggio di Anna Bolena:

In un'opera lirica... il personaggio scenico non può essere che una conseguenza del personaggio musicale [...]. Nessun personaggio è mai stato affrontato dalla Callas, per quanto ne so, se non con ogni scrupolo. Per l'*Anna Bolena* può sembrare evidente, l'opera era nuova per lei (oltre che per il pubblico). Ma per esempio con la *Traviata*, pure alla Scala, le cose non andarono altrimenti.<sup>133</sup>

Dalla testimonianza del regista si evince che lui stesso, Maria Callas e il direttore d'orchestra Gavazzeni lavorano in questo modo: prima il regista assiste allo studio musicale che la Callas svolge con il maestro Antonio Tonini, istruttore dei cantanti, e con Gavazzeni, poi – quando iniziano le prove sceniche, che durano venti giorni – il direttore d'orchestra osserva il lavoro del regista. A questo punto i due mettono a fuoco il carattere dei diversi personaggi.

In generale Visconti non vincola troppo i movimenti della sua interprete. Le dice, per esempio, a proposito del Finale primo di *Traviata*: «Quando Violetta sente la voce di Alfredo: corri alla ribalta fino a quella vetrata della finestra, ma al modo che vuoi». E commenta: «Lei aveva attuato il suo modo e lo attuava sempre con l'identica esattezza, perché la Callas appartiene a quella specie di artisti che quando hanno messo una cosa a punto, l'hanno maturata, non la cambiano più, non hanno nessun bisogno di cercare ogni volta qualcosa di nuovo».<sup>134</sup>

La testimonianza è significativa per due aspetti: l'interprete sceglie e seleziona i gesti scenici con la stessa accuratezza con la quale esegue i segni d'espressione contenuti nello spartito musicale; inoltre si aspetta che i suoi colleghi si comportino allo stesso modo e non ama pertanto le improvvisazioni di cantanti troppo estemporanei e poco professionali. Lei, d'altra parte, è la prima – come osserva Visconti – a dare il buon esempio:

Ho lavorato anni e anni con attori di teatro, con attori di cinema, con ballerini, con cantanti; e debbo dire che forse Maria è l'elemento più disciplinato che mi sia mai capitato fra le mani. Non solamente non chiede di ridurre le prove ma le sollecita, e ci partecipa dal primo all'ultimo minuto colla stessa intensità, dando tutto, cantando sempre a piena voce; anche quando chi dirige la invita a non affaticarsi, ad accennare. Ed è tanto interessata alle sorti complessive dello

---

<sup>132</sup> Le parole del regista sono riportate in GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 346.

<sup>133</sup> LUCHINO VISCONTI, *L'istinto drammatico di un'attrice autentica*, cit., p. 47. Si tratta di una testimonianza pubblicata dalla rivista «Musicalia» nella quale il regista analizza le diverse produzioni scaligere da lui dirette alla Scala negli anni Cinquanta del secolo scorso con Maria Callas quale protagonista. Da tale fonte ricaviamo varie informazioni contenute nel presente paragrafo.

<sup>134</sup> Ivi, p. 48, anche per la citazione precedente.

spettacolo che i ritardi alle prove dei colleghi la irritano. Se essere una primadonna significa agire diversamente da così, vorrà dire che la Callas non è una primadonna.<sup>135</sup>

Nell'allestimento scaligero di *Traviata* Visconti – per scelte registiche come quella di far togliere a Violetta le scarpette in scena, lanciandole da un capo all'altro del palcoscenico – viene accusato di aver ridotto la musica «to a mere accompaniment of a brutal, veristic, and vulgar drame».<sup>136</sup> In realtà, i documenti fotografici e la registrazione dal vivo rivelano che si tratta di uno spettacolo realistico, ma misurato. Correttamente Celletti sottolinea che «questa *Traviata* era anche da vedere, in quanto fortemente caratterizzata dalla regia e dalla recitazione della protagonista»<sup>137</sup> e che, «superato il I atto, la Callas prende il volo».<sup>138</sup> Interprete vocale e attrice sono in perfetta sinergia: le fotografie delle varie scene del secondo e terzo atto mostrano un volto espressivo e una corporeità a tratti tesa e febbricitante, a tratti sofferente ed esausta. Nel duetto con Germont è chiaro che, in virtù dell'accento ben calibrato, anche sonorità moderate possono risolversi in un canto «teso e palpitante. Il *Dite alla giovine*, attaccato con un filo di voce, è lacerante... L'*Amami Alfredo* è risolto con il piglio della fraseggiatrice d'eccezione».<sup>139</sup> Qualche plateale accento verista – documentato dalla registrazione radiofonica oggi riversata in *compact* – si coglie dopo la lettura della lettera nel terzo atto. Poiché manca l'equivalente nell'incisione in studio per la Cetra (originariamente LPC 1246), nasce il sospetto che, nell'interpretazione di Maria Callas dei personaggi non coturnati, il contesto teatrale potesse talvolta suggerire una enfaticizzazione di tipo realistico. La stessa cosa capita, infatti, nel secondo atto di *Tosca*, opera della quale esistono – come già visto nel capitolo precedente – due incisioni discografiche complete (una del 1953 e una del 1964, nata come colonna sonora per un film mai realizzato) e due documenti video, limitati al secondo atto dell'opera, ricavati dalla *performance* parigina del 19 dicembre 1958 e dall'allestimento zeffirelliano di fine carriera.

Anche nel caso di *Tosca* si nota maggiore stilizzazione nella prima esecuzione discografica, nella quale tutto, anche le parti di più crudo realismo, sono risolte attraverso il canto, mente a teatro, in un paio di occasioni, Maria Callas ricorre all'uso del parlato («Quanto... Il prezzo...» oppure «Questo è il bacio di Tosca!»: atto II, scena V). Celletti, da noi già citato nel capitolo riservato all'analisi musicologica dei personaggi di Maria Callas, ci offre spunti utili anche sotto il profilo

---

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> HENRY BACON, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 63.

<sup>137</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 1032.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 1033.

<sup>139</sup> *Ibidem*. Sul piano interpretativo e non vocale (dato che nel 1958 il declino era già iniziato), la miglior *Traviata* di Maria Callas è per Celletti quella eseguita al Teatro São Carlos di Lisbona nel 1958, della quale rimangono pochi istanti di una documentazione video molto approssimativa. La registrazione audio (completa) è di ottima qualità e consente di apprezzare l'eloquenza con la quale la protagonista valorizza alcune battute di canto di conversazione: «la compitezza – pervasa da lieve scetticismo – con la quale Violetta dice ad Alfredo, all'inizio dell'opera, *Le mie grazie vi rendo*», oppure «l'ironia di *Sì grande amor dimenticato avea*» e ancora «la voce esitante e flebile di *Imponete e Nol crederà* (duetto con Giorgio Germont)» (*ivi*, p. 1036).

dell'approccio attoriale agli stessi: il critico romano infatti osserva che, in disco, l'assenza di un timbro sensuale mortifica, senza il sussidio della scena, l'interpretazione del personaggio di Tosca. Tuttavia, commentando l'incisione Columbia del 1953, evidenzia quanto segue:

Inutile sottolineare la sagacia con la quale la Callas illumina, sviscerandole parola per parola, decine e decine di frasi. Ma questa bravura, oltre che dal temperamento, deriva dalla tecnica; così come dalla tecnica derivano tanto la possibilità di sfumare un suono quanto la capacità di lanciarsi drammaticamente verso le vette del registro alto, a volte, magari, con note non gradevolissime, un poco sforzate, un poco dure, ma sempre, anche nei momenti più impervi, penetranti e, a loro modo, timbrate e vibranti. Insomma, se si tolgono i punti in cui il grido è esplicitamente richiesto da Puccini la Callas «canta» sempre. E proprio questo dà valore alla sua prestazione. Giacché nell'opera il grido non esiste, esiste il canto; salvo, come dicevo, le rare occasioni in cui (lo fece perfino Traetta nel Settecento) il compositore, in vista di un particolarissimo effetto, non ordini di gridare.<sup>140</sup>

L'alto livello di stilizzazione musicodrammatica e il superamento dell'enfasi declamatoria tanto amata dalle interpreti di formazione verista è dimostrato anche dall'incisione dell'opera d'esordio, mai più cantata in teatro: in *Cavalleria rusticana*<sup>141</sup>, infatti,

la Callas ha il merito di dare rilievo a frasi che spesso passano inosservate. Basti pensare al tono semplice, dimesso con cui si rivolge alla madre di Turiddu: *Voglio saper soltanto, perdonatemi voi eccetera* [...]. Le altre Santuzze, a questo punto, già ostentano occhi arrossati, fazzoletti inzuppati di lacrime. Il che è francamente prematuro. Un'altra notazione marginale che la Callas valorizza è quel *Il Signore vi manda, compar Alfio!* che apre il duetto con il baritono. Accade raramente di sentir cantare questa frase con tanto slancio. Ma tutto o quasi tutto il duetto con Alfio è eseguito dalla Callas stupendamente.<sup>142</sup>

Tornando all'allestimento viscontiano di *Traviata*, le recite sono quattro nel maggio-giugno 1955 e diciassette dal gennaio al maggio 1956.<sup>143</sup>

La portata epocale dell'allestimento viene colta e segnalata in maniera esplicita da Rubens Tedeschi sulle colonne dell'«Unità» del 29 maggio:

Quando un giorno o l'altro, uno studioso scriverà la storia degli spettacoli scaligeri di questi ultimi anni, due avvenimenti gli appariranno – a nostro parere – come fondamentali: la rappresentazione della *Traviata*, nel '47, con la regia di Strehler, le scene di Ratto e l'interpretazione di Margherita Carosio e, ancora una volta, la rappresentazione della *Traviata* nel '55 con la regia di Visconti, le scene di Lila de Nobili e l'interpretazione della Callas. Segnò la prima una svolta nella regia e nella scenografia, dimostrando come il melodramma potesse venir ripulito dalle convenzioni e costituire uno spettacolo moderno, vivo, credibile. Una lunga serie di allestimenti di diverse opere che seguirono, con maggiore o minor successo, questo indirizzo, fu il frutto della prima iniziativa che culmina ora nel capolavoro di Visconti.<sup>144</sup>

<sup>140</sup> Ivi, p. 639.

<sup>141</sup> L'incisione Columbia-EMI risale al 1953: i complessi scaligeri sono diretti da Tullio Serafin e gli altri interpreti sono Giuseppe di Stefano (Turiddu), Rolando Panerai (Alfio) e Anna Maria Canali (Lola).

<sup>142</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 385.

<sup>143</sup> Cfr. sia per questa che per le cronologie seguenti ATTILA CSAMPAI, *Callas*, cit., pp. 250-253.

<sup>144</sup> CATERINA D'AMICO DE CARVALHO, a cura di, *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma verdiano*, Milano, Mazzotta, 2001, p. 109 col. 1 (anche per le citazioni tra virgolette che seguono fino a nuova indicazione).

Tedeschi coglie – come avremo modo di evidenziare – il superamento delle forme chiuse nell'interpretazione registica di Visconti; e infatti scrive:

Non è a caso, crediamo, che questo rinnovamento sia partito proprio dalla *Traviata* di Verdi, opera che (non ci ingannino le cabalette e le forme chiuse) costituì una grossa rivoluzione nel campo del melodramma. [...] Era una sfida per la sostanza e per la forma: non più re e nobildonne, ma una cortigiana parigina, senza travestimenti storici, in una posizione estremamente scabrosa, decisamente urtante per la morale corrente. Applaudire Violetta voleva dire applaudire la mondana Marie Duplessis che ne era l'originale, accettare cioè una situazione che ai contemporanei appariva "sconcia e immorale".

In sostanza, per Rubens Tedeschi la regia di Visconti sottolinea il contenuto polemico della *Traviata*, recupera l'intenzionalità originaria di Verdi e ripulisce il lavoro dalle incrostazioni romantiche e sentimentali con le quali i contemporanei e i loro successori hanno cercato di correggere lo spirito marcatamente realistico della partitura. Violetta non è più l'angelo caduto, amato dalla tradizione conformista, ma è una donna che consapevolmente ora costruisce ora subisce il proprio destino al di fuori degli schemi delle convenienze morali e «la signora Callas [...], in buona misura, è riuscita a far coincidere l'interpretazione scenica dettata dal regista con la interpretazione musicale». <sup>145</sup>

Che operazione compiono dunque il regista Visconti e la scenografa Lila de Nobili? Riescono a ricostruire criticamente l'ambiente in cui si svolge l'azione, mostrando al pubblico come il lusso veli l'interna corruzione e come l'eleganza dell'abito nasconda in realtà la grossolana avidità di piacere. Oggi le repliche – anche pessime – di questa geniale intuizione registica non si contano, ma lo spettacolo originale rimane per vari aspetti ineguagliato, anche perché pone i personaggi in un ambiente di stile *liberty* che corrisponde al periodo dannunziano, di cui a metà anni cinquanta è ancora viva la memoria proprio tra il pubblico presente in sala: finalmente il desiderio verdiano di mostrare al proprio pubblico il suo lato più nascosto trova compiuta realizzazione scenica.

Teodoro Celli – di solito non insensibile all'arte di Maria Callas – non comprende il genio viscontiano e ironizza («scienza registica indubbiamente profonda») <sup>146</sup> a proposito della scelta di far morire Violetta-Callas vestita di tutto punto:

Non dimenticherò facilmente il sergente maggiore che rese piuttosto duretto a me e agli altri della compagnia il corso allievi ufficiali di complemento di fanteria, specialità granatieri. Fra le altre manie con cui ci rallegrava, egli aveva quella di non permettere a nessuno troppe libertà nell'uso della divisa; in particolare, il berretto andava tenuto sempre in testa e il cappotto sempre rigorosamente abbottonato. Egli soleva così sintetizzare il suo pensiero: «Il granatiere muore col berretto in testa e col cappotto abbottonato». Scienza militare indubbiamente profonda. Qualcosa di simile il regista Luchino Visconti deve aver ordinato alla Violetta Valéry della *Traviata* (andata in scena alla Scala sabato sera), che era Maria Meneghini Callas: infatti,

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 109 col. 2.

<sup>146</sup> Ivi, p. 110 col. 2.

per la prima volta, credo, dacché *La traviata* è *La traviata*, Violetta è morta col berretto in testa e col cappotto abbottonato. Sapete, a un certo punto dell'ultimo atto l'infelice amante di Alfredo, ormai redenta dall'amore e sacra alla morte, dice alla fedele Annina: «Dammi a vestire». Ribatte Alfredo: «Adesso attendi...». E Violetta: «No, voglio uscire!...». Poche battute profondamente incisive dell'orchestra; quindi la morente, sfinita, prorompe in uno scroto: «Gran Dio, non posso!». Ebbene: in quelle poche battute d'orchestra, obbediente alla regia viscontea la fedele Annina s'è precipitata ad aiutare Violetta ad indossare berretto e cappotto; e gli indumenti sono rimasti indosso alla *Traviata* fino al momento supremo, fino al «... ma io ritorno a viver... oh gioia!». E Violetta Valéry è morta col berretto in testa e col cappotto abbottonato.<sup>147</sup>

Celli non comprende che la scelta di Visconti ottiene tre effetti: rompere con la tradizione ripetitiva delle Violette che cantano l'ultimo atto per intero in veste da camera; rendere evidente l'estremo tentativo della moribonda di aggrapparsi alla vita; richiamare alla memoria l'immagine di lei impressa nel cuore di Alfredo dai tempi del fiorire del loro amore. Ribadito in lungo e in largo che la traviata non ha bisogno «di essere “aiutata” dal regista» perché «sennò non sta in piedi»,<sup>148</sup> Celli si concentra sulla figura della protagonista e scrive:

Che ci importa che il regista abbia mirato a Dumas? A Verdi doveva guardare; Violetta non è la copia in musica di Margherita; ma nuova e diversa e autonoma creazione [...]. Conseguentemente, tutta l'esecuzione musicale è risultata falsata. Io non credo che Maria Meneghini Callas sia in un momento di decadimento artistico, come pure alcuni spettatori asserivano. Son certo, anzi, che se tornerà ad affidarsi unicamente al suo istinto, allo studio, alla sua musicalità profonda, dimostrerà ancora d'esser l'incomparabile artista che tante volte abbiamo additata. Ma l'altra sera, certo – pur tra le interminabili acclamazioni – non l'abbiamo ammirata. Ha dovuto cantare in condizioni pazzesche: con i lunghi capelli sulla faccia, o divincolandosi come mai Medea si divincolò, o accasciata per terra, con le mani sul viso, o abbacchiata sopra la *toilette*. Ha dovuto cantare l'«addio del passato» in un movimento assai più largo di quanto non sia prescritto: una lagna, invece d'un lamento. Nonostante tutto ciò, ed altro ancora, ha avuto alcuni momenti degni di lei: il virtuosismo del finale primo, ad esempio, e qualche “accento” dell'ultimo atto. Ma dov'era, l'altra sera, quella Callas che soleva realizzare ogni particolare del dramma solo con gli “accenti”, con la musica, cioè, incorniciando tanta arte con un'azione scenica misuratissima anche nei momenti di maggior concitazione? Dov'era quella Callas che mai avrebbe accondisceso ad “aggiungere” all'affannoso “perché tu mi ami, Alfredo, non è vero” un veristico piagnisteo, come ha fatto? Quell'artista, intendiamo, che è stata grande proprio per aver liberato l'interpretazione melodrammatica da ogni verismo e averla restituita intatta alla potenza della musica? E che ancora sarà ammirevole, crediamo, se tornerà a percorrere la sua vera strada.<sup>149</sup>

Bocciato il regista, in sostanza, e non la cantante, rea soltanto di averlo assecondato nella realizzazione di uno spettacolo che «Il Popolo di Milano» critica per l'enorme costo,<sup>150</sup> ma che autorevoli recensori (Franco Abbiati ed Eugenio Montale, entrambi nel «Corriere della Sera») considerano riuscito: strano, semmai, che Montale – pur apprezzando l'interpretazione molto

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 110 coll. 1-2.

<sup>148</sup> Ivi, p. 110 col. 2, per entrambe le citazioni.

<sup>149</sup> Ivi, p. 111 coll. 1-2.

<sup>150</sup> Cfr. ivi, p. 112 col. 2, anche per gli articoli di Abbiati e Montale; p. 113 coll. 1-2, per i giudizi critici espressi da Emilio Radius nell'«Europeo» e Guido M. Gatti nel «Tempo».

moderna di Visconti – la consideri piuttosto lontana da come Verdi l’ha concepita. Emilio Radius dedica un encomio cordiale all’arte di Maria Callas, che «riesce, con enorme bravura, a raggiungere quelle “zone nere” della musica che Verdi ha lasciato da esplorare». La regia non viene assolta senza remore, ma si ammette che «ha il merito di mettere in luce umori sottili ed ombre mai fino ad ora sondati», dato che «nulla in questo allestimento, così pregnante e moderno, può restare indifferente: fin dall’inizio si impongono infatti, tanto prepotentemente, da rendere l’aria quasi viziata, un forte senso di sfiducia nell’amore e una nostalgia disperata». L’insieme risulta piuttosto singolare e interessante, sicuramente degno di due «geniali rappresentanti del neobarocco dell’anima quali Visconti e la Callas». La categoria del neobarocco ben si attaglia anche ad altre interpretazioni dell’attrice-cantante Callas: da *Medea* ad *Armida*, passando per *Norma*. Infine conviene sintetizzare anche il giudizio di Guido M. Gatti, per il quale l’allestimento di *Traviata* in esame è caratterizzato da un grande numero di pregi e difetti, ma essenzialmente si contraddistingue per l’estrema singolarità ed eccellenza dell’insieme, sebbene talvolta la musica rischi di passare in secondo piano. In sintesi: lo spettacolo è bellissimo e la regia sottende una «interpretazione totale e meditata della vicenda scenica»; inoltre, tra i punti di forza assoluti va citata l’«*allure* emanata dalla protagonista nelle scene iniziali».

Facciamo ora un passo a ritroso: l’allestimento che nel dicembre 1954 segna l’avvio di una collaborazione destinata a segnare una tappa fondamentale «per la storia della messinscena di opere liriche in Italia e fuori, in direzione d’un radicale superamento delle convenzioni sceniche»<sup>151</sup> è la riesumazione, per cinque serate, della *Vestale* di Gaspare Luigi Pacifico Spontini. Al marzo-aprile 1955 – ossia all’anno della *Traviata* – risalgono anche le prime dieci recite della belliniana *Sonnambula*, ripresa per sei serate due anni più tardi e portata (sempre nel ’57) in *tournee* dapprima a Colonia (luglio) e successivamente a Edimburgo (agosto). Nel 1957 Visconti è il regista anche della donizettiana *Anna Bolena* (sei recite ad aprile e una il 5 maggio), ripresa per altre cinque repliche nell’aprile dell’anno successivo, e di *Ifigenia in Tauride* di Christoph Willibald Gluck, in un sontuoso allestimento con scene neoclassiche e costumi barocchi. Di nessuno di questi allestimenti rimane la documentazione audiovisiva: circolano fotografie e “registrazioni pirata” (solo audio), talvolta di qualità discreta. Limitiamo pertanto la nostra ricognizione ai dati certi, a partire da una fonte primaria, cioè dalle dichiarazioni rilasciate da Luchino Visconti quando descrive le caratteristiche del proprio sodalizio artistico con Maria Callas ricorrendo a una metafora:

Credo che nessuno potrebbe “manovrare” una Callas senza concedere al suo motore una possibilità di giri maggiore di quella che si può prevedere ad una prova. Io le ho sempre fissato dei limiti, e degli obiettivi, e poi le ho detto: entro questi binari, fa quello che vuoi.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., pp. 342-343.

<sup>152</sup> LUCHINO VISCONTI, *L’istinto drammatico di un’attrice autentica*, cit., p. 48.

Questa confessione, mentre conferma che Maria Callas è per Visconti affidabile quant'altre mai, contiene anche tre elementi funzionali al nostro assunto programmatico, che è quello di identificare le teorie drammaturgiche alle quali hanno fatto riferimento sia la cantante sia alcuni degli operatori teatrali che con lei hanno collaborato: 1. Luchino Visconti riconosce l'istinto innato dell'interprete e non intende imbrigliare la sua arte, ma al tempo stesso non rinuncia a suggerirle nuove possibilità di lettura del carattere dei personaggi ai quali progressivamente lei si avvicina; 2. la presenza, il coinvolgimento, il riscontro, anche critico, del pubblico aiutano a esprimere ulteriori dettagli interpretativi rispetto a quelli già messi a fuoco durante le prove;<sup>153</sup> 3. l'implacabile ansia euristica che accomuna soprano e regista non procede in modo estemporaneo ma entro i confini di un territorio configurato in anticipo, perché – nella imprescindibile fase dello studio preliminare del carattere del personaggio – vengono individuati dei limiti (cioè degli argini da non superare), degli obiettivi (cioè un risultato espressivo da raggiungere) e dei binari (cioè una via già tracciata da non abbandonare: una sorta di canovaccio gestuale, mimico, psicologico).

Attingendo ai ricordi del regista e di altri protagonisti di quegli eventi, oltre che alla critica più illuminata<sup>154</sup>, cerchiamo ora di rievocare almeno qualcuno degli aspetti caratteristici della Callas-attrice negli spettacoli di Visconti. Intanto una qualità della cantante-attrice va subito richiamata alla memoria, perché costituisce la ragione della perenne modernità delle sue interpretazioni. Scrive Giuseppe Pugliese: «La sua riforma è consistita nella sintesi fra la vocalità, l'emissione, lo stile, il repertorio belcantistico e la poetica del melodramma verista, basata sulla *religione della parola*, sulla accentuazione, persino esasperata, mai però “parlata”, sempre *cantata*, del rovente fraseggio, della scansione sillabica, sia nel recitativo che nell'arioso».<sup>155</sup> La «religione della parola» è sempre fondamentale nell'opera, dato che il teatro musicale nasce come “recitar cantando”, ma lo è, a maggior ragione, nel teatro musicale neoclassico, di cui *La vestale* di Gaspare Spontini rappresenta un caso emblematico. Nella realizzazione ideata da Visconti

immensi spazi di una Roma neoclassica, secondo l'epoca della prima rappresentazione dell'opera, accolgono i personaggi. Lontananze, archi, templi e cieli incombono su di loro come le presenze degli dèi, le loro volontà, i loro prodigi. La figura della vestale, Giulia, sembrerà crescere in emozione, passione e poesia lungo le tappe della rappresentazione fino a trionfare

---

<sup>153</sup> Sull'importanza attribuita alla partecipazione del pubblico nella poetica viscontiniana cfr. GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 351.

<sup>154</sup> La sordità di alcune delle più acute, lucide e intelligenti penne dell'epoca (Guido Pannain *in primis*) viene biasimata, per esempio, da GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 25, il quale, a proposito della stroncatura riservata alla *Medea*, dichiara: «Posso soltanto dire che oggi essa mi appare come un colossale abbaglio del grande critico napoletano, una assurda bizzarria che non può neppure scalfire una delle più grandi, geniali prove drammaturgiche del secolo».

<sup>155</sup> Ivi, p. 26.

nel fantasmagorico finale, con la discesa degli dèi dell'Olimpo al grandioso banchetto delle sue nozze con Licinio.<sup>156</sup>

Senza negare gli aspetti più umani e la fragilità del personaggio di Giulia, «stilizzazione e astrazione caratterizzano la visione»<sup>157</sup> che ne ha Maria Callas. La sua immedesimazione con il personaggio, sia vocale che scenica, è fatta di «abbandoni e raccoglimenti»,<sup>158</sup> a tracciare il ritratto di una donna completamente in preda al destino, vicina al cielo, eppure mortale. Giulia è come Medea: l'interpretazione «informata dall'esigenza di verità»<sup>159</sup> che Maria Callas offre al pubblico della maga della Colchide «rappresenta l'estrema sintesi della fusione tra arte vocale e arte scenica, l'espressione aperta della sua libertà da qualunque schema»,<sup>160</sup> ma anche «l'emblema del suo rapporto con la tradizione». In questa *coincidentia oppositorum* si può riscontrare lo specifico dell'arte scenica di Maria Callas: libertà e tradizione, realismo e astrazione, istinto e tecnica.

L'*Anna Bolena* – spettacolo da ricordare anche per le magnifiche scene di Nicola Benois<sup>161</sup> – è il risultato della collaborazione di Gavazzeni con Visconti, ma anche di Maria Callas, che ha per antagonista sulla scena un'amica nella vita, il mezzosoprano Giulietta Simionato.<sup>162</sup> Dalla documentazione fotografica e discografica<sup>163</sup> ricaviamo che, fin dalla sua entrata nel primo atto, la Callas-Bolena rende percepibile una malinconia presaga di sventura sia nel canto che nella figura (rimane una foto di Erio Piccagliani che la ritrae, dolentissima, al proscenio). L'identificazione dell'interprete con la figura di Anna – secondo John Ardoin<sup>164</sup> – è facilitata dalla domestichezza con altri personaggi feriti e offesi. Intuiamo dunque che ogni nuovo ruolo viene emotivamente arricchito dall'esperienza fatta interpretando i ruoli precedenti. A vero dire, questo vale per tutti gli operatori teatrali e non solo per attori e cantanti. Tuttavia, nella rielaborazione del già fatto in vista del da farsi, Maria Callas, con fiuto infallibile (a prescindere da ricerche filologiche o da studi di carattere storico) matura la capacità di scegliere se e quando universalizzare il conflitto che attraversa l'animo del suo personaggio. Allora, quando il dramma individuale assume pregnanza simbolica, i sentimenti non sono più espressi in maniera diretta, veristica, esteriore, ma vengono trasfigurati. La

---

<sup>156</sup> CRISTINA GASTEL, *Le immagini degli spettacoli*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 43-139: 89.

<sup>157</sup> Ivi, p. 87.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Ivi, p. 138.

<sup>160</sup> Ivi, p. 139, anche per la citazione seguente.

<sup>161</sup> Cfr. ivi, p. 118.

<sup>162</sup> Scrive JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, p. 135: «[Gianandrea Gavazzeni] fece molti tagli e diverse ricuciture per rendere più incisivi il dramma e la musica. Egli eliminò interi pezzi chiusi [...]. I motivi di Gavazzeni sono comprensibili, ma le sue massicce potature cancellano molti segni dello stile donizettiano, e compromettono la vitalità musicale dell'opera. Tuttavia, la straordinaria forma interpretativa della Callas e della Simionato ci compensa abbondantemente per questi tagli. Rossi Lemeni e Raimondi, invece, sono meno convincenti rispetto ad alcune prove precedenti».

<sup>163</sup> Per la documentazione discografica “dal vivo”, cfr. gli LP Cetra LO 53, ristampati più volte, da varie etichette, anche in CD; per il materiale fotografico, cfr. CRISTINA GASTEL *Le immagini degli spettacoli*, cit., pp. 117-119.

<sup>164</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, pp. 135-138 (pp. 117-120 della quarta edizione inglese, pubblicata nel 1995).



malinconia e il sacrificio non sono più quelli di Anna Bolena soltanto, ma sono il pianto di ogni donna tradita nei sentimenti più sacri: l'angoscia di Bolena è quella della straniera Medea, madre e sposa abbandonata; è lo smarrimento interiore di Norma, impura custode della purità del popolo dei Galli; è l'incertezza di Giulia; è la rinuncia all'amore di Violetta; è la disperazione omicida di Tosca; è la delazione di Santuzza; è l'estremo sogno d'amore di Nedda.<sup>165</sup>

All'inizio dell'*Ifigenia in Tauride* Maria Callas entra in scena, sale una scalinata altissima, sospesa quasi nel vuoto, ridiscende di corsa durante la famosa tempesta che, bloccando in Aulide la flotta dei Greci, obbliga il re Agamennone a sacrificare la primogenita Ifigenia, per espiare una colpa commessa contro la dea Artemide che, sollevata una fitta nebbia, rapisce la fanciulla per renderla propria sacerdotessa in Tauride. Scesa la scalinata, Maria Callas viene alla ribalta e attacca il suo pezzo. Visconti le ha suggerito soltanto di salire, restare per qualche tempo immersa nel vento (prodotto da un potente ventilatore) e ridiscendere, in modo da arrivare in proscenio al momento giusto. Il regista non le ha dato i tempi, ma – come già anticipato – Maria, novella Ellen Terry, ha i tempi nel sangue, cosicché, per lei, tutto diventa istintivo. Considerata la grave miopia di Maria, Visconti commenta:

Nel buio i gradini erano semplicemente segnati da righe bianche, ma lei non aveva voluto nient'altro, le bastava. Io ero in quinta col patema d'animo, perché vederla correre in quelle condizioni, con un manto lungo venti metri e un ventilatore addosso, salita e discesa in tempo esatto, e tanto fiato da attaccare in fortissimo una volta arrivata. Cose simili le puoi far fare soltanto ad un'artista di cui ti fidi completamente, perché sai il suo senso del tempo, il suo istinto musicale, e di attrice drammatica e tragica.<sup>166</sup>

Tra le quinte, senza patemi ma per curiosità, si pone anche Sandro Sequi durante le recite di *Sonnambula*, per tentar di capire come la Callas possa dare alla passeggiata sui tetti di Amina la parvenza di una danza sospesa nell'aria. Si accorge così che, prima di entrare in scena, Maria inspira profondamente per poi espirare mentre cammina sui praticabili della scena. Il risultato è sorprendente: sembra galleggiare, come una creatura eterea e priva di gravità.<sup>167</sup> Nessuno le ha suggerito questo espediente, l'ha inventato da sola, interpretando con coerenza le intenzioni del regista che, attraverso la delicatissima *comédie larmoyante* di Bellini, intende rievocare le atmosfere del balletto "bianco" ottocentesco. Complici i costumi e le posture, in questo caso studiate in pieno accordo con il regista (anche perché rispecchiano i passi canonici della danza classica), le fotografie

---

<sup>165</sup> Scrive JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*, London, Duckworth, 1995<sup>4</sup>, p. 117, a proposito di ciò che dà forza e specificità alla concezione interpretativa callassiana del personaggio di Anna Bolena: «But here the qualities of conflict, melancholy, and sacrifice are changed and chastened: Callas is aware that she is not dealing with a personal drama, but with the fate of a woman judged by history. This understanding both limited Callas' performance and at the same time strengthened it».

<sup>166</sup> LUCHINO VISCONTI, *L'istinto drammatico di un'attrice autentica*, cit., p. 48.

<sup>167</sup> Cfr. FLORIANA SICARI, *Callas e Bellini. Analisi di una eredità*, prefazione di Gina Guandalini, Milano, Sinfonica, 2002, pp. 78-79.

oggi disponibili rivelano una Maria Callas trasfigurata in ballerina romantica, piccola e quasi diafana, mentre anche la voce, agilissima, si colora di tonalità e accenti elegiaci che le sono di solito estranei, in totale simbiosi con il mutato *physique du rôle*.

Ammessa l'eccezionalità del soprano, non passiamo sotto traccia la bravura del regista Visconti che, nelle quattro stagioni scaligere che si avvalgono del suo contributo, segue un ben delineato itinerario poetico.<sup>168</sup> La sua prima regia lirica (*La vestale*)<sup>169</sup> in apparenza non si distacca dalle linee generali della tradizione scaligera che – dai tempi di Forzano – si concentra sulle scene d'insieme e sui movimenti delle masse.<sup>170</sup> La critica nel quotidiano «La Notte» dell'8-9 dicembre 1954 parla, correttamente, di scene che sembrano quadri pittorici, di eleganti e suggestive figurazioni plastiche e di sfilate di folle spettacolari.<sup>171</sup> Ricordiamo che nei primi anni cinquanta la

---

<sup>168</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., pp. 353-354: «Quando egli dichiara di voler “stabilire una verità filologica, storica e drammatica e cercare di raggiungere questo ideale di spettacolo completo che è appunto il melodramma, immagine-compendio di quello che è la vita”, non esprime soltanto un pensiero circa la propria concezione della messinscena lirica, ma anche una vera e propria estetica della rappresentazione, una sorta di *summa* della sua concezione dell'arte. Il melodramma, in questa prospettiva, assume il carattere e la funzione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, quell'opera d'arte totale che doveva coinvolgere l'uomo nella sua totalità, immergendolo nella globalità dello spettacolo. Più del cinema, più del teatro di prosa, il melodramma è per Visconti l'immagine-compendio di quello che è la vita, una straordinaria trasposizione in termini visivi e sonori della complessità del vivere quotidiano: una partecipazione diretta al realismo dei fatti ma anche alla loro metafora artistica che si evidenzia nel passaggio impercettibile dalla “verità” della presenza degli attori sul palcoscenico alla “finzione” della struttura del melodramma con le sue convenzioni sceniche e la rigidità degli schemi drammaturgici».

<sup>169</sup> Cfr. *ivi*, p. 337: «La messinscena della *Vestale*, se fu la sua prima prova nel campo del melodramma, non fu tuttavia [...] la prima proposta che fu fatta a Visconti. A parte il caso di *Zazà* di Leoncavallo, che egli si rifiutò di mettere in scena al Teatro dell'Opera di Roma, esiste un documento – una lettera di Francesco Siciliani a Visconti datata 31 gennaio 1949 – da cui si può desumere che sia nel 1948 sia l'anno successivo la direzione del Maggio Musicale Fiorentino lo interpellò per affidargli la regia di un'opera lirica, invito che egli declinò perché attivamente impegnato nel suo lavoro di prosa [...]. Successivamente fu Antonio Ghiringhelli, soprintendente al Teatro alla Scala, ad offrirgli la regia – con una lettera datata 2 gennaio 1952 – di *Debora e Jaele* di Ildebrando Pizzetti, dopo che era sfumata una precedente proposta del *Don Carlo* di Verdi, probabilmente suggerita dallo stesso Visconti. Anche questa offerta non trova il regista particolarmente entusiasta, tanto che Ghiringhelli riprova invitandolo a mettere in scena la prima rappresentazione di *Cagliostro*, sempre di Pizzetti, abbinandola a quella dell'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi». Evidentemente a Visconti interessa il repertorio ottocentesco: *La vestale* è sulla soglia del secolo, risalendo la *première* al 1807. Segnala la predilezione per il repertorio romantico Fedele D'Amico, citato *ivi*, p. 343: «Visconti, il decadente Visconti, il proustiano, il conte Visconti, appunto il melodramma ottocentesco cercava. E lo trovò, con conseguenze rivoluzionarie». Inoltre, il regista deve trovare una valida ragione per impegnarsi nel teatro musicale: Maria Callas sarà per lui musa e allieva, creatura e artefice (cfr. *ivi*, p. 344). Se nelle scelte operistiche di Visconti giocano un ruolo non secondario l'amore per il melodramma, coltivato fin dagli anni dell'infanzia, il “mito” della Scala e la tradizione musicale di famiglia, è certo che Maria Callas diventa per lui «l'incarnazione di un suo particolare e personale modello di “diva”» (*ibidem*).

<sup>170</sup> L'articolo del «Corriere della Sera» che si occupa di regia e scene (cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., pp. 209-211) parla dell'«ingigantito palcoscenico scaligero» (p. 210 col. 1) e del «vasto, magnificamente tragico squallore delle scene di una periferia romana quasi desertica entro la quale Zuffi ha costruito, con alto spunto monumentale, i templi quasi spettrali dove vivono le vestali» (*ibidem* col. 2). Il ruolo del regista viene minimizzato: «La regia di Visconti ha risolto con molta capacità decorativa e con una estrema finezza di incontri fra personaggi della romanità e figure della gran gala napoleonica il problema di vivificare un'azione che marca ogni momento il passo e che alterna i toni della tragedia con quelli di una grande fesa da ballo» (*ivi*, pp. 210 col. 2 – 211 col. 1). La genericità del commento nulla ci dice di come il regista abbia lavorato con i cantanti.

<sup>171</sup> Per un quadro di sintesi su come si divide la critica all'indomani della prima di *Vestale* e, in particolare, per gli attacchi all'«interpretazione scenografica neoclassica come tentativo non corretto di unificare palcoscenico e platea e di fare dell'uno e dell'altra due elementi concomitanti e quasi interscambiabili dello spettacolo» si veda GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 347. Tra i recensori più acuti Fedele D'Amico, sul «Contemporaneo», evidenzia come il regista non si sia «lasciato cogliere dall'ansia di riempire la scena di movimento, ben sapendo che nelle opere

critica considera ancora la regia d'opera come una specie di direzione scenica specializzata e sottovaluta, pertanto, ritenendoli arbitrio, bizzarria e anacronismo, i mutamenti di costume ed epoca e le suggestioni offerte dal regista fin dal suo esordio nel tempio milanese della lirica. All'inizio della Sinfonia si apre un siparietto: quattro colonne sono collocate accanto ai palchi di proscenio, così da saldare la scena progettata da Pietro Zuffi per *La vestale* con la sala del Piermarini; il balletto – con evidente anacronismo che rimanda alla data di composizione dell'opera – è ottocentesco e, nel finale, il regista colloca un'apoteosi in cui gli dèi dell'Olimpo discendono da una nuvola, mentre viene per loro allestito un sontuoso banchetto. È l'oggettivazione della spettacolarità un po' raffazzonata, ripetitiva e per così dire «culinaria»<sup>172</sup> del *grand-opéra*, al quale Luchino Visconti guarda con un sorriso di benevola ironia.

Maria Callas, in questa cornice canoviana, è bellissima nel suo candido costume plissettato a vita alta, stile impero. I ritratti fotografici mostrano l'intensità del suo sguardo e la compostezza statuaria della sua acconciatura riccioluta e dei suoi gesti: sembra una giovane creatura in costante allerta, ma senza cedimenti emotivi. È l'incarnazione della nobile semplicità e della calma grandezza («edle Einfalt und stille Größe») che per Johann Joachim Winckelmann sono la quintessenza dell'arte classica (o, meglio, neoclassica).

La regia della *Sonnambula* (5 marzo 1955) sembra rispettare ancora di più la tradizione:<sup>173</sup> la scenografia dello spettacolo, infatti, si affida a un «pittoricismo di maniera»<sup>174</sup> che tende a collocare la vicenda «sullo sfondo d'un paesaggio del tutto memoriale»; la levità musicale trova invece il suo corrispettivo visivo nei movimenti quasi danzati del coro e dei protagonisti (con Maria Callas che diventa l'*alter ego* di Maria Taglioni). Ma il finale è innovativo. Si oscura la scena durante l'Adagio cantabile di Amina, ma al suo risveglio il palcoscenico si illumina e la cabaletta finale è accompagnata dall'accensione delle luci di sala. Ad ogni acuto qualche lampadario si illumina: il

---

la scena il più delle volte è già riempita in partenza dalla musica, per nove decimi» (*ibidem*). Dall'altra parte Visconti evita l'altro errore intellettualistico, ossia «voler distruggere la “retorica del melodramma”, accettando invece francamente la convenzione in pieno, ricostituendo addirittura il proscenio, e lasciando tenori i tenori» (ivi, p. 348).

<sup>172</sup> Così la definisce GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., p. 160.

<sup>173</sup> Funge da ipotesto per alcune delle osservazioni che seguono, fino alla conclusione del paragrafo, GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, cit., pp. 159-165.

<sup>174</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 350, anche per la citazione immediatamente successiva. La recensione pubblicata all'indomani della *première* sul «Corriere della Sera» dedica un trafiletto a regia e scene, ricordando che il pittore Piero Tosi, scenografo dell'allestimento, è un «inedito per il pubblico scaligero» (GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 227 col. 2) e che i suoi bozzetti non superano «i limiti di un normale realismo nella visione, di sapore del tutto turistico, del villaggio lacustre, e sono mancati assolutamente di invenzione quando hanno dovuto incorniciare l'avventura notturna della bella sonnambula che entra ignara nella stanzetta dell'albergo dove il vecchio conte galante si è fermato per una notte. Stanzetta? [...] L'avventura del conte e della bella addormentata si svolge entro un salone dove il villaggio intero può tener comizio» (ivi, p. 228 col. 2). In sostanza si rimproverano al regista e al suo scenografo il gusto per il «gigantismo» (ivi, p. 229 col. 1), perché non viene colta l'intenzionalità implicita nelle loro scelte, a partire dal fatto di trasformare in «damigelle vestite di seriche stoffe come per un *garden party* in costume» quelle che dovrebbero essere «le contadinelle che popolano il lacustre villaggio svizzero dell'opera che Bellini compose in vista delle acque del lago di Como» (ivi, p. 227 col. 2). La critica non è ancora in grado di decodificare l'implicito di quello che le sembra soltanto il «realismo» (*ibidem*) malinteso di un regista narcisista e prevaricatore.

gioco metateatrale è chiaro. Amina non è la contadinella del libretto di Felice Romani, è la primadonna dell'opera – la divina Maria Callas, reincarnazione di Giuditta Pasta – che gioca a fare la parte dell'ingenua contadinella: non a caso indossa per tutta l'opera i gioielli che solo una diva può permettersi. L'accensione dei lampadari rivela la finzione: la *comédie larmoyante* fin qui narrata è solo un espediente per consentire al soprano di esibire le proprie strabilianti qualità, complici le cadenze per lei composte da Leonard Bernstein. Inoltre, in questa seconda realizzazione operistica viscontiana, viene posto in primo piano un aspetto costitutivo della regia lirica: le strutture dell'opera vanno tradotte in termini scenici. Per esempio, restando nella scena in esame (che sintetizza bene le scelte registiche distribuite nel corso dell'intero spettacolo), Visconti evidenzia con il contrasto luminotecnico la struttura bipartita adagio-cabaletta tipica della «solita forma». Detto in breve: al pubblico non viene presentata soltanto *La sonnambula* di Bellini, ma lo spettacolo viscontiano è l'autocelebrazione di un melodramma ottocentesco che mette in scena se stesso e le proprie convenzioni. L'innocenza che trionfa è in realtà il trionfo della primadonna.

Proseguendo nel proprio itinerario di ricerca, due mesi più tardi, nella nuova produzione da lui firmata in collaborazione con il maestro Giulini, il regista fa il contrario.<sup>175</sup> Infatti per *La traviata* varata alla Scala il 28 maggio 1955 e destinata a diventare un termine ineludibile di confronto per tutte le *Traviate* venture, Visconti conia un naturalismo dilatato a misura d'opera che annulla le cesure fra le forme chiuse a favore della continuità drammatica della vicenda. I personaggi della *Traviata* sono drammaturgicamente individuati e riconoscibili quasi come quelli di una commedia. Le innovazioni si connettono tra loro: la vicenda viene posticipata di circa trent'anni per produrre lo straniamento dalle consuetudini operistiche voluto da Verdi quando intona un testo d'argomento contemporaneo. Nel primo atto, mentre Violetta-Callas cesella il proprio recitativo, una cameriera riordina l'ambiente; nella cabaletta Violetta getta le scarpe in aria. Si recuperano le didascalie originarie nel secondo atto: alla festa i mattatori e le zingare sono gli invitati stessi, mascherati. In tal modo Visconti ripropone, con semplicità, i valori obliterati: non le vecchie tradizioni interpretative, ma le indicazioni drammaturgiche presenti nel testo poetico e musicale e da tempo cancellate. *La traviata* ha un'agile tessitura da teatro recitato e le scene sono ben concatenate: senza cerebralismi, conviene procedere con una narrazione fluida e coerente. Il regista se ne accorge e agisce di conseguenza, eliminando senza remore le stereotipie e l'armamentario convenzionale fatto di soluzioni sceniche e gestuali ormai ammuffite.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Accanto alle pp. 161-162 del già citato saggio di Guccini, si veda, anche per il ricco apparato iconografico, sia in bianco e nero che a colori, CATERINA D'AMICO DE CARVALHO, a cura di, *Viscontiana...*, cit. (in particolare le pp. 17, 33-38, 57-59, 69-72 e, per la rassegna stampa, pp. 109 col. 1 – 113 col. 2).

<sup>176</sup> Per GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 350, l'intendimento mai rinnegato da Visconti è quello di «calare i personaggi e ambienti in una dimensione "realistica" che ne accentuasse la drammaticità e la verosimiglianza, nonostante le convenzioni sceniche proprie del melodramma». Fa sicuramente effetto che, prima di cantare il suo

Dopo *La traviata*, Visconti mette in scena l'*Anna Bolena* di Donizetti (14 aprile 1957) e l'*Ifigenia in Tauride* di Gluck (primo giugno 1957). Nell'*Anna Bolena* la regia si preoccupa di restituire l'atmosfera del melodramma ottocentesco nel momento in cui «Walter Scott non è ancora arrivato sulle scrivanie dei musicisti, ma il dramma storico di emozione romantica è già maturo»,<sup>177</sup> e di rendere immediatamente percepibili le situazioni drammatiche del teatro musicale protoromantico in generale e dell'infelice vicenda di Anna Bolena in particolare. L'allestimento conferisce efficacia a una partitura considerata convenzionale e priva di valori teatrali autonomi: la critica parla di monumentalità, ma anche di atmosfera gioiosa e cupa, e cita la gestualità degli attori. Nella sua recensione Franco Abbiati definisce Maria Callas «protagonista mirabile a sentirsi, stupenda a vedersi».<sup>178</sup> Ma le novità riguardano tutte le fasi della realizzazione: lo scenografo Nicola Benois segue i suggerimenti tecnici del regista e pure Gavazzeni collabora in stretto contatto con lui. La novità più sensazionale è prodotta dalla relazione tra i vari momenti scenici. Le convenzioni ottocentesche possono così essere rivitalizzate dalla presenza di un regista che le assume criticamente come oggetto di rappresentazione.

L'*Ifigenia* è ambientata in un '700 monumentale ispirato alle scenografie dei Bibiena e alla pittura di Giambattista Tiepolo. I tradizionalisti trovano un portavoce in Massimo Mila, che accusa il regista di trattare Gluck come un cicisbeo. Ciò che è importante rilevare, invece, è che un'opera si può ambientare in epoche diverse da quelle previste dalla vicenda con libertà maggiore quanto più è drammaticamente coesa. La forma stessa dell'opera può – nella trasposizione – essere contaminata, oppure essere messa in scena (diventare cioè essa stessa oggetto di rappresentazione), commentata, arricchita. Nella *Sonnambula*, Visconti traduce le forme musicali in spettacolo; nella *Traviata* invece propende per l'espressione naturalistica. Nell'*Anna Bolena* adotta la soluzione intermedia, mentre nell'*Ifigenia*, come già nella *Vestale*, insiste sulla forza euristica determinata dalla trasposizione temporale. Con Visconti l'opera si pone in dialogo con il teatro contemporaneo e, insieme, con ciò da cui discende: ogni volta la soluzione o il compromesso sono diversi.

Il regista – che sembra aver trovato in Verdi quegli elementi realistici che va da anni cercando nei soggetti dei suoi film e delle sue regie teatrali<sup>179</sup> – ha bisogno di tempo per le prove,<sup>180</sup> di attori

---

*j'accuse*, nel secondo atto, in casa di Flora, Alfredo rincorra Violetta su una scalinata e la strattone trascinandola in basso (cfr. GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 242 col. 1).

<sup>177</sup> Ivi, p. 278 col. 1

<sup>178</sup> Ivi, p. 276 col. 2

<sup>179</sup> Cfr. GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 353.

<sup>180</sup> Il motivo per cui rifiuta la regia dell'*Otello* propostagli nell'agosto 1952 da Pasquale Di Costanzo, soprintendente al San Carlo di Napoli, è l'esiguità del tempo (nove giorni soltanto) concesso per le prove con gli interpreti (cfr. GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 338). Per motivi "politici" non viene invece realizzata la già progettata *Forza del destino* per l'edizione 1953 del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Mitropoulos con Renata Tebaldi protagonista. Lo stesso Maggio interpella nuovamente Visconti per la regia di *Agnese di Hohenstaufen* di Spontini, ma ancora una volta è il regista che rifiuta (cfr. ivi p. 339); seguono i progetti relativi al *Falstaff* per la Piccola Scala diretto da Toscanini (1955) e l'azione coreografica *Mario e il mago* su libretto dello stesso Visconti tratto dal racconto di Thomas Mann su

volonterosi, di una *équipe* in sintonia col proprio lavoro, di rapporti continuativi e di strutture permanenti, cioè di un contesto di creazione attivo che gli consenta di svolgere nel tempo una esperienza teatrale complessiva (opera *in progress*). Non dimentichiamo che il Visconti regista di prosa lavora di preferenza con i medesimi attori (Morelli e Stoppa)<sup>181</sup> e fonda la Compagnia Italiana di Prosa da lui diretta. Contesti stabili richiedono anche Strehler, Peter Brook, Luca Ronconi e Walter Felsenstein a Berlino. La *routine* operistica, invece, si basa su tempi rapidi di produzione e sulla riduzione al minimo dei contatti con gli interpreti principali, accentuando la frammentarietà della creazione complessiva del regista. Inoltre il regista lirico non può servirsi con libertà della partitura. Se intende farlo, deve agire al di fuori delle istituzioni operistiche, come Peter Brook che allestisce *La tragédie de Carmen* al Théâtre des Bouffes du Nord nel 1981.

In sintesi conclusiva possiamo osservare che il caso di Maria Callas è per Visconti analogo a quello della Magnani in *Bellissima*: per il regista è stimolante incontrare un “mostro sacro” dell’interpretazione da «smontare e rimontare secondo le proprie concezioni della recitazione e di quel rapporto strettissimo fra personaggio, interprete ed essere umano, che era stato alla base di tutta la sua teoria dello spettacolo cinematografico e teatrale».<sup>182</sup> La sua fantasia è ulteriormente messa alla prova dal fatto che l’intervento avviene sull’attore-personaggio nel contesto di un melodramma, «molto più rigido formalmente d’una commedia o d’una sceneggiatura»,<sup>183</sup> cosicché il regista deve evidenziare nuovi rapporti col testo (musica e parole) e con la recitazione (dizione e gestualità)<sup>184</sup> «al di fuori delle regole tradizionali della messinscena d’opera»,<sup>185</sup> che egli rifiuta decisamente. Per Rondolino «niente di più interessante e foriero di molteplici indicazioni spettacolari che fare questo esperimento con la Callas e col melodramma italiano dell’Ottocento: due elementi portanti, sul piano della recitazione e su quello del testo, del modello di spettacolo lirico ancorato a una rigida tradizione». Se non che – aggiungiamo noi – sul piano strettamente musicale Maria Callas ha già superato, ancora prima che Visconti la incontrasse, la rigida tradizione che nei primi anni cinquanta significa riconduzione del repertorio proromantico e romantico agli stilemi del verismo, ripristinando una prassi esecutiva ormai obliterata: ciò che il regista Visconti

---

musica di Franco Mannino (coreografia di Leonida Massine e scenografica e costumi di Lila de Nobili) per la Scala. Quest’ultima produzione, originariamente ipotizzata per la stagione 1953-54, viene realizzata solo il 25 febbraio 1956 (cfr. *ivi*, p. 340; a p. 342 viene riportata una interessante recensione firmata da Eugenio Montale).

<sup>181</sup> Analogamente l’anima di tutti gli allestimenti scaligeri destinati a memoria imperitura di Visconti è Maria Callas: l’allestimento fortemente mediterraneo di *Don Carlo* al Covent Garden (9 maggio 1958), quello di *Macbeth* (1958) o di *Manon Lescaut* (1973) a Spoleto non decollano del tutto, ma non coinvolgono, nel cast, Maria Callas.

<sup>182</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 345.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Sull’importanza di far capire tutte le parole anche all’opera si veda la testimonianza dello stesso Visconti (che riferisce di un colloquio da lui avuto con Toscanini, nel corso del quale il maestro insisteva nel dire che «nel melodramma è molto importante capire le parole. È quasi più importante della musica») in CATERINA D’AMICO DE CARVALHO, a cura di, *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma verdiano*, cit., p. 29.

<sup>185</sup> GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 345, anche per la citazione che segue.

intende oggettivare sulla scena con la sua *Sonnambula*, ossia l'esaltazione della "forma" melodrammatica nella sua struttura più tipica, è già stato realizzato musicalmente da Maria Callas e dai direttori d'orchestra che l'hanno ispirata, ripristinando una particolare tipologia vocale, le funzioni originarie della coloratura e il rispetto della volontà dell'autore.

Il "fenomeno Callas" è già nato quando inizia il sodalizio del soprano con Visconti; ma non si può negare che «il rapporto personale, di simpatia e d'amore, che nel corso degli anni si va stabilendo fra la cantante e il regista»<sup>186</sup> aiuti anche lei a comprendere, a motivare e a realizzare consapevolmente quella che precedentemente era una semplice intuizione, perseguita per istinto e senza gli opportuni supporti culturali, ossia la realizzazione dello spettacolo operistico inteso come teatro globale.

In definitiva, il sodalizio Callas-Visconti funziona perché entrambi intendono mantenere il carattere proprio dell'opera, collocandola storicamente nel suo tempo e rivelandone scenicamente le tensioni drammatiche, depurando la messinscena da tutti quegli orpelli che la tradizione del melodramma e la cattiva abitudine dei teatri lirici italiani e del loro pubblico hanno da tempo introdotto.<sup>187</sup> La realizzazione dello spettacolo si muove sul duplice fronte della corretta interpretazione del testo (anche dal punto di vista filologico), e della sua rappresentazione in forme attuali e coinvolgenti, integrando il piano musicale con quello scenico, senza prevaricazioni, in modo da costituire una unità espressiva coerente. L'assunto teoretico sembra semplice, nella sua ovvietà, ma la sua realizzazione pratica, nei primi anni cinquanta, incontra un ostacolo difficile da rimuovere: il palcoscenico d'opera è infatti ridotto a una sorta di arena per l'esibizione vocale dei cantanti. Il miracolo viene compiuto da Visconti non contrapponendosi, ma accettando integralmente le regole compositive e drammaturgiche dell'opera di Bellini e Verdi più che di Spontini e Gluck.<sup>188</sup>

C'è un ulteriore aspetto che accomuna il gusto di Maria Callas a quello di Visconti: entrambi, «nel recuperare Verdi contro Wagner, cioè il melodramma italiano dell'Ottocento contro il dramma musicale wagneriano»<sup>189</sup> recuperano anche «il libretto d'opera inteso in certo qual senso come sceneggiatura cinematografica, struttura portante, sul piano drammaturgico, della messinscena». Non è un caso se l'italiano cantato da Maria Callas è pressoché perfetto, se il fraseggio è curato in tutti i dettagli, se la comprensione del testo poetico è totale e approfondita. Infine, l'eccezionalità

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 346.

<sup>187</sup> Cfr. ivi, p. 348, anche per alcune delle riflessioni che concludono il paragrafo.

<sup>188</sup> Scrive D'Amico: «L'atteggiamento di Visconti è ormai pacificato, sgombrato di complessi, intento a prendere l'opera italiana per quello che è, senza compiacimenti e senza vergogne. Visconti non cerca di dissimulare il "ridicolo", come non cerca di polemicamente sottolinearlo; e accetta le convenzioni melodrammatiche tranquillamente, come premessa ineliminabile di un certo tipo di musica, che appunto da quelle trae il suo rilievo specifico, e a cui spetta, in proprio, l'ultima parola» (ivi, p. 349).

<sup>189</sup> Ivi, p. 363, per entrambe le citazioni.

del soprano contribuisce a evitare il rischio che la genialità del regista trasferisca al palcoscenico «il maggiore interesse dello spettacolo, a scapito della musica»,<sup>190</sup> che potrebbe assumere «la funzione secondaria di supporto sonoro alla rappresentazione».

Il rischio viene corso e vittoriosamente superato, rompendo le convenzioni sceniche e drammaturgiche ormai vetuste e ridando all'opera la dignità spettacolare che valorizza in pieno i contenuti musicali: i tre spettacoli scaligeri realizzati dalla coppia Visconti-Callas nella stagione 1954-55 – ossia *Vestale*, *Sonnambula* e *Traviata* – valutati oggi sono esemplari, benché le critiche più severe accusassero allora il regista di mancata integrazione tra musica e scenografia, di invadenza di quest'ultima<sup>191</sup> e di accentuazione di elementi secondari, non musicali, con «travisamenti filologici e scorrette letture drammaturgiche».<sup>192</sup>

#### 4.2.3. Sacerdotesse, maghe e regine: il realismo astratto di Maria Callas

Non dimentichiamolo: il grande successo al debutto veronese non c'è né per la Callas né per lo spettacolo (*La Gioconda* di Ponchielli), ma viene molto applaudito il tenore americano Richard Tucker. Tuttavia, tra gli appunti di Giuseppe Pugliese, si legge: «Nella immensità dello spazio areniano, la voce brunita, possente della Callas si espande rigogliosa, quasi con proterva veemenza, noncurante di raffinate ricercatezze che le dimensioni dell'anfiteatro rifiutano, e il personaggio non richiede».<sup>193</sup> Seguono tre anni di duro lavoro, di rapide conquiste, di studio indefesso: Venezia, Trieste, Genova, Roma, Torino, Palermo, Napoli, Catania, per restare in Italia, possono ascoltare la giovane interprete in *Tristano e Isotta*, *Turandot*, *La forza del destino*, *Aida*, *Parsifal* e *Nabucco*.

Maria Callas debutta in *Norma* a Firenze, il 30 novembre e il 5 dicembre 1948,<sup>194</sup> con la direzione di Tullio Serafin, «il suo vero Pigmaliote».<sup>195</sup> Proprio l'opera che, con *Medea* di Cherubini, sarà uno dei suoi cavalli di battaglia in realtà matura e si realizza tra profonde incertezze, timori e insoddisfazioni, come la cantante rivela nelle lettere che spedisce al marito: «Se avessi più

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 351, anche per la citazione che segue.

<sup>191</sup> Per esempio Teodoro Celli scrive sul «Corriere Lombardo»: «La musica verdiana ridotta a “colonna sonora” d'un film per la regia di Luchino Visconti. Che ci importa che il regista abbia mirato a Dumas? A Verdi doveva guardare; Violetta non è la copia in musica di Margherita; ma nuova e diversa e autonoma creazione» (ivi, p. 352). Altrove rincara la dose, intitolando il proprio articolo su «Oggi» *È apparso alla Scala un mostro a due teste*: «Luchino Visconti [...] è riuscito [...] a dar vita a un brutto e veristico e volgare dramma scenico, avvilendo implicitamente la musica all'ufficio di umile collaboratrice» (ivi, pp. 352-353). È un evidente ritorno – per altra via – della critica mossa in precedenza al realismo cinematografico e teatrale di Visconti, a partire da *Ossessione*. Ma c'è chi – come Fedele D'Amico – ben comprende le ragioni del realismo di *Traviata* e le considera stimolanti e perfettamente in linea con la volontà del compositore di Busseto.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 351-352. «Se *La Vestale* fu accolta, dagli oppositori, con una certa cautela, questa venne sempre meno a riguardo della *Sonnambula* e soprattutto della *Traviata* che fu giudicata da più parti severamente e suscitò, più delle altre, un vero e proprio scandalo» (ivi, p. 352).

<sup>193</sup> Cfr. GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 21.

<sup>194</sup> Cfr. ATTILA CSAMPAI, *Callas*, cit., p. 247.

<sup>195</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 21.



tempo sarebbe tanto meglio per il successo della *Norma*. Perché non si studia mai abbastanza la *Norma*» (lettera datata 11 novembre).<sup>196</sup> La mettono in crisi anche dettagli relativi ai costumi: «La brutta e noiosa notizia è di dover portare la parrucca nella *Norma*. Devo essere una bionda rossiccia. Che schifo! Quindi bisogna provvedere anche a quella! Per il vestito pare che per adesso non importa. Dice Serafin di fare la prima e poi faccio io come voglio» (stessa lettera). È evidente che a fine anni quaranta i costumi delle prime parti sono a carico dei cantanti ed è già in uso (e quasi giustificata) la cattiva abitudine di assecondare le direttive del regista fino al debutto, salvo poi ignorare i dettagli non graditi della sua lettura del personaggio nelle repliche. Le numerose lettere inviate al marito – confidenze o confessioni che, facendosi talora altamente intense sul piano emotivo, ricordano alcuni passaggi degli epistolari della Duse – rivelano una severa coscienza artistica e la ricerca «di una forse astratta, certo impossibile, perfezione».<sup>197</sup>

La più drammatica, in cui si dichiara insoddisfatta e sempre pronta a dubitare di se stessa è datata giovedì 18 novembre 1948:

Stavo studiando la *Norma* dopo essere tornata dalla prima prova col mezzosoprano – e mi è venuta una tale malinconia che non puoi immaginare [...]. Vedi, caro, sono tanto pessimista e ogni cosa che faccio sono convinta di aver fatto male. Così comincio a innervosirmi, a scoraggiarmi e delle volte arrivo a tal punto d'invocare la morte per liberarmi dai tormenti che ho sempre. Vedi – vorrei dare tanto di più in tutte le cose che faccio [...] Il pubblico mi applaude ma io so dentro di me che potrei aver fatto tanto di più. Dice Serafin che è arcicontento della mia *Norma*, ma purtroppo io non lo sono per niente. Sono convinta di poter fare 100 volte di più ma la voce non mi accontenta e non mi rende quello che voglio.<sup>198</sup>

Sempre nella fase di preparazione di *Norma*, la non perfetta forma fisica le crea nervosismo e preoccupazione, almeno finché un fastidioso raffreddore non passa senza conseguenze.<sup>199</sup> Lo dichiara apertamente nella lettera del 21 novembre, a meno di dieci giorni dalla prima:

Pare che incominci a ristabilirmi dopo quel [*sic*] stupido ma severissimo raffreddore che ho avuto a Roma e oggi posso dire che la prova è andata bene, bene. Anche Serafin dice che è tornata come prima, perché effettivamente, dopo il raffreddore sentivo qualche cosa non so che, ma che m'impediva di fare quello che volevo! Perciò ero così nera, nervosa, ed odiosa!<sup>200</sup>

Il suo traguardo è la Scala. E Maria Callas arriva a inaugurare la stagione del massimo teatro d'opera italiano cinque volte. Dal giorno del suo debutto alla Scala (12 aprile 1950) all'ultima recita di *Poliuto* in cui canta la parte di Paolina, interpreta nel tempio milanese della lirica 23 opere che elenchiamo in ordine cronologico, riferendoci alla *première* di ciascun titolo e sottolineando le

---

<sup>196</sup> RENZO ALLEGRI, *Maria Callas. Lettere d'amore*, cit., p. 95, anche per la citazione seguente.

<sup>197</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 22.

<sup>198</sup> RENZO ALLEGRI, *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 97-98.

<sup>199</sup> In realtà i problemi fisici continuarono e dopo la recita del 5 dicembre ci furono il ricovero all'ospedale di Borgo Trento a Verona, dall'8 al 18 dicembre, e l'operazione di appendicectomia (cfr. ivi, pp. 99-100).

<sup>200</sup> Ivi, p. 98.

opere che corrispondono alle inaugurazioni di stagione: *Aida*, *I vespri siciliani*, *Norma*, *Il ratto dal serraglio*, *Macbeth*, *La Gioconda*, *Il trovatore*, *Medea*, *Lucia di Lammermoor*, *Alceste*, *Don Carlo*, *La vestale*, *Andrea Chénier*, *La sonnambula*, *Il turco in Italia*, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Fedora*, *Anna Bolena*, *Ifigenia in Tauride*, *Un ballo in maschera*, *Il Pirata*, *Poliuto*. Cinque dei ventitré titoli avranno una ripresa (*Norma*, *Medea*, *La sonnambula*, *La traviata* e *Anna Bolena*).

Giuseppe Pugliese parla di «indomito spirito» e di «fiera personalità»,<sup>201</sup> alludendo alle caratteristiche della donna, della cantante e dell'attrice, e considera inadatte al temperamento della Divina *Il barbiere di Siviglia* e *Il turco in Italia*. Concorda con lui Carlo Maria Giulini: «Per la Callas bisogna escludere l'opera buffa, per la quale non era portata, non era nella sua natura: lei era una greca, un'attrice da tragedia».<sup>202</sup> Sempre Pugliese ritiene che «quando la Callas, a 24 anni, debutta a Verona, e tre anni dopo alla Scala, la sua personalità artistica è già completamente formata, e tutte le sue componenti – voce, tecnica, estensione, agilità, preparazione musicale – hanno raggiunto, con una precocità stupefacente una maturazione, un dominio, uno sviluppo, non suscettibili di reali, ulteriori progressi, ma soltanto di numerosi ragguardevoli approfondimenti e assestamenti».<sup>203</sup> L'assestamento al quale Pugliese allude riguarda l'equilibrio raggiunto nella gamma vocale che – come altre voci lussureggianti, ma non uniformi – presenta “vuoti” nei gravi, oscillazioni al centro e acuti fin troppo svettanti. «È un assestamento che la Callas riuscì a realizzare nel breve periodo del massimo splendore della sua vocalità (1947-1955)».<sup>204</sup> Ma ciò che caratterizza l'arte della Divina e non conosce declino per tutta la durata della sua carriera è la ricerca nell'animare dall'interno ogni personaggio, è l'autentica tensione teatrale, è l'approfondimento della poetica melodrammatica. Poiché «si fa “umile ancella” nelle mani di Visconti»,<sup>205</sup> dato che ne avverte la supremazia intellettuale e culturale e con ogni probabilità, addirittura, lo ama, integra con i segreti dell'arte scenica consapevole il proprio istinto, senza che il regista la privi degli ampi margini di libertà necessari al volo delle creature predestinate. Lei si è fatta magra. Pertanto quando affronta *La vestale* che le ricorda l'*Armida* rossiniana (già cantata nel 1952 al massimo della sua floridezza sia vocale che fisica), nella candida tunica neoclassica, plissettata e leggiadra, avverte la propria trasfigurazione: può paragonarsi all'Audrey Hepburn di *Guerra e pace*. Poco importa se la cura dimagrante o chissà che cosa hanno cominciato a compromettere l'assetto vocale che pareva onnipotente: la forza di volontà è indomita; il recupero non tarda e regge per quasi un lustro. D'altra parte, l'usura del suo prodigioso strumento è compensata dalla «scenica scienza» che Visconti

---

<sup>201</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 23.

<sup>202</sup> La dichiarazione di Giulini è riportata in IRENE BOTTERO, *Maria Callas. Croce e delizia...*, cit., p. 223.

<sup>203</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 23.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> LUCIANO ALBERTI, *La scenica scienza* in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 53-76: 57. Dal saggio di Luciano Alberti si ricavano – con libertà – alcune suggestioni anche per i temi proposti nei capoversi che seguono, in particolare da p. 59.

trasfonde in lei e che Maria Callas saprà valorizzare anche quando lavora con altri o con altre. La “seconda Callas” è anche una grandissima attrice: si muove di più, complessivamente, e si muove benissimo, senza infingimenti. Quando entra in scena è lei il punto focale sovrano:<sup>206</sup> lo è già stata nelle registrazioni discografiche finora prodotte; ora lo è pure come attrice.

In Maria Callas deconcentrazione, capricci ed esibizionismo si verificano, semmai, quando è particolarmente affaticata, a sipario chiuso o nel momento in cui si raccolgono i ringraziamenti del pubblico alla ribalta, terminato lo spettacolo. L’arte scenica è suprema anche in questi momenti, come attestano i pochi video e le infinite fotografie: talvolta si limita a un cenno timido di ringraziamento, piegando il capo e portando in avanti, all’altezza del mento, la mano destra per soffiare ai fan un bacio; se occorre, però, si inginocchia, con le braccia angelicamente incrociate sul petto e un’espressione quasi commossa di stupore per le ovazioni del pubblico che aumentano a dismisura. Alla fine del secondo atto della *Vestale*,<sup>207</sup> Maria Callas raccoglie una delle rose cadute ai suoi piedi e con la lentezza e l’umiltà di una regina attraversa metà della ribalta che la separa dalla barcaccia di sinistra per consegnarla ad Arturo Toscanini: un vero e proprio colpo di teatro.

Poiché è diventata sublime attrice, oltre che geniale cantante, Maria Callas può continuare a fare grande teatro anche quando il declino è evidente, e a riscuotere vastissimi consensi, «malgrado le lacune vocali».<sup>208</sup> Sa tenere in tensione il personaggio e, pur essendo diminuita l’elasticità nel canto virtuosistico e ridotta la capacità di manovrare i fiati, quando entra in scena «è lì, cupa, aggressiva, tagliente – e, a volte, anche dolce e patetica, dalla prima all’ultima battuta, dolente sovrana che maschera, con il fraseggio sempre altero, perentorio, dominatore, le rovine del suo bel regno in disfacimento».<sup>209</sup>

È una regina del canto destinata a esprimere il meglio di sé nei ruoli regali. Ecco perché le sue migliori interpretazioni sono quelle delle regine, delle sacerdotesse e delle maghe, ossia di tutte le creature che, per la loro eccezionalità, si possono definire semidivine. Tra le figure regali, oltre alla già citata Anna Bolena o a Elisabetta di Valois del *Don Carlo* verdiano (della quale poco possiamo dire, non disponendo di materiali audiovisivi), converrà studiare l’approccio di Maria Callas al personaggio dolente della regina Alceste e a quello satanico di Lady Macbeth, regina di Scozia. Ma ricordiamo che nobile è anche Fedora, come pure Ifigenia, primogenita del re Agamennone e della regina Clitemnestra. Turandot e Aida sono figlie dell’imperatore cinese e dello sconfitto re degli Etiopi; Abigaille è la presunta primogenita di Nabucco: sono tutte principesse destinate al trono.

---

<sup>206</sup> Scrive Luciano Alberti: «Poteva muoversi appena; poteva non muoversi. E la scena restava sua» (ivi, p. 65).

<sup>207</sup> Cfr. ivi, pp. 59-60.

<sup>208</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d’opera in disco...*, cit., p. 55.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

La regista dell'*Alceste* di Gluck (Scala, aprile 1954) è Margarete Wallmann (1904-1992). Dopo un grave incidente all'Opera di Vienna (caduta in una botola con conseguente frattura dell'anca), interrompe la promettente carriera di ballerina e, grazie al felice incontro con Toscanini, assume la direzione del Corpo di ballo della Scala con il quale crea nuovi balletti (per esempio *Vita dell'uomo* di Alberto Savinio, nel 1948). A partire dal 1952 cura la regia di varie opere, alcune delle quali ci interessano perché coinvolgono Maria Callas in veste di protagonista. Nascono così la *Medea* diretta da Bernstein (1953), l'*Alceste* con Carlo Maria Giulini sul podio (1954), la *Norma* con Antonino Votto (1955) e *Un ballo in maschera* (1957) con Gavazzeni: sono spettacoli eleganti, nei quali la narrazione procede senza intoppi, fedele al libretto, ma con un taglio personale e con sottolineature nuove. Per l'*Alceste* viene montato uno spettacolo il più possibile vicino «allo stile classicheggiante»<sup>210</sup> della partitura di Gluck e non è chiaro l'appunto mosso alla regista e allo scenografo Pietro Zuffi da Franco Abbiati, per il quale entrambi «hanno contribuito al buon esito dello spettacolo, indubbiamente grandioso benché privo d'uno stile».<sup>211</sup> Dall'analisi del materiale fotografico<sup>212</sup> a noi pare che lo stile sia evidente: un classicismo che richiama da vicino i film in costume del genere “peplum” in voga in quegli anni, dato che al 1951 risale il celebre *Quo vadis* diretto da Mervyn LeRoy. Tuttavia il classicismo di maniera è temperato da un caldo fantasticare fra la preistoria e una specie di natura metafisica trasfigurata in geometrie architettoniche.

Della *Norma* del 7 dicembre 1955 conviene segnalare che le due protagoniste femminili, benché collocate in mezzo «ai cupi templi druidici di pietra riconoscibili ancora nei “dolmen” della Dordogna»<sup>213</sup> progettati da Salvatore Fiume, vestono «come si sarebbero vestite a corte le napoleoniche Giuseppina e Maria Luisa». In questo modo l'allestimento firmato da Votto-Wallmann-Fiume stabilisce «il giusto punto di incontro tra il neoclassicismo di ispirazione napoleonica e la selvosa e pietrosa realtà, dai paesaggi densi di epicità del mondo gallico degli adoratori delle livide pietre, delle querce tempestose e dell'improvviso raggiare della dea Luna». Per esporre i bozzetti di Fiume viene allestita una apposita mostra alla Galleria Apollinaire: suggestivi i tronchi di quercia trasformati in monoliti totemici che osservano imperturbabili il consumarsi della tragedia dei due nemici e amanti. A Maria Callas e agli altri interpreti Margarete Wallmann chiede posture plastiche di neoclassica compostezza: niente sconquassi romantici, ma a tutti i figuranti «è stata suggerita una ritmata compostezza che talvolta, in certi inchinarsi, sostare, genuflettersi sfiora la ritmica coreografica e la linea cara ai bassorilievi dell'impero». Quindi una *contaminatio* tra gusto neoclassico e rimando ai più celebri rilievi storici romani: lo «schietto

<sup>210</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 187 col. 2.

<sup>211</sup> Ivi, p. 188 (colonna unica).

<sup>212</sup> Cfr. per esempio ivi, pp. 189-191.

<sup>213</sup> Per questa e per le citazioni seguenti, fino a nuova indicazione, cfr. ivi, p. 251 coll. 1-2.

impeto» richiesto ai movimenti delle masse guerriere all'attacco del fiammeggiante coro «Guerra! Guerra!» ricorda infatti da vicino alcune sequenze della colonna traiana. Le fotografie che ritraggono vari momenti della *performance* di Maria Callas dimostrano con quanta bravura l'attrice abbia assecondato il disegno registico di Margarete Wallmann, addirittura alludendo allo stile del teatro francese del gran gesto, cioè alle tragedie tardo seicentesche di Racine: i movimenti ampi e lenti delle braccia e del capo, lo sguardo eloquente, la tensione del busto e del collo e alcuni scatti ferini traducono in immagine l'inquietudine e la rabbia di una creatura umiliata e offesa.

Del *Ballo in maschera* che inaugura la stagione scaligera 1957-58, sul piano registico, va lodata la capacità della regista Wallmann di bilanciare le coreografie delle masse corali «che si muovono assai»<sup>214</sup> con le esigenze di un dramma privato «d'amore e d'adulterio "in bianco" di tre soli personaggi, che potrebbe esser persino un dramma intimista». Pertanto «all'intervento della regia non sono concesse grosse invenzioni». L'«intelligente discrezione» con la quale Wallmann dirige lo spettacolo dà modo a Maria Callas di rivelare la sua ormai connaturata eleganza. Il recensore del «Corriere», mentre sottolinea che «le suggestioni più pittoresche» della regia sono riservate «alla grande scena del ballo e del tragico epilogo», evidenzia che i costumi di Nicola Benois presentano una «efficace varietà nel clima del *Grand Opéra*», ma – soprattutto quelli indossati da Amelia – hanno «toni e finezze troppo parigine per un ambiente sostanzialmente desolato come si dovrebbe immaginare fosse quello della sponda americana ai tempi delle prime emigrazioni». La conclusione dell'articolista è che «il melodramma non tiene conto di queste piccole realtà della Storia» e che «i costumi della Callas sono, nel loro stile *bal masqué* del Secondo Impero, degni dei tempi della Imperatrice Eugenia e della contessa di Castiglione». D'altra parte, come abbiamo detto in apertura di paragrafo, Maria Callas, divenuta la regina della lirica, esprime il meglio di sé quando interpreta i ruoli delle regine, delle creature semidivine oppure delle maghe.

Passiamo dunque alla maga per antonomasia, ritornando alla *Medea* dell'affiatata triade Bernstein, Callas e Wallmann (1953), per ribadire che ancora prima del sodalizio artistico con Visconti la cantante è anche un'attrice convincente. *Medea* di Cherubini – è ormai noto – rinasce e successivamente torna nell'oblio grazie a Maria Callas e per colpa sua: non ci può essere altra Medea, infatti, all'infuori di lei. Pur essendo un'opera «quasi sempre generica e convenzionale nell'espressione delle passioni e dei sentimenti»<sup>215</sup> e, di conseguenza, priva di autentica carica teatrale, se affidata a una interprete carismatica (come osservato nel precedente capitolo) consente di trasformare in grande teatro una successione di declamati, di ariosi e di finti pezzi chiusi. Questo fa la Divina e inventa il personaggio di Medea: «Il punto di partenza fu la capacità di dare alla

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 293 col. 2 e, per le citazioni che seguono, p. 294 (colonna unica).

<sup>215</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 147.

declamazione cantata, in basso, al centro e in alto, tutti gli accenti e tutti i colori che sia la tecnica che il talento possono suggerire».<sup>216</sup>

Ma fino a questo punto il discorso è squisitamente musicale. A noi, ora, interessa invece osservare come, sul piano registico e scenotecnico, i bellissimi quadri disegnati dal pittore siciliano Salvatore Fiume e la solennità priva di retorica, i raggruppamenti plastici di figure in costumi «dai valori cromatici semplici e austeri»<sup>217</sup> e addirittura i bassorilievi animati di Margarete Wallmann incornicino alla perfezione la gestualità arcaica e monumentale della magnetica protagonista. La religiosità di Medea-Callas apparirà ancestrale e inquietante nel film diretto da Pasolini, ma già in questa precoce realizzazione scenica *Medea* viene sprofondata «negli abissi del tempo, [...] fra gli orizzonti e le angosce (*sic*) di una civiltà rupestre, dove, appunto, non possiamo concepire, per una tragedia così foscamente ruscellante di sangue, se non rupi o tuguri: le rupi, le architetture quasi dolomitiche di Salvatore Fiume, per esprimere la disperata mostruosa religiosità e l'incombere di un orrido Fato».<sup>218</sup>

Il punto d'arrivo è dunque aver intuito che la tragedia di Medea non è soltanto quella di una donna innamorata e tradita, di una straniera spaventata e infelice, ma è la lacerazione intima, sconvolgente e archetipica di una semidea costretta a provare le passioni e le debolezze di una semplice donna e di una madre. Così, d'ora in avanti, tutte le versioni della *Medea* interpretate da Maria Callas, «anche quelle in cui è palese il declino vocale»,<sup>219</sup> rappresentano «la sua definitiva consacrazione di grande attrice-cantante tragica».<sup>220</sup> Evidentemente la Divina della lirica, colei che sperimenta la forza taumaturgica del proprio canto, si identifica con la maga della Colchide, della quale condividerà presto la condizione di apolide sedotta e abbandonata, ma della quale avverte pure la tragica solitudine, la conturbante grandezza e addirittura la regale e feroce nobiltà.

A conferma dell'assunto possiamo citare la testimonianza di Giuseppe Pugliese, il quale vede e ascolta la *Medea* di Maria Callas sia a Firenze che a Venezia, con la direzione di Vittorio Gui, e partecipa anche alle recite scaligere dirette da Leonard Bernstein.<sup>221</sup> Ciò che lo sorprende sempre è la nobiltà conferita dalla cantante al personaggio anche nei momenti di più violenta passione. Viene così confermata la tendenza belcantistica a non eccedere mai in senso realistico,<sup>222</sup> preferendo la

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> GIOVANNA TORTORA, PAOLO BARBIERI, a cura di, *Per Maria Callas*, cit., p. 162 (colonna unica).

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 161 col. 2.

<sup>219</sup> RODOLFO CELETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 148.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>221</sup> Bernstein diresse Maria Callas anche nella *Sonnambula*. La definì «la mia Bibbia»: LEONARD BERNSTEIN, *Maria? La mia Bibbia!*, «Musicalia», a. I (1992), n. 4, p. 68.

<sup>222</sup> Neppure quando affrontava – magari solo in disco, ritenendoli poco adatti a sé sulla scena – personaggi che in questa poetica rientravano *pleno iure*. Scrive GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 25, a proposito di *Manon Lescaut*: «Penso, per fare un esempio soltanto, a *Manon Lescaut* di Puccini, dalla Callas mai portata sulla scena, e di cui ha lasciato una testimonianza ineguagliata, non nella registrazione completa [...], ma nel recital *Eroine pucciniane*, con l'interpretazione della disperata invocazione finale [...] in cui riesce a riscattare questo tragico verismo

stilizzazione espressiva, sia vocale che gestuale, pur non rinunciando a quella componente di misurato verismo («diventa lei stessa una forza del male») che ha il pregio di rendere quanto mai credibile il personaggio:

Un capitolo a parte richiederebbe l'interpretazione che Maria Callas offre di questo personaggio, che non esitiamo a definire uno dei più sorprendenti, eccezionali casi di perfetta identità fra un personaggio e una interprete. La Callas in *Medea* diventa lei stessa una forza del male. Premesso che nessun'altra voce potrebbe oggi affrontare questo ruolo, si deve dire che, qui, la Callas raggiunge una misura d'arte, una forza di espressione, quali nessun'altra artista potrebbe oggi raggiungere. È stata violenta e feroce, eppur sempre nobile. Ha saputo salire a culmini drammatici impensati, restando sempre lontana dai pericoli veristici, prodigando i suoi eccezionali mezzi vocali con una generosità appena credibile. Ha saputo piegarsi, con una sensibilità che ha del misterioso, alle più sottili sfumature, ambigue e sensuali, colme di passione e di furore, per poi riemergere nella sua incontenibile ira. È stata, insomma, protagonista superba e insuperabile in una parte che rimarrà il suo capolavoro di interprete.<sup>223</sup>

Nella *Medea* fiorentina Maria Callas, una florida ma splendida erinni, si agita e corre nella semioscurità: sale e scende scale, tutt'altro che impacciata dal grande mantello di velluto, valorizzando anzi le possibilità visive e teatrali che esso offre:<sup>224</sup> è come una fiera nell'arena che si prepara a essere sacrificata. Infatti lo scenografo Lucien Coulaud progetta una scena unica: sul palcoscenico viene replicata, specularmente e al tempo stesso liberamente, la cavea del Comunale, cosicché il pubblico ha l'impressione di trovarsi in un'arena o in un anfiteatro. Il fondale mostra un cielo rosso: con il nero è il colore che domina in questo spettacolo. Al regista André Bersacq si deve con ogni probabilità l'idea di contrarre le braccia per esprimere la furia della protagonista: le mani afferrano le spalle cosicché «quel turbinio di movimenti»<sup>225</sup> appare «come il volteggiare di un'aquila dalle ali tarpate».<sup>226</sup> Scendere e salire scale a precipizio, incurante degli abiti di scena, calcolando alla perfezione i tempi richiesti dalla partitura è una prodezza che Maria Callas replica, dopo averla mostrata per la prima volta a Firenze, in occasione dell'*Ifigenia* viscontiana: in sontuoso costume barocco si sente gratificata, anche per la piccola falce di luna tempestata di brillanti posta sulla fronte della sacerdotessa di Artemide. Sembra una dea. La scenografia prevede in origine una rampa che lei fa trasformare in gradini.<sup>227</sup> Ifigenia (come già Medea) li percorre, dopo essersene appropriata a furia di prove, a Milano come a Firenze, senza guardarli, «come un pianista non guarda i tasti»<sup>228</sup> e non li sbaglia. Calcola i fiati in modo da attaccare – appena approdata alla ribalta, senza soluzione di continuità – la tragica allocuzione. Questo è grande teatro.

---

da tutte le volgarità di una falsa tradizione, per proiettarlo in una dimensione inedita e, prima di lei, assolutamente sconosciuta».

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Cfr. LUCIANO ALBERTI, *La scenica scienza*, cit., pp. 68-70 (comprese le note 31 e 32 di p. 69).

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 68, dove si ricorda che l'arte scenica di Maria Callas colpì Gian Carlo Menotti, che assistette a una prova.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> Cfr. *ivi*, p. 69, nota 32.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 69.

Dell'ultima *Medea*, la cui regia viene affidata ad Aléxis Minotis,<sup>229</sup> è memorabile il suo arrivo in scena, durante le nozze di Giasone con Glauce: un vero cataclisma emotivo. Medea deve gettare nel panico chi è sulla scena e il pubblico in sala. Il suo ingresso è presagio di sventure. Maria Callas – con la sua silhouette ormai essenziale e scura – è appostata nel fondo, come una belva pronta all'attacco. Ma il cataclisma si ottiene senza effetti plateali, con un gesto scenico semplicissimo. La maga della Colchide si apre un varco tra gli armigeri, semplicemente spostandone uno, come se si trattasse di una tenda. Tutto è già chiaro: l'anima del personaggio raggiunge gli spettatori, che hanno l'impressione di vedere la forza penetrante del suo sguardo, così come all'«alfin son tua» della *Lucia di Lammermoor* il pubblico ha sempre l'impressione – a dispetto delle distanze – di vedere i suoi grandi occhi riempirsi di lacrime. Di questa *Medea* d'addio lascia una testimonianza un giornalista e scrittore che non è certo un suo fan, Dino Buzzati. Presente alla prima nel palco del sovrintendente, cioè da una distanza così ravvicinata per cui parrucche, costumi e trucco «risultano solitamente falsi, grossolani e complessivamente disgustosi», Buzzati deve ammettere che

era bellissima. A un certo punto [...] si gettò a terra lunga distesa, bocconi, così rimanendo immobile mentre l'altra [Neris, ossia Giulietta Simionato], accompagnata da un portentoso fagotto, eseguiva magistralmente la sua aria. Bene. Non ho mai visto nessuna donna distesa a terra con tanto stile ed eleganza. Non so come avesse fatto, ma perfino le minime pieghe del manto erano composte a raggiera, geometricamente una per una.<sup>230</sup>

Di Medea – potremmo dire – Norma è sorella: anche lei si scopre tradita dall'uomo che ama e vorrebbe vendicarsi. Ma, a differenza della maga della Colchide, la druidessa gallica, alla fine, sacrifica se stessa. Delle interpretazioni di *Norma* parla Giuseppe Pugliese, dando riscontro – finalmente – anche delle doti di attrice di Maria Callas. Le sue parole sono confermate dai frammenti di spettacolo conservati nei documenti video oggi ampiamente diffusi. L'uso espressivo delle braccia è attestato anche dalla ripresa audiovisiva di alcuni suoi concerti: le muove lentamente, talvolta animando la scena con una semplice sciarpa che diventa correlativo oggettivo del personaggio, arredo scenografico e ornamento della sua gestualità. In tal modo richiama alla memoria, ma attualizzandole, le posture statuarie delle attrici dei film muti degli esordi o delle fotografie scattate alle dive ottocentesche negli studi di posa:

Dopo Firenze la Callas canta *Norma* a Venezia (13 gennaio 1950) e, nel 1952, alla Scala. [...] Una interpretazione superba, regale, per la imperiosa vocalità, la statuaria presenza scenica, la mimica del volto, il caratteristico movimento delle braccia e delle mani (imitatissimo!) da attrice tragica, la drammaticità degli accenti (culmine assoluto il duetto con Pollione al terzo atto) e l'epica, indicibile espressione musicale del concertato finale.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Cfr., per alcune delle osservazioni che seguono, ivi, p. 70.

<sup>230</sup> DINO BUZZATI, *Non più una donna terribile ma semplicemente un'artista*, «Corriere d'informazione», a. XVII (12-13 dicembre 1961), n. 293, p. 3.

<sup>231</sup> GIUSEPPE PUGLIESE, *Una grande attrice tragica*, cit., p. 24.



Come Medea è dotata di poteri arcani ed è pervasa da un incontenibile *furor*, così appartiene al genere delle creature a metà strada tra l'umano e il divino la maga Armida, alla quale convengono oltremodo le doti artistiche di un soprano che «ha saputo, soprattutto, offrire la bellezza di un canto, di un fraseggio, realissimi eppure favolosi, umani eppure quasi immateriali».<sup>232</sup>

A proposito dell'*Armida* fiorentina del 26 aprile 1952, conservata in una ripresa discografica dal vivo «morchiosa, sorda a tratti, veramente precaria», Rodolfo Celletti considera l'approccio di Maria Callas al personaggio stilisticamente appropriato rispetto a quello di tutti gli altri interpreti.<sup>233</sup>

In tanta canea, entra la Callas, attacca *Signor, tanto il tuo nome* e ci insegna che cosa è, in ampiezza, ridondanza, aulicità, il recitativo neoclassico. Poi la Callas si fa acclamare nel celeberrimo *D'amore al dolce impero*, ma non bisogna fermarsi qui. Bisogna ascoltare lo *Sventurata or che mi resta* e i due "Allegrì" del III atto, *Se al mio crudel tormento e È ver, gode quest'anima*. È il satanismo sublimato dalla vocalità allegorica; è l'impervio ghirigoro dell'agilità di forza illuminato dall'espressione, oltre che dalla bravura; è l'astrazione vivificata dall'eloquenza.<sup>234</sup>

Evidentemente personaggi fortemente idealizzati e astratti come questo, per i quali all'aulicità del canto si accompagna una gestualità amplificata e solenne, essenziale ma fortemente espressiva, rispondono all'idea callassiana di teatro: sul palcoscenico non ci si può limitare alla semplice trasposizione del reale, ma anche ciò che sembra vero e spontaneo sarà frutto di studio, di riflessione e di coordinamento di tutte le componenti della *performance* (scene, costumi, gestualità, musica e drammaturgia).

Una sintesi conclusiva viene suggerita dall'analisi di un ultimo personaggio interpretato da Maria Callas sulla scena alla Scala, nel dicembre 1952, per cinque rappresentazioni soltanto. Il ruolo in questione è quello di Lady Macbeth che – per la miopia degli operatori discografici dell'epoca<sup>235</sup> – non venne consegnato alla storia attraverso una registrazione completa ufficiale. La decima opera di Verdi è «misteriosa, inquietante, profonda»<sup>236</sup>. Viene rappresentata per la prima volta a Firenze, al Teatro della Pergola, il 14 marzo 1847,<sup>237</sup> ma l'edizione eseguita nel 1952 alla Scala è la traduzione italiana del rifacimento del *Macbeth* (rappresentato in Francia nel 1865) che proprio alla Scala è stato eseguito per la prima volta il 28 maggio 1874.

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 696. A conferma della precarietà dell'ascolto, segnaliamo che la ristampa in CD (Myto 00155 del 2008), da noi utilizzata per verificare quanto affermato da Celletti, nel booklet precisa che «all imperfections, as the half speeded male voice in tracks 12-17 on CD 2, are due to the original tape». Ciononostante la voce di Maria Callas svetta su tutte per intensità e virtuosismo.

<sup>234</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 696.

<sup>235</sup> Cfr. sul tema ELVIO GIUDICI, *L'Opera in CD e Video...*, cit., pp. 1432-1433.

<sup>236</sup> GIOVANNI GAVAZZENI, *Il melodramma ha fatto l'unità d'Italia*, in GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNO, CARLO VITALI, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai, 2011, pp. 51-183: 160.

<sup>237</sup> Per la complessa genesi di *Macbeth* si veda LUIGI BALDACCI, *Tutti i libretti di Verdi*, Torino, Utet, 1996, p. 523.

La fosca tragedia shakespeariana attrae con ogni probabilità l'attenzione del compositore per la continua oscillazione tra desideri brutali (brama di potere, ambizione, furia omicida) e sensi di colpa ancestrali, personificati, come normalmente avviene nei racconti popolari. In questa tragedia di violenza, sopraffazione e conquista illegittima del potere aleggia un po' ovunque la tematica politica, ma colei che spinge l'impaurito Macbeth a diventare *faber suae fortunae* è la giovane sposa: inquietante creatura, in balia di forze occulte e indomabili da lei evocate nella vorticosa cabaletta del primo atto «Or tutti sorgete – ministri infernali» (atto I, scena VII). L'epistolario di Verdi presenta una sorprendente ricchezza di indicazioni rivolte agli interpreti,<sup>238</sup> fino alla celebre lettera a Cammarano del 23 novembre 1848 in cui il compositore chiarisce quanto gli stia a cuore la verità musicodrammatica, in particolare del personaggio della Lady:

La Tadolini canta alla perfezione ed io vorrei che *Lady* non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in *Lady* una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di *Lady* vorrei che avesse del diabolico. Sottomettete queste riflessioni all'Impresa, al M<sup>o</sup> Mercadante, che egli più delli altri approverà queste mie idee, alla Tadolini stessa, poi fate nella vostra saggezza quello che stimate meglio. Avvertite che i pezzi principali dell'Opera sono due: il Duetto fra *Lady ed il marito* ed il Sonno<m>bulismo: Se questi pezzi si perdono, l'Opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli / con una voce ben cupa / e velata: senza di ciò non / vi può essere effetto. / L'orchestra colle *sordine*. / La scena estremamente scura.

Dunque *Lady Macbeth* è uno di quei personaggi che consentono a Maria Callas di realizzare uno dei suoi capolavori teatrali di "realismo astratto". Realismo, perché gli accenti, il timbro, le agilità del soprano evocano con grande verosimiglianza la presenza sulla scena di un essere infernale, ma astratto, perché anche i suoni velati o cupi, aspri o gridati della Callas sono il risultato della tecnica, «giacché nell'opera il grido non esiste»,<sup>239</sup> e sono stati preventivamente pensati, provati, voluti.

Anche in questo caso possiamo tentare di ricostruire la mitica *première* del 7 dicembre 1952 attraverso il materiale fotografico<sup>240</sup> e la registrazione "dal vivo". Le immagini di Maria Callas richiamano alla memoria il film di Orson Welles (1948), ma senza giungere all'identico ed esasperato simbolismo. È una *Lady* giovane e bella, quando scende la scala monumentale del primo atto, con la testa circondata dal velo e gli occhi sgranati, come se vedessero già il futuro di gloria; il nervosismo della regina durante il banchetto nel quale comparirà l'ombra di Banco si percepisce dal sorriso forzato, mentre il braccio teso alza la coppa e lo sguardo è altrove. Sarebbe utile disporre della documentazione audiovisiva completa della scena del sonnambulismo, perché sembra prefigurare, per quanto le fotografie consentano di comprendere, la scena della pazzia della *Lucia di Lammermoor* diretta da Karajan tre anni più tardi.

---

<sup>238</sup> Esaustiva la silloge proposta in GIUSEPPE VERDI, *Lettere 1835-1900*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2000, pp. 145-166. La lettera del 23 novembre 1848 è a p. 162.

<sup>239</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 639.

<sup>240</sup> È ricco di fotografie che aiutano la nostra analisi l'album incluso nella vecchia edizione in LP Cetra LO 10 mono.

Dal punto di vista vocale, già lo si è detto, «la Callas disegna una Lady fondamentale nella storia dell'interpretazione operistica».<sup>241</sup> La tensione del corpo e dello sguardo documentata dal materiale iconografico trova un riscontro nel «timbro fosco e misterioso»<sup>242</sup> che il soprano si inventa proprio per quei momenti, in particolare per il brindisi, le cui agilità «sono superate con la franchezza e la fluidità che la caratterizzavano nel periodo aureo».<sup>243</sup> Un'attenzione particolare domanda l'Allegro moderato del secondo atto, «La luce langue», perché il suono è sì tetro, ma anche solenne e romantico: un perfetto esempio di realismo astratto.

Quando nei concerti di cui esiste la documentazione video Maria Callas riprende una delle tre arie di Lady Macbeth, affida la costruzione teatrale del personaggio allo sguardo quasi sognante, a una tensione nevrotica del mento e a pochi, lentissimi movimenti della mano. Anche in altri passi, secondo Rodolfo Celletti, viene realizzata la «perfetta fusione tra effetto vocale ed effetto espressivo» mentre nella scena del sonnambulismo «la Callas cede a qualche inflessione che oggi ha sapore verista, ma solo il modo con il quale accentua *Chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar?* Basta a darci la chiave della sua grandezza». Il personaggio di Lady Macbeth conferma che, nella sua arte performativa, Maria Callas cerca la fusione di due istanze contrastanti: realismo e simbolismo, verità e stilizzazione, verosimiglianza e astrazione.

Senza necessariamente approfondire le prospettive ermeneutiche che Mary Ann Smart ha peraltro rivelato essere feconde di intuizioni nei suoi studi di genere, che risentono della musicologia femminista riconducibile al pensiero di Roland Barthes, Michel Foucault e Judith Butler,<sup>244</sup> possiamo ammettere che esiste una specificità gestuale delle cantanti liriche legata alle esigenze del canto prima che della scena. In questo senso il «corpo-femminile-che-canta» si differenzia inevitabilmente dal «corpo-femminile-che-recita»<sup>245</sup> e queste specificità gestuali condizionano i processi creativi delle artiste, limitano la loro soggettività e, agli occhi del pubblico, tendono alla stereotipia. Con questo si intende evidenziare come anche nella gestualità scenica di Maria Callas – se si analizzano le documentazioni audiovisive relative al secondo atto di *Tosca*, oppure l'aspetto teatrale dei concerti videoregistrati – esista il rischio della posa già vista, del gesto enfatico oppure obsoleto. Tuttavia ciò che potremmo chiamare istinto teatrale innato le fa sfiorare la stereotipia, senza mai riprodurla, al punto che oggi può nascere il dubbio che, a più di cinquant'anni dalla conclusione *de facto* della sua carriera (1965), il già visto appaia come tale solo a causa della

---

<sup>241</sup> RODOLFO CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco...*, cit., p. 939.

<sup>242</sup> Ivi, p. 940.

<sup>243</sup> *Ibidem*, anche per le citazioni seguenti.

<sup>244</sup> Si pensi, in particolare, a MARY ANN SMART, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, University of California Press, 2004.

<sup>245</sup> Riprendiamo le espressioni dal saggio nel quale Annamaria Cecconi costruisce un parallelismo tra l'arte di Eleonora Duse e quella di Gemma Bellincioni (cfr. ANNAMARIA CECCONI, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita*, cit., p. 482).

sclerotizzazione gestuale della folla delle sue imitatrici. Invece lei è il prototipo e come tutti i maestri e *primi inventores* non rinuncia mai a esercitare una funzione innovatrice di geniale mediazione tra l'intenzionalità dell'autore, l'interpretazione del regista e l'orizzonte d'attesa rappresentato dal pubblico e dai critici di professione. Questi ultimi (forse la musicologia femminista dovrà prima o poi dire la sua sul fenomeno Callas) faticano ad ammettere che una donna per nulla magnetica fuori dalla scena o addirittura banale nei propri commenti<sup>246</sup> possa innalzarsi alle vette sublimi dell'arte immortale. Bisogna perciò darle uno o più maestri.

Anche intellettuali di primo piano come Arbasino dichiarano che «la grande interprete fu “messa a punto” da due consiglieri incomparabili. Francesco Siciliani e Tullio Serafin capirono subito che congiungendo le sue vertiginose agilità nel Bel Canto e l'istintiva terribilità tragica nella voce nonché nel portamento, si poteva riportare in vita – e nella modernità – un mirabolante repertorio abbandonato da un secolo perché legato a una vocalità perduta».<sup>247</sup> Il terzo artefice del miracolo sarebbe Visconti, il quale tuttavia riconosce di non averla mai troppo condizionata. Allora, forse, è corretto concludere osservando che, come dalla scuola della De Hidalgo uscì una sola Callas, così a nessuno, se non alla Callas stessa, va attribuita la creazione del suo realismo astratto di sublime, fantasmagorica e camaleontica cantante-attrice.

Un cenno merita pure la «scenica scienza» della “terza Callas”, quella che riduce gli impegni teatrali e affronta lunghe tournée di concerti, a declino già conclamato. Del recital di Amburgo del 15 maggio 1959,<sup>248</sup> del quale esiste una videoregistrazione oggi ristampata in DVD, propone un'analisi accurata Luciano Alberti e pertanto la parafasiamo, aggiungendo qualche nostra considerazione.<sup>249</sup>

Il brano più significativo è l'aria finale del *Pirata* perché la cantante deve “coprire” vari minuti di musica, dato che viene eseguito per intero l'ampio preludio, un «Andante maestoso» in 4/4 nella duplice tonalità di Fa sia maggiore che minore. Lei è in *toilette* bianca, ingioiellata. Appoggiata alla balaustra del podio direttoriale, in una acconciatura vagamente ottocentesca, con ben dissimulata malizia si aggiusta i capelli (peraltro pettinatissimi), portandoli dietro un orecchio: abbassa quindi il volto, a lungo, in ascolto concentrato «e quasi aggrottato». Al fortissimo dell'orchestra solleva la testa «con imperiosa dolcezza» e da questo momento in avanti lei non è più Maria Callas, ma Imogene. Fuori dal palcoscenico, pur interpretando una scena di follia, molto

---

<sup>246</sup> A proposito di dichiarazioni deludenti ALBERTO ARBASINO, *Maria Callas. Quel formidabile decennio* nel «Venerdì di Repubblica» del 30 maggio 1997, pp. 16-25: 25, ricorda che «se le si ricordava l'immensa emozione della *Medea* alla Scala [...], rispondeva con quieta voce da “scioretta” veneta: “Di tutta quella sera, ricordo solo il gran peso dello strascico, e la gran fatica col calcagno per farlo ricader giusto su e giù per tutti quei gradini”».

<sup>247</sup> Ivi, p. 22.

<sup>248</sup> Il programma (replicato nei dieci giorni successivi a Stoccarda, Monaco e Wiesbaden) prevedeva arie da *La vestale*, *Macbeth*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Carlo* e *Il pirata*. Dirigeva Nicola Rescigno (cfr. CARLA VERGA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, cit., p. 158).

<sup>249</sup> Cfr. LUCIANO ALBERTI, *La scenica scienza*, cit., pp. 69-70. Le citazioni tra virgolette sono ricavate da p. 69.

opportunamente non simulerà lo «stralunamento della follia», ma «la soavità un po' alienata di un sorriso appena accennato» sarà sufficiente a evocare gli *intervalla insaniae* di un animo tempestoso. «A tratti i grandi occhi si fanno corruschi come quelli di Greta Garbo in *Regina Cristina*», mentre la testa bruna, reclinandosi, susciterà tenerezze infinite. A questo punto «entrano in scena le mani, giustamente famose»: la sinistra si aggrappa alla balaustra, oppure disegna «spazi trepidanti» insieme con la destra, quando quest'ultima cesserà di premere sul petto la stola bianca dell'abito da gran sera.

Alta accademia o grande teatro? Forse l'una e l'altro: il personaggio è perfettamente delineato, ma il celebre soprano non ha ancora cantato una nota. Con ogni evidenza, Maria Callas si impossessa di ogni personaggio che interpreta sia musicalmente che scenicamente e questo accade fin dal primo incontro con ogni nuova partitura, prima che i maestri della regia la influenzino o dirigano. Il suo canto e il suo gesto potranno poi assecondare le geniali intuizioni del realismo viscontiano o portare al parossismo le suggestioni tragiche di Minotis, daranno concretezza all'elegante plasticità delle scene corali ideate da Margarete Wallmann oppure riusciranno a temperare l'iperdecorativismo e l'eccesso didascalico zeffirelliani. Tutto questo perché il personaggio è già suo: Maria Callas se ne impossessa – totalmente – fin dal primo incontro, mentre studia lo spartito. La creazione scenica nasce da lì: la grande cantante-attrice immagina e definisce minutamente anche la resa visiva, dapprima anticipando istintivamente e poi assumendo come regola imprescindibile e consapevole l'insegnamento del maestro Serafin: «Quando si vuole trovare un gesto, quando si cerca il modo di muoversi in scena, l'unica cosa da fare è ascoltare la musica».<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Cfr. *ivi*, p. 62 e, per le parole di Tullio Serafin, MARIA CALLAS, *Seducenti voci...*, cit., p. 46.

## 5. Come l'araba fenice

γηράσκω δ'αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος  
Invecchio, molte cose sempre imparando  
(Solone)<sup>1</sup>

Riprendiamo il filo della biografia interrotta alla fine del primo capitolo, solo per quanto necessario.<sup>2</sup> Dopo le mortificazioni e gli imbrogli statunitensi (l'*affaire* Bagarozzy, dalla progettata e mai realizzata *Turandot* di Chicago al contratto capestro che sfocerà nella già ricordata lite giudiziaria), il “sogno americano” si realizza per Maria Callas in Italia. I due incontri decisivi, con Giovan Battista Meneghini e con Tullio Serafin, aggiustano il suo ancoraggio: quello finanziario il primo, quello artistico il secondo. Ovviamente stiamo semplificando: a Serafin si affiancano altri operatori musicali e a Meneghini spetta il compito di pagare le spese solo per un breve periodo. Presto Meneghini ricaverà vantaggi dalla professione di agente di un soprano in ascesa.

Wagner o Verdi? Puccini o il belcanto? Il miracolo del gennaio 1949, con *Valchiria* e *Puritani* a tre giorni di distanza, crea un collegamento assai suggestivo: Wagner era infatti un grandissimo estimatore delle melodie “lunghe lunghe” belliniane. E Maria Callas, mentre rischia di diventare l'interprete wagneriana di riferimento in Italia negli anni cinquanta,<sup>3</sup> sceglie Bellini e diventa la Norma per antonomasia, ma για πάντα (come direbbe lei in neogreco) cioè per sempre e non solo per il decennio più fulgido della sua carriera. A Firenze scopre quanto il ruolo le sia congeniale.

Entra alla Scala da sostituta della finta rivale Tebaldi, nell'aprile 1950, ma l'umile schiava Aida è in realtà una principessa. Del tempio italiano della lirica Maria Meneghini Callas (ora con la C anziché con la K degli esordi) diventa la regina: ventitré ruoli in dodici anni, con cinque inaugurazioni di stagione, più una che lo è di fatto, senza però che lo si dichiari.<sup>4</sup> Il «dodicennio

---

<sup>1</sup> Framm. 18 West: *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis* edidit M. L. WEST, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 171.

<sup>2</sup> Tra le sintesi biografiche che evitano di confondere mistificazione e realtà si segnala ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, in EAD., *Medea. Un canto attraverso i secoli*, Bologna, d.u.press, 2016, pp. 47-52.

<sup>3</sup> Un particolare poco noto: nel febbraio del 1956 a Giancarlo Fusco, collaboratore dell'«Espresso», Maria Callas rivelò l'intenzione di affrontare ancora il *Parsifal*, ma sempre in italiano, alla Scala. Alla poliglotta cantante il tedesco non era familiare come altri idiomi. A dirottarla su *Fedora* di Giordano fu con ogni probabilità la politica scaligera di rappresentare solo opere in lingua originale (per questa notizia si veda GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Torino, Eda, 1987, p. 258, nota 14).

<sup>4</sup> La *première* della *Medea* scaligera del 10 dicembre 1953, diretta da Bernstein con Wallmann regista e Fiume scenografo, fu di fatto una seconda inaugurazione a tre giorni dalla serata di Sant'Ambrogio.

d'oro»,<sup>5</sup> in realtà, non coincide con gli anni scaligeri: intanto perché tra *Il pirata* del '58 e il *Poliuto* del '60 la collaborazione si interrompe, poi perché i segnali di usura vocale, già percepibili nel 1957 (quello che noi abbiamo chiamato *annus terribilis*), non consentono di ascrivere le recite di *Medea* dell'ultimo biennio (dicembre '61 e maggio-giugno '62) al periodo aureo della carriera callassiana. Se vogliamo fare un po' di numerologia e di dodicennio d'oro vogliamo parlare, o contiamo gli anni (estremi inclusi) dal '47 (*La Gioconda* in Arena) al '58 (ultime repliche dell'*Anna Bolena* e *Pirata* alla Scala insieme con la *Traviata* di Londra),<sup>6</sup> o consideriamo significativo il 1948 per le prime tre recite di *Norma* a Firenze<sup>7</sup> e arriviamo alla *Gioconda* discografica del settembre 1959, che si può considerare la *summa* e il testamento dell'arte di Maria Callas.<sup>8</sup>

Poiché numeri “magici” sono pure il tre, il sette e il dieci, possiamo stare per un istante al gioco di Elena Liverani dicendo che tre sono le voci dell'artista, tre le categorie di personaggi da lei prediletti (regine, sacerdotesse e maghe) e tre le registrazioni *live* da ascoltare almeno una volta in vita (*Macbeth*, *Armida* e una delle versioni di *Medea*: preferibilmente quella diretta da Bernstein); sette i luoghi del cuore di Maria Callas (New York, Atene, Verona, Sirmione, Milano, Parigi e l'isola di Skorpios); almeno dieci le registrazioni callassiane ufficiali che ogni melomane dovrebbe ascoltare con frequenza<sup>9</sup> (sette opere complete e tre recital discografici: *La Gioconda* e *La traviata* Cetra; la prima *Tosca*, la prima *Lucia di Lammermoor* e la prima *Norma* EMI; *Il trovatore* EMI diretto da Karajan e *La sonnambula* EMI diretta da Votto; il recital delle arie di coloratura, oggi in *compact* unico con le pagine di Cilea, Giordano e Boito; il recital pucciniano diretto da Serafin e, infine, il primo degli album verdiani, contenente le tre grandi scene di *Lady Macbeth*, il recitativo e cantabile con cabaletta di Abigail dal *Nabucco*, la cavatina con cabaletta dall'*Ernani* e la grande

---

<sup>5</sup> ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, cit., p. 50. Segnaliamo un errore veniale di Liverani. Per motivare l'espressione “dodicennio d'oro” la studiosa cita le interpretazioni scaligere di Maria Callas che riguardano «le più emblematiche figure femminili, da *Tosca* a *Medea*». In realtà, *Tosca* non figura tra i ruoli affrontati dal soprano sul palcoscenico milanese. La famosa incisione diretta da De Sabata non venne prodotta in margine a un ciclo di recite teatrali, ma fu confezionata a Milano solo per la registrazione dal 10 al 21 agosto 1953. Maria Callas, tra il luglio 1952 e il gennaio 1964, indossò i panni di *Tosca* due volte a Città del Messico (1952), tre a Genova (1954) e quattro a New York (1956 e 1958). Seguirono le recite di fine carriera a Parigi, a New York e a Londra (1965).

<sup>6</sup> Queste recite sono davvero l'ultimo capolavoro interpretativo della Divina, se Eugenio Gara, dalle colonne dell'«Europeo» del 20 maggio 1958 può far notare che «c'è ora nella voce della Callas una mestizia nuova, una patetica soavità di ispirazione proprio donizettiana, più che mai aderente allo stile dell'*Anna Bolena* [...]. Nell'ultimo quadro poi i suoi “pianissimo”, veri preludi a misteriose dolcezze, i suoi trasalimenti improvvisi, gli interrogativi arcani contrapposti alle soluzioni folgoranti e disperate, ci hanno procurato il godimento di un'arte assolutamente superiore. È forse stata la recita più bella della Callas. Ma anche quella, c'è da crederlo, che le ha lasciato il segno, dentro» (citazione contenuta in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 271).

<sup>7</sup> Secondo WILLIAM WEAVER, *Confessioni di un fan* in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 383-404: 386 (d'ora in avanti soltanto *Mille e una Callas*).

<sup>8</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni*, con una nota di Elvio Giudici, trad. di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 170, cita la significativa dichiarazione rilasciata da Maria Callas al termine della registrazione: «È tutto lì per chiunque voglia sapere o capire cosa significasse il mio lavoro».

<sup>9</sup> Recentemente i diritti per la ristampa dei dischi Columbia-EMI, EMI di Londra e di Parigi sono stati acquisiti dalla Warner Classics, la quale ha inserito nel proprio catalogo anche le incisioni Cetra e varie registrazioni pirata sulle quali, trascorsi più di cinquant'anni, non si possono vantare diritti in esclusiva.

scena di Elisabetta dall'ultimo atto del *Don Carlo*). Va da sé che il decalogo esclude tutto il repertorio francese, ma solo perché registrato in anni di sempre più marcata usura vocale.

Tornando ai dati artistico-biografici: due tappe fondamentali sono l'*Armida* al Maggio Musicale Fiorentino del 1952 e la *Medea*, sempre a Firenze, dell'anno seguente.<sup>10</sup>

Il 1954 viene dai biografi ricordato come «l'anno del cambiamento»:<sup>11</sup> dimagrisce di quasi trenta chili, cura la propria immagine<sup>12</sup> affidandosi alla stilista Biki e inizia, con *La vestale* di Spontini, il sodalizio artistico con Luchino Visconti, *arbiter elegantiae*, che inventa per lei un ciclo di cinque spettacoli destinati a cambiare le regole della messinscena operistica, ma le insegna anche come raffinare il portamento. Il '54, tuttavia, è anche l'anno in cui la voce, fin qui onnipotente, dà qualche segnale, per ora poco rilevante, di allarme e, in ogni caso, il timbro un poco cambia, anche perché i tre registri risultano meno disomogenei e più armoniosamente saldati l'uno all'altro. Lei diventa più fluida nei movimenti e questo le giova sulla scena. Impossibile stabilire oggi con sicurezza se proprio qui abbia inizio la subdola malattia che la porterà a dover interrompere la carriera *ante diem*.<sup>13</sup>

Comunque sia, il '54 è anche l'anno dell'addio all'Arena di Verona, nel segno di Boito compositore (con *Mefistofele*, un *unicum* nella carriera), quello stesso Boito che nel '47 aveva accompagnato come librettista i suoi esordi nell'anfiteatro dove il mitico volo aveva avuto inizio. Infine il '54 è l'anno in cui si realizzano alcuni capolavori discografici: *Il turco in Italia*, l'album pucciniano e quello dedicato alle arie di coloratura e ai compositori della Giovane Scuola.

Per il biennio che segue si segnalano alcuni allestimenti teatrali prestigiosi e l'ampliamento del catalogo discografico: alla *Sonnambula* scaligera (con la direzione orchestrale di Bernstein e la

---

<sup>10</sup> In base alle nostre indagini, solo Alessandro Duranti ha evidenziato come, in realtà, le città nelle quali avvengono i fatti determinanti per la carriera artistica di Maria Callas non siano né Verona né Milano, ma in primo luogo Firenze (*Il melomane domestico: Maria Callas e altri scritti sull'opera*, Monticello Conte Otto (Vicenza), Ronzani, 2017, p. 20) e secondariamente – aggiungiamo noi – Venezia, per l'anno dei miracoli (1949) con *Valchiria* e *Puritani*, e Roma, per la varietà dei titoli e l'eccellenza delle interpretazioni (ricordiamo il *Turco* rossiniano dell'Eliseo o la *Turandot* alle Terme di Caracalla o il *Parsifal* alla Rai) e dei partner (citiamo tra tutti il tenore Lauri-Volpi), oltre che per lo scandalo che segnala l'inizio della fine (con la *Norma* sospesa dopo il primo atto del 2 gennaio 1958).

<sup>11</sup> ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, cit., p. 50.

<sup>12</sup> In precedenza poteva apparire addirittura sgraziata. Eloquente la testimonianza di Franco Zeffirelli citata in NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin. Il custode del bel canto*, Padova, Armelin Musica, 2014, p. 57: «Fu una terribile delusione. Una donna in cui tutto era grande: bocca piena di denti forti e bianchissimi, naso, immensi occhi splendenti, spalle, braccia. Ma le gambe, soprattutto, erano più che grasse, gonfie. Vestita malissimo, in un modo che non aiutava assolutamente il suo *look*». Di tutt'altra opinione è William Weaver (cfr. *Confessioni di un fan in Mille e una Callas...*, cit., p. 386) per il quale goffa non è mai stata e neppure grassa, se questo significa obesa o grottesca. Maria Callas era piuttosto una donna grande, giunonica, pesante, ma sapeva come muoversi o come non muoversi. Un singolo gesto imperioso, il braccio steso di lato e l'indice puntato con fermezza, servivano a definire il dramma di Norma, senza dover proporre al pubblico grandi camminate o energici movimenti delle braccia. Renata Tebaldi aveva il vantaggio della bellezza fisica: un volto dolce e attraente e una voce irresistibilmente bella, ma in parte per un lieve difetto fisico (i postumi di una poliomelite infantile) si muoveva goffamente e, per compensare i suoi difetti d'attrice, tendeva a farlo troppo. La Callas aveva inoltre un'arma segreta: gli occhi giunonici, bovini nella loro grandezza e liquida morbidezza. Recitavano per lei: caldi un istante, gelidi di disappunto in quello successivo. Nei momenti di indignazione ardevano come tizzoni. Gli occhi, in *Norma*, la descrivono come sacerdotessa, amante, madre, figlia, giudice e vittima.

<sup>13</sup> Il 5 luglio 1965, la data dell'ultima recita operistica da lei interpretata, non ha ancora compiuto quarantadue anni.



regia di Visconti) segue la celeberrima *Traviata* diretta da Giulini. Minor favore incontrano invece le recite scaligere del *Barbiere* (diretto da Giulini) e di *Fedora* (diretta da Gavazzeni). Al contrario, la *Norma* radiotrasmissa da Roma viene considerata un capolavoro, come pure la *Lucia* portata in trasferta dalle compagini scaligere a Berlino, con la direzione di Karajan. Con il direttore di Salisburgo Maria Callas incide nel '55 *Madama Butterfly* e nel '56 *Il trovatore*. Elegante e snella, registra pure *Bohème* (che non canterà mai in teatro) e *Un ballo in maschera*. In America, nel '55 si esibisce a Chicago, nel '56 a New York, a Filadelfia e all'ambasciata italiana di Washington.

Il 1957 è l'*annus terribilis*: esaurimento nervoso o troppo lavoro, affaticamento vocale o ansia da prestazione? Di tutto un po' e, in aggiunta, le difficoltà emotive causate da una serie di liti giudiziarie in corso e da una – si direbbe oggi – fustigazione mediatica.<sup>14</sup> Psicologicamente stanca, rinuncia a una recita di *Sonnambula* che la Scala in trasferta è convinta di poterle “estorcere” e vola a Venezia, dove partecipa a un ballo in maschera organizzato da Elsa Maxwell, la pettegola di Hollywood,<sup>15</sup> un tempo sua nemica e oggi innamorata di lei.<sup>16</sup> Galeotta è la festa, nel senso che in questa occasione il soprano incontra per la prima volta l'armatore greco Aristotele Onassis (sposato e padre di due figli), destinato a distruggerle vita e carriera in poco tempo.

Il 1958 è l'anno dello scandalo ben noto: *Norma* viene interrotta a Roma il 2 gennaio, benché in teatro ci sia anche il presidente della repubblica Gronchi. La verità appurata da una ulteriore lite giudiziaria è che la bronchite non consente al soprano di onorare, come dovuto, lo spirito di Bellini che – secondo Maria Callas – aleggia in sala. Seguono il divorzio dalla Scala (dopo la ripresa di *Anna Bolena*, il debutto nel *Pirata* belliniano e le interminabili ovazioni che sembrano già un addio), due magnifiche *Traviate* (a Lisbona con il maestro Ghione, a Londra con l'amico Rescigno)

---

<sup>14</sup> La stampa si occupa ripetutamente di lei per la causa intentata contro la ditta di pasta che sfrutta il suo nome, dopo il dimagrimento, a scopi pubblicitari, e per le annose questioni legate alle pretese di Bagarozzy: cfr. GIOVAN BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, pp. 206 e 217-220. «Nel dicembre del 1951, quando Maria fu chiamata a cantare per la prima volta alla Scala, pesava novantacinque chili; tre anni dopo, all'inaugurazione della stagione 1954-'55, ne pesava trenta di meno. Nel suo fisico era avvenuto un mutamento drastico che aveva influenzato anche tutto il suo modo d'essere. Sembrava un'altra donna, con un altro carattere. Si può dire che quel cambiamento sia stato fondamentale per la vita di Maria Callas e anche per la sua attività artistica» (p. 206). Il 18 e il 21 febbraio 1954 esce su due settimanali un annuncio pubblicitario secondo il quale Maria Callas è dimagrita con una cura a base di pasta dei Mulini Pantanella (cfr. p. 217). Per lo “scandalo Bagarozzy” si veda ivi, pp. 237-247.

<sup>15</sup> Ivi, p. 233: «A metà dicembre la Maxwell inviò a Maria una lunga lettera, una specie di patetica “lettera d'addio”, non di rottura della loro amicizia, ma di chiusura di quel rapporto che la Maxwell stessa aveva capito che esisteva solo nella sua fantasia». Nella biografia di Meneghini il testo della lettera appassionata di Elsa è riportato alle pp. 233-236. A p. 234 si può leggere una esplicita dichiarazione d'amore della Maxwell. Ma secondo Meneghini «Maria [...] non è mai stata nemmeno scalfita dai sentimenti ambigui della pettegola di Hollywood» (p. 236) anche se l'incontro con lei non è passato senza danni perché fu la Maxwell a introdurre Maria in un certo giro di persone ricche ed equivoche tra le quali va annoverato anche Onassis (cfr. *ibidem*). Per la festa veneziana cfr. ivi, p. 232.

<sup>16</sup> Maria Callas in qualche occasione si sentì attratta da vari omosessuali che non nascondevano il proprio orientamento: tra i registi, per esempio, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli e Pier Paolo Pasolini; tra i direttori d'orchestra Leonard Bernstein e Thomas Schippers (sposati, il primo con l'attrice e pianista cilena Felicia Montealegre, il secondo con Elaine Lane Phipps). Sulla ricezione in ambito omosessuale della cantante: MARCO EMANUELE, «*Every body is a civil war. Callas sang the war*»: culto della diva e ricezione queer, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 77-96: 89.

e la rescissione del contratto con il Metropolitan di New York a causa delle divergenze intercorse con il potente direttore artistico Rudolf Bing. La rottura con la Scala durerà trenta mesi, quella con il Metropolitan poco più di un lustro, ma a questo punto – come dice Violetta in fin di vita - «È tardi!» (*La Traviata*, atto III, scena IV).

Senza tante perifrasi ammettiamo che dal 1960 al 1964 Maria Callas si ritira dalle scene: segue o, meglio, insegue Onassis e fa, più che può, vita mondana. Canta per qualche evento (ad Epidauro per due recite nell'agosto del '60 e per altre due l'anno seguente), incide una serie di dischi che – riascoltati oggi – poco aggiungono al fascino della sua arte. C'è chi segnala come la cantante avvertisse «che la voce aveva iniziato a cedere, perdendo chiarezza, anche se si trattava ancora di piccoli mutamenti impercettibili per il pubblico, ma chiarissimi per lei».<sup>17</sup> In realtà i cambiamenti sono assai evidenti: il registro acuto si è accorciato e ballonzola; lei non può accettare l'idea di passare ai ruoli mezzosopranili che tuttavia incide; il timbro risuona nasaleggiante, come se cantasse con una museruola o dentro un tubo; alcuni suoni sembrano senza sostegno, altri oscillano e rischiano di finire fuori controllo già a partire dal Sol-La 5; l'agilità è compromessa e così pure la gamma della sfumature dinamiche che, negli anni d'oro, sembravano infinite. Detto in breve: è una voce usurata che solo i tifosi possono tentare di esaltare isolando singoli suoni, mezze frasi o l'intuizione complessiva del carattere del personaggio che, dato l'istinto musicale della cantante, non verrà mai meno.<sup>18</sup> Non dimentichiamo che, con ogni probabilità, è già attiva la dermatomiosite: cosa la patologia possa comportare è già stato esposto nel paragrafo che conclude il primo capitolo. Dopo la separazione da Meneghini (che non si rivela certo un “signore”), un figlio nato e subito morto,<sup>19</sup> un buon numero di incisioni di singole arie delle quali Maria Callas vieta (per ora) la pubblicazione, svariati progetti mai realizzati e non poche sofferenze nella vita privata legate alle turbolenze affettive di Onassis<sup>20</sup> e al bisogno di nuove sicurezze di lei, si arriva all'anno in cui,

---

<sup>17</sup> ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, cit., p. 51.

<sup>18</sup> Elvio Giudici per esempio, a proposito della *Tosca* del '65 diretta da Prêtre, scrive: «I duetti Callas-Bergonzi, unione di due timbri non propriamente “belli”, hanno una tale carica di passione e di verità espressiva da riuscire a suscitare un coinvolgimento emotivo elettrizzante. Senza contare che, ad esempio, dopo aver vacillato a volte su un La naturale, la Callas lancia un Do della “lama” tutt'altro che brutto. Canta una “trionfalata” – come la definiva Puccini – assai originale nell'essere il suo slancio colmo d'angoscioso nervosismo e la voce si fonde benissimo con quella di Bergonzi, cui con somma saggezza i tecnici del suono conferiscono preminenza riuscendo a mascherare molto bene l'oscillazione del registro acuto callasiano. E conclude l'opera in modo assolutamente inimitabile, convogliando ansia, stupore, angoscia, furore verso una fulminea volontà suicida chiaramente frutto di nevrotica instabilità» (*L'Opera in CD e Video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 1000 coll. 1 e 2).

<sup>19</sup> Cfr. NICHOLAS GAGE, *Fuoco greco. La storia di Maria Callas e Aristotele Onassis*, trad. di Gian M. Giugheese, Milano, Sperling & Kupfer 2001, (*Greek Fire*, New York, Sidgwick & Jackson, 2000): il figlio Omero sarebbe nato e morto a Milano il 30 marzo 1960 (p. 178). A p. 177 l'autore sostiene che Maria Callas convinse il dott. Palmieri a praticarle «un taglio cesareo appena lo si potesse fare senza rischi». Lei voleva mostrarsi bella a Onassis, certa che il suo amante, di fronte al «fatto compiuto», «visto il loro bambino, l'avrebbe amato quanto lei». Non crede a questa ricostruzione Stelios Galatopoulos, critico musicale e amico di Maria Callas, oltre che suo biografo (cfr. *ivi*, p. 172).

<sup>20</sup> Onassis non le garantì mai una relazione appagante e sicura. Tradimenti e litigi sono ben documentati, fino al matrimonio con l'ex *first lady* statunitense Jacqueline Kennedy celebrato il 20 ottobre 1968. Maria Callas, cercando di nascondere il proprio dolore, apparve in pubblico la sera stessa delle nozze per poter dire, a chi glielo chiedesse, che

auspice Zeffirelli, calca nuovamente le scene: una sontuosa *Tosca* al Covent Garden. La voce sembra – ma non lo è – rinsaldata e così si progetta un allestimento a Parigi di *Norma*, benché le incisioni di quegli anni lo sconsiglino a chiare lettere. Elena Liverani dice che le recite riscuotono «abbastanza successo»,<sup>21</sup> benché la voce presenti «qualche opacizzazione». Ma già per il *Poliuto* scaligero del dicembre 1960, correttamente a nostro avviso, Elvio Giudici scrive che a teatro non si ascolta più una cantante in carriera ma un mito.<sup>22</sup> È chiaro: coloro che in precedenza non hanno mai ascoltato la Divina a teatro e hanno temuto di non poterla giammai incontrare in una recita dal vivo applaudono e inneggiano al Mito conosciuto attraverso i dischi e il *gossip* giornalistico. Lo stesso avverrà nel corso della *tournee* d'addio con Di Stefano: una serie di eventi a proposito dei quali è opportuno che la critica musicale e la musicologia *tourt court* tacciano, per passare il testimone agli studi di carattere socio-antropologico.

Il 1965 non è «colmo di impegni»,<sup>23</sup> dato che le serate nelle quali Maria Callas canta in teatro in sette mesi (da gennaio a luglio) sono complessivamente diciassette, contro le trenta dello stesso arco di tempo nel 1955 (alle quali si aggiungevano, dieci anni prima, le sedute per le incisioni discografiche): la luce irradiata dal soprano che sembrava possedere una voce d'acciaio e una volontà indomabile è in realtà quella di una meteora.<sup>24</sup>

Guardando in dettaglio il calendario dell'anno che conclude la carriera teatrale di Maria Callas contiamo nove rappresentazioni di *Tosca* a Parigi, a febbraio. Seguono due recite dello stesso titolo al Metropolitan. Maria accetta imprudentemente cinque recite di *Norma* a Parigi, ma deve sospendere la recita del 29 maggio. Ultimo ruggito di quella che era stata definita «La Tigre»: progetta quattro rappresentazioni di *Norma* al Covent Garden. Le annullerà tutte, tranne la recita del 5 luglio, un galà reale. La regina del teatro d'opera canta per una regina la parte della sacerdotessa e profetessa belliniana che resterà per sempre legata al suo nome. Fine del volo. Icaro è caduto.

Silenzio. Lutti privati, a partire dalla rottura (temporanea) con Onassis, che sposa Jacqueline Kennedy (20 ottobre 1968). Maria Callas cerca di reinventarsi come artista e accetta di girare, da

---

Jacqueline aveva fatto bene a dare un nonno ai propri figli (cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981, p. 133).

<sup>21</sup> ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, cit., p. 51, per entrambe le brevi citazioni.

<sup>22</sup> ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e Video...*, cit., p. 347 col. 1: «Letteratura, del genere fiction, è la supposta strematezza vocale della Callas. La cui entrata, ahimè, fu accolta da un applauso. Era la prima volta, e sanciva la fine dei dissidi [...]: ma sanciva anche la volontà ormai collettiva d'innalzarla sullo scomodissimo piedestallo del Mito».

<sup>23</sup> ELENA LIVERANI, *Maria Callas. La vita*, cit., p. 51.

<sup>24</sup> Già dopo *Fedora* (maggio-giugno 1956) alla Scala un critico suo estimatore si rivela allarmato. La recensione firmata da Teodoro Celli per il «Corriere Lombardo» del 22 maggio 1956 è citata in GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 258: «Oggi, ahimè, ella è solo una cantante dalla voce non gradevole, che combatte, con alterna fortuna, con le difficoltà della parte. Il perché di tutto ciò, il perché di una simile velocissima e assurda parabola, non riusciremmo davvero a scoprirlo e ad enumerarlo. Siamo certi soltanto che l'ostinazione con cui ha voluto affrontare anche il melodramma verista – *Tosca*, *Fedora*, *Butterfly*, ecc. – è stata pari al danno che la sua voce ne ha ricevuto [...]. In omaggio all'artista che tanto ammiriamo, vogliamo ora evitare di aggettivare questa sua interpretazione. E vogliamo dirle qual è la nostra viva speranza per il bene dell'arte: che torni alla Scala nelle condizioni di voce, di intelligenza musicale, di sensibilità e di equilibrio che la fecero grande».

protagonista, il film *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini: un ulteriore amore del soprano che non può avere successo. Il film è un flop al botteghino e, ancora oggi, viene più studiato e commentato che amato. Cercheremo di spiegare il perché. La Juilliard School of Music di New York consente a Maria di improvvisarsi insegnante, ma le fa scoprire sul campo che Callas si nasce, non si diventa. Lei – di fatto – non riesce a trasmettere i segreti della propria arte. Anche in questo caso cercheremo di chiarire come mai. Negli anni seguenti nuovi lutti,<sup>25</sup> nell'immediato nuove amicizie: con Di Stefano<sup>26</sup> e, in un primo tempo, con la famiglia di lui, presto colpita da un dolore insanabile (il tumore al cervello della primogenita del tenore). Il *tour* mondiale d'addio inizia il 25 ottobre 1973, anche con la scusa di raccogliere fondi per curare la ragazza, ma in realtà entrambi gli ex-divi hanno bisogno di ritrovare se stessi. Hanno già tentato una nuova carriera come registi, a Torino, per l'inaugurazione del nuovo Teatro Regio.

Il ciclo di concerti termina l'11 novembre 1974: è un fallimento artistico, ma consente di avvertire quanto sia forte l'amore dei fan e dei futuri "vedovi Callas". Il 15 marzo 1975 muore Aristotele Onassis: Maria gli sopravvive per poco, tra un sonnifero e l'altro, triste e dimenticata, visitata dalla nostalgia e dai fantasmi di un passato bruciato troppo in fretta. Muore, ma di fatto è già morta, il 16 settembre 1977: complicanze cardiache, recita il referto medico. Si favoleggia di suicidio con barbiturici. Improbabile; oggi si sa che la dermatomiosite può comportare un esito infausto siffatto. Ci si interroga su vari particolari: perché non la si può vedere, da morta, e viene cremata in fretta? C'è lo sgomento di chi si dirà suo amico ma si è ricordato di lei solo *post mortem*. I primi notiziari non raccontano troppi particolari. Gli "speciali" verranno col tempo, a distanza.

Dopo la cremazione, la sepoltura temporanea dell'urna al *Père Lachaise* con il furto della medesima; seguono il ritrovamento e lo spargimento delle ceneri nel mar Egeo. Infine si scopre che Maria Callas è come l'araba fenice: ecco l'aurora della vita nuova. Risorge dalle sue ceneri. *Resurrexit sicut dixit*, canta un'antifona del tempo di Pasqua: si era fatta detestare, fin da giovane, per le orgogliose dichiarazioni di fiducia nella propria arte. Avrebbe potuto a ragione riferire a se stessa il verso di Orazio: *exegi monumentum aere perennius* (*Carm.* 3,30). Oggi il volo continua, destinato a non concludersi, e il contributo al teatro lirico, lungi dall'esaurirsi, si apre a ulteriori orizzonti: intuizioni interpretative sia della cantante che dell'attrice, percorsi di ricerca suggeriti dalle scelte di repertorio, elementi di modernità contenuti nello stile, nel fraseggio, nel timbro. Pure questo dovremo, per concludere, circoscrivere e spiegare, fuori dal mito, al di là della leggenda.

---

<sup>25</sup> Aristotele Onassis continuò a frequentare Maria Callas anche dopo il matrimonio con la vedova Kennedy, rivelatosi un affare economico-diplomatico e politico miliardario e un'alleanza intercontinentale, ma era debilitato dalla *miastenia gravis*. Il 15 marzo 1975 morì, dopo un intervento chirurgico reso necessario per una infezione. Nello stesso anno avvenne il brutale assassinio all'idroscalo di Ostia di Pier Paolo Pasolini: il cadavere venne scoperto alle 6.30 del mattino del 2 novembre. A quattro mesi di distanza ci fu la morte per trombosi di Luchino Visconti (17 marzo 1976).

<sup>26</sup> Cfr. MARIA DI STEFANO, FRANCAMARIA TRAPANI, *Callas nemica mia*, Milano, Sonzogno, 2002.

## 5.1. Tra Pisa, Grado, Aleppo e la Cappadocia per il film di Pasolini (1969)

Le incisioni discografiche di opere complete e arie scelte, distribuite nell'arco di vent'anni dal 1949 al 1969, consentono di studiare approfonditamente l'evoluzione e l'involuzione dell'arte vocale di Maria Callas. Sono numerose anche le registrazioni dal vivo, una selezione delle quali è stata di recente pubblicata in cofanetto unico da Warner Classics. Per l'elenco completo, con cast e date, rimandiamo all'apposita *Appendice discografica*. Qui segnaliamo invece che nessuna delle interpretazioni teatrali di Maria Callas è stata completamente filmata.<sup>27</sup>

Meneghini spera, negli anni dei trionfi scaligeri, di convincere la moglie a girare un film, ma lei è renitente: teme che la recitazione adatta al teatro musicale appaia troppo enfatica e "falsa" al cinema.<sup>28</sup> Nel settembre del 1965 pare che Franco Zeffirelli la convinca a realizzare una versione cinematografica di *Tosca*: la colonna sonora viene predisposta con la direzione di Prêtre e Bergonzi e Gobbi come coprotagonisti, ma il progetto non viene portato a termine. Intanto la cantante prende in considerazione e poi rifiuta altre proposte:<sup>29</sup> *Macbeth* diretto da Michelangelo Antonioni o Mauro Bolognini, versioni cinematografiche di racconti firmati da Edgar Allan Poe o Max Dreyer, un paio di progetti che coinvolgerebbero il regista americano Joseph Losey e, addirittura, il ruolo di Maria, poi affidato a Irene Papas, nel film *I cannoni di Navarone* del 1961 di Carl Foreman.<sup>30</sup>

Si arriva così all'ottobre del 1968, quando Franco Rossellini suggerisce una versione non musicale di *Medea* per la regia di Pier Paolo Pasolini. Maria Callas ha già visto il suo *Vangelo secondo Matteo* e l'*Edipo re*, che le sono piaciuti. Legge le sue poesie e decide di incontrarlo per discutere del nuovo progetto.<sup>31</sup> Una dichiarazione della cantante aiuta a comprendere quali ragioni

---

<sup>27</sup> Possiamo farci un'idea dell'arte scenica di Elisabeth Schwarzkopf come Marschallin nel *Rosenkavalier* o di Cesare Siepi nel ruolo di Don Giovanni o di Tito Gobbi quale Figaro nel *Barbiere* rossiniano. Al contrario, è perduta per sempre la possibilità di recuperare la totalità dell'interpretazione callassiana di *Traviata*, *Norma* e *Medea*.

<sup>28</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, New York, Doubleday & Company, 1975, p. 221: «Callas was afraid that the acting appropriate for a stage performance would prove to be unsuitable and overdone for a filmed portrayal». Dopo aver girato il film pasoliniano, acquisite nuove capacità e vissuta una nuova esperienza in qualità di attrice, dichiarerà che «tra cinema e scena lirica non c'è gran differenza, malgrado quel che sembra, c'è solo una diversità di misura nei gesti» (IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Parma, Azzali, 2002, p. 28).

<sup>29</sup> Cfr. HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., pp. 221-224. D'ora in avanti la vita di Maria Callas è un susseguirsi di progetti vagheggiati e quasi mai realizzati. Abbiamo già menzionato, per esempio, la *rentrée* discografica con *Traviata* EMI invano progettata nel 1967-68 (cfr. NICLA SGUOTTI, *Tullio Serafin...*, cit., p. 259, nota 3).

<sup>30</sup> Il film, interpretato tra gli altri da Anthony Quinn e Gregory Peck, è ambientato negli anni della Seconda guerra mondiale nelle isole greche dell'Egeo e si ispira agli avvenimenti legati alla battaglia di Lero. Viene girato a Rodi e, in parte, nelle Isole Tremiti, perché assai simili a quelle greche. Alcune scene vengono riprese anche nell'isola di Tino, nel mar Ligure, in provincia di La Spezia: comprensibile perché Foreman avesse pensato alla greca Maria Callas (che tra l'altro aveva sofferto in prima persona gli anni di guerra) per una pellicola ambientata nella sua terra di origine. Cfr. inoltre la testimonianza rilasciata dalla cantante stessa a Giacomo Gambetti, riportata in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 28-29, e in seguito da noi, almeno parzialmente, ripresa.

<sup>31</sup> Ivi, p. 27: «Parlando di Pasolini aveva detto: "Mi aveva interessato, naturalmente, vedere i suoi film. Più tardi ho letto le poesie che mi hanno colpito molto per la loro grande semplicità. Successivamente, conoscendolo come persona, la base della nostra stima è stata proprio questa semplicità così autentica e oggi così rara [...]. Credo proprio che la nostra collaborazione abbia portato qualche vantaggio a lui e a me. Con Pasolini parliamo molto. Lui ha una maniera

possono avere spinto la diva dei teatri d'opera a intraprendere una esperienza artistica che esula dai suoi interessi principali:

Amo la vita, ma sono il tipo di donna che si chiede: se non ho il mio lavoro, cosa faccio dal mattino alla sera? Sono sempre stata attiva nella mia vita, e non ho bambini. Ora, più o meno non ho nemmeno più una famiglia. Cosa farei se non avessi la mia carriera? Non posso solo sedermi a giocare a carte o chiacchierare. Io non sono il tipo. Così sto attaccata a questo mio mondo musicale, il mio mondo personale, il mondo nel quale canto e nel quale vorrei vivere tutto il tempo.<sup>32</sup>

Evidente il disperato bisogno di sentirsi ancora viva e al centro della scena: nel momento in cui la voce non c'è più (o per lo meno è seriamente compromessa) viene valorizzato un progetto che in qualche modo si riallaccia alle esperienze più felici della carriera artistica ormai conclusa.

Henry Wisneski cita l'intervista rilasciata, a lavoro concluso, da Maria Callas all'«Observer Review» dell'8 febbraio 1970:

Prima di fare il mio provino per *Medea* [...] ho invitato Pasolini a cena e gli ho detto: «Se faccio questo film, ogni volta che la mia interpretazione del ruolo o la mia prestazione in generale ti causa problemi, non andare da nessun altro: vieni subito e dimmelo. Proverò a fare quel che vuoi: tu sei il regista, io sono l'interprete e cercherò di costruire il mio personaggio in modo da restituirlo al pubblico».<sup>33</sup>

Dunque, iniziando una nuova carriera Maria Callas intende mettersi al servizio della volontà del regista – come ha fatto a teatro, rivelandosi una professionista seria e instancabile – per interpretare al meglio il ruolo a lei affidato. Non teme critiche ed esige una relazione franca e onesta con chi la deve dirigere. Le si dica pure in faccia ciò che non va. Pasolini, per parte sua, conferma la positività della collaborazione con la cantante:

È dalle qualità personali della Callas che ho capito che potevo fare *Medea*. In lei c'è una donna che in un certo senso è la più moderna delle donne, ma in lei vive anche una donna antica – misteriosa e magica – la cui sensibilità determina un terribile conflitto interiore in lei.<sup>34</sup>

---

molto ingenua di esprimersi, che è poi molto poetica». Cfr. pure FRANCO RUFFINI, *Medea, da Cherubini a Pasolini*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 269-279: 277.

<sup>32</sup> IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 25.

<sup>33</sup> HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 222: «Before I did my screen test for *Medea* [...] I invited Pasolini to dinner. I said: "If I do this film, and any time my treatment of the role or my performance in general causes problems for you, do not go to anybody else – come right away and tell me. I shall try to do what you want. You are the director. I am the interpreter, and I shall try to make the role my own only to give it back to the public». Cfr. inoltre STEFANIA PARIGI, *La cantatrice muta di Pasolini*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 281-289: 285.

<sup>34</sup> Anche queste dichiarazioni rilasciate da Pasolini il 13 dicembre 1969 alla rivista «Opera News» (nostra la traduzione) sono riportate da Wisneski, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 222 (al quale rimandiamo per il testo in inglese). A commento delle affermazioni del regista è interessante l'analisi proposta in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 25-26: «La Callas tendeva a riflettersi nelle persone che potevano essere in grado di guidarla. La sua psicologia tese a deformarsi per plasmarsi alle esigenze spirituali di Pasolini. Con il poeta regista visse una sorta d'innamoramento platonico. Lui trasmetteva a lei serenità; una serenità che partiva dall'alto dell'arte, per questo ancora più sensibilmente alterata e forgiate. La Callas si affidò in questi anni, che seguivano l'allontanamento dalla scene e la fine del suo turbolento rapporto con Onassis, a delle guide che potessero colmarla. Sul Maestro che la diresse in questa nuova esperienza e sulla loro amicizia, la Callas, in un'intervista a Walter

Benché la pellicola sia doppiata in tre lingue – italiano, francese e inglese – a New York (Hunter College), il 22 giugno 1971, viene proiettata in anteprima la versione italiana, la stessa che viene poi proposta regolarmente nelle sale newyorkesi a partire dal 28 ottobre dello stesso anno.

In occasione dell'intervista rilasciata da Pasolini anche la cantante conferma la propria identificazione con il ruolo della maga della Colchide.

Ho sempre pensato che [...] il mio debutto cinematografico non sarebbe stato facile. Per la prima volta era necessario avere qualcosa di speciale, un personaggio nel quale potessi sentirmi totalmente coinvolta. In passato ho rifiutato eccellenti proposte di film perché mi interessavano solo a metà. Quando Franco Rossellini [il produttore di *Medea*] e Pasolini hanno proposto questo progetto, non avevo dubbi. Ho capito subito che questa era l'occasione che stavo aspettando ed ero determinata a non lasciarmela scappare. Poi, nelle prime settimane di lavoro, ho avuto la conferma che la mia scelta non è stata sbagliata. Ho scoperto un gruppo di colleghi eccezionalmente uniti, in uno sforzo comune, da una forza che tutti hanno trovato estremamente utile.<sup>35</sup>

Interessanti pure le dichiarazioni rilasciate il 24 aprile 1971 da Maria Callas al «The New Yorker» sulla propria concezione del ruolo. La traduzione è nostra.<sup>36</sup>

Medea è una vittima delle circostanze, una sacerdotessa-dea che viene distrutta dal proprio amore appassionato per Giasone e si dedica a lui con la stessa intensità che una volta aveva

---

Ricci nel 1971, disse: «Pasolini è l'incarnazione del vizio cinematografico e l'arte a volte diventa traumatizzante. Ha provato a parlare un'ora con Pasolini? È una lezione di cultura e di stile. Pasolini mi affascina artisticamente, ma come uomo non mi dice nulla. Non mi ha mai detto nulla: per questo è ridicolo parlare di flirt. Del resto, chi conosce bene Pasolini sa quanto i flirt gli siano poco congeniali». Mutò i suoi atteggiamenti, il suo modo di vivere e di pensare, tendendo ad una corrente «filosofica pasoliniana». Si lasciò trasportare perché aveva perso il suo equilibrio. Era attratta come da una calamita fatta di lusinghiere e effimere sensazioni, illudendosi in quei momenti di poter impostare nuovamente la propria esistenza sul modello di quell'istante, che credeva fosse perfetto: era serena, aveva al fianco chi la faceva sentire amata, stava lavorando nell'arte». Sul rapporto Callas-Pasolini proliferano le leggende: si tramanda che lui le avrebbe donato un anello e fatto conoscere la propria madre e che la cantante, pur conoscendo bene le preferenze del regista, avrebbe interpretato questi due gesti come un pegno di fidanzamento e una prima introduzione nella propria famiglia. Molto più sensato pensare che la cantante stesse cercando di superare le angosce legate al proprio passato, prossimo e remoto, e pertanto a noi sembrano attendibili alcune sue dichiarazioni: «*Medea* è stata una grande opportunità per fare il mio debutto nel cinema, ma soprattutto nel mondo del cinema; nessuna attrice che aspiri a fare un film avrebbe potuto avere un inizio migliore! Ho impiegato molti mesi per fare il film *Medea*. Sono stata in Turchia e a Roma, e quando ho finito ero esausta» (ivi, p. 26). Che poi si fosse anche infatuata del regista, è possibile: le era già accaduto qualcosa di simile ai tempi della collaborazione con Luchino Visconti.

<sup>35</sup> Ivi, p. 222: « I've always thought [...] that my cinema debut would be no easy matter. For the first time it was necessary to have something special, a character in whom I could feel totally involved. In the past I've refused excellent proposals for films because they only half interested me. When Franco Rossellini [*Medea's* producer] and Pasolini proposed this one, I had no doubt. I immediately understood that this was the occasion I'd been waiting for, and I was determined not to let it slip by. Then, in the first weeks of work, I had the confirmation that my choice was no mistake. I discovered a group of colleagues exceptionally united in a common effort by a force that they all found to be immensely worth while».

<sup>36</sup> Le dichiarazioni sono riportate da Wisneski, ivi, pp. 222 e 224 (a p. 223 viene riprodotto un bel fotogramma del film con Maria Callas-Medea nel costume per lei ideato da Piero Tosi): «Medea is a victim of circumstances, a priestess-goddess who is swept away by her passionate love of Jason and dedicates herself to him with the same intensity that she once brought to her religious duties. When Jason discards her, she is completely at a loss in a world of strangers, and she is forced – out of desperation – to commit terrible acts. But you must remember that in Medea's religion the killing of her children meant that they would become immortal. She does go mad, of course, but it's a kind of static, internal madness – no yelling or screaming until the absolute end. The emotional scenes were not particularly difficult; it took me perhaps one minute to get into the proper mood. Then I just looked past the cameras and played to the stage-hands and the extras. They were my public».

riservato ai propri doveri religiosi. Quando Giasone la mette da parte, è completamente abbandonata in balia di un mondo di estranei ed è costretta, in preda allo sconforto, a commettere atti terribili. Ma bisogna ricordare che nella religione di Medea l'uccisione dei figli significa renderli immortali. Lei impazzisce, naturalmente, ma è una specie di follia estatica, interiore: non urla o, meglio, non urla fino al momento conclusivo. Le scene coinvolgenti dal punto di vista emotivo non erano particolarmente difficili; mi ci è voluto forse un minuto per entrare nell'umore giusto. Poi ho guardato oltre le telecamere e ho recitato per i tecnici e il resto del personale. Erano loro il mio pubblico.

Il sottotitolo del film di Pasolini – *Visioni* – spiega l'apparente mancanza di consequenzialità di alcune parti: la pellicola è dunque incentrata sulla visionarietà di Medea, depositaria di un sapere prelogico e quindi mitico, archetipico, che diventa esplicito nella doppia sequenza dell'uccisione della rivale e di suo padre, il re Creonte.

Ma può, a questo punto, essere utile fare un breve richiamo alla trama, individuando le fonti di ispirazione del regista e le opere che dalla sua derivano. Non assistiamo alla storia di Medea, ma a ciò che la sacerdotessa della Colchide vede di sé, in maniera sempre più fredda e distaccata, a mano a mano che si separa dal proprio contesto sociale, religioso e culturale. La pellicola evidenzia la lacerazione interiore di una creatura che, dapprima legata alla natura e ai suoi cicli stagionali, perde progressivamente il contatto con gli elementi che la circondano: in una scena parossistica, quando è già lontana dalla propria terra di origine, ruota su se stessa gridando il proprio disagio. All'inizio del film, invece, dopo le scene girate nella laguna di Grado con il centauro Chirone che istruisce il fanciullo Giasone, una lunga sequenza è incentrata sul sacrificio umano che richiama l'antico rito del φαρμακός, ossia del capro espiatorio al quale viene assegnato il compito di togliere ogni contagio dalla propria tribù per assicurarle prosperità e raccolti.<sup>37</sup> Medea partecipa, silenziosa, a un rito barbarico della cui efficacia nessuno dubita. Quando si reca nel tempio che custodisce il vello d'oro compie un rito purificatorio (una ordalia) attraversando le fiamme e inciampando nella pesante veste per lei disegnata da Piero Tosi: il fuoco sarà un elemento simbolico ricorrente per tutta la durata del film, fino all'incendio finale che segnala la separazione tra i due mondi – quello di Medea e quello di Giasone – inconciliabili sul piano culturale prima che sentimentale. Tornando alle sequenze che mostrano il furto del vello, niente parole: solo sguardi, anche d'intesa tra lei e Giasone. Lei ruba il vello d'oro per lui, aiutata dal fratello Absirto.

Poi la fuga, lo *σπαράγμός* (il dilaniamento) del fratello per rallentare l'inseguimento del re Eeta e dei suoi uomini. Vediamo quindi la zattera degli Argonauti e la navigazione, verso la Grecia. Così dalla società matriarcale della Colchide, dove la donna esercita il proprio potere e viene socialmente riconosciuta, Medea si trova sprofondata nell'abisso del maschilismo greco, in una cultura che non "sente" la natura per istinto, ma la interpreta secondo gli schemi della logica.

---

<sup>37</sup> Documentazione letteraria di questa antica pratica pre-ellenica si ritrova nei versi di Callimaco (framm. 90 Pfeiffer), ma prima ancora nei versi superstiti di Ipponatte (framm. 10 West<sup>2</sup>).



Le prime sequenze del film hanno già chiarito il pensiero di Pasolini: quando Giasone è bambino Chirone, il suo maestro, è il “suo mito”, e lui lo vede come un essere sapiente e meraviglioso, mezzo uomo e mezzo cavallo. Poi Giasone cresce, interpreta i fenomeni che lo circondano attraverso il pensiero logico che Chirone ha fatto sviluppare in lui e, a questo punto, il maestro perde ogni statura mitica e diventa completamente umano, cioè limitato, non più onnipotente. Ebbene: la cultura di Medea è quella del Giasone bambino. Interpreta il reale attraverso il mito, la narrazione, le storie, i gesti magici. Il mondo di Giasone è quello dell’uomo greco che idolatra il λόγος e osa, addirittura, sfidare gli dèi al fine di ampliare i propri spazi di competenza e di libertà, in un duello individuale che è la radice stessa del tragico.

Il cambiamento per Medea è totale e troppo rapido, anche perché nella società patriarcale la donna dovrebbe limitarsi a stare in casa senza alcun diritto, neppure quello della fedeltà del marito, permettendo a lui di occuparsi di tutto, anche dei propri svaghi con altre donne.<sup>38</sup> Questo è troppo gravoso e nuovo, inconcepibile e strano per lei: Medea – che uscita dalla propria terra non riesce più a comunicare con i propri dèi – è spaesata. Le logiche del suo sposo, che vuole garantire un avvenire regale ai figli avuti da lei sposando la figlia del re di Corinto, sfuggono alle sue possibilità “primitive” di comprensione.

L’umiliazione della donna greca che Pasolini mette in evidente risalto offre uno spunto a Christa Wolf per il suo romanzo del 1996 (*Medea Stimmen: “Voci”*) che, per il resto, è assai lontano dalla poetica pasoliniana. È forte il sospetto che l’insistenza del regista nel tematizzare il rifiuto della straniera venuta dalla Colchide sia stato ricavato dalla *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, il quale insiste nell’evidenziare il razzismo dei Greci.<sup>39</sup> Ci sembra inoltre di ravvisare nel film di Pasolini una *contaminatio*, ma risemantizzata, tra uno spunto euripideo relativo alla progettazione del proprio piano criminoso esposta in un monologo da Medea e la morte di Glauce narrata da Alvaro: la donna, in preda al rimorso, si getta infatti dal torrione del proprio palazzo.

---

<sup>38</sup> Esplicito in questo senso Euripide. Nel suo monologo, ai versi 228-247, Medea dichiara: «Di quanti esseri hanno vita e ragione noi donne siamo la razza più infelice. In primo luogo con una esagerata somma di denaro dobbiamo comprarci un marito e un padrone del nostro corpo: e questo male è più doloroso dell’altro. Anche in questo vi è un grande problema: trovarlo buono o cattivo. Infatti la separazione è disonorevole per le donne e non è per loro possibile ripudiare lo sposo. È necessario che, giunta tra nuove usanze e nuove leggi, la donna sia una indovina, poiché non sa fin da casa sua con che tipo di sposo avrà a che fare. E se lo sposo convivesse con noi che ci sforziamo in questo senso sopportando volentieri il giogo, la vita sarebbe invidiabile. Sennò, meglio morire. L’uomo invece, qualora conviva malvolentieri con gli abitanti della casa, libera il cuore dalla pena andando fuori [rivolgendosi a un amico o a un coetaneo], noi invece siamo costrette a guardare una sola persona» (traduzione nostra). Il v. 246, da noi posto tra parentesi quadre per espungerlo, ha l’aria di essere una glossa inserita a posteriori per attenuare l’evidenza dell’accusa: l’assunto di Medea è chiaro, infatti. Se il marito si annoia esce di casa e frequenta altre donne, mentre la moglie è costretta «a guardare una sola persona» e a farsela bastare.

<sup>39</sup> Cfr. CHIARA SELVAGGINI, *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, tesi di laurea discussa nell’anno accademico 2005/2006 presso l’Università degli Studi della Toscana, Facoltà di lingue e letterature straniere moderne, Corso di laurea in lettere moderne, relatore Grazia Sommariva, correlatore Luigi Martellini, p. 15. La tesi si può consultare in rete all’indirizzo <http://tdtc.bytenet.it/comunicati/medea.pdf> (ultimo acc.: 30 apr. 2019, ore 19.40). Per il «Trattamento» del film: PIER PAOLO PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Milano, Garzanti, 1998<sup>2</sup>, pp. 477-540. Dialoghi definitivi alle pp. 479-540; intervista di G. Galimberti a Maria Callas alle pp. 465-476.

La sequenza più strana del film pasoliniano è quella relativa alla visione finale di Medea. Lei prefigura ciò che sta per accadere: la consegna del dono nuziale (la veste e il diadema avvelenati) alla promessa sposa da parte dei propri figli accompagnati da Giasone; il fuoco inestinguibile che consuma la principessa prima che possa sposarsi; la morte di lei e del padre Creonte accorso per salvarla. Veleni, fiamme, magia: è il mondo mitico e magico della primitiva Medea. «Attraverso questa visione, Medea ristabilisce un contatto con il suo mondo e si avvia verso il recupero totale di quella realtà che aveva perso amando Giasone».<sup>40</sup>

Poi i fatti, ricondotti al piano della realtà razionale effettiva, cioè della logica: i figli di Giasone e Medea consegnano il dono che la loro mamma invia alla rivale che ha vinto nella gara per il possesso dell'amato; la giovane Glauce, quando si specchia in una lastra di metallo lucidato, non vede se stessa nella veste di una nubenda, ma l'immensità del dolore di Medea; a questo punto viene vinta dal rimorso e si suicida gettandosi dalle mura della città. Suo padre accorre, capisce quel che è accaduto e, sopraffatto pure lui dal rimorso, imita il gesto della figlia.

Eccoci al gran finale: con l'uccisione dei figli «la storia si cristallizza su Medea madre assassina»;<sup>41</sup> lei agisce (o meglio gli spettatori intuiscono che sacrifica i due bambini) senza dire una parola,<sup>42</sup> senza intonare la *nenia* arcaica che in un primo tempo sembrava che il regista intendesse affidare alla voce di Maria Callas. L'uccisione – secondo i canoni della tragedia antica – non si vede, ma neppure viene narrata: si fa intuire, mostrando l'arma impugnata dall'infanticida. A questo punto Medea incendia la casa e l'intera città – significativamente posta al di fuori delle mura, per evidenziare la marginalizzazione della straniera – e il film si conclude con un primo piano di Maria Callas che con forza grida. «No. Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile,

---

<sup>40</sup> CHIARA SELVAGGINI, *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, cit., p. 53.

<sup>41</sup> MARIA GRAZIA CIANI, *Medea: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 11. Se Gage ha ragione, a questo punto della sua vita Maria Callas può dolorosamente identificarsi anche per questo aspetto con la maga della Colchide: il 30 marzo del 1960, per sua richiesta, avrebbe dato alla luce con parto cesareo il figlio concepito con Onassis, in anticipo rispetto al termine della gravidanza. Ma Omero non sopravvive per complicazioni respiratorie: la sepoltura del bambino, di cui esiste un ritratto fotografico, avrebbe ricevuto con regolarità le visite della madre, la quale avrebbe per anni ricompensato il custode per averla fatta accedere al camposanto milanese dopo l'orario di chiusura. È legittimo supporre che il rimorso per aver forzato il parto, causando l'esito infausto della gravidanza, abbia accompagnato l'ultimo periodo della vita della cantante, spingendola a occultare (anche con la cremazione) le tracce del taglio cesareo.

<sup>42</sup> È noto che Maria Callas sapesse costruire i suoi personaggi operistici anche attraverso il silenzio, con la sua stessa presenza in un angolo della scena, per esempio, in particolare quando interpretava *Medea* (come chiarito nel capitolo precedente). Lo evidenzia il critico spagnolo FERNANDO FRAGA, *Simplemente divas. El arte operístico de Isabel de Médici a Maria Callas*, Madrid, Fórcola, 2015, p. 345: «La Callas utiliza la mínima frase, incluso hasta puede hablarse de los mismos silencios, para construir el personaje al completo. No es la cantante, como era común hasta entonces (y ahora), que aprovecha la llegada del momento de mayor lucimiento de la partitura (el aria en especial) para emplear todas sus armas allí, desatendiendo o dejando pasar de largo el resto de la partitura. La Callas, no. Aprovecha todo lo que tiene a disposición para ordenarlo, profundizarlo, traducirlo en función de erigir una entidad viva, perfilada, que evoluciona según las circunstancias que en la obra va viviendo». Nostra traduzione: «La Callas valorizza anche la minima frase, si può persino parlare dei silenzi stessi, per costruire l'intero personaggio. Lei non è la cantante, come era normale esserlo fino ad allora (e ancora oggi), che approfitta dell'arrivo del momento più brillante della partitura (l'aria in particolare) per usare lì tutte le proprie armi, trascurando o lasciando passare in ombra tutto il resto della partitura. La Callas, no. Approfitta di tutto ciò che ha a disposizione per ordinare, approfondire, tradurre il personaggio, rendendolo un'entità viva, ben profilata, che si evolve secondo le circostanze che sta vivendo nell'opera».

ormai»: <sup>43</sup> capelli che le ingombrano il viso, occhi sgranati <sup>44</sup> e bocca contorta in una smorfia di dolore, mentre le fiamme fanno da diaframma tra lei e Giasone prima che tra lei e il pubblico. <sup>45</sup> È evidente che Pier Paolo Pasolini utilizza il mito ponendolo in correlazione con la contemporaneità e, in questo modo, per parallelismi e opposizioni, ne rivela la perenne attualità.

Maria Callas è nata, ricordiamolo, nel 1923; Giuseppe Gentile, pronipote dell'illustre filosofo e ministro dell'Istruzione nell'era fascista, campione del salto in lungo e del salto triplo, è invece nato a Roma il 4 settembre 1943: <sup>46</sup> i vent'anni di differenza, molto evidenti, sono una curiosa nemesi. Nella propria vita Maria Callas ha dapprima sposato e poi amato uomini vistosamente più anziani di lei; <sup>47</sup> nell'unico film da lei interpretato, il suo compagno sembra essere un figlio più che un marito. Le scene d'amore tra i due (Pasolini aggiunge, rispetto all'ipotesto euripideo, un ultimo momento di intimità proprio alla vigilia delle nozze con Glauce) rivelano un certo disagio e, in una intervista, Gentile ammette la difficoltà incontrata da entrambi: lei, una cantante d'opera, non è

---

<sup>43</sup> Citiamo da PIER PAOLO PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo...*, cit., p. 560. Nel film i dialoghi scarseggiano per tutti i personaggi. IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 27, ricordano che «in assenza di una sceneggiatura, Pasolini spiegava a lungo le sue idee. Aveva preferito concentrarsi sul viso e sulle espressioni di Medea. La mancanza di copione mise in crisi la Callas, abituata al rigido binario della partitura».

<sup>44</sup> CHIARA SELVAGGINI, *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, cit., pp. 87-88: «Gli occhi di Medea sono rivolti principalmente all'invisibile, a ciò che Giasone non riesce a vedere, e lo spettatore attraverso il suo sguardo riesce a penetrare nel suo mondo». Sempre a proposito dello sguardo magnetico di Maria Callas si può leggere IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 27: «Maria Callas fissò per sempre, in questa pellicola, il suo sguardo magnetico e l'intensità delle sue espressioni, dove la sua immagine aveva il difficile compito di evocare senza parole l'antica leggenda della Colchide. [...] Nell'occasione non mancarono i paragoni con Eleonora Duse».

<sup>45</sup> Uno dei temi trattati nel film pasoliniano è quello dell'incomunicabilità tra culture diverse, quella della Colchide e quella della Grecia, ma anche quella del mondo classico con la contemporaneità: cfr. CHIARA SELVAGGINI, *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, cit., p. 32. Dopo la scheda tecnica (pp. 36-38), il film, che ha la durata di 110 minuti e 28 secondi, viene analizzato suddividendolo in dieci scene di diversa lunghezza. La settima sequenza, che presenta le visioni di Medea, è fondamentale e motiva il sottotitolo del film: il suo carattere visionario è evidenziato mediante una serie di sovrimpressioni che mostrano Medea in lacrime nella sua stanza, mentre la scena principale continua a svolgersi in contemporanea. Il pianto di Medea segnala l'avvio del suo *reditus* alla propria cultura: indossa nuovamente gli abiti tribali, mentre ricompare nella colonna sonora la musica etnica scomparsa dopo l'abbandono della Colchide. Lei ora parla con il Sole, padre di suo padre, poi svela alla nutrice i propositi di vendetta. Con questo film Pasolini non auspica un ritorno alla cultura prelogica, ma prende atto dell'insanabile dissidio esistente tra i due centauri (quello mezzo animale e quello solo umano) significativamente compresenti nella scena ambientata nella piazza di Corinto, che è in realtà il Campo dei miracoli di Pisa (cfr. pp. 50-53, in particolare le pp. 51-52).

<sup>46</sup> Il suo forte accento romano non piacque a Pasolini che, durante le riprese in Turchia, decise di farlo doppiare. Vennero così doppiati anche gli altri interpreti, compresa Maria Callas, che pronunciava nel corso del film pochissime parole. Sospesi gli allenamenti a causa di un infortunio, Gentile venne notato da Pasolini per un servizio fotografico con il quale reclamizzava la nuova Fiat Dino sulla rivista «Oggi». Ingaggiato con un compenso di dieci milioni di lire, rifiutò in seguito ulteriori proposte cinematografiche perché – dichiarò lui stesso – non considerate all'altezza dell'impresa culturalmente interessante vissuta sotto la direzione di Pasolini. Altri interpreti del film: Luigi Barbini indossò i panni di un argonauta; Annamaria Chio prestò il proprio viso angoloso e scavato alla nutrice (che, non dimentichiamolo, nella tragedia euripidea ha il compito importante di recitare la prima parte del Prologo); la giovanissima Margareth Clementi fu Glauce; un secondo attore proveniente dall'atletica, Massimo Girotti, fu un intenso e credibile Creonte; Laurent Terzieff impersonò il saggio Chirone; Sergio Tremonti fu un Absirto dagli sguardi enigmatici; interpretarono infine i ruoli secondari della sacerdotessa, di una donna e di Pelia rispettivamente Maria Cusani Quasimodo, Piera degli Esposti e Paul Jabara. La nostra analisi è stata condotta sul DVD della Raro Video: il film è stato restaurato digitalmente dalla LYR (supervisione di Ennio Guarnieri e del colorista Roberto Insanguine).

<sup>47</sup> Giovan Battista Meneghini (1896-1981) è di ventisette anni più vecchio; Aristotele Onassis (1906-1975) di diciassette.

abituata alle effusioni amatorie davanti alla macchina da presa e lui non è un attore professionista. Inoltre, la distanza di età favorisce una relazione di reciproca stima che non semplifica le cose:<sup>48</sup>

La difficoltà maggiore che ho dovuto affrontare è stata l'assoluta mancanza di un testo. Pasolini aveva in testa ben chiara l'idea di ciò che voleva fare nel suo film, e il suo metodo era quello di lasciare liberi gli attori e di confrontarsi con loro. Quando riusciva a cogliere in quelle riprese il gesto, lo sguardo, l'azione, che confacevano al suo modo di fare il film, lo inseriva nella pellicola. In sostanza, non faceva interpretare, ma carpiva i momenti che lui sentiva in armonia con la sua idea. Questo creava in me molto disappunto [...]. Non sopportavo di essere lo strumento di un'idea altrui, della quale non mi si dava spiegazione. Ma questo è un aspetto negativo che svanisce accanto alla bellissima esperienza cinematografica, ancor più stimolante per avere avuto la possibilità di conoscere due grandi personaggi come la Callas e Pasolini. Lui, estremamente gradevole e di un'assoluta disponibilità nei confronti degli attori.

Anche il giudizio su Maria Callas è lusinghiero; lei apprezza l'autonomia del giovane attore, lui percepisce la sofferenza di una donna ferita nei sentimenti più profondi e stabilisce un parallelismo tra Medea e Maria, consapevole che il travaglio psicologico di quest'ultima è davvero complesso:

Il rapporto con la Callas me lo ricordo con la stessa gradevolezza di quello con Pasolini. Anche lei era molto disponibile nei confronti di tutti. Apprezzò di me il fatto che un giovane di 25 anni riuscisse ad interpretare il ruolo sul momento e ad autogestirsi intellettualmente. Forse è per questo che ebbi la sua stima e andammo subito d'accordo. Uscimmo qualche volta a cena insieme. Si lamentava della situazione che si era creata tra lei, Onassis e la Kennedy, ma soprattutto di come lui l'aveva trattata. Lui sovente la chiamava la sera per lamentarsi della situazione in cui viveva con l'altra "Signora". La Callas e Medea sono differenti tra loro. Medea è più rivolta verso il male, reagisce in maniera violenta contro quest'uomo che non le rivolge attenzione, preferendole altre cose; la Callas, invece, aveva accettato in qualche modo il rapporto con Onassis, che aveva amato molto e continuava a suscitare stati d'animo amorosi ogni qual volta le telefonava, anche se lei stessa non gradiva più la situazione.

Ripensando alla realizzazione di alcune scene del film, Gentile spiega come la rispettosa amicizia nata tra lui e Maria Callas, la complicità tra loro instauratasi al di fuori del set cinematografico, ma anche la differenza di età, educazione e sensibilità rendessero difficile interpretare in maniera disinvolta le scene d'amore:

La scena d'amore tra Giasone e Medea nel film è brevissima, non si vede nulla. La prima volta Pasolini voleva che ci baciassimo, ma noi continuavamo a porgerci la guancia. Per cui la scena nella tenda si ripeté più volte. Si era instaurato un rapporto di rispetto e imbarazzo che sfociava inevitabilmente nel rifiuto (naturale) di baciarsi sulla bocca. L'effetto cinematografico negativo di questo momento che doveva essere trascinate e sensuale è determinato da questi motivi... E questo rivela quanto questa donna concedesse poco spazio alla vita dei sensi, vivendo rigidamente sia la sfera lavorativa sia quella affettiva. Questa scena fu ugualmente intensa, ma tra noi intercorreva un sentimento, un'amicizia, una confidenza particolare e un rispetto per la differenza d'età che c'impedì di vivere con trasporto la scena. Dover fare qualcosa davanti agli altri era fastidioso. L'educazione, il suo modo di vivere da artista, non comportava il rapporto fisico. Era bella, non secondo i canoni della bellezza moderna, ed era affascinante per la sua completezza di donna. Il personaggio Callas aveva un alone attorno a sé, ma la sua Medea non fu sufficientemente sanguinaria e violenta, nonostante la potenzialità che aveva dentro. Devo dire che il personaggio di Medea mi ha sempre infastidito, Maria non lo ha reso sgradevole, ma intenso con sguardi che dicevano tutto e la rendevano più umana.

---

<sup>48</sup> La testimonianza di Giuseppe Gentile è stata raccolta a Roma il 9 febbraio 1999 e si può oggi leggere in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 35-38. Per tutti gli stralci da noi qui di seguito riportati si veda *ibidem*, *passim*.

Secondo il giovane partner, Maria Callas ha bisogno di sostegno e di ascolto: per lui è gratificante essere il destinatario di confidenze tanto esclusive, ma terminata l'esperienza sul set i due si rivedranno raramente:

Abbiamo parlato molto del suo rapporto con la madre, argomento delicato che ha sempre cercato di evitare. Quella che io ho conosciuto è l'ultima Callas, quella che comunque si confida maggiormente, volge lo sguardo al passato e riconosce gli sbagli fatti, ben diversa dalla cantante in carriera. Una donna che ha sempre richiamato l'attenzione paterna e che ha riversato la sua necessità di sostegno su uomini come Meneghini e Onassis. Io avevo con lei un rapporto corretto: era gratificante per me, un ragazzo di venticinque anni, avere una partner come lei, ma soprattutto che mi facesse delle confidenze così esclusive, che ad altri non raccontava. [...] Per lei l'esperienza fu positiva, al di là dal [*sic*] fatto che il film non abbia avuto grande successo... Era professionale e certe scene era lei che decideva come girarle o se dovevano essere tagliate. [...] Certo in quel periodo trascorremmo molto tempo insieme [...]. Era una donna rassegnata non al suo destino ma al rapporto con Onassis. [...]. Si avvertiva, comunque, come fosse una donna sola e quanto avesse voglia di comunicare. Dopo questa esperienza ci siamo sentiti e visti qualche volta, ma poco perché lei stava a Parigi.

L'esperienza cinematografica ha sicuramente affaticato la Callas: la pressoché totale assenza della sceneggiatura,<sup>49</sup> se crea disagio a Giuseppe Gentile, non può che confondere, a maggior ragione, una cantante scrupolosa. Inoltre il direttore dei dialoghi – Arthur Cappotelli – ricorda che i cambiamenti decisi su due piedi dal regista mettevano a disagio Maria Callas che non sempre riusciva a ricordare l'ultima versione delle frasi da pronunciare. Per questo – la testimonianza è un poco buffa – «Cappotelli si nascondeva dietro il voluminoso costume di Medea e le gridava le battute in italiano, che simultaneamente lei traduceva e pronunciava in inglese».<sup>50</sup> La cantante stessa, inoltre, chiedeva un nuovo ciak per le inquadrature nelle quali le sembrava di non aver dato il meglio di se stessa, si preoccupava del trucco e del costume e partecipava alla vita del set con intensità, collaborando per ottenere i migliori risultati, «dimostrandosi affabile e disposta a parlare con semplicità con gli uomini della *troupe*».<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Una certezza, parafrasando il pensiero del regista, è che Pasolini vede Medea come una donna del terzo mondo, arcaica, complessa, con tremendi conflitti interni. Questa donna appartiene a una civiltà antecedente alla razionalità classica e detiene una cultura in cui il sacrificio umano è un dato di fatto. Pertanto uccidere i figli, per Medea, equivale a salvarli per consegnarli ad un mondo migliore. L'incontro con Giasone simboleggia la scoperta del sesso e della maternità, provoca il distacco dal mondo magico primitivo e la perdita del contatto con il sacro. Medea vede distrutto il proprio mondo e compie l'unico atroce gesto che è ormai in grado di comprendere: l'assassinio dei propri figli, che nel film è solo poeticamente accennato (cfr. per le parole stesse del regista *ivi*, p. 28).

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Dalle pagine 27-30 sono ricavate anche le notizie che seguono sui dettagli relativi alla produzione del film. Solo con Sergio Tramonti (suo fratello sulla scena, in quanto interprete del ruolo di Absirto) la collaborazione ha inizio con un incidente, dovuto al ritardo di lei e a un saluto «rancoroso e punitivo, moraleggiante» (*ivi*, p. 32) di lui (la testimonianza è riportata alle pp. 30-35). In seguito i due diventano amici e la cantante lo invita a imparare a camminare con più grazia, nonostante i sandali, visto che fa la parte di un principe (cfr. *ivi*, p. 33). Pure Tramonti lamenta il fatto che «non c'erano copioni ma soltanto indicazioni psicologiche, “vai lì, guarda là, sali, scendi”» (*ivi*, p. 32) e osserva che Maria «aveva sempre la sua parlata con accento veneto» che risuonava come una «cantilena carina» (*ivi*, p. 33 per entrambe le citazioni). Per quanto riguarda il rapporto tra la cantante e il regista, Tramonti descrive Pasolini come «molto asciutto, molto semplice, anche muto, silenzioso, ma forte, e lei lo avvertiva [...]». C'era un tipo d'intesa, si salutavano con molta tenerezza, dolcezza, con molto rispetto, con molta accortezza reciproca» (*ibidem*).

A Giacomo Gambetti Maria Callas confida che, secondo lei, Medea va resa la meno sanguinaria possibile: non si identifica con il personaggio, perché la maga della Colchide è sanguinaria e perciò non si avvicina minimamente all'indole della cantante. Da quanto dichiara a riprese ultimate, pare non escludere futuri impegni cinematografici. In seguito, tuttavia, non aderirà a nessun altro progetto del genere.

Pasolini ha avuto un'idea straordinaria, che a me è piaciuta molto. C'è una Medea barbara e una greca, c'è il sogno e c'è la realtà. In Cherubini c'è la tragedia e basta. Questa è più moderna e non tiene conto dell'intera leggenda [...]. Come ruolo mi calza a pennello, come donna no. Medea è una donna abbastanza fragile per essere colpita negli affetti dal trattamento che Giasone le ha riservato, ma è anche abbastanza forte per affrontarlo. Però Medea è anche crudele, io invece non amo la crudeltà. [...] Spero di essere riuscita a far venir fuori l'umanità di Medea il più possibile, anche se nella leggenda non ce n'è molta, c'è più cattiveria [...]. Medea ha una caratteristica, nel temperamento, che io non ho, l'aggressività: ma qui non è aggressiva, sono riuscita a farla vivere, credo, negli spettatori, con una umanità ricca. [...] Proprio perché ho cercato di giocare bene la mia prima carta, nel futuro guardo davanti, spero di avere da lavorare, di avere altre occasioni per altri personaggi; non mi interessano cose come *I cannoni di Navarrone* [sic] o *La Bibbia*, che pure mi fu proposta. Ci sono stati molti progetti, alcuni anche seri, due di Losey, una persona di cui ho un ottimo ricordo, per un episodio da Poe [...]; Zeffirelli pensò ad una *Tosca*, ma non mi interessava rifare l'opera; Dreyer, un uomo eccezionale, pensò anche lui a Medea ma i produttori non gli dettero fiducia.<sup>52</sup>

Le scene girate a Grado e a Pisa non prevedono la presenza di Medea che viene invece richiesta a Cinecittà: per l'intera durata delle riprese romane Maria Callas risiede nella "villa", un fabbricato nel quale si trovano i camerini-appartamento per gli ospiti di particolare riguardo. Qui dimorava, durante la lavorazione dei propri film, anche Federico Fellini.

La lavorazione del film pasoliniano inizia il 7 maggio e termina il 16 agosto 1969.<sup>53</sup> A Cinecittà vengono girate le sequenze che si svolgono nella casa di Medea nella Colchide e quelle ambientate nella reggia di Corinto.

Gli esterni vengono invece ripresi in Turchia (Urgup e Goreme), in Anatolia, Cappadocia e Siria (riconoscibili le mura di Aleppo, città nella quale si riprendono anche le scene ambientate all'interno della casa corinzia di Medea). A Geboul, sempre nei pressi di Aleppo, viene messo in scena l'assalto degli Argonauti. Come già segnalato, la Piazza dei Miracoli di Pisa è l'*agorà* della città posta sull'istmo, mentre a Marechiaro di Anzio si trova l'edificio utilizzato come facciata esterna della casa di Medea a Corinto e per l'incendio finale. Infine le sequenze iniziali, riservate all'infanzia di Giasone, sono riprese nella laguna di Grado; nel castello di Chia del Viterbese sono collocati alcuni primi piani di Maria Callas.

---

<sup>52</sup> Per gli stralci del colloquio di Maria Callas con Giacomo Gambetti si vedano le pp. 28-29, *passim*, del volume a cura di Bottero, Silvi, Demichelis; si veda pure PIER PAOLO PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo...*, cit., pp. 468-476.

<sup>53</sup> Cfr. IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 29 (per informazioni sui diversi set e su vari aspetti della produzione).

La pellicola esce in Italia il 27 dicembre 1969 con l'autorizzazione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. È vietata ai minori di diciotto anni. La *première* tocca al Cinema Mignon di Milano, il giorno successivo; un galà si svolge all'Opéra di Parigi un mese più tardi (28 gennaio 1970). Soltanto il 17 settembre 1977, cioè all'indomani della morte della protagonista, la RAI trasmette il film, coprodotto da Franco Rossellini e Marina Cicogna per la San Marco S.p.a. di Roma, per *Les Films Number One* di Parigi e per *Janus Film und Fernsehen* di Francoforte. Il direttore della produzione è Fernando Franchi; Ennio Guarnieri è il responsabile della fotografia; Dante Ferretti lo scenografo-arredatore. Le musiche sono curate da Pier Paolo Pasolini con la collaborazione di Elsa Morante e sono tratte da un repertorio di musiche sacre giapponesi e di canti d'amore iraniani pubblicati dalle Edizioni Musicali Bixio Sam di Milano. Sergio Citti collabora alla regia. Il trucco di Maria Callas viene affidato a Goffredo Rocchetti, mentre la sua pettinatura è curata da Maria Teresa Corridoni. La sartoria che realizza i costumi disegnati da Piero Tosi è quella di Umberto Tirelli, mentre i gioielli sono forniti dalla ditta Nino Lembo di Roma.

Per offrire, concludendo, una valutazione complessiva del film, si può estrapolare qualche battuta significativa dalla testimonianza offerta a Bologna, il 19 gennaio 1999, da Sergio Tramonti il quale, avendo fatto parte del cast, offre indicazioni preziose sui ritmi lavorativi di Pasolini, sulla pazienza di Maria Callas, sui pregi e sui limiti della sua interpretazione cinematografica:

Come giudizio artistico direi che è stata una grande Medea lirica, ma nel film ci sono dei momenti in cui la barbarie, la potenza di questo personaggio non esce tanto fuori. Risulta una donna più cortese, più signora, più raddolcita, e diversa dall'immagine che uno si aspetta quando pensa a Medea, alla *Medea* di Pasolini che voleva lo scontro arcaico con il mondo occidentale, colonizzatore. Gli Argonauti invece erano come i Marines. In qualche modo doveva essere come il Vietnam, e la regina vietnamita non è che viene fuori. Esce la Signora Callas Meneghini (Onassis)... Nelle inquadrature era troppo elegante. C'è da sostenere che non è stata aiutata dai mezzi, dalla tecnica, dalla procedura del cinema. Il cinema americano, per fare un esempio, è come una valanga che corre dietro all'attore. Il cinema occidentale, europeo (e quello di Pasolini), corre dietro alla visione generale del regista, della sua idea. Pasolini faceva delle riprese che duravano anche cinque, sei ore, per poter alla fine scegliere una sola espressione dell'attore. Era frammentario... Ci voleva molta pazienza... E la Callas in questo caso ha dato prova di una grande passione e rispetto. Lui si permetteva di inquadrare i passerotti o le capre. Seguiva il suo delirio creativo mentre magari aveva la Callas seduta nella grotta che aspettava. Lei ha creduto in quest'idea, ma in certe inquadrature si vede che a volte non era entrata nel personaggio, risultava fredda, distante. Purtroppo non è stata aiutata dai tempi e dalla tecnica cinematografica e dal regista così onnicomprensivo e potente. Se avesse fatto un film con un regista nordico o americano che l'avesse seguita di più, magari i risultati sarebbero stati diversi, chissà come! Martin Scorsese, Orson Wells, Bergmann. Questi registi sanno entrare dentro i personaggi creati dagli attori, entrano dentro l'attore. Pasolini risulta come un grande affrescatore. Non posso dire che sia stata una brava attrice, c'è qualcosa di quel film che mi dispiace, anche nella sua prestazione. [...] In certi momenti è fantastica, ma nell'insieme non è stata aiutata ad entrare nel personaggio. Cinematograficamente Medea non fiorisce, non esplose, come invece successe per quella di Cherubini. Di lei era grande e potente lo sguardo, quasi ipnotico. Quando dovevamo partire per andare a rubare il vello d'Oro lei mi guardò dicendomi «Andiamo». Io dovevo guardarla e assecondare il suo volere con un gesto accondiscendente. Nella grotta durante la scena mi guardò, quasi seducendomi per convincermi

a compiere questo reato, trapassandomi. Rimasi imbambolato. Ripetemmo alcune volte la scena fino a che riuscii a fare il mio gesto... A modo suo mi stregò...<sup>54</sup>

L'essenziale, a livello critico, è già detto, in maniera chiara e condivisibile, anche se a noi resta il dubbio che nelle inquadrature in cui Maria Callas risulta fredda e distante in realtà stia dando una ben determinata interpretazione del personaggio: nella visione pasoliniana, quando Medea si allontana dalla propria terra di origine perde il contatto con gli elementi della Natura che sono anche i suoi dèi (lei è – non dimentichiamolo – la nipote del Sole). Il suo sguardo concentrato in un invisibile altrove, una tensione che comunica paura, allerta e disagio sono quanto di più eloquente si possa richiedere a una attrice che si ponga al servizio delle intuizioni pasoliniane. Una testimonianza di Dacia Maraini, inoltre, presenta la grande cantante come «una persona impaurita», benché riesca a lavorare con concentrazione e buoni risultati e il regista – del quale è evidentemente innamorata – sia contento di lei e glielo faccia intendere in mille modi.<sup>55</sup> Difficile per noi stabilire se Maria Callas – interpretando la Medea di Pasolini molto umanizzata e spaventata dal contatto con una cultura lontana dal proprio mondo di origine – resti nella parte anche fuori dal set, oppure porti sul set ciò che, come donna e artista, sta realmente vivendo in una fase critica della propria esistenza.

---

<sup>54</sup> SERGIO TRAMONTI, *Fratelli sulla scena*, ivi, pp. 30-35: 33-34.

<sup>55</sup> Disponiamo anche di una intervista rilasciata da Dacia Maraini il 30 ottobre 1999 (cfr. ivi, pp. 38-40) che, a quanto già esposto, aggiunge alcune conferme e qualche approfondimento sulle condizioni emotive di Maria Callas. Si conferma la professionalità della cantante, il cui rapporto con Pasolini viene descritto come «molto tenero e pieno d'affetto» dato che «erano due persone sotto certi aspetti molto infantili» (ivi, p. 39, per entrambe le citazioni, come pure per quanto segue). Addirittura pare che Maria Callas fosse «intimidita da Pasolini. Qualsiasi cosa lui le dicesse, lei stava zitta, taceva, si mordeva la lingua. Non aveva nessuna sicurezza davanti a Pasolini, probabilmente lei si sentiva incolta rispetto a lui... Era estremamente titubante e fragile. Lei si era infatuata moltissimo di lui, anzi era innamorata, ma di fronte a lui aveva un atteggiamento di grande fragilità, paura, insicurezza. Lo amava, da una parte pensava addirittura di cambiarlo, di modificarlo e nello stesso tempo era di una mitezza e di una passività di fronte a lui che mi sorprendevo. Io la consideravo una donna di gran temperamento, eppure lei si faceva piccola, piccola... Queste sono le grandi contraddizioni delle persone. Aveva una grande personalità, non era una stupida, ma come spesso succede alle grandi personalità, sovente aveva delle contraddizioni, e una di queste era che lei aveva il sentimento dell'inadeguatezza, era come se non credesse a sé stessa. Questo non sul palcoscenico, qui veniva fuori straordinariamente la Regina sulla scena, ma nella vita diventava una Cenerentola. Lei con me era molto sincera. Mi raccontò, in quei quindici giorni in cui rimanemmo insieme, molte cose su Onassis: quello era un periodo difficile e tremendo. Mi diceva che lui non sapeva amare [...]». La testimonianza continua raccontando particolari relativi al fatto che Dacia Maraini e Maria Callas devono anche dormire nella stessa stanza, in una occasione, e che la cantante «quando si trattò di spogliarsi la sera, lo fece a “spizzichi e bocconi” tenendo sempre la camicia sopra... come si faceva in collegio... Era una persona strana» (ivi, pp. 39-40): a noi la cosa non sembra strana. Se davvero nel marzo del 1960 Maria Callas ha partorito con taglio cesareo il figlio segreto di cui già abbiamo parlato, teme che una donna intelligente e accorta come Dacia Maraini, vedendo la cicatrice, capisca l'accaduto. Nell'ultima parte della sua testimonianza la scrittrice ribadisce che Maria Callas «quando veniva ripresa in primi piani [...] tremava. [...] Lei non era a proprio agio con quell'apparato che era il cinema. Pasolini rimase molto contento, effettivamente lei era una grande donna e una grande attrice [...], ma come donna messa di fronte a un linguaggio diverso si era sentita un po' persa. [...] Non aveva nessuna fiducia in sé stessa, salvo quando saliva sul palcoscenico e doveva cantare. Qui non doveva cantare, e per giunta in un film ove rispetto al teatro era completamente diverso il procedere, con un insieme di condizionamenti completamente diversi, lei si sentiva sperduta. Non mi palesò queste incertezze, ma io le intuivo. [...] Lei fisicamente non si piaceva, si criticava continuamente [...]. Io cercavo di rincuorarla [...], ma lei non si piaceva. Per quanto riguarda il futuro, vedeva le cose un po' genericamente, in maniera rosea ma [...] molto irreali. In quel tempo era una persona impaurita» (ivi, p. 40).



Dato che la nostra indagine è incentrata su Maria Callas e non sulla figura e sulla poetica di Pier Paolo Pasolini, segnalato *en passant* che la collaborazione e l'affettuosa amicizia tra i due artisti ha interessanti ricadute bibliografiche,<sup>56</sup> possiamo esimerci dal proporre una rassegna stampa completa relativa alle recensioni del film, ma riteniamo utile riprendere due stralci di articoli opportunamente citati nella monografia di Henry Wisneski, offrendo una nostra traduzione della recensione firmata da Bernard Drew in «Gannett News Service» dell'ottobre 1971:

Per una generazione come la mia, che brucia ancora al ricordo della Medea di Judith Anderson, Maria Callas, con un ventesimo delle battute della signora Anderson, crea un ritratto della regina della Colchide che è altrettanto memorabile e affascinante [...]. Nella mezz'ora finale del film la signora Callas si impegna in modo da ottenere quello che la signora Anderson raggiungeva nel corso dell'intera serata. Tornando ai suoi antichi dèi, Medea recupera la propria magia: il Sole e la Luna le parlano ancora e con tutte le Furie scatenate, piangendo, imprecaando, amando, odiando, lei distrugge Creonte e sua figlia, i suoi figli e se stessa, lasciando Giasone con il suo oro. Nessuno dovrebbe sorprendersi del fatto che Maria Callas possa agire così magnificamente, ma che Pasolini abbia suggerito una tale interpretazione in occasione di un debutto cinematografico è un merito per lui. Poco più che una presenza per la prima metà del film (anche se i tuoi occhi non la abbandonano mai), quando emerge dal paesaggio per esprimere ogni più intensa emozione tragica è davvero incredibile.<sup>57</sup>

Drew stabilisce un parallelismo tra Maria Callas e l'attrice australiana Judith Anderson (1897-1992) a vantaggio della cantante, ma non evidenzia una coincidenza curiosa: Judith trionfa con la *Medea*

---

<sup>56</sup> TRIPELEFF (FRANCO FERRARIO), *Un amore di Maria Callas*, Pavia, Liber, 1994: più che un romanzo è una autobiografia relativa al rapporto tra Maria e Pier Paolo raccontata da lei stessa. Il testo non è suddiviso in capitoli, ma in sequenze di pensieri interrotti da uno spazio bianco. A p. 178 la cantante stabilisce un parallelismo tra il proprio e il destino di Pier Paolo: «E Pasolini? No, non era sparito del tutto. Da Roma arrivava ogni tanto una telefonata di Pier Paolo, sempre gentile, sempre lo stesso. Ma anche lui stava andandosene per la sua deriva. Conduceva una vita triste e amara, ma sempre travolta da un lavoro incessante, a quanto affermava. Qualche tempo prima, affranto, angosciato, si era rivolto pure a me quando il suo Ninetto, uomo fatto ormai, s'era trovato una ragazza e aveva voluto a tutti i costi sposarsi. Un evento che a mente fredda, razionalmente, Pier Paolo poteva pure ammettere. Ma che nell'interno del suo cuore lo angosciava a morte, tanto che gli si raggrinzivano le mani per quell'intimo, segreto dolore che pochi potevano accettare senza disapprovarlo. Gli scrissi che non ci si doveva fidare di nessuno in questo mondo lurido e <c>attivo, pieno di piccola vita strisciante come un letamaio. Poi non lo sentii per molto tempo. Non pensavo quasi mai a Pasolini, non tanto perché la mia mente era spesso annebbiata dai farmaci ma perché quel pensiero probabilmente m'avrebbe fatto male». La lettera menzionata esiste: è un documento prezioso per comprendere l'affettuosa amicizia che, tramontato il sogno di un amore condiviso, rimane tra i due artisti infelici. A metà strada tra il saggio critico e la rievocazione nostalgica e lirica è il piccolo libro di Alessia De Santis che stabilisce inediti collegamenti tra quattro personalità bruciate dal *furor* dell'arte (Maria Callas) e dell'attivismo, in un impegno culturale finalizzato alla promozione di una moderna *humanitas* incarnata nel progresso politico, sociale e culturale (Pier Paolo Pasolini, Oriana Fallaci e Alekos Panagulis che è anche poeta, come Pasolini): ALESSIA DE SANTIS, *Una storia italiana. Le vite intrecciate di Pier Paolo Pasolini, Maria Callas, Oriana Fallaci, Alekos Panagulis*, Cercenasco (Torino), Marcovalerio, 2016. Una sintetica, ma attenta biografia di Maria Callas si legge alle pp. 23-27 (infanzia e giovinezza) e 47-56 (dal debutto veronese al tormentato rapporto con Onassis: il capitolo porta il titolo plutarco di *Vite parallele. L'ascesa*). A questo punto, il terzo capitolo stabilisce gli *Intrecci* e dell'amicizia tra Pier Paolo e Maria si parla alle pp. 75-76, dov'è riportata la poesia con la quale Pasolini le rivela che tra loro non si potranno mai valicare i confini di una affettuosa amicizia; alla morte di Maria Callas è dedicata p. 110 dove, tra l'altro, si legge: «Maria [...] venne a mancare il 16 settembre 1977. Non si era ripresa dai lutti di quegli anni. Il 15 marzo 1975 era morto Aristotele Onassis [...], il 2 novembre dello stesso anno Pier Paolo Pasolini, il 17 marzo 1976 Luchino Visconti. In quegli ultimi anni, aveva continuato a essere vicina a Onassis cui, nel frattempo, era morto il figlio Alessandro. Talora il luogo dei loro incontri era Glyfada, dove Oriana e Alekos conducevano, nel frattempo, tutte altre battaglie. La "Divina" morì nella sua casa di Parigi in compagnia solo dei domestici, circondata dal lusso ma senza quell'unica rosa sul comodino che tanto aveva desiderato».

<sup>57</sup> Per il testo inglese rimandiamo a HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 224.

tradotta dal poeta Robinson Jeffers e prodotta da John Gielgud (che recita nella compagnia) nel 1947, lo stesso anno in cui Maria Callas inizia la propria carriera artistica all'Arena di Verona. Vinto il «Tony Award» come migliore attrice, Judith Anderson porta la tragedia euripidea in *tournee* in Germania (1951) e, successivamente, in Francia e Australia (1955-56). Sono gli anni in cui Maria Callas trionfa nella *Medea* cherubiniana.

Secondo stralcio: nella *Letter from Paris* di Genêt pubblicata dal «The New Yorker» del 21 febbraio 1970 troviamo un encomio dell'attrice e, più in generale, del film pasoliniano:

Indossata una lunga e ampia veste ricamata, abbellita con collane e ornamenti barbarici che arrivano fin quasi ai suoi piedi, Maria Callas abbandona il proprio corpo al dolore, gettandosi sul pavimento, strisciando con angoscia e furia, in contorsioni di dolore che tuttavia mettono in risalto una grazia straordinaria: una *performance* ipnotica, di quelle che ormai si vedono di rado, dotata di un forte potere magnetico. È un evidente trionfo delle sue facoltà corporee e psicologiche [...]. Si può affermare che in questa nuova *Medea* viene raggiunto un supremo traguardo di recitazione tragica che consente di classificare il film come un'opera d'arte cinematografica rara.<sup>58</sup>

La *Medea* di Cherubini si rivolge a Giasone e, nell'acceso confronto che traduce musicalmente il celebre ἀγών (ossia lo scontro verbale) contenuto nel secondo episodio della tragedia euripidea (versi 446-626), lo apostrofa, dichiarando: «Ho dato tutto a te». Questa denuncia rivolta da *Medea* a chi non ricambia la totalità del suo amore sembra diventare il motto dell'arte e della vita di Maria Callas:<sup>59</sup> tutto ha cercato di dare al suo pubblico (dal quale, a vero dire, ha pure preteso molto), tutto ha dato agli uomini della sua vita, fino a restarne distrutta, novella e definitiva *Medea*.

## 5.2. Le lezioni alla Juilliard School di New York

L'esperienza alla Juilliard, scrive Gina Guandalini, «non fu un fiasco plateale»,<sup>60</sup> ma il ciclo di lezioni tenute in pubblico (*Master Class*) «fu circondato da un'atmosfera snob e artificiosa che poco giovò all'incontro tra la grande interprete e i giovani desiderosi di apprendere». L'unica cantante che, dopo aver partecipato a quel corso, abbia raggiunto la notorietà internazionale, ossia Barbara Hendricks, ha più volte dichiarato:

Il grosso problema fu che i corsi erano pubblici. E non era un pubblico qualunque: Domingo, la Schwarzkopf, Bing... nulla che potesse mettere a loro agio degli studenti. Per me non furono le lezioni più utili della mia vita... Ma prima del nostro interesse veniva la gloria della scuola e la fama dell'insegnante, perciò il contatto fu difficile, anche se lei era molto gentile.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cfr. per una riflessione analoga alla nostra IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 27.

<sup>60</sup> GINA GUANDALINI, *Callas. L'ultima diva*, cit., p. 280, anche per le citazioni immediatamente successive, compresa la dichiarazione di Barbara Hendricks.

Alla presenza di un pubblico “vip” Maria Callas non può dunque tenere una lezione, ma deve offrire una esibizione, rappresentando il personaggio che tutti si attendono lei sia.

Da parte loro, gli studenti scelgono di eseguire pagine che già cantano bene. Ma questo – chiunque abbia studiato musica sul serio lo può comprendere facilmente – non è il modo migliore per imparare. Il pubblico impone, di fatto, che l’illustre docente stia a una certa distanza dagli studenti e non possa stabilire con loro un contatto immediato, con quella complicità che di solito intercorre tra maestro e allievi. Continua Barbara Hendricks:

credo anche che avesse paura di noi, perché non si trovava in una situazione naturale... E poi l’istinto non si può spiegare, insegnare o trasmettere. Era del tutto incapace di dirci perché era l’artista che era. La sentivamo molto triste e molto sola, come chi volesse darci una parte di sé e non sapesse come fare... Comunque, non posso dire che la Callas mi abbia insegnato molto. Anzi, ho scoperto e amato la sua arte dopo la sua morte, ascoltando i suoi dischi.<sup>61</sup>

Tra l’ottobre 1971 e il marzo 1972, il lunedì e il giovedì,<sup>62</sup> nell’*Auditorium* della Juilliard School di New York, Maria Callas guida due serie di lezioni: si tratta di un corso di perfezionamento a lei richiesto da Peter Mennin, direttore della scuola, e da Irving Kolodin, storico dell’opera e critico musicale. Tra i trecento aspiranti vengono selezionati ventisei promettenti giovani, metà dei quali sono già studenti della Juilliard. Per loro non ci sono tasse supplementari da pagare. Agli allievi esterni, invece, viene richiesto un contributo di 240 dollari per entrambi i cicli di lezioni.

La Juilliard, alla fine dell’estate del 1971, pubblica sul «New York Times» l’annuncio relativo alla possibilità per un numero limitato di osservatori di accedere all’*Auditorium* durante le lezioni tenute da Maria Callas. In un primo tempo non sembra ci sia grande richiesta. Le ragioni possono essere due: l’orario delle lezioni (le 17.30 del pomeriggio) è improponibile per chi deve anche lavorare; inoltre – con ogni probabilità – si teme che il soprano dia forfait all’ultimo momento come ha già fatto nel febbraio 1971, quando ha abbandonato, due giorni soltanto dopo l’avvio delle attività, il corso di perfezionamento programmato presso il Curtis Institute di Filadelfia. Appaiono infatti pretestuose, in quell’occasione, le ragioni addotte da Maria Callas (nel corso di una intervista rilasciata a due mesi di distanza sul «New Yorker»), ossia la scarsa preparazione dei diciotto studenti, non idonei a frequentare un corso di canto di livello avanzato. Ma, tornando alle lezioni alla Juilliard, si può anche ipotizzare che l’unico annuncio pubblicato non sia stato notato da molte persone che avrebbero potuto essere interessate. Quando il *Master Class* comincia, gli osservatori presenti nell’*Auditorium* (che dispone di mille posti) sono meno di duecento. Si sparge la voce e

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 281. Un esperto di canto (RODOLFO CELLETTI, *Il canto*, Milano, Garzanti/Vallardi, 1989, p. 9), ritiene che l’ascolto intelligente di ottimi dischi risulti per un cantante che abbia già ricevuto l’impostazione di base molto utile e formativo. Inoltre, non è quasi mai vero che i mostri sacri del canto possano trasformarsi, a fine carriera, in eccellenti didatti: la stessa Elvira De Hidalgo seppe creare una sola Callas o forse – sarebbe più corretto dire – non creò ostacoli e in qualche misura agevolò l’autocreazione del fenomeno Callas.

<sup>62</sup> Unico *Master Class* cancellato è quello del 6 marzo, per malattia della docente.

aumenta rapidamente la richiesta di biglietti, ma la Juilliard – confermando la propria serietà – rifiuta di vendere abbonamenti o singoli biglietti una volta avviata la prima sessione di incontri. Inizia allora una gara tra gli ammiratori della cantante che inventano tutti gli espedienti possibili – compresa la contraffazione dei “lasciapassare” – al fine di entrare in sala. E così, a fine corso, la sala è praticamente riempita in ogni ordine di posti. La Juilliard cambia politica per la seconda serie di incontri e mette in vendita sia gli abbonamenti che i biglietti singoli e le lezioni diventano uno spettacolo a pagamento con un pubblico nutrito e fedele sempre presente in sala.

John Cruen del «New York Times» intervista Maria Callas il 31 ottobre 1971, ossia al termine della prima sessione di lezioni e la cantante dichiara quali sono le proprie intenzioni: trasmettere ai giovani ciò che ha imparato sia dai propri insegnanti che dai tanti maestri (abbiamo visto che sono ben cinquantadue) con i quali ha lavorato nel corso di una carriera breve ma ricca di impegni internazionali. La cantante ammette di essere una musicista – per così dire – predestinata, una che sa leggere tra le righe della musica, capendo anche quello che ad altri sfugge. Significativa pure la comprensione del proprio ruolo di artista. L’interprete non è il compositore, è al servizio, con umiltà, della volontà di chi ha creato i capolavori della musica:

I would like to pass on to the young ones 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.<sup>63</sup>

Alle cinque e trenta in punto Maria Callas sale sul palco, sul quale ci sono un pianoforte a coda, uno sgabello alto e una scrivania con gli spartiti da usare durante la lezione. L’applauso è invariabilmente messo a tacere con un cenno della mano; analogamente non saranno autorizzate segnalazioni di apprezzamento al termine della *performance* dei vari allievi o della maestra Callas, che talvolta canta con loro o anche da sola, per spiegare come eseguire la parte. Apparentemente non si accetta nulla di ciò che potrebbe disturbare il lavoro con gli allievi; di fatto le lezioni sono trasformate ben presto in uno spettacolo più che in una attività didattica. Ma per questo aspetto possiamo sospettare che quanto accade non dipenda dalla volontà della cantante, ma piuttosto dal fatto che il pubblico di fan presente in sala è in continuo aumento.

---

<sup>63</sup> La dichiarazione di Maria Callas è citata in HENRY WISNESKI, *Maria Callas. The Art Behind the Legend*, cit., p. 228. Nostra traduzione: «Vorrei trasmettere ai giovani quello che ho imparato da me stessa, quello che ho imparato dai grandi direttori d'orchestra con i quali ho lavorato, dai miei insegnanti e soprattutto dalla mia ricerca personale, che non si è ancora fermata fino ad oggi. Suppongo di avere una comprensione istintiva della musica. Sono in grado di leggere, per così dire, tra le note. Mi prendo la briga di vedere cosa si nasconde dietro il lavoro di un compositore. Non dobbiamo mai dimenticare che siamo interpreti, che siamo lì per servire il compositore e per assolvere a un compito molto delicato. Questa è una grande responsabilità».

Un particolare riportato da Wisneski<sup>64</sup> va segnalato: la “leggenda vivente”, la “bestia nera degli impresari”, la “stella del jet set internazionale” è diversa da come la descrivono le riviste amanti del *gossip*; il pubblico ha davanti agli occhi una professionista seria, che suscita rispetto ma che – al tempo stesso – appare timida e vulnerabile.

I cantanti selezionati occupano le prime due file. Talvolta Maria Callas esordisce chiedendo: «Bene, chi ha voglia di cantare?». Altre volte chiama per nome uno studente specifico. Normalmente lavora con cinque studenti per ciascuna lezione della durata di due ore. I brani che vengono proposti sono tratti in genere dal repertorio operistico italiano e francese. Inizialmente gli allievi cantano senza essere interrotti, mentre – in alcuni casi – Maria Callas fa qualche annotazione sui propri spartiti. Poi si lavora frase per frase. Quasi sempre raccomanda di non rallentare troppo durante i recitativi. Insiste sulle regole fondamentali del buon canto: niente portamenti da una nota all'altra, intonare bene le note, mettendole subito a fuoco, curare il legato e la comprensione approfondita del testo sia poetico che musicale, per esprimere adeguatamente il carattere del personaggio. Ancora: eseguire tutti gli abbellimenti come scritti<sup>65</sup> e non esagerare con le puntature, dare a ciascuna nota il suo giusto valore ed essere ritmicamente precisi. Evidente che per alcuni dei giovani allievi è difficile liberarsi da difetti e stereotipi ormai assimilati e diventati elementi tipici del loro modo di cantare, ma non si può negare che qualcuno migliori in fretta e bastino quindici o venti minuti per far ascoltare notevoli progressi.<sup>66</sup>

All'inizio della loro esecuzione gli allievi sono spesso a disagio, un po' rigidi e, pertanto, cantano in modo piuttosto piatto e incolore. Ma dopo qualche minuto di discussione e dopo aver ripetuto alcune frasi cominciano a lasciarsi coinvolgere emotivamente dalla musica e a percepirne la dinamica profonda. Maria Callas è rilassata e premurosa, incoraggiante ma anche determinata nell'esigere un approccio serio e concentrato. È schietta nelle sue osservazioni: né facili entusiasmi, né critiche che scoraggino gli allievi. L'esperienza teatrale da lei vissuta la rende ora consapevole delle difficoltà che i cantanti incontrano e riesce pertanto a metterli a proprio agio, anche con battute umoristiche o, addirittura, affettuose.

Benché all'inizio del corso abbia dichiarato che le lezioni avrebbero riguardato l'interpretazione e non la tecnica vocale, qualche indicazione tecnica viene da lei offerta, soprattutto quando i maschi fanno ascoltare suoni – come si dice in gergo – troppo piccoli e “indietro” e le femmine esitano sui suoni di petto che hanno pertanto poca consistenza. Lei offre esempi, ma senza

---

<sup>64</sup> *Ibidem*: «“The living legend,” the *bête noire* of impresarios, or a member of the international jet set».

<sup>65</sup> Quando i giovani cantanti sono in difficoltà, dà indicazioni precise su come studiare i trilli e valorizzare la coloratura con finalità espressive (sul canto di agilità callassiano cfr. RODOLFO CELLETTI, *Il canto*, cit., pp. 59-60).

<sup>66</sup> Le lezioni sono state registrate ed è possibile ascoltarle, integrando in tal modo le informazioni che si ricavano dalla bibliografia citata e dal volume curato da John Ardoin (con abbondante esemplificazione musicale) del quale avremo modo di parlare. Noi abbiamo utilizzato i 3 CDs mono in cofanetto Emi Classics – ZDMC 5 65802 2 (edizione 1987).

volersi esibire.<sup>67</sup> Ovvio, tuttavia, che la parte di pubblico che non l'ha mai sentita cantare dal vivo<sup>68</sup> attenda con impazienza di ascoltare da lei anche solo poche note. A ben considerare, molti dei pezzi proposti dagli allievi vengono cantati nella loro interezza, ma suddividendoli in tante sessioni esecutive che raramente superano i quindici secondi consecutivi. Talvolta Maria Callas abbassa le frasi di un'ottava, ma in genere canta la musica come scritta. In qualche occasione sembra stanca, ma spesso la voce risponde molto bene. Durante una lezione, per esempio, si lascia prendere dal desiderio di trasmettere il *pathos* richiesto dalla conclusione della celebre aria «D'amour l'ardente flamme» dalla *Damnation de Faust* di Hector Berlioz. Allora canta la strofe finale con suoni pieni e caldi e il risultato è superiore a quello raggiunto in occasione dell'incisione discografica EMI della stessa aria, a Parigi, nel 1963. Qui il timbro appare più bello e vibrante. Non si limita, quando insegna, a valorizzare l'uso della voce, ma vengono sfruttate le potenzialità drammatiche della totalità della persona cosicché ogni personaggio è caratterizzato anche attraverso l'intensità dello sguardo, il movimento delle mani, la mimica facciale. Wisneski ricorda che mentre un tenore esegue l'aria «Guardate! Come io piango ed imploro» dalla *Manon Lescaut*, Maria Callas canta silenziosamente l'aria con lui e comunica con la mimica facciale la disperazione di Des Grieux.

Negli anni precedenti il soprano ha inciso la maggior parte delle arie che vengono proposte dagli allievi.<sup>69</sup> I melomani che ben conoscono i dischi di Maria Callas, pertanto, ritrovano nel corso delle lezioni alla Juilliard ciò che hanno già avuto modo di apprezzare: le vere novità, invece, riguardano il repertorio maschile. Memorabili, per esempio, la sua eloquente interpretazione della sezione cantabile del *Prologo* dei *Pagliacci* (a partire da «E voi piuttosto»), la forza drammatica impressa al celebre monologo di Carlo Gérard dall'*Andrea Chénier* («Nemico della patria»), il modo in cui rende il cinismo di Jago nel celebre «Credo» dall'*Otello* verdiano. Il modo callassiano di fraseggiare e, in generale, di interpretare queste pagine baritonali rivela sottigliezze interpretative insospettite e – soprattutto – ci illumina sulla rapidità con la quale Maria Callas coglie i valori musicali e le potenzialità contenute anche nel repertorio che non ha mai eseguito in teatro.

Emblematiche per quanto stiamo trattando sono le indicazioni offerte sull'interpretazione della celebre apostrofe che Rigoletto, nel secondo atto, rivolge all'*entourage* del duca di Mantova:

---

<sup>67</sup> Per una apparente eccezione si ascolti al sito <https://www.youtube.com/watch?v=ap7xbDrQINU> (ultimo accesso: martedì 30 aprile 2019, ore 21.55) l'undicesima lezione: l'aria del carcere di Margherita dal *Mefistofele* di Boito viene eseguita da Maria Callas per ampi frammenti, a voce piena, con acuti sveltanti e *pathos* coinvolgente. A un certo punto l'applauso del pubblico scroscia spontaneo. Per un esempio relativo alle modalità adottate nel corso delle lezioni per incoraggiare gli allievi si veda <https://www.youtube.com/watch?v=JwtgkPECcWQ> (ultimo accesso: martedì 30 aprile 2019, ore 22.00): il mezzosoprano Sheila Nadler esita su alcune frasi di Amneris dal quarto atto di *Aida*. Anche in questo caso Maria Callas insiste sulla corretta accentuazione del testo poetico, offre chiarimenti sul momento drammaturgico, canta qualche passaggio, compresa la parte del tenore (eseguita sottovoce, ma chiaramente intonata) e, soprattutto, spiega all'allieva che «nothing is impossible». Le registrazioni si trovano dunque pubblicate anche in rete.

<sup>68</sup> Ricordiamo che a New York Maria Callas cantò soltanto due recite di *Tosca* al Metropolitan, *Il pirata* in forma di concerto alla Carnegie Hall e, infine, due arie di *Carmen* al Madison Square Garden.

<sup>69</sup> La maggior parte, ma non tutte. Per esempio non cantò mai l'aria della Regina della notte «O zitt're nicht».

«Cortigiani, vil razza dannata». Chi ha potuto assistere alla lezione racconta che, mentre – letteralmente – scaglia le brevi invettive del buffone, curva verso se stessa le proprie mani, come fossero artigli, e il viso esprime il terrore e la rabbia di Rigoletto: il pubblico è raggelato sui propri seggi. Chi ha solo sentito parlare del magnetismo della grande cantante-attrice può sperimentarlo per un momento e, novità inedita, in una parte scritta per baritono. Testimoni oculari narrano che, conclusa l'esibizione, durata meno di un minuto, molti tra il pubblico sono in lacrime. La didattica è in questo caso diventata, *pleno iure*, spettacolo.

Termina l'ultima lezione tenendo un basso profilo. Nessun atteggiamento da diva: un'uscita in sordina. Rivolgendosi agli studenti, esclama: «Che io continui a cantare o meno non fa alcuna differenza». Li esorta brevemente a continuare a lavorare duro e a mettere in pratica ciò che hanno fin qui appreso. Non aspetta una risposta né da loro né dal pubblico: rapidamente lascia il palco per uscire. Anche questo – dobbiamo ammetterlo – è grande teatro.

La donna coraggiosa e apparentemente inaffondabile è consapevole dei propri limiti e, soprattutto, del fatto che il *Master Class* si è rivelato «un'esperienza meno felice rispetto alla precedente»<sup>70</sup> (cioè il film di Pasolini). Nessuno, infatti, può improvvisare l'abilità didattica; inoltre, come già osservato, insegnare davanti a un pubblico crea quasi sempre una pericolosa ambiguità, perché invita alla spettacolarizzazione. E così «ben poche tracce lasciò il suo insegnamento», perché «la sua arte penetrante non poteva trasmettersi con parole ed esempi». Le esperienze non si possono comunicare: ciò che si mette in relazione con altri è il significato che esse hanno assunto, ma pure questo si ferma a livello di comunicazione intenzionale, ossia virtuale. La musicalità interna di Maria Callas resta sua e non abbiamo neppure la garanzia che un artista, ammesso che possa farlo, desideri davvero rivelare i segreti della propria arte: l'allievo impara a scoprire la propria strada, ma non può farlo in venti minuti, all'interno di un *Auditorium* che ospita un pubblico di mille persone, stabilendo con la maestra un contatto di ammirazione e stima più che di cordiale fiducia ed empatia.

A esperienza conclusa, la dichiarazione di Maria Callas sembra rientrare tra quelle sporadiche ed estemporanee professioni di umiltà che rendono difficile valutare un profilo psicologico di fatto complesso. In realtà, nelle sue parole non manca, ancora una volta, la consapevolezza dei propri meriti artistici e la tendenza, già riscontrata quando la cantante parla di sé, a offrire della propria personalità un ritratto fortemente idealizzato e apologetico:

Non ho insegnato canto, come hanno detto e scritto. 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

---

<sup>70</sup> IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 41, anche per le citazioni seguenti e per la trascrizione della dichiarazione di Maria Callas.

nostra è fra le arti più difficili, in quanto noi, oltre al canto dobbiamo rigorosamente badare anche al ritmo, all'intonazione, all'interpretazione, e alla recitazione, per rendere il personaggio il più credibile possibile. Io sono sempre stata per dare, non per chiudermi in me stessa. E poi il canto non si può insegnare. Lo si può tutt'al più guidare, educare, ispirare.<sup>71</sup>

La citazione riportata contiene un bilancio consuntivo, a esperienza conclusa, che si integra bene, senza sbugiardarle, con le dichiarazioni di intenti ricordate a inizio paragrafo.

Lodevole soprattutto la volontà di non imporre ai giovani talenti la propria, ma «la loro giusta strada», ossia quella congruente con «la loro personalità», senza dimenticare che esistono prerequisiti di natura e tecnica assolutamente irrinunciabili: correttezza nell'intonazione, senso del ritmo e abilità attoriali.

Solo le ultime frasi suonano come una *excusatio non petita*: infatti, se i piccoli gesti alludono al sentire interiore, un dettaglio che si ricava dalle testimonianze del maestro Vernizzi e del soprano Kabaivanska (che citeremo nel prossimo paragrafo, studiando l'attività registica in occasione dell'inaugurazione del ricostruito Teatro Regio di Torino nel 1973) lascia intendere come, fuori dal palcoscenico, la divina Callas fosse tutt'altro che incline a dare: durante le prove dei *Vespri siciliani*, infatti, continua a mangiare cioccolatini, senza offrirne neppure uno.

Nell'intervista di Derek Prouse dell'aprile 1961,<sup>72</sup> tra l'altro, la cantante aveva rivelato una certa sfiducia nei confronti dei giovani. *I laudatores temporis acti* sono sempre esistiti, ma suona un po' falsa la dichiarazione – condivisibile in linea di principio – secondo la quale «insegnare è fonte di felicità», dopo che la Divina dell'opera ha dichiarato che «c'è una tendenza tra i giovanissimi a considerarsi troppo grandi per accettare consigli dalla generazione più vecchia» e, ancora, «li trovo sia impreparati che presuntuosi, per questo fanno lentamente dei progressi. I cantanti giovani dovrebbero avere l'umiltà di andare dai più vecchi per ottenere da loro il più possibile».

Quelli citati non sono i presupposti per un approccio all'insegnamento realmente stimolante: pur ammettendo che, nel corso del successivo decennio, Maria Callas possa aver attenuato i propri pregiudizi (ma il suo temperamento pessimista e la sua infelicità esistenziale glielo avrebbero permesso?), intuiamo che l'insegnante entra in campo con finalità punitive, per quanto garbato possa sembrare il suo modo di porsi. Detto in parole semplici: lo scopo non dichiarato delle lezioni alla Juilliard rischia di essere la dimostrazione della tesi che i giovani «non si preoccupano di provare, vogliono soltanto arrivare in fretta alla *performance*, ottenere il loro denaro, fare il loro lavoro e spostarsi in un altro posto. [...] Ma quando entra in gioco il denaro, l'arte se ne va».

L'ipotesi appena formulata non intende tradursi in giudizio, né sull'artista né sulla donna: è solo un tentativo di chiarire perché mai la maggior parte delle fonti, quando trattano delle lezioni

---

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, p. 42, da dove sono ricavate tutte le citazioni fino a nuova segnalazione.



guidate da Maria Callas alla Juilliard School of Music di New York City, al Lincoln Center tra l'11 ottobre 1971 e il 16 marzo 1972, facciano intravedere il senso di incompiutezza e il clima di intimidazione («per loro era quasi come un plotone d'esecuzione»)<sup>73</sup> creatosi in sala:

Dopo aver interrotto, a mani piatte, l'applauso scrosciante che inevitabilmente salutava il suo ingresso in scena, la Callas sempre elegantissima, con comodi pantaloni e una leggera casacca e i capelli castani tirati indietro sulla nuca, cominciava ad entrare nel ruolo dell'insegnante scrutando gli allievi (per loro era quasi come un plotone d'esecuzione) con occhi interroganti attraverso le lenti dei grandi occhiali cerchiati di corno. «Sotto a chi tocca!», la Callas ascoltava senza aver consultato lo spartito e poi sparava a zero i suoi direttissimi commenti.

È difficile poter stabilire se, ancora una volta, Maria Callas sia la professionista seria e concentrata incontrata sui palcoscenici dei grandi teatri o se le troppe amarezze private e professionali la spingano a sparare a zero *ex abrupto* i propri commenti con atteggiamento di sfida e rivalsa. Ci piace, tuttavia, riportare la parentesi conclusiva alla quale abbiamo già fatto riferimento in apertura di paragrafo. È in effetti il testamento spirituale di un'artista consapevole dei propri meriti:

Non sono molto brava con le parole, ma c'è una cosa che vi chiedo: che i nostri sforzi non siano sprecati, che non dimentichiate il poco che vi ho dato. Prendetelo ed applicatelo ad altre parti, in modo che il vostro fraseggio, la vostra dizione, la vostra conoscenza, e il vostro coraggio ne escano accresciuti; specialmente il vostro coraggio. Non pensate che il canto sia una carriera facile. È il lavoro di una vita; non finisce qui. Come miei futuri colleghi, dovete andare avanti. Lottate contro le cattive tradizioni; ricordate, siamo i servitori di persone migliori di noi: i compositori. Loro hanno creduto, noi dobbiamo credere. Naturalmente, aiutando i compositori, aiutiamo noi stessi. Ma ci vuole coraggio per farlo: il coraggio di dire di no al facile applauso, ai fuochi d'artificio fine a sé stessi. Dovete sapere tutto quello che volete fare nella vita, dovete decidere, perché non si può fare tutto. Tutti sembrano avere molta fretta oggi; troppa, io trovo. I direttori d'orchestra spesso non hanno il tempo di sapere di che cosa veramente trattano queste musiche. Dovete cercare di mostrare loro in maniera gentile che cosa è necessario per il compositore e perché. Questo è quello che ho sempre cercato di fare, e quello che ho voluto trasmettere a voi che seguirete. Che io continui a cantare o no, non ha importanza. Quel che importa è che voi usiate saggiamente tutto quello che avete imparato. Pensate all'espressione delle parole, alla buona dizione e ai vostri sentimenti profondi. L'unico ringraziamento che chiedo è che voi cantiate correttamente e con onestà. Se lo farete mi sentirò ripagata.<sup>74</sup>

Interessante notare come le accuse di fretta e impazienza lanciate dieci anni prima contro i giovani cantanti, rivolgendosi ora a loro vengano dirottate contro un bersaglio differente: i direttori d'orchestra che dovranno essere corretti dai giovani stessi per integrare la loro impreparazione.

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 44, anche per la citazione che segue.

<sup>74</sup> Il testo da noi seguito è quello proposto in MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music di John Ardoïn*, trad. di Luigi Spagnol, Milano, Longanesi, 1988, p. 309, dopo aver controllato che la traduzione sia fedele all'originale inglese che si può leggere in EAD., *At Juilliard. The Master Classes by John Ardoïn*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1998 (1987<sup>1</sup>), p. 297. Segnaliamo che il testo citato in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 44-45 contiene un evidente refuso: «dedizione» (che è un atteggiamento morale richiesto al professionista del canto, ma di cui Maria Callas non intende in questo momento parlare) anziché «dizione» che traduce l'inglese «diction» (un'abilità tecnica: si tratta della perfetta pronuncia del testo poetico intonato in musica).

Torna alla memoria il giudizio su Maria Callas formulato da Dacia Maraini: «Per quanto riguarda il futuro [sia del teatro musicale – aggiungiamo noi – sia della vita privata], vedeva le cose un po' genericamente, in maniera rosea ma in maniera molto irreali». <sup>75</sup>

Le lezioni alla Juilliard offrono lo spunto per la *pièce* teatrale *Maria Callas – Master Class* di Terrence McNally <sup>76</sup> alla quale Rossella Falk assiste in America a Broadway. Lo spettacolo le piace, ne acquista i diritti e lo interpreta in Italia tra il 1996 e il 1997, <sup>77</sup> facendo così rivivere la storia e l'arte della Divina, la quale, durante le lezioni, si racconta, in modo «un po' spinoso», <sup>78</sup> mentre «cerca di trasmettere le sue emozioni, i suoi sentimenti, la sua arte a dei giovani allievi impauriti». Lo spettacolo – che ben ricordiamo per averlo visto a teatro in quegli anni – è un po' ironico: la Callas che descrive è tutt'altro che amabile. È una donna risentita, arrabbiata con la vita e con i suoi presunti nemici, compreso il pubblico, che ritiene vada dominato e vinto a ogni recita. Formidabile Rossella Falk non tanto «nel suo atteggiarsi Callas, nel suo muoversi, parlare», ma piuttosto nel ricreare una Callas-personaggio verosimile, corrispondente a una delle “figure-Callas”: la tigre.

Nel novembre 2018, ancora a Roma per il debutto, ma nel Teatro La Cometa, è Stefania Bonfadelli, soprano e regista, a riprendere la *pièce*, con Mascia Musy nel ruolo di Maria Callas. Bonfadelli era stata contattata già nel 1996 da Rossella Falk per il ruolo di una delle allieve del *Master Class*, Sofia De Palma, ma aveva dovuto rinunciare perché impegnata con *Sonnambula* a Vienna: era allora al culmine della propria carriera di cantante. Evidentemente, come la ripresa a oltre vent'anni di distanza attesta, il suo interesse per questa *pièce* rimane: la considera «un testo filosofico sull'arte» e un «format unico» perché «è come se unisse due arti, la prosa e la lirica». <sup>79</sup>

Il critico e musicologo John Ardoin, nel decennale dalla scomparsa della cantante, trasforma le lezioni alla Juilliard in un bel volume reso immediatamente disponibile anche in traduzione italiana: <sup>80</sup> si tratta di un'eredità preziosa, poiché gli interventi di chiarificazione e sistematizzazione dei materiali, evidenti rispetto alla registrazione dei *Master Classes* pubblicata dalla EMI, non

---

<sup>75</sup> IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 40.

<sup>76</sup> Librettista per quattro opere e una decina di musical, drammaturgo e sceneggiatore statunitense, Terrence McNally (1938-viv.) vince quattro volte il «Tony Award» per i suoi spettacoli andati in scena a Broadway. Consegue uno dei premi proprio con *Maria Callas – Master Class*.

<sup>77</sup> Il debutto ufficiale avviene all'Eliseo (Roma) il 15 marzo 1996; l'ultima rappresentazione al Verdi di Sassari il 16 dicembre 1997. L'unica rappresentazione all'estero risale al 15 marzo 1997, a Montecarlo, al Théâtre Princesse Grace. Regia di Patrik Guinand; scene e costumi di Paolo Tommasi; assistente alla regia e consulente musicale Salvatore Martino. Gli attori fissi del cast, a parte la protagonista, sono Luigi de Santis, nel ruolo del pianista, e Salvatore Martino, in quello dell'attrezzista (cfr. IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., pp. 61-62).

<sup>78</sup> Ivi, p. 61, per questa ed entrambe le citazioni che seguono.

<sup>79</sup> Tanto le dichiarazioni di Stefania Bonfadelli quanto le informazioni sull'allestimento curato nel novembre 2018 al Teatro La Cometa di Roma sono ricavate da uno speciale andato in onda su TV 2000 e oggi disponibile anche in rete sul sito [https://www.youtube.com/watch?v=q57\\_A221pRI](https://www.youtube.com/watch?v=q57_A221pRI) (ultimo accesso: giovedì 2 maggio 2019, ore 8.33).

<sup>80</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes by John Ardoin*, cit.; EAD., *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music di John Ardoin*, trad. di Luigi Spagnol, cit.; quando sembrerà utile riporteremo in nota la pagina delle citazioni sia dell'edizione inglese che di quella italiana.

alterano la sostanza dell'insegnamento di Maria Callas. L'ordine delle arie analizzate non rispetta né quello delle lezioni né quello alfabetico, bensì la cronologia della biografia dei compositori, come si evince dalla tabella qui di seguito proposta. Il testo delle lezioni e gli esempi musicali nell'edizione americana e in quella italiana coincidono. I due volumi presentano differenze minime: nel testo in inglese, alle pagine 299-300, prima dell'*Indice*, Ardoin compila un *Glossary* nel quale traduce i termini di agogica e dinamica che nelle partiture sono convenzionalmente espressi in italiano. L'*Epilogo*, pronunciato il 16 marzo, è già stato da noi riportato integralmente; non facciamo lo stesso con il *Prologo*, nel quale Maria Callas parla della propria esperienza sia come allieva che come artista in carriera:<sup>81</sup> vari spunti sono già stati da noi raccolti altrove; qui ci limiteremo a sintetizzare i pensieri più stimolanti della cantante, riassumendo intuizioni interpretative e suggerimenti tecnici non menzionati altrove. Segnaliamo infine che tanto l'edizione americana, quanto quella italiana si avvalgono di una *Prefazione* firmata da Nicola Rescigno.

### Maria Callas e i *Master Classes* alla Juilliard: i contenuti

Compositori	Arie trattate nel corso delle lezioni
Mozart (1756-1791)	<i>Don Giovanni</i> : «Non mi dir»; <i>Così fan tutte</i> : «Come scoglio»; <i>Il flauto magico</i> : «O zitt' re nicht»; «Der Hölle Rache»; «Ach, ich fühl's».
Beethoven (1770-1827)	«Ah, pefido»; <i>Fidelio</i> : «Abscheulicher!».
Cherubini (1760-1842)	<i>Medea</i> : «Dei tuoi figli».
Spontini (1774-1851)	<i>La Vestale</i> : «Tu che invoco».
Rossini (1792-1868)	<i>Il barbiere di Siviglia</i> : «Una voce poco fa»; <i>La cenerentola</i> : «Nacqui all'affanno»; <i>Guglielmo Tell</i> : «Selva opaca».
Bellini (1801-1835)	<i>Il pirata</i> : «Col sorriso d'innocenza»; <i>La sonnambula</i> : «Tutto è gioia»; «Come per me sereno»; <i>Norma</i> : «Casta diva»; «Sgombra è la sacra selva»; «Va', crudele»; <i>I puritani</i> : «Ah! per sempre»; «A te, o cara»; «Qui la voce».
Donizetti (1797-1848)	<i>Lucia di Lammermoor</i> : «Regnava nel silenzio»; «Il pallor funesto»; <i>Anna Bolena</i> : «Al dolce guidami»; <i>Don Pasquale</i> : «Quel guardo il cavaliere».
Verdi (1813-1901)	<i>Nabucco</i> : «Tu sul labbro»; <i>Ernani</i> : «Ernani, Ernani, involami»; <i>La battaglia di Legnano</i> : «Quante volte»; <i>Rigoletto</i> : «È il sol dell'anima»; «Caro nome»;

<sup>81</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., pp. 3-11; corrisponde a EAD., *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., pp. 15-23.

	<p>«Cortigiani, vil razza dannata»; «Tutte le feste... Piangi, fanciulla... Sì vendetta»;</p> <p><i>Il trovatore</i>: «Stride la vampa»; «Condotta ell'era in ceppi»; «Il balen del suo sorriso»;</p> <p><i>La traviata</i>: «Ah! fors'è lui... Sempre libera»;</p> <p>«Addio del passato»;</p> <p><i>I vespri siciliani</i>: «O tu, Palermo»;</p> <p><i>Simon Boccanegra</i>: «Il lacerato spirito»;</p> <p><i>Un ballo in maschera</i>: «Eri tu»;</p> <p><i>La forza del destino</i>: «Me pellegrina ed orfana»;</p> <p>«Madre, pietosa Vergine»; «O tu che in seno agli angeli»;</p> <p><i>Don Carlo</i>: «Nel giardin bel bello»;</p> <p>«Ella giammai m'amò»; «Tu che le vanità»;</p> <p><i>Aida</i>: «L'aborrita rivale»;</p> <p><i>Otello</i>: «Credo»; «Canzone del salice».</p>
Berlioz (1803-1869)	<i>La damnation de Faust</i> : «D'amour l'ardente flamme».
Gounod (1818-1893)	<i>Faust</i> : Aria dei gioielli; <i>Roméo et Juliette</i> : «Je veux vivre».
Bizet (1838-1875)	<i>Carmen</i> : «Je dis que rien ne m'épouvante».
Massenet (1842-1912)	<i>Werther</i> : Air des lettres; «Porquoi me réveiller».
Ponchielli (1834-1886)	<i>La Gioconda</i> : «Stella del marinar!».
Boito (1842-1918)	<i>Mefistofele</i> : «L'altra notte».
Leoncavallo (1857-1919)	<i>Pagliacci</i> : Prologo; Ballatella; «Vesti la giubba».
Mascagni (1863-1945)	<i>Cavalleria rusticana</i> : «Tu qui, Santuzza?».
Puccini (1858-1924)	<i>Manon Lescaut</i> : «Guardate, pazzo son»; «Sola, perduta, abbandonata»; <p><i>La bohème</i>: «Che gelida manina»; «Sì, mi chiamano Mimì»; «Quando me'n vo»;</p> <p>«Donde lieta uscì»; «Vecchia zimarra»;</p> <p>«Sono andati? Fingevo di dormire»;</p> <p><i>Tosca</i>: «Recondita armonia»;</p> <p><i>Madama Butterfly</i>: «Che tua madre».</p>
Giordano (1867-1948)	<i>Andrea Chénier</i> : «Nemico della patria».
Cilea (1866-1950)	<i>Adriana Lecouvreur</i> : «Io son l'umile ancella»; «Acerba voluttà».

Osservando la tabella notiamo che di Verdi vengono analizzate 24 arie, di Puccini 10, di Bellini 9, di Donizetti 4 e di Rossini 3: nel terzo quarto del Novecento, nel gusto del pubblico internazionale, tra i compositori italiani Verdi è in risalita, Puccini detiene ancora un primato, la riscoperta di Rossini e di Donizetti sta per esplodere e Bellini è ben rappresentato, ma contano forse i trascorsi della carriera di Maria Callas, trattandosi del suo compositore preferito. I ruoli maschili vengono

analizzati dalla cantante con sicurezza: l'aria di Arturo dai *Puritani* è da lei cantata con timbro e grana vocale pressoché tenorili e anche a baritoni e bassi offre consigli convincenti.<sup>82</sup>

Nel *Prologo* alle lezioni,<sup>83</sup> dopo aver ricordato che le donne, in genere, iniziano a cantare prima dei colleghi maschi e che la carriera di un cantante dipende molto da come ha lavorato sulla voce da giovane, Maria Callas esprime la propria gratitudine a Elvira De Hidalgo, perché «possedeva la vera scuola del bel canto»:<sup>84</sup> insegnava come affrontare una nota, curava il legato e la respirazione, dava importanza ai segni d'espressione. Il bel suono da solo è come la farina: poi si aggiungono altri ingredienti, in modo da arrivare – questa la “filosofia” della maestra degli anni ateniesi – a «risolvere un problema difficile e presentarlo al pubblico colla massima facilità».<sup>85</sup>

A proposito delle agilità e degli abbellimenti, secondo Maria Callas vanno affrontati esattamente come fanno gli strumentisti, incominciando con scale e arpeggi lenti per aumentare gradualmente la velocità e l'agilità. La cantante manifesta poi riconoscenza per il maestro Serafin («le cose che ho ricevuto da quell'uomo!»)<sup>86</sup> il quale le ha spiegato che ci deve essere una ragione per qualsiasi cosa si faccia, cosicché ogni abbellimento deve essere messo al servizio della musica, ricercando le intenzioni del compositore e non soltanto il successo personale: «Insomma, il maestro Serafin mi ha insegnato la profondità della musica. Ho assorbito tutto quello che ho potuto da lui. È stato il primo di questo genere di maestri che ho avuto, e ho paura che sia stato anche l'ultimo».<sup>87</sup>

Maria Callas chiarisce che anche come attrice «la musica è stata l'unica educazione teatrale»<sup>88</sup> che lei abbia ricevuto, a parte alcuni insegnamenti della De Hidalgo, che le raccomandava di essere sempre in sintonia con il proprio canto e le spiegava come cadere senza farsi male. Quando, a carriera felicemente avviata, Maria Callas chiese alla sua maestra se la recitazione le venisse naturale anche da giovane, Elvira rispose: «Sì, [...] incredibilmente naturale. Ho sempre ammirato

---

<sup>82</sup> Nella piattaforma YouTube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=2azBWjLOQ78> (ultimo accesso: venerdì 3 maggio, ore 23.58), la prima strofe dell'aria viene eseguita in successione da Juan Diego Flórez, da Aureliano Pertile e infine da Maria Callas. La cosa può sembrare una bizzarria, ma aiuta a capire come le competenze musicali della cantante fossero ampie e con quale disinvoltura potesse sconfinare anche al di fuori dei propri ruoli vocali.

<sup>83</sup> Per John Ardoin qui ascoltiamo la voce della «Callas sulla Callas», ma anche della «Callas sulla musica e sul teatro in musica» (p. 13 dell'ed. italiana che corrisponde a p. XVII del testo americano). Il testo inglese in realtà esprime un concetto leggermente diverso, in quanto dice che lo studio delle lezioni tenute da Maria Callas chiarisce cosa la Callas pensa di sé, della musica e della possibilità di fare teatro anche a prescindere dalla musica: «*Callas at Juilliard: The Master Classes is Callas on Callas, and Callas on music and on creating drama out of music*» (p. XVII).

<sup>84</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 3: «De Hidalgo had the real bel canto schooling»; corrisponde a EAD., *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., p. 15.

<sup>85</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 4: «How nice is to master a problem and present it to the public with a maximum of ease» (corrisponde a p. 17 dell'edizione italiana).

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 5 «What I got from that man!» (p. 17 dell'edizione italiana).

<sup>87</sup> *Ibidem*: «Maestro Serafin taught me, in short, the depth of music. I drank all I could from him. He was the first of this kind of maestro I had, and I'm afraid the last» (p. 17 dell'edizione italiana).

<sup>88</sup> *Ibidem*: «Music was all the acting training I ever had» (p. 18 dell'edizione italiana). In ciò che segue dichiara: «Io trovo il senso di un personaggio nella musica, non nel libretto, nonostante io dia enorme importanza alle parole. Comunque, la mia verità drammatica viene dalla musica. Con l'avanzare degli anni, un personaggio si approfondisce in noi, se siamo persone a cui piace crescere e non stare fermi» (p. 21 dell'edizione italiana che corrisponde a p. 9 di quella americana).

la maniera in cui muovevi le mani anche allora, e la disinvoltura del tuo corpo. Era qualcosa di nuovo per me. Capii subito che c'era in te qualcosa di diverso, qualcosa di solo tuo».<sup>89</sup>

Viene citato, ma senza chiamarlo per nome, anche un regista del Teatro Nazionale di Atene che alla giovane Callas ha offerto un ottimo consiglio e questo riferimento consente alla cantante di valutare con orgoglio la propria disponibilità ad apprendere da chiunque abbia qualche buon suggerimento da darle. Ripeterà spesso, in varie interviste e anche durante i *Master Classes*, che l'arte del canto domanda tanta umiltà:

Mi ricordo, anche, un buon consiglio di un regista del Teatro Nazionale: «Non muovere mai la mano senza seguirla col cervello e coll'anima». È un modo strano di esprimerlo, ma è profondamente vero. Quel direttore aveva probabilmente detto la stessa cosa ad altri, ma nessuno l'aveva fatta propria. Ma io sono una spugna. Amo afferrare quello che dicono gli altri e prenderne quello che mi serve. Un'altra cosa che mi disse quel regista fu: «Quando un collega ti canta qualcosa, cerca di dimenticarti le prove; reagisci come se sentissi quello che ti dice per la prima volta». Diventai così brava a farlo che se un collega si dimenticava le parole non ero in grado di suggerirglielo. Il teatro deve essere vero; ci deve essere sempre qualcosa di nuovo. È come la nostra firma; non ne facciamo due uguali, eppure è sempre la nostra. [...] C'è sempre un limite. Ci deve essere un ritmo nei movimenti come nella musica. Tutto deve essere misurato. Un acuto non può essere tenuto stupidamente. Tutto deve essere pensato nello stile del compositore. E che cos'è lo stile? Semplicemente buon gusto.<sup>90</sup>

Il buon gusto nel fraseggio, nella dizione, nei chiaroscuri, nella scelta dei tempi, nelle agilità è la sigla che rende ancora oggi attuali, moderne, esemplari le interpretazioni di Maria Callas: lei riconosce di non piacere subito al pubblico, perché gli porta via la tradizione,<sup>91</sup> ma la verità è che Maria Callas non cancella la tradizione, bensì le superfetazioni di origine verista, ritrovando così l'antica prassi esecutiva. E opera tutto questo – incredibilmente – non attraverso un faticoso travaglio speculativo o in seguito a particolari approfondimenti filologici, ma in virtù di un istinto musicale infallibile, di un atteggiamento di profonda umiltà davanti alla volontà del compositore e grazie anche ad alcuni fortunati incontri con maestri preparati e desiderosi di recuperare il belcanto.

Sempre nel *Prologo* la cantante ripercorre le tappe fondamentali della propria carriera, dalla *Valchiria* veneziana ai *Puritani* del “miracolo Callas”, dalla prima *Norma* a *Medea* e *Traviata*. Interessante il passaggio nel quale spiega agli allievi della Juilliard che, una volta imparate le note, devono recitare le parole «per trovare un ritmo naturale».<sup>92</sup> In questo modo viene affrontato un tema

---

<sup>89</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 6: «Yes [...] amazingly so. I always admired the way you moved your hands even then, and the ease of your body. Your way was new to me. I knew at once there was something different about it, something, your own» (corrisponde a p. 18 dell'edizione italiana).

<sup>90</sup> La citazione è ripresa da MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., p. 18. Dall'originale inglese (p. 6) ci basta riportare la conclusione del discorso: «Everything is planned within a composer's style. And what is style? It is simply good taste».

<sup>91</sup> Cfr. *ibidem* per l'edizione americana («I was disliked in the beginning because I took the public away from what was the tradition they knew») e p. 19 per quella italiana.

<sup>92</sup> Ivi, p. 8 dell'edizione americana, che corrisponde a p. 20 dell'edizione italiana: «When you have learned the notes, you must then speak the words to yourself to find a natural rhythm». A proposito dei recitativi leggiamo, nella versione

spinoso: la gestione dei recitativi, che molti interpreti considerano un male e una noia da sopprimere piuttosto che una risorsa da valorizzare. Afferma Maria Callas:

Dopo la prima prova, [Serafin] mi disse: «Ora vada a casa, mia cara Callas, e si reciti queste battute e vediamo che proporzioni, che ritmi troverà. Si dimentichi di dover cantare; si dimentichi quello che è scritto. Naturalmente, deve rispettare quel che è scritto, ma cerchi di essere più libera, di trovare un ritmo scorrevole per questi recitativi». Cantare i recitativi è uno dei tanti esempi di come, in musica, si impara a prendere un po' qui e a dare un po' là: l'arte del rubato, in altre parole. [...] Non la si impara in un giorno, o in una settimana. In effetti, non credo che si finisca mai di impararlo.<sup>93</sup>

L'abitudine callassiana «di andare a tutte le prove, anche se non [...] chiamata»<sup>94</sup> e di cantare spesso e volentieri in voce, non solo accennando, è foriera di ciò che oggi sembra ovvio, ma che a lungo non lo è stato, ossia del nuovo modo di porsi dei cantanti – musicalmente alfabetizzati – di fronte alla partitura: non si canta più “ad orecchio”, alterando valori, omettendo e aggiungendo note, spianando i passi più ostici. Il cantante, come giustamente osserva Maria Callas, è chiamato a «vivere dentro la musica»,<sup>95</sup> a porsi al servizio dell'autore e del pubblico,<sup>96</sup> rinunciando a offrire del pezzo che sta eseguendo un adattamento a proprio uso e consumo.

Alcune esemplificazioni vengono a questo punto proposte citando le interpretazioni di *Medea* che, nel tempo, valorizzano l'aspetto umano della protagonista dell'opera, evidenziando come le sue ragioni siano giuste e lei non sia soltanto una creatura barbara e crudele. Anche nella *Traviata* Maria Callas ritiene di aver permesso che la propria percezione del personaggio maturasse, soprattutto sotto il profilo scenico,<sup>97</sup> e conferma come il particolare colore vocale ascoltato sia a Lisbona che a Londra sia il risultato di una esplicita volontà dell'interprete.

La dichiarazione meno condivisibile, oggi, è quella relativa ai tagli, giustificati con una motivazione inconsistente: in sostanza, poiché «se vogliamo servire il compositore [...], la

---

dei *Master Classes* in inglese: «Recitatives are frequently very attractive in themselves and are always difficult to master, to give a proper rhythm. I learned the value of recitatives at the time of my first *Norma*, which I prepared with Serafin» (*ibidem*).

<sup>93</sup> *Ibidem* (edizione americana): corrisponde a p. 20 dell'edizione italiana.

<sup>94</sup> *Ibidem* (edizione americana): «I used to go to every rehearsal, whether I was called or not» (corrisponde a p. 21 dell'edizione italiana).

<sup>95</sup> *Ibidem* (edizione americana): «I could live into the music» (corrisponde a p. 21 dell'edizione italiana).

<sup>96</sup> Senza negare che anche il compositore possa avere sbagliato qualcosa, come la cantante precisa a p. 22 dell'edizione italiana e a p. 9 di quella americana: «We must try and see where a composer might have failed, and how we can help him to reach the audience». Sarà compito dell'interprete, se si dà il caso, «aiutarlo a raggiungere il pubblico». Può assumere un tale impegno solo il cantante che, come Maria Callas, sia un vero musicista.

<sup>97</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., p. 21 (che corrisponde a p. 9 dell'edizione in inglese): «Mi sono gradualmente resa conto che la sua malattia non le permetteva molti movimenti, né rapidi. Ho anche appreso che meno 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 dei gesti piccoli, inutili. Per esempio, la facevo provare a raggiungere uno specchio o una qualche cosa sul tavolino, e poi a lasciar cadere la mano perché non aveva abbastanza forza per prendere l'oggetto. Sempre nell'ultimo atto, ho pensato che i fiati dovevano essere corti, il colore un po' più stanco di prima. Ho lavorato molto duramente per trovare la giusta qualità di quel suono. C'è voluto molto tempo per raggiungerla, ed era pericoloso, come essere sospesa a un filo sottile che poteva rompersi da un momento all'altro».

ripetizione di una melodia non è quasi mai opportuna. Prima si arriva al punto e meglio è. Non rischiate mai due volte».<sup>98</sup> Qui Maria Callas sbaglia: quello che dice avrebbe un senso se il melodramma fosse un *work in progress*, mentre la partitura consegna una volontà che si considera definitiva. Ogni nuovo allestimento comporta una attualizzazione, ma entro il binario vincolante della *voluntas auctoris*. I tagli proposti da Maria Callas alterano tale volontà: produrrebbero un effetto paragonabile a quello ottenuto dal pianista che, eseguendo un brano di Mozart o Beethoven, non suonasse i ritornelli prescritti, alterando l'equilibrio dell'insieme.

Dice bene, invece, quando spiega che cantava due strofe di «Ah! Non giunge uman pensiero» (dalla *Sonnambula*) «perché è [...] un pezzo di effetto, un'espressione di gioia e felicità». Qui «il vocalizzo puro è giustificato», ma «quando si ripete, bisogna variare un po' la musica perché sia sempre interessante per il pubblico. Naturalmente bisogna farlo con buon gusto e nello stile del compositore». Tesi filologicamente corretta, con buona pace dei cantanti che – in quanto privi di fantasia o di tecnica – ripetono le cabalette senza variarle in nome di una filologia solo apparente. Il discorso d'esordio si conclude con una dichiarazione di pessimismo (autoreferenziale, ma anche rivolta ai giovani cantanti): questo atteggiamento da un lato alimenta l'inesauribile ansia euristica di Maria Callas, ma può anche portare a rovinare ciò che funziona già bene. Tuttavia la docente esordiente è dell'avviso che «un attento, severo, sensato sguardo al proprio operato è il miglior insegnante che un artista possa avere» e inoltre che «i cantanti hanno bisogno di esperienza, e non si può avere la giusta esperienza incominciando a cantare al Metropolitan e alla Scala». Appunti condivisibili anche questi ultimi: oggi la chiusura o la riduzione dell'attività dei cosiddetti teatri di provincia (un tempo si sarebbe detto “di seconda sfera”) offre poche piazze ai giovani esordienti per esibirsi e accumulare esperienze. Maria Callas aveva fatto la gavetta ad Atene; Renata Tebaldi aveva esordito a Rovigo nel 1944, ventiduenne, nella parte di Elena, nel *Mefistofele* di Boito. Come lei, tanti altri artisti: la gavetta non si fa volentieri, ma dà la possibilità, come in tutte le professioni, di acquisire i ferri del mestiere.

Cantare l'opera non è facile, perché bisogna essere musicisti e attori;<sup>99</sup> inoltre ci si deve relazionare con una pluralità di figure professionali: i colleghi, il direttore d'orchestra e il regista. Il lavoro è duro ma, nonostante le tante difficoltà da affrontare, servire la musica è un privilegio.

---

<sup>98</sup> Per questa e per le successive citazioni, fino a nuova indicazione, p. 22 dell'edizione italiana (pp. 9-10 dell'edizione americana).

<sup>99</sup> Per diventare cantanti-attori non serve studiare con uno specchio: gli specchi sono per i ballerini. Gli specchi che i cantanti devono usare sono dentro di loro: sono quelli mentali. Infatti uno sguardo, un sorriso, un aggrottamento delle sopracciglia sono espressioni che devono sostenere la musica, la quale a propria volta le suggerisce (cfr. MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., p. 283). Per varie considerazioni sulla professione del cantante si veda ivi, p. 23, oppure le pp. 10-11 dell'edizione americana, nella quale l'affermazione di Maria Callas, al di là dell'inglese di qualità non eccellente, è particolarmente incisiva: «In my opinion, opera is the most difficult of all the arts. To succeed, you must not only be a first-rate musician but a first-rate actor. It goes without saying that you must



Passando alla sintesi relativa ai contenuti delle lezioni, per le arie mozartiane è significativa la premessa, nella quale Maria Callas invita a non interpretare la musica del Salisburghese con troppa delicatezza: il Mozart italiano, infatti, «era un maestro del bel canto».<sup>100</sup> Viene appropriatamente sottolineato il carattere autoritario di «O zitt're nicht», che ha bisogno di note gravi corpose, alla maniera di Lilli Lehmann (1848-1929), interprete sia di Norma che della Regina della notte:<sup>101</sup>

Non è abbastanza avere un Re o un Fa sovracuto, per questa parte. Queste note, naturalmente, sono molto belle, ma non sono la cosa principale; le si hanno oppure no. Quello che è più importante è la grande forza di questa donna, e la si può catturare soltanto con un suono ben sostenuto. [...] Forse vi sembrerà che l'inizio dell'aria vada cantato piano. Se è così, fate in modo che non sia mai un suono infantile. Autorità non vuol dire che si debba sempre cantare forte, ma vuol dire che si deve sempre avere piena misura delle parole.<sup>102</sup>

Che la tecnica e il gusto di Maria Callas siano il frutto di una scuola di canto italiana e non tedesca è attestato dalla raccomandazione di fare «i vocalizzi in “ah”, non in “ha”; non aspirate: mai!».

Le lezioni alla Juilliard rivelano che le parole di Maria Callas sono più efficaci di quanto solitamente non si immagini.<sup>103</sup> Quando descrive il carattere dell'aria da concerto beethoveniana «Ah! Perfido» (da lei incisa a fine carriera) chiarisce bene che

sebbene non derivi da un'opera [...] esprime forti sentimenti. Una donna abbandonata dal proprio amante grida al cielo di punirlo, poi prega gli dei di prendere invece la propria vita. In poche parole, non sa quel che vuole. Beethoven riflette questo stato d'animo con molti cambiamenti di tempo e di atmosfera mentre il personaggio esprime ora un sentimento e ora un altro. La difficoltà in quest'aria è di catturare tutti questi cambiamenti e tuttavia mantenere un senso di insieme.

Nasce il sospetto che in questa donna irresoluta Maria riconosca se stessa e l'ambiguità del proprio rapporto con Aristotele Onassis.

L'aria «Abscheulicher!» («Mostro!») dal *Fidelio* (1805) è «lo sfogo di una donna che ha enormemente sofferto e che ha dedicato la vita a liberare suo marito di prigioniero»<sup>104</sup> e «benché l'aria

---

also be able to cope with your colleagues – first with the conductor, then with the other singers, with the stage director – for opera is a vast unit where everyone plays a vital role».

<sup>100</sup> Ivi, p. 27. D'ora in poi i riferimenti bibliografici si riferiscono solo all'edizione italiana, salvo diversa indicazione.

<sup>101</sup> Cfr. ivi, p. 33. Se Maria Callas cita le registrazioni di Lilli Lehmann che ha in casa, significa che non colleziona solo i propri dischi. Non sappiamo, a parte il caso di Rosa Ponselle e della propria maestra De Hidalgo, quali voci ammirasse in modo particolare. È documentato invece che ascoltò per la prima volta *La sonnambula* nella registrazione interpretata da Lina Pagliughi, ricavandone l'impressione che non fosse un ruolo adatto a sé. Le registrazioni di Lilli Lehmann dei primi del Novecento da noi conosciute rivelano sicuramente una voce estesa (per i suoni gravi possiamo citare la registrazione di un celebre *Lied* schubertiano, «Erlkönig»), ma anche molte imperfezioni nell'intonazione e nell'esecuzione delle agilità, imputabili anche all'età della cantante che, quando registra i suoi dischi, ha quasi sessant'anni. Ignoriamo come eseguisse la parte della Regina della notte.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 33-34; p. 35 per la citazione che segue sulla corretta esecuzione dei vocalizzi.

<sup>103</sup> Cfr. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit.: «La parola [...], sciolta dalla musica, restò sempre per Maria un mezzo incompleto».

<sup>104</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 46, per questa e per le citazioni seguenti.

in sé sia molto romantica, deve avere sempre una tensione, un senso di potenza compressa, così che la sezione decisiva, *allegro con brio*, venga come una conseguenza naturale dei pensieri interiori di Leonora».

La protagonista del *Fidelio* è dunque una eroina: è anche lei sorella delle magnanime donne disposte a lottare per amore con le quali Maria Callas si è identificata consegnando ai posteri il meglio della propria arte. Le parole dell'aria – osserva la cantante – sono difficili<sup>105</sup> e il primo grido di Leonora «deve arrivare come il punto culminante dell'inizio *agitato* dell'orchestra».

Non analizziamo nel dettaglio le lezioni relative alla pagine del repertorio tipico di Maria Callas, perché nel terzo capitolo abbiamo già evocato le caratteristiche delle sue interpretazioni, ma ricaviamo dai *Master Classes* alcuni consigli metodologici e qualche suggestione.

Spiegando «Tu che invoco» dalla *Vestale*, la cantante chiarisce che alcune arie possono non rientrare nel repertorio di una data voce, ma vanno ugualmente studiate perché possono trasformarsi in un eccellente esercizio per perfezionare la dizione, il sostegno del suono per la durata dell'intera linea melodica, l'esattezza e la tenuta dell'intonazione.<sup>106</sup>

L'insistenza sul rigore ritmico e sulla necessità di studiare bene il testo declamandolo lentamente, senza cantare,<sup>107</sup> è quanto mai opportuna, soprattutto se si devono eseguire, a tempo e con perfetta intonazione, scioglilingua del tipo «poi sommessa alla vostra possanza quella vita fatal che m'avanza»: <sup>108</sup> ci si dovrà allenare fino «a ripetersi questo testo nel sonno».

Passando a Rossini, facciamo una chiosa, ma solo per sorridere. Commentando «Una voce poco fa», correttamente Maria Callas osserva che Rosina «più avanti nell'opera sarà quasi civettuola quando vorrà qualcosa, ma non qui»,<sup>109</sup> perché «questi sono pensieri privati. Ha appena udito una voce che le ha dato piacere (la serenata di Almaviva nel primo atto) e ci sta ancora pensando». Si tratta quindi di rendere «dolce l'inizio dell'aria; deve esserci un sorriso». Tutte queste indicazioni sono state ben realizzate da Maria Callas nelle proprie interpretazioni, sia dal vivo che in sala discografica. Ma subito dopo osserva: «Quando Rosina pronuncia il nome di Lindoro per la prima volta (Almaviva per Rosina è Lindoro) deve essere con amore. Accarezzate la frase». Suggestione bellissima, ma non è vero che qui il nome di Lindoro affiori sulle labbra di Rosina per la prima volta. Subito dopo la serenata di lui, la giovane aveva infatti cominciato a cantare:

---

<sup>105</sup> Maria Callas ad Atene «aveva [...] studiato le lingue, conseguendo i diplomi di italiano, spagnolo e francese. Aveva studiato anche il tedesco, ma da insegnanti greci per evitare di entrare eccessivamente in contatto con gli invasori» (ALESSIA DE SANTIS, *Una storia italiana...*, cit., pp. 25-26). Parlava inoltre *American English* in quanto era nata a New York, dove aveva frequentato le scuole e aveva progressivamente migliorato il neogreco. Quando si esprimerà in italiano, dopo il matrimonio con Meneghini e la dimora veronese, assumerà la cadenza veneta. Da vera poliglotta, era dunque in grado di comunicare in sei lingue.

<sup>106</sup> Cfr. MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 56.

<sup>107</sup> Cfr. *ivi*, p. 59.

<sup>108</sup> Cfr. *ivi*, p. 60; per la citazione che segue, invece, *ivi*, p. 61.

<sup>109</sup> Cfr. *ivi*, p. 62 anche per tutte le citazioni che seguono, fino a nuova indicazione.

«L'amorosa sincera Rosina / il suo core a Lindo...» (atto I, sc. IV). Ma poiché «nella stanza / convien dir che qualcuno entrato sia», il nome – detto per davvero per la prima volta in quella scena – resta non del tutto pronunciato. Forse ha ragione Maria Callas: nella cavatina di sortita per la prima volta Rosina accarezza per esteso il nome dell'amato; può gustarlo e cantarlo «con amore».

Il ritratto del personaggio di Imogene (dal *Pirata* di Bellini), proposto dalla cantante in una delle sue lezioni, ci consente di annotare, *en passant*, che per Maria Callas è davvero Norma la pietra del paragone. I personaggi prediletti sono quelli che a lei si possono paragonare:

Imogene [...] è molto simile a Norma; è una donna terrorizzata che ha sofferto molto, ha conosciuto l'amore e se l'è visto strappare. [...] Questa scena di pazzia deve iniziare in modo molto misterioso. Imogene è in delirio, in pianto, fuori di senno. L'aria si apre con un lungo, complesso recitativo, e benché si tratti di un recitativo, dovete rispettare il valore della note se volete riuscire a controllare la musica.<sup>110</sup>

Arrivando a *Norma*, non ci concentriamo sui suggerimenti relativi ai «molti piccoli dettagli»<sup>111</sup> che consentono di evocare l'atmosfera particolare della preghiera alla luna (omogeneità di emissione, esatta intonazione, perfezione del legato, soprattutto nelle scale cromatiche «che devono essere eseguite come le eseguirebbe uno strumentista: chiare e pulite»),<sup>112</sup> ma riportiamo una dichiarazione relativa alla psicologia del personaggio. In sostanza, per Maria Callas, Norma è una sibilla mistificatrice e bugiarda che, fingendosi presaga del futuro, prende tempo per motivi privati e riesce a tenere a bada un intero popolo belligerante:

Norma cerca di evitare la guerra a ogni costo. Ha infranto i propri voti di sacerdotessa, ama un romano, Pollione, e da lui ha avuto due figli. Deve in qualche modo evitare il conflitto aperto e al tempo stesso non scontentare le sue genti; e lo fa attraverso il rito di «Casta diva». Nel recitativo, quando dice di aver visto nel futuro che i Romani si autodistruggeranno, non penso che sia del tutto sincera: sta solo cercando di prendere tempo. Norma ha un disperato bisogno di tempo, e dovete pensare a quanto deve essere forte per dominare le sue genti e calmare le loro grida. Dato che «Casta diva» è la conseguenza di questo suo dominio, carismatico, la linea dell'aria deve essere molto calma, molto argentea, in contrasto colla potenza del recitativo che la precede. Questa è una delle più difficili arie che esistano, non solo perché richiede un eccellente legato ma perché vocalmente si è molto esposte. Inoltre, l'aria arriva molto presto nell'opera, mentre si è ancora nervose e non si è ancora entrate pienamente nella rappresentazione.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 79.

<sup>111</sup> Ivi, p. 93.

<sup>112</sup> Ivi, p. 95.

<sup>113</sup> Ivi, p. 93.

Per l'aria di sortita di Adalgisa, che mai fu da lei interpretata, la Divina chiarisce che «in realtà si tratta di un recitativo e di una preghiera. Non ci sono grandi gesti vocali, tuttavia ci deve essere una sensazione di terrore sotto l'apparente calma».<sup>114</sup>

Procedendo con la nostra ricerca di chiose e suggestioni in margine alle grandi pagine del repertorio lirico italiano e francese proposte da Maria Callas nel corso del suo *Master Class*, arriviamo all'aria d'amore del tenore dei *Puritani*: «A te, o cara». Il soprano canta come un vero tenore e fa ascoltare cosa in concreto significhi fraseggio che sia «ardente ma con un suono molto puro»<sup>115</sup> e che mantenga «un ritmo sempre scorrevole». Precise le indicazioni sulle riprese di fiato, sui *rallentando* da evitare, sul legato, sull'accentazione da garantire arrivati al Fa diesis di «tra la gioia», prima di affrontare l'ascesa verso il La acuto sulle parole «tra la gioia e l'esultar».

Anche nel commento all'aria di Elvira, sempre dai *Puritani*, è particolarmente significativo il preambolo nel quale la cantante spiega che

l'opera lirica è piena di persone che impazziscono, ma, e la cosa è piuttosto interessante, lo fanno in maniere diverse. Questo si deve riflettere nel modo di interpretare le loro parti. Per esempio, Elvira nei *Puritani* esce di senno solo per un breve periodo. L'uomo che deve sposare fugge con un'altra donna il giorno del matrimonio. In realtà, l'uomo sta salvando dalla prigionia la Regina d'Inghilterra, a cui deve fedeltà, ma Elvira a questo punto non lo sa ancora. Quando lui le dice la verità, il senno le ritorna. Quindi la sua follia è temporanea, mentre Lucia è malata fin dall'inizio. La sua prima aria, «Regnava nel silenzio», deve avere una qualità morbosa: deve evocare le oscure paludi di Scozia e la fragilità mentale di Lucia. Dovete considerare tutte queste cose quando preparate una parte; dovete cercare di caratterizzare il personaggio che incarna, decidere che tipo di persona è, qual è stato il suo passato, quali devono essere i suoi atteggiamenti. Queste cose si ricavano dalla musica, non dalla storia. L'Anna Bolena della storia, per esempio, era molto diversa dall'Anna Bolena di Donizetti. Quindi non potete basarvi sulla storia; dovete prendere le vostre decisioni su di lei e partire dalla musica. Allo stesso modo, è la musica di Lucia a dirci che è condannata fin dall'inizio. Elvira, invece, è una ragazza sana; la sua follia può essere, e di fatto sarà, curata dall'amore. Dare vita a questi ruoli non dipende soltanto dal cantar bene le note. Questo va bene per la scuola, lì dovete preoccuparvi principalmente delle note. Ma dopo la scuola, dovete preoccuparvi di dare espressione alle note, e significato alle frasi.<sup>116</sup>

La Divina sta qui incoraggiando i propri allievi come fa un maestro di pianoforte che inviti a non confondere la musica pianistica con la dattilografia. In concreto, in questa particolare scena di follia, ciò che distingue il semplice solfeggio dal canto espressivo è il «buon comando del rubato, quel dare e prendere che è la linfa vitale della musica romantica». Seguono le raccomandazioni sulle sillabe da accentare: «ren-DE-te-mi» e non «ren-de-TE-mi». In effetti, controllando la partitura, il metro è 4/4: la prima battuta, dopo tre quarti di pausa, ha croma puntata e semicroma (Sol-La) per le due sillabe «O ren-» e, pertanto, è proprio la sillaba «-de-» che cade sul tempo forte

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 97.

<sup>115</sup> Ivi, p. 103, anche per la citazione che segue.

<sup>116</sup> Ivi, p. 104.

della seconda battuta (un Si della durata di un quarto e mezzo); sempre il Si tornerà come tempo forte, quindi accentato, nella battuta successiva, sulla sillaba «spe-» di «spe-me», che ancora una volta andrà ben sottolineata. Sulle questioni di accento e, in generale, di fraseggio le osservazioni proposte da Maria Callas sono precise e inattaccabili.

Del suo Donizetti abbiamo già parlato con una certa ampiezza: ci limitiamo a segnalare cosa la cantante pensi di un pezzo che esula dal suo repertorio. Si tratta della cavatina di sortita di Norina, nel *Don Pasquale* (1843). La protagonista della *première* era Giulia Grisi, la cui voce si può, per vari aspetti, sulla base delle testimonianze disponibili, paragonare a quella di Maria Callas. Ben sapendo con quanta maliziosa *verve* quest'ultima abbia saputo interpretare la musica della rossiniana Fiorilla, possiamo intuire che splendida Norina sarebbe stata se solo qualcuno avesse avuto la lungimiranza di proporle un titolo donizettiano che negli anni cinquanta non era purtroppo tra i più frequentati:

Questa è un'aria deliziosa, ma ho sentito molta gente esagerarne la graziosità, con troppi portamenti o con una pronuncia civettuola. No! C'è abbastanza spirito nella musica, specialmente con le acciaccature dell'*allegretto*, per darle vita. Non c'è bisogno di aggiungere altro. Cantate la prima parte con un bel legato, la seconda con leggerezza e buon gusto, e sarà perfetta.<sup>117</sup>

Altri suggerimenti preziosi riguardano l'esecuzione dei gruppetti senza inutili *rallentando*, la parsimonia nell'uso dei portamenti<sup>118</sup> e la necessità di cantare *piano* la sezione relativa alla lettura del libro, durante la quale Norina parla tra sé e sé. Si eviti di attaccare dopo aver schiarito la gola.

Passando a Verdi, l'aria del basso («Tu sul labbro dei veggenti») andrà intonata con un suono «rotondo, fermo, e sempre vibrante»:<sup>119</sup> l'atteggiamento del cantante deve essere «monumentale». Le espressioni adottate da Maria Callas sono sempre quelle tipiche della scuola di canto all'italiana.

L'aria di sortita di Elvira dall'*Ernani* viene considerata un pezzo per soprano drammatico e non leggero: «è musica drammatica cantata da una donna infelice che è costretta a un matrimonio che non desidera. Qui, implora il suo vero amore, Ernani, di rapirla».<sup>120</sup> Pertanto «quest'aria non

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 133, anche per i suggerimenti che seguono. Insegnando come interpretare questa pagina Maria Callas rivolge agli allievi una raccomandazione di carattere generale: evitare di schiarirsi la gola prima di iniziare un'aria per non grattare le corde vocali. Il catarro, infatti, quando si canta correttamente se ne va spontaneamente (cfr. *ibidem*).

<sup>118</sup> Nell'accezione musicale "portamento" è la tecnica di esecuzione nella quale da una nota si passa alla successiva facendo sentire, più o meno distintamente, tutti i suoni compresi nell'intervallo tra le due. Nel canto si parla anche di "portamento di voce". Alcuni strumenti come il trombone a tiro o gli archi consentono i "portamenti", che – trattandosi di musica strumentale – vengono in genere chiamati *glissando* e *strisciato*. A Luciano Pavarotti, molto attivo anche nella *contaminatio* tra generi musicali, vennero rimproverati da vari critici i portamenti da canzonettista, allorché li traspose con sgradevole effetto, dopo varie esperienze con artisti pop, nelle esecuzioni operistiche.

<sup>119</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 139, per entrambe le citazioni. Nell'edizione americana il testo suona così: «This aria must be sung with solemnity; it is a great priest offering up a prayer. Your sound should be round, firm, and always vibrant; the attitude is a monumental one» (p. 127).

<sup>120</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 141.

può essere cantata con leggerezza o con un sorriso nella voce». <sup>121</sup> Un'espressione callassiana che a noi sembra molto incisiva è quella che invita gli aspiranti cantanti lirici a mettersi un determinato pensiero in gola. Nell'originale americano suona così: «The aria cannot be sung lightly or with a smile in your voice. She is saying “Ernani, take me away from this horrible place.” You must put this thought into your throat». <sup>122</sup>

Tra gli esempi da ascoltare, per questa parte, viene citata Rosa Ponselle. <sup>123</sup> Per la cadenza i consigli esecutivi sono molto precisi: «Cantate la cadenza con “ah”. Potete tenere il Do. Cantate il finale con “un Eden a me”; sarà più pulito». <sup>124</sup> In effetti le sillabe di testo utilizzate da Maria Callas nelle cadenze delle arie che interpreta sono sempre il *non plus ultra*: impossibile individuarne altre di preferibili o drammaturgicamente più calzanti.

Viene analizzata anche l'aria «Quante volte» dalla *Battaglia di Legnano*, evidenziando gli strani intervalli ideati dal Verdi risorgimentale. Maria Callas dichiara: «I sentimenti di quest'aria sono patriottici»; ed esige per gli «intervalli strani» una intonazione molto precisa. Inoltre consiglia un recitativo introduttivo tenuto bene «in movimento» e l'accentuazione, nella frase «amo la Patria, immensamente io l'amo», dei due «amo», che definiscono al meglio il carattere del personaggio. <sup>125</sup>

Commentando «Caro nome» dal *Rigoletto*, spiega come il cantante d'opera debba eseguire il *piano*, come possa “rubare” un breve respiro e quando possa indulgere al portamento:

Quest'aria deve essere cantata con un suono puro; deve essere come cristallo. È come se Gilda fosse in un sogno, pensando al suo principe azzurro. Incominciate piano, ma fate attenzione che il vostro suono sia sostenuto; un *piano* deve essere altrettanto sostenuto di un *forte* [...]. Dato che avete bisogno di prender fiato dopo «ti scolpisci nel core», cantate soltanto «cor» [siamo ancora nel breve recitativo che introduce l'aria vera e propria]. Io farei anche un piccolo portamento dal Si al La diesis di «innamorato» e poi un *diminuendo*. Se non potete tenere un suono puro sull'ultimo La, lasciate la nota. <sup>126</sup>

In realtà – interessante notarlo – quello che Maria Callas chiama «portamento» è una legatura, essendo il passaggio dal Si al La diesis un movimento per gradi congiunti di semitono discendente: il portamento è tale solo se tra la nota di partenza e quella d'arrivo c'è un intervallo che comprende più suoni che vengono (tutti) accarezzati dalla voce. Da questa annotazione capiamo che il portamento tipico dei canzonettisti è bandito dall'ortodossia canora di Maria Callas. Questo perché è vietato aggiungere note non scritte in partitura. Al massimo si possono valorizzare, in alcuni casi

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 142.

<sup>122</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 130.

<sup>123</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 143. *Ibidem* per la citazione che segue.

<sup>124</sup> Si tratta di eseguire un vocalizzo di 24 biscrome nell'*ambitus* Fa 5 – Re 5 con il Do 6 come picco in alto; seguono quattro semicrome con appoggiatura, un Sol bemolle 5 di un quarto e poi la breve coda, con una corona sul Fa 5, prima di chiudere sulla tonica, un Si bemolle 4, della tonalità di impianto.

<sup>125</sup> Ivi, p. 144, per tutte le citazioni contenute nel capoverso.

<sup>126</sup> Ivi, pp. 154-155.

particolari e per opportuni effetti espressivi, le legature: si eseguono le note senza riprendere fiato, ma senza introdurre – nel caso di suoni distanti – notine non scritte dal compositore.

Tanto deve essere dolce e delicata la voce dell'interprete di «Caro nome» quanto deve essere veemente l'attacco di «Cortigiani, vil razza dannata». Se si ascolta la registrazione della lezione è interessante il tono perentorio con il quale Maria Callas scandisce il testo poetico. Le lettere segnate in maiuscolo indicano su quali sillabe la cantante insiste con accento martellante:

Dovete essere ferocemente selvaggi, come un animale cieco, quando cantate quest'aria tragica. Rigoletto vorrebbe uccidere i cortigiani che gli hanno rapito la figlia e invece deve implorarli di rendergliela. Quindi odia anche se stesso perché è costretto a implorarli. Sì, ci sono momenti di grande legato qui, ma anche in questi momenti si deve sentire una tensione che lasci intendere le ardenti emozioni di Rigoletto. Cantate le note, naturalmente, ma dimenticatevi della voce in quanto tale. Pensate anzitutto al dramma. Attaccate l'inizio molto veloce, martellato, con grande impeto. Mordete le parole: «COR-TI-GIA-ni, vil RAZ-za DAN-NA-ta». Come sempre fate attenzione a pronunciare bene le doppie. In un brano drammatico come questo, è particolarmente importante, perché dà forza e forma alla linea.<sup>127</sup>

Qui sospendiamo la citazione, perché nessuna trascrizione può rendere adeguatamente l'efficacia dell'esempio offerto da Maria Callas nel corso del *Master Class*.<sup>128</sup> Nel tentativo di comunicare lo spirito del pezzo canta insieme con l'allievo e gli traduce in inglese varie frasi del testo poetico.

Si capisce bene che, durante la sua carriera, Maria Callas ha saputo sacrificare il bel suono a vantaggio della verità del dramma. La brutta voce che alcuni critici le imputano come limite strutturale e insuperabile<sup>129</sup> è talvolta il risultato di una indefessa ricerca espressiva, in modo tale che non è semplice dire se certi suoni siano il frutto della sua caparbia volontà o se l'interprete faccia di necessità virtù. Converrà, in sede critica, limitarsi a stabilire se in quel dato passaggio quei suoni siano oppure no in linea con il carattere del personaggio e con quello che deve esprimere.

Ben descritta risulta la psicologia contrastante dei caratteri anche per il duetto con cabaletta che conclude il secondo atto di *Rigoletto*: «All'inizio di quest'aria [«Tutte le feste al tempio»] il suono di Gilda deve essere penetrante, come un pianto, pieno di angoscia. Rigoletto, invece, è talmente felice di riavere sua figlia, che non si rende conto all'inizio di cosa le sia accaduto. Verdi ha riempito questa parte di pause, come se Rigoletto fosse rimasto senza fiato».<sup>130</sup>

Del *Trovatore* vengono dapprima analizzate due pagine affidate ad Azucena (contralto o mezzosoprano): entrambe vanno cantate «come se Azucena fosse in trance, e però con

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 159.

<sup>128</sup> Si può consultare <https://www.youtube.com/watch?v=xn67lqEvW5c> (ultimo acc.: dom. 5 mag. 2019, ore 10.35).

<sup>129</sup> In una occasione, almeno, durante i *Master Classes* alla Juilliard, Maria Callas invita esplicitamente un baritono a emettere un brutto suono. Sta commentando il recitativo che introduce il «Credo» blasfemo di Jago nell'*Otello* verdiano. Il testo comincia con l'imperativo «Vanne». Sono due note: «Separate queste due note, e il suono della *a* deve essere meno rotondo, più tagliente del solito. Non deve essere un bel suono; Jago non è quel tipo di personaggio» (MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., 220).

<sup>130</sup> Ivi, p. 163.

atteggiamento fiero. Ci sono molti accenti, e bisogna farli sentire tutti. Anche il ritmo deve essere marcato». <sup>131</sup> Maria Callas dà importanza ai trilli e fa bene, perché sono l'espedito musicale adottato da Verdi per evocare il guizzare delle fiamme che hanno bruciato la mamma di Azucena e il figlioletto che la zingara ha gettato nel rogo, credendo che fosse il figlio del conte. <sup>132</sup>

L'aria del baritono («Il balen del suo sorriso») deve comunicare al pubblico la nobiltà del personaggio e quindi «ci deve essere autorità nel [...] suono». <sup>133</sup> Ma interessante è soprattutto quanto viene suggerito in vista della valorizzazione del recitativo, che va analizzato nelle sue diverse parti, distinguendo ciò che ha minore importanza (e va pertanto cantato con semplicità e calma, ma senza indugi) dalla *climax* emotiva che comincia al verso «Ardita, e qual furente amore» (atto II, scena III) e sfocia nella frase «Spento il rival, caduto / ogni ostacol sembrava a' miei desiri». Qui – osserva Maria Callas – il Conte «sta godendo del fatto che il suo rivale è morto». Serve pertanto un suono diverso da prima: «qui ci deve essere trionfo nella voce».

Arriviamo alla *Traviata*, altro grande personaggio capace di calamitare l'attenzione del pubblico, altro straordinario capolavoro interpretativo della Divina che – come ama fare – assimila Violetta, per nobiltà ed eroicità d'animo, a Norma:

Violetta, come Norma, è una donna nobile, perché si sacrifica per l'amore, ed entrambe sono alla fine purificate dal loro sacrificio. Tuttavia la loro musica è molto diversa. Tutt'e due cantano delle grandi melodie, ma quelle di Verdi sono più trascinanti. Non appena arrivano all'orecchio e al cervello non se ne vanno più. [...] Violetta è più giovane, più entusiasta. Nel primo atto ride e dice: «Be', proviamo». Ma nel secondo dice: «Speriamo». Ci sono solo pochi momenti nella parte di Violetta in cui dovete lasciar venir fuori la voce; il resto è tutto *mezzo forte* o *piano*. [...] L'aria di Violetta nel primo atto, «Ah! fors'è lui», rappresenta il suo

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 169.

<sup>132</sup> Ci potremmo chiedere (e la domanda resta senza risposta) perché Maria Callas, dopo le prime avvisaglie di declino, non abbia pensato di concentrarsi anche a teatro sui ruoli di mezzosoprano o di contralto acuto, dal momento che in disco ha inciso sia *Carmen* sia altre arie italiane e francesi per mezzosoprano. Sia quando parla del personaggio di Azucena, sia quando analizza la ballata di Eboli del *Don Carlos* (cfr. ivi, pp. 203-205) mostra di avere una cognizione chiara di come questo ruolo vada interpretato: «Profumate la musica, – dice con felice metafora – non pensate solo alle note, ma anche all'atteggiamento del personaggio; altrimenti la musica diventa solo vocalizzo, e invece c'è di più in quest'aria» (p. 203). In inglese: «Perfume the music, sing through the notes, think of her attitude; otherwise the music will become vocalizing, and there is more to it than that» (p. 191 dell'edizione americana). Il sottinteso è che, in assenza dei giusti colori e della leggerezza richiesta dal tipo di scrittura musicale, Eboli diventa Amneris, personaggio che pure viene da Maria Callas analizzato, a partire dalla grande scena del quarto atto, allorché la figlia del faraone d'Egitto è disperata e farebbe qualsiasi cosa pur di salvare la vita di Radamès che ama. Ma «Amneris è una principessa: di sangue reale. Quindi, quando implora, non lo fa come una persona qualunque: c'è sempre molta maestà in qualunque cosa faccia» (p. 215 dell'edizione italiana). Per questa grande scena Maria Callas invita a lasciarsi andare, assecondando la musica, amando le frasi che si cantano, sentendo le parole che si pronunciano. «Durante tutta questa scena, è essenziale che le parole siano chiare e il suono ben sostenuto» (*ibidem*), e soprattutto sulle parole «Io l'amo, io l'amo sempre» occorre essere generose con la voce per tradurre in suono la nobiltà della passione amorosa (cfr. p. 216). Procediamo rapidi, segnalando che tutte le chiose proposte dall'insegnante-Callas sono appropriate, in particolare quando osserva che alle parole «e patria, e trono» Verdi ha scritto *grandioso* e pertanto bisogna cantarle «colla massima gioia; gli state offrendo il mondo: l'Egitto, il trono, la vostra vita» (ivi, p. 218). Il concetto è chiaro: non è facile tradurlo in suono. L'*aculeus* conclusivo è ben affilato e Maria Callas lo scaglia contro i tenori alla ricerca di facili consensi: «Alla fine del duetto, prendete fiato subito prima del Fa diesis [...]. Avrete bisogno di molto fiato qui non solo per il *crescendo* che dovete fare col tenore sul Sol, ma anche perché probabilmente, lui, mi spiace dirlo, starà urlando fino a farsi scoppiare la testa. Non è un modo molto elegante di dirlo, ma è fin troppo vero» (ivi, pp. 219-220).

<sup>133</sup> Ivi, p. 172, anche per tutte le successive citazioni contenute nel capoverso.



risveglio all'amore. Come nella maggior parte dei recitativi, ci sono molti cambiamenti di umore qui [...]. Attaccate «È strano» perfettamente a tempo, e misurate attentamente la pausa dopo la ripetizione di queste parole. Ci deve sempre essere un ritmo nelle pause; dovete misurarle dentro di voi, in modo che la musica continui a pulsare anche attraverso le pause. [...] L'atteggiamento di «Ah! fors'è lui!» è simile a quello di «Caro nome»: entrambi esprimono pensieri interiori, entrambi parlano d'amore, e tutt'e due hanno questa qualità esitante, come senza fiato, all'inizio. La differenza è che la seconda frase di Violetta ha più amore; dopo tutto, Violetta è una donna di maggiore esperienza che non Gilda. [...] «Sempre libera» deve essere molto brillante e aperto. Non dimenticate i trilli, e cantateli con precisione. [...] Cantate tutte le scale su «ah» ed eseguitele con assoluta uniformità, come fossero olio. [...] Se vi è più comodo, cantate solo il primo «il mio pensier» nella coda. Poi fate una pausa di due battute e mezzo, e rientrate sul Si bemolle. Se volete e se avete la nota, potete cantare un Mi bemolle alla fine. Questo è un pezzo di bravura, e allora perché no? Se non vi sentite sicure su questa nota, potete cantare un Si bemolle.<sup>134</sup>

I consigli sono molto concreti: Maria Callas spiega come riprendere fiato prima del finale della cabaletta e raccomanda di non strafare: il Mi bemolle interpolato lo faccia chi dispone con sicurezza della nota. Piuttosto di rischiare, meglio un dignitoso Si bemolle 5 per poi concludere sul La bemolle 5, nota della tonalità di impianto.

Anche per l'aria di Fiesco dal Prologo del *Simon Boccanegra* viene raccomandato il senso della misura, dato che «Fiesco ha dignità»:<sup>135</sup> «dolore non significa» necessariamente «lamento». Diverso è invece il discorso per l'aria di Renato, il baritono del *Ballo in maschera*. Essendo un uomo maturo che ha amato e perduto l'amore, dapprima «reagisce con rabbia, poi con grande affetto. Ma in entrambe le reazioni ci deve essere sofferenza. Anche un giovane artista deve imparare a soffrire, essere un buon attore, vivere un'emozione».<sup>136</sup>

L'aria di Renato è anche un lamento, ma nobile, eseguito con tono «rotondo e bello, non mordente». Neppure nel recitativo iniziale il baritono deve fare il Mangiafuoco: «Date alle note il loro pieno valore, ma non di più. Farei però un'eccezione per il Fa bemolle acuto. Gli si può dare un po' più di importanza».<sup>137</sup>

Un'altra aria nella quale dignità e tristezza vanno di conserva è quella di Elisabetta di Valois che Maria Callas ha inciso in uno dei suoi *recital* verdiani per la EMI:

<sup>134</sup> Ivi, pp. 174-179, *passim*.

<sup>135</sup> Ivi, p. 185 per tutte e tre le brevi citazioni. Alcune raccomandazioni vengono riprese in diverse lezioni, quando i caratteri dei personaggi si assomigliano. Quanto suggerito per Fiesco, per esempio, viene ripetuto, a p. 205, parlando del re Filippo nel *Don Carlo*: «Ella giammai m'amò» è un brano intimo, ma chi sta soffrendo è un re, il quale non perde la consapevolezza della propria dignità e la rivela «nel suo modo di cantare» (p. 206). Un concetto da segnalare è che ogni timbro vocale ha la propria gamma di sonorità per cui «il *piano* di un basso non è il *piano* degli altri cantanti» (p. 206). Ci pare di capire che, per Maria Callas, dato che i bassi sono di solito re, sacerdoti e profeti, anche quando parlano sottovoce sono abilitati a farsi ascoltare meglio degli altri. Pertanto il loro piano è un *mezzopiano* o un *mezzoforte*.

<sup>136</sup> Ivi, p. 187, anche per le due citazioni che seguono in questo capoverso.

<sup>137</sup> Anche per il recitativo che precede l'aria del tenore all'inizio del terzo atto della *Forza del destino* Maria Callas raccomanda di non esagerare (cfr. ivi, p. 199). Qui introduce il concetto di «proporzione drammatica» (*ibidem*). Evidentemente ogni frase cantata da un personaggio va eseguita assegnandole un peso, un colore e le scelte dinamiche congruenti con gli altri momenti della drammaturgia in cui quello stesso personaggio compare sulla scena. Pure in questo caso si insiste sulla necessità di recitare i versi ad alta voce per vedere «dove gli accenti cadono naturalmente».

Questa scena è molto lunga e presenta molti cambiamenti di umore e di atmosfera. È molto importante che durante tutta l'aria prendiate il tempo necessario per respirare bene. Questo non solo per aumentare l'espressività del vostro canto ma per dare veramente "respiro" alla scena.<sup>138</sup>

L'espressione «this [...] will make the scene more expansive»<sup>139</sup> traduce bene una sensazione che il pubblico avverte quando Maria Callas interpreta personaggi regali. Li rende immediatamente riconoscibili attraverso l'ampiezza e l'eleganza del fraseggio, la dizione perentoria ma non artificiosa, il rigore nel ritmo che non impedisce quegli effetti di "rubato" che rendono viva la musica: tutto questo va insieme con il colore del timbro e con le *nuances* fatte di sottolineature di singoli suoni o di sillabe e di impercettibili esitazioni o pause. Ma questo è possibile alla grande Callas degli anni gloriosi: difficile credere che in un quarto d'ora un'allieva possa appropriarsi di gesti scenici che, per tanti aspetti, sono innati e distinguono il genio del canto dall'onesto artigiano.

Per la «Canzone del Salice» del quarto atto dell'*Otello* verdiano Maria Callas propone di adottare un suono dal «colore innaturale»,<sup>140</sup> al fine di «dare una sensazione di tragedia» imminente. Se ne potrebbe discutere: è conveniente concepire questa scena (col vento che ulula da fuori) come un presagio della catastrofe, o piuttosto come l'ultima speranza di quiete prima della tempesta rovinosa? Il carattere mite e fiducioso di Desdemona consente di interpretare questo canto come una sorta di divagazione consolatoria e una lettura di questo tipo rende più tragico il contrasto con ciò che sta per accadere. Molto appropriati sono invece i suggerimenti relativi alla necessità di utilizzare colori diversi per ciascuna delle invocazioni rivolte al salice, creando la figura retorica dell'anticlimax: «Per la prima volta, io canterei i "Salce" *forte*, poi *piano*, poi *pianissimo*, togliendo ogni volta un po' di colore e di vibrato dal tono fino a che l'ultimo non sia come un'eco molto distante».<sup>141</sup>

Per «D'amour l'ardente flamme» da *La damnation de Faust* di Berlioz pare molto appropriato il suggerimento di «pensare a un violoncello»,<sup>142</sup> quando si canta questa musica. In generale, le lezioni dedicate al repertorio francese ribadiscono i concetti già ricordati nelle sintesi precedenti, perché il canto è sempre canto e «anche in francese le note devono sempre essere nel posto giusto e sostenute»,<sup>143</sup> in Massenet come in Gounod, in Bizet come in Berlioz.

Della *Gioconda* viene analizzata una breve pagina piuttosto agitata: la preghiera di Laura nel secondo atto («Stella del marinar!», scena VI).<sup>144</sup> Va da sé che il mezzosoprano non può rilassarsi

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 209.

<sup>139</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 197.

<sup>140</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., 224, anche per la citazione che segue.

<sup>141</sup> Ivi, p. 225.

<sup>142</sup> Ivi, p. 228.

<sup>143</sup> Ivi, p. 241.

<sup>144</sup> Cfr. ivi, pp. 247-250, ma, per le citazioni riportate, p. 248 soltanto.

«nemmeno un momento». Le poche righe di recitativo vanno percorse velocemente, ma l'aria – per creare contrasto – dev'essere molto appassionata. Le appoggiature su «Vergine santa» saranno in contrasto con il legato della frase che segue («tu mi difendi in quest'ora suprema»).

Passando dal Boito librettista al Boito compositore, Maria Callas analizza e commenta la trenodia di Margherita dal terzo atto del *Mefistofele* («L'altra notte in fondo al mare»), pagina bella, ispirata e capace di esprimere i diversi stati emotivi di chi vaga *per intervalla insaniae*. Condivisibile l'esordio ermeneutico di Maria Callas: «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».<sup>145</sup> La traduzione che proponiamo qui di seguito è leggermente diversa da quella di Luigi Spagnol, che assegna all'aggettivo «eerie» un significato a nostro avviso improprio: «In quest'aria, Margherita entra e esce dalla realtà. È un pezzo ricco di contrasti e servono molti suoni diversi – colori raccapriccianti e rotondi – per renderlo vivo». Le agilità qui non esprimono felicità, ma devono avere un «impatto tragico»: «There must be a tragic, dramatic impact to your singing».

Pagina tutt'altro che scontata, in un *Master Class* guidato da un soprano, il Prologo dei *Pagliacci* richiede un bravo baritono dalla dizione «chiara»,<sup>146</sup> perché è per lo più «colloquiale e dipende completamente dalle parole; solo alla fine c'è una grande melodia trascinate». Maria Callas è attenta a sottolineare i vari cambiamenti di atmosfera, ma raccomanda di non lasciar mai cadere la tensione implicita nella musica. Della stessa opera viene commentata anche la ballatella di Nedda e, anche in questo caso, «la dizione [...] deve essere molto chiara»,<sup>147</sup> ma lasciando percepire il nervosismo della donna «terrorizzata da uno sguardo che ha appena visto negli occhi di suo marito». Di conseguenza le interpreti di questo ruolo sono invitate a mettere la paura di Nedda «sul loro viso, oltre che nella voce». Anche quest'aria non esprime un solo sentimento ma «molte atmosfere diverse» e tutte vanno adeguatamente rese, utilizzando un fraseggio ora gentile, semplice e amorevole, ora più animato. Al contrario l'aria di Canio («Vesti la giubba») «deve avere molta enfasi»,<sup>148</sup> sia pure senza singhiozzare. Qui fa capolino il verismo misurato e mai debordante di Maria Callas la quale, anche per le pagine strappacuore, raccomanda: «Ci deve essere anche nobiltà in quest'aria». Abbiamo altrove sottolineato come la valorizzazione delle consonanti porti nel suo canto a esiti stupefacenti. A proposito dei Re gravi di «applaudirà», che devono essere i più fermi e pieni possibile anche se si tratta di note difficili per un tenore, la cantante spiega: «They will sound if you accent well and trust your consonants». Si tratta insomma di valorizzare anche le consonanti pronunciando bene le doppie, come la cantante raccomanda in altri momenti.<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 239, anche per la citazione che segue.

<sup>146</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 254, per entrambe le citazioni.

<sup>147</sup> Ivi, p. 258 per tutte le citazioni del capoverso.

<sup>148</sup> Ivi, p. 262, anche per la citazione seguente.

<sup>149</sup> MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes...*, cit., p. 251.

Del duetto «Tu qui Santuzza» dalla *Cavalleria rusticana* è opportuno ricordare che alla fine il soprano deve scegliere come scagliare la propria maledizione contro Turiddu: infatti «A te la mala Pasqua» può «essere parlato con forza o quasi-parlato sulle note».<sup>150</sup> Ovviamente Maria Callas preferisce la seconda alternativa, come confermato dalla registrazione discografica EMI. Coerente con se stessa, la cantante fa qualcosa di simile anche nell'*Andrea Chénier* scaligero, come abbiamo rilevato nel capitolo dedicato allo studio del suo repertorio. Chénier è condannato a morte e Maddalena dovrebbe gridare: «Andrea, Andrea, rivederlo!». Benché il compositore non indichi note specifiche per questo urlo straziante, istintivamente Maria Callas canta le parole a lei assegnate assecondando, con bellissimo effetto, la melodia in *crescendo* dell'orchestra. Analogamente l'apostrofe «A te la mala Pasqua, spergiuoro!» (sc. VIII), cantillata anziché urlata, acquisisce una *vis tragica* irresistibile.

C'è a questo punto il capitolo sulle pagine pucciniane, nel quale non troviamo annotazioni nuove rispetto a quanto fin qui sintetizzato. Ricorrente e in linea con un'estetica di matrice classica è l'invito a non esagerare, anche in pagine che esprimono «grande tristezza e paura»<sup>151</sup> come «Sola, perduta e abbandonata» dal quarto atto della *Manon Lescaut*. Ritroviamo le osservazioni relative all'importanza da assegnare al testo (per esempio nel racconto di Mimì dalla *Bohème*) e alla cura delle espressioni del viso: «Prima di cantare una nota, dovete dare l'emozione al pubblico col volto».<sup>152</sup> Ma bisogna fare attenzione anche ai movimenti delle mani, non muovendole troppo:

In effetti, meno le muovete, e meglio è. Se continuate a indicare qua e là, il pubblico non ci crederà più quando invece è importante. Ricordate, ci deve sempre essere una ragione quando usate le mani. Quando ho incominciato la mia carriera, il vecchio stile era in voga: grandi gesti come nei film muti. Ho dovuto lottare contro quello stile; sapevo che era sbagliato. Oggi tutto è più reale, e il pubblico si aspetta del realismo sulla scena.<sup>153</sup>

Del carattere di Musetta e, di conseguenza, del suo valzer Maria Callas sottolinea la stravaganza che, tuttavia, è elegante e non volgare. Musetta, al contrario di Mimì, è sicura di sé, adora richiamare l'attenzione degli altri e si diverte a far impazzire Marcello di gelosia. Pertanto il suo valzer va attaccato «in un bel tempo scorrevole. L'aria deve soprattutto essere seducente. Il [...] viso deve riflettere»,<sup>154</sup> mentre si canta. Al contrario l'aria di Mimì del terzo quadro della *Bohème* è

---

<sup>150</sup> MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard...*, cit., p. 274.

<sup>151</sup> Ivi, p. 278. «Non esagerate» ritorna anche alle pp. 279 e 280; a proposito di «Che gelida manina» (*La bohème*) viene chiesto di non mettere «un'enfasi inutile [...] né con la voce né col tempo» (p. 281). Anche a proposito di «Io son l'umile ancella» dal primo atto dell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea si raccomanda di non esagerare: «C'è la tendenza a strafare», mentre «quest'aria deve essere cantata con molta semplicità» (ivi, p. 304, per entrambe le citazioni).

<sup>152</sup> Ivi, p. 283.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Ivi, p. 287.

«tutta nella stessa atmosfera, di grande tristezza. [...] Come sempre nella parte di Mimì, le parole sono della massima importanza».<sup>155</sup> Si giunge poi alla «Vecchia zimarra» (*La bohème*, quadro IV):

È un'aria breve, ma di grande importanza; è un'aria che la gente aspetta. Cantatela semplicemente, con grazia e gioventù. Questo cappotto, che state per vendere allo scopo di aiutare Mimì, è stato come una moglie per voi. È così prezioso: vi ha scaldato e ha condiviso le vostre esperienze. Venderlo è un grande sacrificio. Questa è poesia in musica, un piccolo meraviglioso gioiello. Trattatelo come tale. Iniziate con molto legato: emozione ma non melodramma, non scurite esageratamente la voce.<sup>156</sup>

Al Curtis Institute of Music di Filadelfia le lezioni di Maria Callas vengono sospese dopo i primi due incontri (gennaio 1971), perché gli allievi non sono sufficientemente maturi per il metodo di una docente predestinata al canto alla quale nessuno ha mai dovuto insegnare «a scoprire la propria voce e a trasformarla in strumento».<sup>157</sup> Alla Juilliard School, invece, ascoltati trecento allievi per sceglierne ventisei con una preparazione semiprofessionale, le cose funzionano meglio.

Ora, dato che in questo capitolo conclusivo abbiamo già giocato con i numeri, proviamo a raccogliere gli insegnamenti di Maria Callas in un decalogo, costruendo una tabella conclusiva.

### Il Decalogo di Maria Callas sull'arte del canto

1.	Cantare senza esagerare: tutti gli “affetti” vanno espressi entro i limiti del buon gusto.
2.	Intonare bene le note.
3.	Rispettarne con scrupolo il valore delle note, ma imparando l'arte del “rubato”.
4.	Evitare i “portamenti”, ma eseguire le legature prescritte.
5.	Inventare variazioni (sia dinamiche che agogiche) e “puntature” quando si ripetono parole, frasi o strofe musicali: vietato ripetere tutto come lo si è cantato la prima volta.
6.	Curare perfettamente la dizione.
7.	Controllare la mimica del volto, i movimenti delle mani e le posture del corpo affinché tutto (ogni gesto o espressione) scaturisca dalla musica.
8.	Valorizzare i recitativi.
9.	Evitare sempre di grattare le corde vocali schiarendosi la gola
10.	Partecipare alle prove orchestrali come parte di un tutto: la voce lavora come uno strumento.

<sup>155</sup> Ivi, p. 290.

<sup>156</sup> Ivi, p. 292.

<sup>157</sup> È il pensiero di CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, cit., p. 138. La voce naturale viene educata, ma i suoni esistono già: non vengono “fabbricati” acquisendo, progressivamente, l'abilità tecnica. È verosimile che a Maria Callas mancasse l'esperienza di insegnamento per i primi gradini del canto, perché lei, in virtù delle proprie doti straordinarie e dell'innata musicalità, non li aveva dovuti percorrere.

### 5.3. Una imbarazzante ricomparsa?

Il pubblico presenzialista, incuriosito dalle nuove “figure” assunte da Maria Callas una volta dato l’addio al palcoscenico d’opera, dopo essersi annoiato al cinematografo tentando di capire la *Medea* pasoliniana, dopo aver visto trasformare la didattica in spettacolo alla Juilliard, nell’aprile 1973 non rinuncia ai *Vespri siciliani* al Teatro Regio di Torino per capire se la Divina del canto possa o no tramutarsi in regista.<sup>158</sup> Diciamolo subito: il tandem Callas-Di Stefano non è in grado di realizzare un vero e proprio lavoro registico. Alcuni degli artisti coinvolti nello spettacolo – tra i quali Raina Kabaivanska, che di Maria Callas è un’ammiratrice devota – sono reticenti nel rivelare, quando intervistati, la verità dei fatti. Lasciano garbatamente intuire che Maria Callas ha curato soprattutto i movimenti del soprano protagonista e che, non avendo cognizioni di architettura, tecnica e storia del teatro, a fatica si è inserita nel mastodontico spettacolo inaugurale.

Addirittura brutale risulta, al contrario, il cronista del «Messaggero» (Teodoro Celli, un tempo sostenitore della cantante), che sentenzia: «Nasce il sospetto del colpo pubblicitario [...]. Ma la personalità travolgente della “cantante del secolo” dov’è finita? Nella regia non s’è vista».<sup>159</sup> Teodoro Celli, nella propria recensione della prova generale dell’8 aprile, non pecca di reticenza e conclude dichiarando: «Questo non è un ritorno; è un’imbarazzante ricomparsa».<sup>160</sup> Al contrario il musicologo e critico torinese Massimo Mila imputa all’inesperienza, senza negarle, le *défaillances* registiche che hanno «reso sfuocato uno spettacolo per tanti versi degno del massimo rispetto» e generosamente segnala che l’allestimento è stato «segnato da ottime riuscite e soprattutto da un livello molto alto e degno di recitazione». Già abbiamo precisato che Maria Callas, che ben conosce quest’opera, si concentra soprattutto sull’interpretazione di Raina Kabaivanska. I critici bocciano soprattutto la staticità dell’insieme, determinata da mancanza di idee e da indecisione. Maria Callas spiega, invece, che due registi cantanti non intendono distrarre gli interpreti dalla musica:

I giorni per l’allestimento erano pochi, in un teatro non ancora pronto. Abbiamo avuto dieci giorni per le prove, i fari che dovevano illuminare i cantanti e il balletto devono ancora arrivare. Noi, con la nostra esperienza, abbiamo aiutato a superare tante difficoltà e abbiamo consentito l’andata in scena. Ci hanno detto che la nostra regia è statica. Può essere vero. Ma noi siamo stati cantanti, sappiamo che far muovere troppo la gente in scena può non essere una cosa buona, rispetto alla musica. Abbiamo voluto far muovere ogni cantante secondo le proprie possibilità. Ho fatto di tutto per mettere a fuoco la signora Kabaivanska. Se avesse avuto un

---

<sup>158</sup> Guandalini ricorda che all’inaugurazione scaligera del 7 dicembre 1970 era già successo un fenomeno strano: Maria Callas venne osannata, ma era presente in sala come semplice spettatrice (cfr. GINA GUANDALINI, *Callas. L’ultima diva*, cit., p. 282, anche per lo stralcio dall’articolo pubblicato sul «Messaggero»). Non dimentichiamo che proprio con i *Vespri* del 1951 era iniziato il “mito milanese” di Maria Callas. Si vorrebbe adesso lanciare come regista colei che con lo stesso titolo verdiano era diventata la regina della Scala.

<sup>159</sup> In IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L’altra Callas*, cit., p. 70, leggiamo quanto avrebbe affermato Francesco Canessa all’indomani della *première* dei *Vespri* torinesi: «Povera Callas, com’è difficile imboccare con dignità il viale del tramonto».

<sup>160</sup> Ivi, p. 72 (anche per la sintesi relativa alla recensione firmata da Massimo Mila e per le parole di Maria Callas).

altro regista, anche di gran nome, non sarebbe arrivata in porto, perché nessuno meglio di noi sa i problemi della voce.

L'8 aprile alle 16.30 si svolge a porte chiuse la prova generale: accesso blindato; pressoché impossibile vedere i due registi al lavoro. La signora Callas è leggermente claudicante a causa di una distorsione. Il cerchio si chiude: zoppicava anche alla *première* della *Gioconda* areniana del '47 per essere caduta in una botola che avrebbe potuto ucciderla. I ricorsi del destino! A pochi giorni dalla prima dichiara:

C'è troppo da fare ancora, è un teatro nuovo e nessuno certo ha colpa di quel che può accadere; ma lavoriamo male perché i guai che incontriamo [...] sono gli stessi che incontriamo quando si entra in una casa nuova, per bella e attrezzata che possa essere. Domani lavoreremo tutto il giorno per sistemare le luci... E poi c'è stato il malore del Maestro Gui, insomma siamo in ritardo di almeno due giorni. Nei giorni scorsi siamo stati tante volte senza poter fare niente; e l'ho detto a tutti: venite da me e da Pippo, vi possiamo dare dei consigli... Verdi non si può cantare come Puccini: i problemi sono diversi.<sup>161</sup>

Lo spettacolo non piace. Finisce in ritardo rispetto all'ora prevista. Solo una ventina di persone attende la neoregista per applaudirla. Probabilmente, se l'esordio alla regia fosse avvenuto con uno dei suoi cavalli di battaglia (*Norma*, *Traviata* o *Tosca*), le cose avrebbero funzionato un poco meglio. Ma per Maria Callas-regista non ci saranno prove d'appello.

La fonte più documentata per ricostruire l'esperienza torinese è il quarto capitolo del volume *L'altra Callas*, firmato da Irene Bottero, Mauro Silvi, Oddone Demichelis, che riporta anche alcune testimonianze di prima mano. Raccogliamo l'essenziale.<sup>162</sup>

Secondo gli autori citati Maria Callas non pensa che la regia per l'inaugurazione del Teatro Regio di Torino sia la sua ultima esperienza teatrale, ma al momento intraprende la nuova avventura per ricordare al mondo che esiste ancora e che può ancora stupire. Sia che insegni il canto, sia che si improvvisi regista, rimane però una cantante: questa è la sua identità; questo sa fare, e dichiara:

Mi sono decisa semplicemente perché non trovavo giusto continuare a dipendere da altri dopo tanti anni di mestiere. Non trovavo giusto neppure collaborare ampiamente al lavoro di regia in incognito come è avvenuto tante volte. Tutti ormai credono di poter diventare registi, a cominciare dagli attori: allora non vedo perché io non avrei dovuto farlo. Dopo innumerevoli proposte, finalmente questa volta mi sono decisa ad accettare, ma ho ponderato molto la proposta.<sup>163</sup>

In realtà si sta aggrappando a qualcosa da fare e a cui credere perché – pur avendo programmato la *tournee* di concerti con Di Stefano – sa bene che la voce non è più in grado di esaudire le sue esigenze espressive.

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 73.

<sup>162</sup> Cfr. ivi, pp. 69-85.

<sup>163</sup> Ivi, pp. 69-70.

Viene ben pagata,<sup>164</sup> il sovrintendente Carlo Erba e la città di Torino sono felici della sua notorietà e della presenza, accanto a lei, di Giuseppe Di Stefano; con ogni probabilità sono anche orgogliosi del nuovo teatro progettato da Carlo Mollino e Marcello Zaveleni Rossi «secondo una forma architettonica che sta “tra l’uovo e l’ostrica semiaperta”».<sup>165</sup>

Il Regio è andato in fiamme nella notte tra l’8 e il 9 febbraio 1936: le stagioni d’opera sono state spostate al Teatro Nuovo e solo nel 1968 sono iniziati i lavori di ricostruzione, che si concludono con l’inaugurazione del 10 aprile 1973 e con una spesa di circa otto miliardi di vecchie lire. *I vespri siciliani* non si ascoltano a Torino dalla stagione 1890-91. Il cast prescelto per l’edizione inaugurale comprende Raina Kabaivanska, emergente soprano bulgaro, Licinio Montefusco, Bonaldo Giaiotti e Gianni Raimondi. Dovrebbe dirigere l’ottantottenne Vittorio Gui che, generosamente, accetta di sostituire Gianandrea Gavazzeni, avverso alla regia a quattro mani e contrariato dal fatto «di non essere stato preventivamente informato sulla presenza dei due artisti».<sup>166</sup> Ma nei giorni agitatissimi delle prove Gui si ammala e la bacchetta passa nelle mani del direttore artistico del teatro, che ha assistito a tutte le prove: Fulvio Vernizzi, pesantemente criticato all’indomani della prima.<sup>167</sup>

Non piacciono neppure i violenti accostamenti cromatici pensati per scene e costumi: rossi, gialli e azzurri vorrebbero descrivere il paesaggio siciliano, ma Aligi Sassu è tempestato di critiche, non meno della coppia Callas-Di Stefano. «Il celebre pittore ci ha donato un’interpretazione dialettale e strapaesana dei *Vespri*».<sup>168</sup> Ma non è vero che «stroncato dalla delusione [...] non firmò mai più una scenografia in vita sua».<sup>169</sup> Infatti, per fare un solo esempio, nel 1980 il pittore milanese morto nel 2000 firmò i bozzetti per le scene di *Carmen* all’Arena di Verona e non cambiò di una virgola il proprio approccio scenotecnico, sempre giocato su contrasti cromatici molto marcati.

---

<sup>164</sup> Cfr. *ivi*, p. 70: il compenso di otto milioni di vecchie lire – rapportato ad oggi – raggiunge la cifra di 46.480 euro.

<sup>165</sup> *Ibidem*, dove si legge anche la dichiarazione del sovrintendente Erba che, aneddoto vuole, avrebbe convinto la Callas davanti a un saporito piatto di pasta condito con pregiati tartufi albesi: «Per un avvenimento di tanta portata [...] si doveva dare una frustata sulla schiena del mondo, ed ho avuto quest’idea che è andata fortunatamente in porto». La cerimonia di inaugurazione fu sfarzosa e venne invitato anche il presidente della repubblica, Giovanni Leone. La cronaca mondana segnalò l’assenza dei coniugi Onassis, dei principi di Monaco e di Gianni e Umberto Agnelli; parteciparono invece Wally Toscanini, Antonio Ghiringhelli, Remigio Paone, Paolo Grassi, Giorgio de Chirico, Vittorio Gasmann e Toti Dal Monte.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 71, dove si ricorda che tra il maestro bergamasco e Maria Callas i rapporti si inasprirono, come dimostrano le conferenze stampa nel corso delle quali la neoregista non lo nominò come maestro, ma semplicemente come signor Gavazzeni. Lui, intervistato sulle ragioni del proprio rifiuto, avrebbe dichiarato al giornale dell’epoca «Informazione Attualità»: «Eh, insomma, sono sempre storie quando c’è di mezzo quel benedetto personaggio». E lei non mancò di replicare, difendendo la propria regia: «Se avessimo voluto interrompere tutto e partire, avremmo avuto tanti motivi per farlo: come ha fatto molto arbitrariamente e capricciosamente il signor Gavazzeni che ci ha lasciato uno spettacolo per aria, con gli impegni già presi da lui. Gavazzeni era regolarmente scritturato. Ha creato attorno a noi uno stato di diffidenza, specie tra i musicisti. Noi riteniamo che un maestro tanto famoso non potesse far questo. Ci ha dato un grave handicap. Siamo arrivati alla firma dei contratti solo a fine gennaio» (*ivi*, pp. 71-72).

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 72: «Niente elogi invece alla fiacca orchestra guidata senza molta convinzione da Fulvio Vernizzi, che ha l’attenuante di essere venuto solo all’ultimo momento a prender posto sul podio lasciato libero da Vittorio Gui».

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>169</sup> *Ibidem*, anche per la citazione tra virgolette del capoverso seguente, nella quale correggiamo l’interpunzione.



La tigre Callas dà il meglio di sé, quando le polemiche si accendono; parlando con Abbiati (Filippo, non più Franco) si rivela spiritosa, oltre che ottima conoscitrice della lingua italiana: «Un titolo suonava così: *Il tonfo dei Vespri*. Lei è d'accordo con la critica italiana? Riguardo al titolo che mi ricordo, posso nutrire la speranza di un refuso [...]. Era forse un trionfo che in tipografia... Sono cose che capitano». Con serenità e alla giusta distanza, oggi possiamo ammettere che registi non ci si può improvvisare. Benché Maria Callas sia stata diretta da Visconti e Pasolini, non può ora scimmiottarli: un conto è cogliere al volo le indicazioni dei maestri e realizzarle per istinto, volontà, doti indiscutibili di attrice, altra cosa è analizzare meticolosamente la psicologia dei diversi personaggi di un dramma e aiutare altri ad appropriarsene. La malinconica constatazione di Mario Messinis, pubblicata il giorno successivo alla prima del 10 aprile 1973, ben riassume il nostro pensiero, per quanto – non disponendo di materiali audiovisivi, ma soltanto di qualche fotografia – sia prudente muoverci, su questo tema, con cautela e senza formulare giudizi definitivi:

Ritrovare i grandi di un tempo sotto mentite spoglie significa anche incrinare un mondo di ricordi che [...] ritenevamo intaccabile [*sic*], e provoca il triste effetto di un mito decaduto.<sup>170</sup>

Il 16 aprile 1973 appare su «Newsweek» di New York una intervista rilasciata da Maria Callas, ripresa dalla «Gazzetta del Popolo» del 17 aprile dello stesso anno<sup>171</sup> e intitolata *Maria Callas: i cantanti sono sciocchi e vanitosi*. Il soprano critica le nuove tendenze del teatro d'opera ma, accanto ad alcune osservazioni condivisibili, qualche suo appunto appare oggi pretestuoso:

Maria Callas, la cantante d'opera dal temperamento eccezionale che recentemente ha esordito come regista a Torino, non ha una grande stima degli attuali cantanti, neppure della famosa Joan Sutherland. Sostiene che alcuni di essi si «comportano come degli sciocchi». In un'intervista pubblicata ieri da «Newsweek» dopo la sua regia de *I Vespri Siciliani*, la Callas ha parlato dell'attuale situazione dell'opera. «I valori sono tutti sbagliati. I registi oggi pensano che sono loro che fanno l'opera. Ma l'opera è un cadavere senza cantanti [...] Alcuni hanno cervello e sensibilità. Ma altri non fanno altro che cantare e comportarsi come sciocchi. Non li ho mai frequentati. Non hanno niente da dire tranne che sulle loro belle case, i loro gioielli e le loro pellicce... Chi è grande? La Sutherland? Un bello strumento. Dice di seguire la mia strada. Il male è che non lo ha mai fatto». La Callas ha detto di non aver rinunciato a cantare. Ha appena registrato duetti d'opera con Giuseppe Di Stefano, un suo vecchio collega e coregista de *I Vespri Siciliani*, che hanno inaugurato il Regio di Torino. Nei prossimi giorni, Maria Callas è attesa in Giappone. Terrà alcuni concerti e parteciperà ad alcuni seminari artistici, impartendo lezioni di canto. È quest'ultima un'attività che l'appassiona molto. Ha già avuto esperienze simili in America con risultati, dicono, ragguardevoli. D'altronde gli stessi cantanti che hanno interpretato a Torino *I Vespri Siciliani* hanno concordemente dichiarato che le preoccupazioni registiche di Maria Callas erano soprattutto di indole vocale.

È opportuno, a questo punto, passare la parola a Raina Kabaivanska e a Fulvio Vernizzi. Il soprano, che fu Elena in occasione dell'inaugurazione del teatro torinese ricostruito, rilascia una intervista il

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 74.

<sup>171</sup> Lo stralcio che a noi interessa, ripreso dalla «Gazzetta del Popolo», si può leggere anche ivi, pp. 75-76.

3 giugno 1994; il direttore Vernizzi viene invece ascoltato il 1° giugno 1998. Nel già citato volume a cura di Bottero-Silvi-Demichelis è contenuta infine una terza intervista, quella rilasciata da Giuseppe Di Stefano, il 18 novembre 1999.<sup>172</sup> Sintetizziamo il pensiero dei tre artisti.<sup>173</sup>

Kabaivanska parla della propria emozione e dichiara l'ammirazione per l'illustre collega da lei ascoltata sia nella *Medea* che nel *Poliuto* alla Scala:

Per me è la più grande cantante del nostro secolo. Una grande musicista prima di tutto, e siccome era tale, era anche una grand'attrice perché cercava nella musica tutto.<sup>174</sup>

Passando alla Callas regista, il punto di vista cambia: Kabaivanska sottolinea che la coppia da lei costituita con Di Stefano è particolare perché con ogni evidenza Maria è innamorata di Pippo e per questo è un po' assente. La regia l'ha presa in mano il tenore e risulta abbastanza elementare, dato che i due ritengono di dover seguire la musica. Ma lo fanno in modo troppo semplificato, cosicché il coro non fa che venti passi avanti e venti indietro. Quando però si comincia a provare con Raina Kabaivanska sulla scena Maria Callas si trasforma e diventa lei stessa il personaggio. È geniale nel leggere la musica: sa mettere l'accento sulla parola giusta, sia dal punto di vista musicale che linguistico. Tra i due soprani c'è anche qualche tensione. A un certo punto Maria suggerisce a Raina di tenere le braccia aperte, perché è divisa tra l'amore per la patria e l'amore per il tenore: in questo modo un braccio segna la patria e l'altro l'amore. Raina obietta che lo farà solo se il gesto le nasce spontaneo, ma a distanza di tempo riconosce la ragionevolezza di vari suggerimenti ricevuti: «Avevamo evidentemente due metodi diversi, che però portavano allo stesso risultato».<sup>175</sup>

Ciò che a Raina Kabaivanska spiace è constatare che Maria Callas è succuba di Di Stefano e questo si ripercuote sulle nuove concezioni sviluppate da Maria in relazione all'ortodossia canora: ora suggerisce di cantare aperto (“alla Di Stefano”), proprio lei che è stata la maestra del canto “in maschera”.<sup>176</sup> Sulla regista Raina non vuole pronunciarsi perché – osserva – era soltanto un tentativo, trattandosi di un'esperienza unica:

Poiché in seguito le critiche sono state negative, lei ha difeso come una leonessa il suo lavoro, ma penso che in fondo al cuore sapesse che era stata un'esperienza non compiuta. Dico che un cantante difficilmente si potrà trasformare in regista. Ognuno deve badare al suo mestiere. Questa è la mia regola: ognuno deve fare ciò che sa fare, bene, possibilmente. [...] Non so se la Callas abbia sbagliato a fare questo tentativo, probabilmente era come un'ancora di salvezza...

---

<sup>172</sup> Cfr. *ivi*, pp. 81-83.

<sup>173</sup> Si veda, per la testimonianza di Raina Kabaivanska, *ivi*, pp. 81-83; per quella di Fulvio Vernizzi *ivi*, pp. 76-80; per quella del co-regista Di Stefano *ivi*, pp. 83-85.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>176</sup> Racconta Raina Kabaivanska: «Mi diceva continuamente: “Ma perché canti scuro, perché scurisci tanto la voce? Bisogna dire A, E aperto!”. Io, con tutta la stima e il rispetto che avevo verso di lei, le risposi: “Signora, lei per tutta una vita ha cantato scuro!”. [...] Mi disse: “Ecco perché ho sbagliato!”. Questa risposta è stata per me una ferita al cuore. Pensai: “Questa povera donna rinnega quell'eredità incredibile che ci ha lasciato”» (*ibidem*).

Questo trovarsi sempre nell'ambiente, nella musica fa pensare che fosse felice solo sul palcoscenico. Se Maria Callas fosse ancora viva, le direi che avrebbe dovuto continuare a stare nella musica. Lei era nata per la musica e doveva morire con la musica. È morta in una terribile solitudine perché aveva abbandonato la musica. Ho un bel ricordo della Callas, ma molto angosciato. [...] Per me non ha difetti. Il nostro è stato un rapporto molto bello ma anche molto combattivo, perché ognuna di noi lottava per il proprio punto di vista. Io ero molto giovane, lei durante le prove spesso mi stava dietro e cantava la parte, come se volesse cantarla ancora lei... Questa nostalgia tremenda si sentiva, e faceva soffrire.<sup>177</sup>

Secondo Fulvio Vernizzi, direttore artistico del teatro, il fatto che Maria Callas sia la regista designata per l'inaugurazione spaventa molti direttori d'orchestra, che si fanno da parte: non perché non la ritengano idonea, bensì perché sanno che è «capace di mettere in ombra loro stessi».<sup>178</sup> Gavazzeni, a vero dire, non sopporta Di Stefano, che piace poco anche a Vernizzi.

Gui, quando gli viene riferito che vari "pretendenti" si sono ritirati dalla direzione perché la Callas è una tigre, risponde «Meglio una tigre che un asino!».<sup>179</sup> E così cominciano le prove. Anche Vernizzi parla dell'infortunio al piede della neoregista. La sua testimonianza è un po' diversa da quella di Raina Kabaivanska per quanto riguarda il ruolo di Di Stefano: secondo Vernizzi, infatti, Maria – per l'infortunio – sta seduta su una poltrona, ma comunica a Pippo le proprie idee e quest'ultimo fa la spola tra palcoscenico e postazione di Maria. Con lei il direttore artistico parla volentieri: Maria giustifica la staticità del coro citando (a sproposito) il teatro greco; Vernizzi vorrebbe invece che lo facesse muovere un po' di più. Anche sul rapporto Callas-Di Stefano il direttore artistico ha una visione propria, diversa da quella espressa da Kabaivanska: per lui Maria Callas non è infatuata e tanto meno ama il tenore, per lei l'antico collega è soltanto un appoggio, in una fase critica della sua vita.

Intanto Gui, per l'età e la tensione nervosa, dà forfait e chiede che sia il direttore artistico a sostituirlo. Avendo seguito tutte le prove d'orchestra e di palcoscenico, quest'ultimo si rimbocca le maniche e lavora in un clima di buon accordo e armonia, riscontrando che Maria Callas è «disposta a modificare»<sup>180</sup> ciò che lui le chiede. Infatti, alla domanda esplicita su come gli appare la primadonna, risponde:

Una persona gentile e piacevole. Una bella donna, simpatica, né scontrosa né acerba come tutti pensavano. Né critica né autoritaria. Personalmente non mi sono mai sentito un Maestro. Forse sfogava le sue tensioni con Di Stefano a casa, anche perché la situazione ne aveva create tante, ma con me [...] è sempre stata gentile. Era molto presente durante le prove che si fecero direttamente in palcoscenico (non in sala come si fa abitualmente). Ogni tanto dava qualche suggerimento agli artisti, lei l'opera l'aveva cantata. A me invece non disse mai nulla, le andavano bene i tempi che staccavo e che intendevo, fu sempre cordiale e carina con me, sin dall'inizio i miei rapporti con la Callas furono ottimi e alla fine della produzione cessarono. Lei

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 83.

<sup>178</sup> Ivi, p. 76.

<sup>179</sup> Ivi, p. 77.

<sup>180</sup> Ivi, p. 78.

se ne andò e io rimasi [...]. Ricordo che mangiava molti cioccolatini, ma a me non ne offrì mai uno. Mi disse che ero un bell'uomo... Io le risposi: «Lo so», e poi ci mettemmo a ridere! Era orgogliosa ma non altezzosa, almeno durante questa produzione. Attraversava un momento critico della sua vita, se non sbaglio. [...] Lei era abituata sul palcoscenico a cantare, ma trovarsi con ottanta coristi, cento comparse... Bisognava avere le idee chiare e lei, diciamo che in certe situazioni improvvisò un po'. In ogni caso era la Callas che decideva tutto, a Di Stefano lasciò soltanto lo spazio di correre avanti e indietro e di guidare e aiutare il coro e comparse in palcoscenico, travestito anche lui. Quello che mi porta a pensare in modo diverso dagli altri è il rapporto con Di Stefano: mi sembrava lo odiasse, non gli volesse bene, non era un rapporto affettuoso, era un appoggio [...]. Con i cantanti in scena, vedevo che parlava loro di tanto in tanto ma non in termini o con gesti autoritari, sempre molto amichevoli, come una brava insegnante; credo che in lei esistesse una didatta molto esigente che amava comunicare le sue esperienze. In quest'occasione credo sia stata una brava insegnante, come fece con il *Master Class* a New York. Diceva e insegnava ciò che intendeva, apparendo sporadicamente sul palco, poi si ritirava sulla poltrona per osservare e per immergersi nei suoi pensieri, apparendo come una statua. Di tanto in tanto si nascondeva dietro una maschera imperturbabile, che era il suo metodo di difesa. Era sempre osservatissima: sapeva di essere scrutata, spiata ed osservata appena faceva un passo. Mi è parsa un grande personaggio. [...] Era molto elegante ma sobria. [...] La sera della prima rappresentazione indossava un serio vestito scuro: gonna e giacca neri, credo di Armani; voleva mostrarsi con gli abiti adatti alla sua nuova professione. Ma non fece intuire timori particolari, non faceva capire che era un'esperienza che tentava per la prima volta; anche in questo fu molto professionale, con una grand'umiltà però. [...] Tutti erano perplessi davanti alla Callas regista, tutti aspettavano l'errore o qualcosa che non andasse. [...] Lei, comunque, appariva soddisfatta del suo lavoro [...]. Quest'esperienza fu faticosa, non andò così liscia. [...] Talvolta la trovavo pensierosa, assorta, seduta in silenzio, anche se dava dei consigli o partecipava, si capiva che aveva dei problemi che la turbavano e pensava a cose sue. Oltre a ciò aveva preso una storta e aveva male ad un piede. Durante la rappresentazione assistette dal palco di proscenio.<sup>181</sup>

In sintesi, Vernizzi – che due anni più tardi si trasferirà per un decennio in Giappone – ammira la forza interiore di una donna che sicuramente sta attraversando una fase critica della propria esistenza. Negli *omissis*, a parte una indicazione relativa ai tempi di lavorazione diversa da quella fornita da Maria Callas nell'intervista già citata, nota la difficoltà della cantante-regista a relazionarsi con gli altri in maniera spontanea e amicale al di fuori del lavoro, nella vita privata: non fa confidenze, è assorta nei propri pensieri e i cioccolatini mai offerti (che continuasse a mangiarne è stato notato anche da Raina Kabaivanska) sono il segnale eloquente di una autoreferenzialità sofferta e difensiva. Il clima di sfiducia che la circonda, i cambiamenti di direttori d'orchestra e i disservizi tecnici che non possono mancare quando si lavora in una struttura non ancora collaudata creano in tutti malumore. Vernizzi elogia anche per questo la professionalità di Maria Callas,<sup>182</sup> la quale si limita, come abbiamo visto, a qualche esternazione autoapologetica con la stampa, ma in teatro mantiene un contegno da vera professionista. Il maestro conclude con un verdetto di quasi totale assoluzione: «La Callas regista sapeva perfettamente quel che sarebbe dovuto succedere sul palcoscenico ma non aveva l'autorità e l'esperienza da regista».

---

<sup>181</sup> Ivi, pp. 78-80. Per la breve citazione che segue, p. 80.

<sup>182</sup> Per il contributo offerto dalla testimonianza del bussetano Vernizzi (1914-2005) in vista della ricostruzione del profilo psicologico di Maria Callas si veda ivi, pp. 127-128.

Qualche indicazioni utile ricaviamo anche dalla testimonianza di Giuseppe Di Stefano benché, almeno nella prima parte, lasci trasparire una non troppo celata invidia nei confronti dell'illustre collega, alla quale peraltro assicura di aver voluto molto bene:

Parlare sempre della Callas! Sono storie che appartengono al passato, sono finite e lontane. C'è chi prova ancora interesse a parlare di Maria, ma non c'è niente da scoprire, sono cose che sanno tutti. Molta carta stampata si è occupata di lei e delle sue vicende. Io sono siculo e sono riservato nei miei ricordi. Tutti parlarono della nostra *tournee* in Giappone e della regia di Torino, alcune cose sono vere, ma tante sono state inventate.<sup>183</sup>

Dalle dichiarazioni che seguono e che non trascriviamo apprendiamo che, quando Carlo Erba le propone la regia dei *Vespri*, Maria Callas si trova a San Remo, ospite della famiglia Di Stefano. Dapprima il sovrintendente convince lei, solo successivamente il tenore, che si lascia trascinare dal suo entusiasmo. Poi Di Stefano sostiene che «per fare una regia non ci vuole mica tanto genio» e che l'aver scritturato una coppia di celebri cantanti «fu una questione anche pubblicitaria per il teatro, per motivi commerciali». Il tenore riconosce che «Maria aiutava molto i cantanti [...] ma specialmente la Kabaivanska che era la protagonista femminile, perché lei sapeva cosa voleva dire interpretare quel ruolo». Ancora, Di Stefano ricorda positivamente l'accoglienza dei torinesi («venimmo trattati benissimo»), dichiara che farebbe ancora, se gli fosse offerta (e se lei fosse ancora viva, aggiungiamo noi, visto che l'intervista risale al 1999), una regia con la Callas e – questo l'elemento per noi di maggior interesse, perché mai affiorato fino a questo momento – cita il nome del «bravo aiuto-regista di New York, Melano, che ha lavorato parecchio». In definitiva, al di là dei nomi altisonanti comparsi sulla locandina per una operazione marcatamente commerciale, un professionista della regia funge da rete di salvataggio: a lui probabilmente si deve più del dichiarato.

Il capitolo “registico” è, dunque, insieme con la *tournee* d'addio, il meno felice nella parabola artistica e professionale di Maria Callas. Concludiamo la nostra indagine sul tema riconsegnando la parola a lei, tenace nel difendere il proprio lavoro e, a questo punto della vita, il proprio mito:

Io comunque chiedo rispetto per il mio lavoro. Torino ha fatto un colpo pubblicitario? È vero. Ma ha anche avuto una regia competente. Non sono polemica. Certo che basta dire la verità per ritrovarsi con l'etichetta di una che vuole fare polemica. Personalmente non temo la verità. Sono libera, non dipendo dagli altri. Chi mi vuole deve amare l'arte, la libertà e la mia personalità così com'è. Mi devono volere per quello che valgo. Torino mi ha voluta. E io le sono grata. I critici hanno brontolato. Peccato. Io resto sempre la Callas.<sup>184</sup>

Le testimonianze citate, accanto ad altre e all'analisi grafologica di vari manoscritti callassiani, sono utilizzate dagli autori del volume *L'altra Callas* per tracciare il profilo psicologico della cantante.

---

<sup>183</sup> Ivi, pp. 83-84. Le brevi citazioni che seguono sono ricavate invece da p. 84.

<sup>184</sup> La dichiarazione della cantante venne rilasciata il 15 aprile 1973 al critico de «Il Giorno» Filippo Abbiati. Viene riportata anche in IRENE BOTTERO, MAURO SILVI, ODDONE DEMICHELIS, *L'altra Callas*, cit., p. 76.

Ciò che emerge, in particolare dalle dichiarazioni di Raina Kabaivanska, è che Maria Callas è capace di insegnare e, all'occorrenza, di intervenire, ma rivela anche i propri limiti nello svolgere un'attività nuova e, per certi aspetti, diversa da quella del cantare.<sup>185</sup> Si delinea, dunque, il ritratto di un'artista che «vive un rapporto intenso e totale con la musica [...], un rapporto affettivo ed esistenziale, fatto di desiderio, paura dell'abbandono e gelosia»<sup>186</sup> cosicché «la relazione con la musica arriva a confondersi con l'oggetto: esisto perché canto, e canto perché esisto. La fine dell'uno determina la scomparsa dell'altro. Come una vera storia d'amore. In questo sta il dramma e il tentativo di spiegare tale dramma della vita artistica dell'ultima Callas».<sup>187</sup>

#### 5.4. Il dopo Callas

Parlare dell'eredità di Maria Callas significa scrivere un capitolo destinato a rimanere aperto, perché le sue realizzazioni hanno oggi un riverbero che coinvolge diverse esperienze artistiche, al punto tale che si potrebbe trattare il tema in prospettiva pluridisciplinare, *inter artes*. Pittura e scultura, narrativa e critica musicoletteraria, poesia e storia della musica, ma anche sociologia e antropologia culturale potrebbero interessarsi del “fenomeno Callas” a partire dalle loro specifiche prospettive.

Qualunque approccio, tuttavia, va fondato sui dati oggettivi: le interpretazioni teatrali e i concerti (di cui restano recensioni, testimonianze e registrazioni dal vivo); le numerose incisioni discografiche ufficiali; la quarantina di interviste rilasciate in diversi momenti della carriera, delle quali forniamo elenco, date in ordine cronologico e sintesi dei contenuti in una apposita tabella.<sup>188</sup> Inoltre le carte di Maria Callas, considerate nelle diverse accezioni dell'espressione: materiali da lei scritti (lettere, cartoline, biglietti, memorie per riviste, regolamenti,<sup>189</sup> contratti); carte da lei possedute (spartiti, libri, corrispondenza *viaggiata*, giornali e riviste); testi di diverso carattere scritti

---

<sup>185</sup> Cfr. *ivi*, p. 128.

<sup>186</sup> *Ibidem*, anche per la citazione che segue.

<sup>187</sup> Per l'approfondimento di carattere psicologico e sulle costanti che assimilano varie figure di artisti si può ricorrere a un volume in italiano e a uno in inglese: PETER HOWELL, IAN CROSS, ROBERT WESS, *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press, 1985 (in particolare le pp. 282 e 321); MINEVRA PILLOT IGNE, *Psicologia e psicopatologia dell'espressione artistica*, Torino, Utet, 2000 (in particolare, per ciò che riguarda Maria Callas, p. 49).

<sup>188</sup> La tabella intitolata *Maria Callas: le interviste registrate* è stata redatta a partire da JOHN ARDOIN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup>, pp. 211-216, che corrisponde a JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni*, trad. di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 229-233. L'intervista parigina di Emilio Pozzi del 19 luglio 1966 sfuggita all'inventario curato da Ardoin è oggi pubblicata in rete: cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=grOLYtSQXg0> (ultimo accesso: martedì 15 maggio 2019, ore 21.30). Altre interviste non citate da Ardoin sono quella romana, in occasione dei primi contatti con Pasolini per *Medea*: si veda in rete <https://www.youtube.com/watch?v=8bqfxxgJj-U> (ultimo accesso: martedì 15 maggio 2019, ore 22.00). Ancora, al sito <https://www.youtube.com/watch?v=ccsmC7YuUJw> (ultimo accesso: martedì 15 maggio, ore 23.13) è consultabile l'intervista del 23 marzo 1971 di Dora Ossenska. Parte della stessa intervista è in parte pubblicata anche nel sito <https://www.youtube.com/watch?v=2JmquqeONjA> (ultimo accesso martedì 15 maggio 2019, ore 22.50: in questo caso va tuttavia corretta la data segnalata, che non è il 1974). Si consulti pure <http://www.mariacallasmuseum.org/> tuttora *under construction*: in questo sito sono contenuti vari materiali audiovisivi citati nella tabella da noi redatta.

<sup>189</sup> Nel volume autobiografico curato da Meneghini non vengono trascritte solo le lettere e i biglietti affettuosi indirizzati dalla cantante al marito, ma anche le prussiane *Regole di casa* (*Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 214-215).

da altri su di lei (recensioni, critiche, articoli giornalistici, biografie, saggi, studi e monografie di carattere musicologico, materiali che corredano le sue diverse raccolte discografiche, ma anche romanzi, opere di narrativa, addirittura libri per ragazzi e fumetti). L'argomento che ci accingiamo a trattare si avvale di materiali di diversa provenienza: strada facendo, daremo conto delle fonti utilizzate, ma da subito segnaliamo che alcuni contributi imprescindibili sono contenuti nella miscellanea che celebra la Divina a quarant'anni dalla morte. Paolo Puppa interviene sulla «copiosa drammaturgia [...] sorta a ridosso di Maria Callas, in gran parte successiva alla sua morte»;<sup>190</sup> Renata Scognamiglio adotta l'approccio *inter artes*, studiando le «presenze callasiane nel cinema»;<sup>191</sup> infine Anna Chiara Tommasi cerca di stabilire «se si possa parlare di una [...] evoluzione del gusto e della cultura figurativa della cantante».<sup>192</sup>

### Maria Callas: le interviste registrate

1952	Città del Messico, 3 giugno: dietro le quinte della prima <i>Traviata</i> dell'ultima stagione messicana di Maria Callas si parla in inglese e in spagnolo dell'accoglienza del pubblico e dei prossimi progetti.
1954	Milano, 7 dicembre: intervista in italiano durante l'intervallo della <i>Vestale</i> alla Scala.
1956	New York, 8 dicembre: un saluto in inglese al pubblico radiofonico del Metropolitan Opera in occasione della <i>Lucia di Lammermoor</i> . Sono con Maria Callas anche i suoi colleghi e Rudolf Bing.
1957	Milano, settembre: lunga intervista in inglese registrata per una trasmissione radiofonica di Filadelfia. Il soprano parla dello "scandalo di Edimburgo", della propria voce, del repertorio, dei colleghi, dei progetti futuri e delle reazioni dopo la sua prima stagione al Metropolitan.
1957	Chicago, 17 novembre: intervista in inglese di Norman Ross relativa agli anni giovanili del soprano a New York e in Grecia, al rapporto con la madre, al dimagrimento e alla "rivalità" con Renata Tebaldi; si discute anche del repertorio di Maria Callas.
1957	Milano, 7 dicembre: dietro le quinte della prima del <i>Ballo in maschera</i> , Maria Callas ringrazia e saluta in italiano il pubblico, accennando agli impegni futuri.
1958	New York, 24 gennaio: intervista televisiva in inglese di Edward J. Murrow per il programma <i>Person to Person</i> della CBS. Maria Callas parla brevemente degli anni scolastici trascorsi a New York, della musica popolare, del proprio temperamento, delle lingue in cui sa esprimersi, della propria voce, della <i>Norma</i> romana e dei critici. Parla anche del proprio matrimonio.
1958	New York, 26 febbraio: intervista televisiva in inglese a cura di Hy Gardner con George Callas (padre della cantante). Il soprano parla ancora della <i>Norma</i> romana, dei critici, del proprio matrimonio e della madre.
1958	New York, 13 e 27 marzo: lunghe interviste radiofoniche in inglese a cura di Harry Fleetwood nel corso delle quali si parla dei dischi, della voce, del repertorio e dello studio con Elvira De Hidalgo, della vita in Grecia, dei primi anni in Italia, della preparazione delle recite al Metropolitan, del teatro d'opera in generale, della possibilità di realizzare un film. La cantante commenta anche le specificità del proprio carattere.
1958	Londra, 23 settembre: intervista in inglese di David Holmes per la BBC dopo un concerto televisivo. Maria

<sup>190</sup> PAOLO PUPPA, *Una voce di carta* in LUCA AVERSANO, JACOPO PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas...*, cit., pp. 423-439: 423 (d'ora in avanti questo volume miscelaneo sarà sempre indicato senza ripetere il nome dei curatori).

<sup>191</sup> RENATA SCOGNAMIGLIO, *Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema* in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 479-519: 479.

<sup>192</sup> ANNA CHIARA TOMMASI, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative* in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 543-580: 544. Il saggio contiene interessanti materiali iconografici che rivelano come alcune posture della cantante-attrice sulla scena alludano chiaramente a capolavori dell'arte antica e moderna: a p. 572, per esempio, Maria Callas è Medea alla Scala nel 1953 e indossa il costume di Salvatore Fiume, solleva entrambe le braccia e appare del tutto simile alla *Dea dei serpenti* conservata nel Museo Archeologico di Iraklion. La Violetta Valéry della *Traviata* viscontiniana (1955) cita evidentemente il dipinto nel quale Eduardo Kaulbach ritrae *Eleonora Duse come Gilberta in Froufrou* che – essendo conservato nel Museo teatrale alla Scala – è ben presente nella memoria del regista (ivi, p. 575). Infine la gestualità di Maria Callas-Euridice, nel costume disegnato da Giulio Coltellacci per la *première* dell'*Orfeo* di Haydn al Teatro alla Pergola di Firenze (1951), è una impressionante citazione dell'*Assunta* di Alessandro Turchi conservata nel Museo veronese di Castelvecchio (ivi, p. 579): si tratta forse di una imitazione involontaria ideata dalla cantante stessa, che può aver visitato la pinacoteca durante gli anni della sua dimora nella città scaligera?

	Callas parla del pubblico inglese e del pubblico in generale, di come occupa il proprio tempo libero, di <i>Traviata</i> e del diverso approccio richiesto dai ruoli leggeri rispetto a quelli pesanti. Esprime le proprie considerazioni sul futuro dell'opera e sul desiderio di interrompere la propria carriera.
1958	Dallas, 7 novembre: dichiarazioni in inglese sulla rottura del contratto con il Metropolitan raccolte da CBS News.
1958	Parigi, dicembre: breve intervista in francese in occasione del debutto parigino. Parla di sé come donna.
1959	Milano, 4 e 11 gennaio. Intervista televisiva in inglese in due parti. Maria Callas si trova a Milano, Edward J. Munrow a New York, sir Thomas Beecham a Nizza e Victor Borge nel Connecticut. Temi trattati: il pubblico e le <i>clagues</i> ; opere antiche, nuove o poco conosciute e opere del grande repertorio; concerti e responsabilità degli esecutori; le caratteristiche della "musica seria"; musica dal vivo e musica in disco; la <i>Vanessa</i> di Barber.
1963	Berlino, 16 maggio: breve saluto in tedesco e in inglese al pubblico tedesco con un ricordo da parte delle cantante delle proprie esibizioni a Berlino.
1963	Parigi, 25 maggio: Maria Callas parla in francese del concerto in programma per il 5 giugno e dei progetti per la <i>Norma</i> all'Opéra. Chiarisce quali sono le proprie preferenze di repertorio e come crea un personaggio; spiega le caratteristiche della musica belliniana. Parla delle reazioni della stampa e della sua voce in generale.
1964	Parigi, primavera. Breve intervista in francese nel corso della quale Maria Callas parla del proprio approccio alla vita e delle differenze tra l'artista e la donna.
1965	Parigi, 8 febbraio: programma in francese della RTF intitolato <i>Trois jours avec Maria Callas</i> nel corso del quale viene tracciato un profilo abbastanza dettagliato del percorso artistico della cantante, dagli studi con Elvira De Hidalgo alla carriera intrapresa come sfida, dal rapporto tra parole e musica alle responsabilità dell'artista, dai capricci della primadonna agli aspetti più intimi del carattere della diva.
1965	Parigi, aprile: intervista di William Weaver per l'intervallo della trasmissione radiofonica dal Metropolitan del giorno 10 aprile. La cantante parla dei progetti futuri e del proprio ritorno nel teatro newyorkese, di come prepara i ruoli e dell'eredità greca che influisce sulla sua recitazione. Affronta anche temi piuttosto inediti: l'improvvisazione nell'esecuzione musicale e la personalità di Tosca.
1965	Parigi, 18 maggio: intervista in francese durante un intervallo del concerto televisivo della RTF. Maria Callas parla della propria vita, di come la quotidianità interferisca con il lavoro. Ancora una volta si esprime su come prepara un ruolo, ma in aggiunta chiarisce qual è il rapporto tra cantante e direttore d'orchestra. Spiega in che cosa <i>Norma</i> si differenzia da <i>Isolde</i> e approfitta dell'argomento per spiegare la preferenza da lei accordata al repertorio del belcanto. Chiarisce anche la propria posizione rispetto al repertorio verista.
1966	Parigi, 19 luglio: Maria Callas intervistata in italiano da Emilio Pozzi parla del proprio rapporto con la Scala e del pessimismo con il quale si è sempre posta nel proprio lavoro per dare il meglio di sé. Non risponde alla richiesta dell'intervistatore relativa al paragone con i soprani ottocenteschi Pasta e Malibran, né chiarisce perché in qualche occasione ha rifiutato qualche parte: ha amato tutti i ruoli che ha cantato. Tutti i ruoli sono stati utili nella formazione. Parla anche della delusione provocata dal pubblico quando pretestuosamente disturbava i suoi spettacoli. Non esclude di poter tornare a cantare alla Scala; spera che il marito Meneghini la lasci in pace, in modo da poter tornare in Italia che è quasi la sua patria. Ha bisogno di pace nella vita privata, ma è proprio lì che purtroppo non ce l'ha.
1967	Londra, gennaio: breve commento in inglese su Visconti e sulla celebre <i>Traviata</i> scaligera per la BBC.
1967	New York, dicembre: intervista fondamentale che tocca vari temi suddivisa in due parti e trasmessa durante gli intervalli di radiotrasmissioni dal Metropolitan del 30 dicembre 1967 e del 13 gennaio 1968. In inglese, Edward Downes conversa per un'ora sul "sortilegio Callas", sul ruolo del manager, sugli inizi della carriera in Grecia e in Italia. Maria Callas racconta come si svolgevano le lezioni sul belcanto di De Hidalgo e di Serafin. Parla di se stessa come Kundry e <i>Isolde</i> , del proprio repertorio e della personale idiosincrasia per <i>Tosca</i> ; spiega che gli abbellimenti si devono usare con funzione espressiva e che i suoi ruoli nel corso degli anni sono cambiati; si descrive come attrice e commenta il proprio atteggiamento autocritico; illustra come uno spartito possa essere tradotto in musica viva. Interviene anche su questioni private (come il vistoso dimagrimento).
1968	Parigi, aprile. Intervista televisiva in inglese per la BBC del conte di Harewood articolata in due parti distinte nel corso delle quali Maria Callas spiega come avviene la formazione di un cantante lirico e quali sono i suoi doveri. Ancora una volta descrive il proprio tirocinio sotto la guida di Elvira De Hidalgo; chiarisce cosa significhi belcanto; racconta come si svolsero le prime recite in Grecia e in Italia. La cantante si dichiara grata nei confronti di Tullio Serafin e ricorda i primi <i>Puritani</i> alla Fenice, quando osò cantare Bellini mentre ancora aveva in gola la <i>Valchiria</i> di Wagner. Spiega una volta ancora come prepara i propri ruoli, riferendosi in particolare ad <i>Anna Bolena</i> e a <i>Medea</i> . Prima di concludere parla anche approfonditamente dei ruoli da lei amati ( <i>Violetta</i> e <i>Norma</i> ) e spiega cosa non le piace di <i>Tosca</i> . Tratta anche argomenti che sembrano di secondaria importanza, come i costumi. Comunica il proprio pensiero sul tema della musica contemporanea e dell'opera intesa come espressione d'arte. Affronta una questione filologica: la legittimità dei tagli alle partiture.
1968	Londra, 25 giugno: conversazione radiofonica in inglese con Antony Hopkins per la BBC.
1968	Dallas, 13 settembre: per il programma <i>Collector's Corner</i> , conversazione in inglese della durata di un'ora con John Ardoin su questioni di tecnica vocale. Si affrontano poi questioni di interpretazione e stile: il recitativo, le cadenze, i tempi, i tagli (in relazione alla scena del sonnambulismo del <i>Macbeth</i> verdiano analizzata da Maria Callas frase per frase). Una seconda ora di conversazione – non trasmessa – riguarda la Callas-donna e gli



	scandali che l'hanno coinvolta. La prima delle <i>Conversations</i> è stata pubblicata anche dall'etichetta Eklipse 33.
1968	Parigi, 30 settembre. Breve conversazione con Jacques Bourgeois in francese sulla personalità di Maria Callas e sul belcanto in generale, su come si prepara un ruolo e sulla parte di Medea, in particolare.
1969	Parigi, 20 aprile. Per la trasmissione <i>Invités au dimanches</i> si svolge in francese una intervista televisiva nel corso della quale intervengono Maria Callas, Elvira De Hidalgo, Luchino Visconti e altri. Vengono inclusi alcuni stralci ricavati dal concerto parigino del dicembre 1958.
1969	Roma, luglio. Intervista televisiva in italiano sulla realizzazione della <i>Medea</i> di Pier Paolo Pasolini: Maria Callas parla delle proprie interpretazioni del ruolo della maga della Colchide. Ricorda le interpretazioni teatrali di Sara Ferrati e di Judith Andersen. Chiarisce perché si trova a Roma: deve provare parrucche e costumi. Non conosce ancora il suo partner cinematografico. È contenta di essere a Roma, città nella quale ha lavorato in varie occasioni. Si sente un po' a casa. Non la lusinga essere un personaggio da rotocalco. Augura alle nuove cantanti di non essere nuove Callas, ma di essere se stesse. Dichiaro di vivere in luoghi diversi: ha rinunciato alla cittadinanza americana e ora viaggia con il passaporto greco. Pesa 64 chili; è alta un metro e 72 (nella carta d'identità rilasciata dal sindaco di Zevio la statura dichiarata è invece un metro e 73).
1969	Nello stesso mese e nella stessa città, si svolge anche una intervista televisiva in inglese a cura della NBC, sempre sulla <i>Medea</i> di Pasolini, presenti tanto il regista quanto la protagonista Maria Callas. Nel gennaio seguente (1970), a Parigi, nella trasmissione televisiva <i>Journal inattendu</i> , Pier Paolo Pasolini parla della vita e della carriera di Maria Callas e, in particolare, della realizzazione del film <i>Medea</i> .
1970	Parigi, 24 febbraio. Maria Callas parla in francese con Roger Régent del cinema in generale e di come si realizzano i film, accennando anche alla possibile prosecuzione della carriera cinematografica della cantante. Vengono poi ricordate le proposte cinematografiche che hanno preceduto la <i>Medea</i> pasoliniana e si chiariscono le differenze tra la <i>Medea</i> filmica e quella operistica. Si parla della funzione della colonna sonora nei film.
1970	Londra, 11 ottobre. Con David Holmes della BBC, in inglese, Maria Callas parla del cantare in inglese e confronta l'opera in traduzione con quella in lingua originale.
1970	New York, 10 dicembre. L'intervista televisiva proposta da David Frost in inglese ha la durata di novanta minuti. Si affrontano vari temi: ancora una volta gli anni giovanili a New York e in Grecia, il ritiro dalle scene e il possibile ritorno; il ruolo specifico del cantante; i personaggi di Norma e Violetta; la Callas-donna e ciò che ha influenzato la sua vita; i giornali; il ruolo di Serafin; la perdita di peso, la vita privata e i legami personali; l'amicizia con Aristotele Onassis; gli scandali e i vari problemi legati alla carriera internazionale del soprano.
1971	Parigi, 23 marzo: Dora Ossenkha intervista Maria Callas che risponde in un italiano particolarmente fluente. La cantante parla della regia della sua prima <i>Medea</i> alla Scala preparata in pochi giorni. Ormai prossima alla prova generale ottiene un aggiustamento dalla regista: un coro interno, deve rimanere interno, perché la regia d'opera deve partire dallo spartito. Il ricordo più caro degli anni scaligeri è legato al lavoro in <i>équipe</i> . Maria Callas parla della propria partecipazione alle prove, dell'importanza di provare bene con il pianoforte.
1973	Torino, 31 marzo: intervista televisiva in inglese per la CBS sulla regia dei <i>Vespri siciliani</i> al Teatro Regio.
1973	Amburgo, ottobre: intervista in tedesco e in inglese sulla ripresa della carriera di cantante.
1973	Londra, novembre: intervista televisiva in inglese a cura di David Holmes, dopo il concerto al Festival Hall. Si parla della ripresa della carriera, della voce e delle crisi vocali attraversate da Maria Callas.
1974	Parigi, 3 febbraio: intervista televisiva in inglese per la trasmissione <i>Sixty minutes</i> a cura di Mike Wallace. Si parla della voce, della ripresa della carriera e di Onassis.
1974	New York, 15 aprile: intervista in inglese a cura di Barbara Walters per la trasmissione televisiva <i>Today</i> . Ancora una volta si parla della ripresa della carriera, dei progetti futuri e dell'infanzia, del rapporto con Onassis.

Nel febbraio 1988 John Ardoin e Stephen Paley realizzano *Callas in her own words*, un audiodocumentario della durata di quattro ore<sup>193</sup> che unisce spezzoni delle interviste sopra citate, alcuni frammenti di esecuzioni dal vivo e interviste rilasciate da amici e colleghi.

<sup>193</sup> Pubblicato in un primo tempo dalla Eklipse EKR P-14, l'audiodocumentario è oggi disponibile in rete, suddiviso in quattro parti, alla prima delle quali si accede consultando il sito <https://www.youtube.com/watch?v=OS2GN8vnPJg> (ultimo accesso: martedì 15 maggio 2019, ore 21.46). Ottima la qualità dei materiali sonori che integrano le varie interviste e la narrazione proposta da John Ardoin: la prima parte, per esempio, si conclude con il Finale II dell'*Aida* messicana nel quale il sopracuto fuori ordinanza si avvale di una ricostruzione tecnica di alta qualità. La seconda parte del documentario è pubblicata nel sito <https://www.youtube.com/watch?v=K6Kz2QvJVyo>; per la terza si consulti invece <https://www.youtube.com/watch?v=o7aZPVSpk74> (eccellente anche in questo caso la qualità dei materiali sonori dal vivo); per la quarta parte si faccia riferimento infine a <https://www.youtube.com/watch?v=TcoueyO4PPQ>. Le interviste sono rilasciate tra gli altri da Nicola Rescigno, Tito Gobbi, Jon Vickers, Walter Legge, Giuseppe Di Stefano, Renata Tebaldi, Franco Zeffirelli, Jackie Callas, Rudolf Bing, Carlo Maria Giulini e Gian Carlo Menotti.

Le carte della Callas, intese come trascrizione di testi da lei scritti o pronunciati (si pensi alle lezioni alla Juilliard trasformate in libro dal suo devoto amico John Ardoin), si possono leggere in ordine sparso in tutte le biografie a lei dedicate, ma tracciando un percorso cronologico a ritroso conviene segnalare, per la quantità dei materiali conservati, cinque volumi da noi spesso consultati:

1. *Callas confidential* di Tom Volf (s.l. [Spagna] Éditions de La Martinière, 2017). Dopo la breve introduzione dell'autore (pp. 6-7), una sintetica testimonianza della domestica Bruna Lupoli (p. 8) e di Ferruccio Mezzadri, l'autista (p. 9), il volume, di ampio formato e con ricchissima iconografia, è suddiviso in quattro sezioni<sup>194</sup> per ciascuna delle quali sono riportate le parole della cantante ricavate da memorie e interviste. Il curatore interviene solo per le accurate didascalie, che commentano una selezione fotografica organizzata per temi con immagini rare, spesso a colori.

2. *Lettere, scritti, interviste, pensieri* di Maria Callas (aprile 2008): una raccolta senza indicazione di curatela che, come indicato nella *Nota di Edizione*, «esce volutamente all'indomani dell'anno del trentesimo anniversario dalla sua prematura quanto tragica e sotto certi aspetti ancora misteriosa scomparsa»<sup>195</sup> per qualificarsi come «un primo tentativo di raccolta degli scritti di Maria Callas [...], fornendo una prima, non completa raccolta di lettere, scritti, interviste, [...] dall'epistolario vero e proprio ad alcune delle interviste [...] più significative, dalle celebri autodifese scritte in occasione di polemiche e scontri vivacissimi a frasi, pensieri e dichiarazioni rilasciate lungo il corso della sua esistenza». Il pregio di questo volume – privo di apparati e note, ma dotato di una sezione antologica (*Hanno detto dei lei*, pp. 157-168) e di un'utile cronologia (alle pp. 169-216) – è che non normalizza la scrittura né corregge gli errori grammaticali, cosicché qui possiamo trovare le carte “italiane” della Callas esattamente come lei stessa le ha vergate.

3. *Lettere d'amore* di Maria Callas (marzo 2008).<sup>196</sup> In dieci capitoli dai titoli giornalmisticamente efficaci Renzo Allegri pubblica un buon numero di documenti e alla luce degli stessi sbugiarda il libro di Arianna Stassinopoulos, giudicandolo «non vero»<sup>197</sup> o, meglio, «non corrispondente al vero», dal momento che assume come «tema dominante» per la ricostruzione della biografia della cantante l'incontro e la passione per Onassis. Ma sappiamo che Allegri è fonte inquinata, avendo collaborato con Meneghini alla stesura delle memorie, uscite postume a poca distanza dalla morte dell'imprenditore veronese (Milano, Rusconi, 1981). Anche il libro *Maria*

---

<sup>194</sup> Anni 1920-40, pp. 20-29; anni cinquanta, pp. 30-91; anni sessanta, pp. 92-163; anni settanta, pp. 164-237.

<sup>195</sup> MARIA CALLAS, *Lettere. Scritti. Interviste. Pensieri*, Roma, Pantheon, 2008, p. 7, anche per la citazione che segue.

<sup>196</sup> In realtà: RENZO ALLEGRI, *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008. La breve introduzione (pp. 11-12) si intitola «Il tempo della felicità», perché il libro «si propone di richiamare l'attenzione su un periodo felice della vita di Maria Callas», cioè sugli anni che vanno dal 1947 al 1959. A noi resta il dubbio che la cantante, fuori dal palcoscenico, non fosse felice in quegli anni, e i documenti trascritti da Cristina Alzetta «che, per uno strano destino, sono rimasti finora quasi ignorati», risalendo a «quel periodo della vita della Callas [...] sempre [...] trascurato dai biografi», sembrano confermare la nostra ipotesi, proponendosi con un alto tasso di idealizzazione di una situazione esistenziale che la stessa autrice delle missive definirà, in altre occasioni, tutt'altro che felice.

<sup>197</sup> Ivi, p. 47, anche per le due citazioni che seguono.

*Callas mia moglie*, dunque, contiene la trascrizione e la riproduzione fotografica in un apposito inserto di un buon numero di documenti autografi del soprano. Si tratta, in larga misura, delle stesse carte che vengono riproposte nel volume in esame curato da Allegri nel 2008 per Mondadori.

4. *Callas by Callas. Gli scritti segreti dell'artista più grande* di Renzo e Roberto Allegri (1997):<sup>198</sup> anche per formato e configurazione dell'apparato iconografico questo volume uscito a vent'anni dalla morte dell'artista costituisce l'antecedente più prossimo al volume curato nel quarantennale da Tom Volf, in concomitanza con la diffusione del docufilm *Maria by Callas* che ci accingiamo ad analizzare. Se il regista non si preoccupa di citare e contaminare il lavoro d'altri, così pure il curatore del volume di memorie callassiane non nasconde i propri debiti bibliografici.

5. *The Callas Conversations* è sia volume che DVD pubblicato da EMI-Classics. Si tratta di un'ampia intervista in inglese, in due tempi, videoregistrata per la BBC a Parigi nell'aprile 1968: le domande proposte da Lord Harewood, come anche le risposte di Maria Callas sono state tradotte in italiano da Faverzani e pubblicate nel volume Bulzoni intitolato *Seducenti voci* (Roma, 2006).

Infine, raccolgono le memorie della cantante due album miscelanei di ampio formato curati da Piero Tosi: *Giovane Callas* (1997) e, in precedenza, *Casta diva. L'incomparabile Callas* (1993). Il primo contiene il racconto dei primi trent'anni di vita a cura di Anita Pensotti (1957) per il settimanale «Oggi»:<sup>199</sup> Maria Callas parla della propria formazione, del debutto, di vicende private e del successo, ma anche di episodi spiacevoli (lettere anonime, lancio di rapanelli, presunta rivalità con Renata Tebaldi, per cui ora i rapporti sono «un po' meno affettuosi»)<sup>200</sup> Il secondo volume – pubblicato a fine secolo scorso – riproduce le lettere amichevoli inviate da Maria Callas a Pier Paolo Pasolini, in una delle quali, scherzosamente, gli promette che scriverà ancora, ma lo preavvisa: «Certo non aspettare dei capolavori da me. Non sono Pasolini!».<sup>201</sup> Una sezione del volume è dedicata alle lettere inedite spedite da Elvira De Hidalgo all'illustre allieva.<sup>202</sup> Preziose pure le missive indirizzate dalla cantante e dal marito a Eugenio Gara, a Wally Toscanini e a Giulietta Simionato.<sup>203</sup> Molto belle e affettuose le due lettere inviate tra il dicembre del 1962 e il gennaio del 1963<sup>204</sup> al tenore Lauri Volpi, che stima Maria e la sostiene in ogni circostanza.

---

<sup>198</sup> RENZO e ROBERTO ALLEGRI, *Maria by Callas*, Milano, Mondadori, 1997. Volume di ampio formato: dopo la *Presentazione*, gli otto capitoli alternano per 166 pagine le parole della cantante con le testimonianze e i ricordi di altri.

<sup>199</sup> MARIA CALLAS, *I miei primi trent'anni. Memorie raccolte da Anita Pensotti*, in BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, a cura dell'Associazione Culturale Maria Callas, Padova, Grafica Chinchio, 1997, pp. 41-106 (ma con ampi inserti fotografici). Anche questo volume contiene una cronologia della carriera, alle pp. 219-229.

<sup>200</sup> Ivi, p. 87 col. 1.

<sup>201</sup> BRUNO TOSI, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, a cura dell'Associazione Culturale Maria Callas, Venezia, 1993, pp. 59-68: 67. Interessante anche l'accurata riproduzione fotografica di alcuni manoscritti, compresa l'unica firma in greco («Marianna Kalogeropoulou») da noi conosciuta.

<sup>202</sup> Cfr. ivi, pp. 99-107: si nota che maestra e allieva comunicano indifferentemente in italiano o in francese.

<sup>203</sup> Cfr. ivi, pp. 187-207. La lettera a Giulietta Simionato risale al 5 settembre 1967: Maria è felice delle soddisfazioni dell'amica (la definisce «cara collega e cara amica per me»: ivi, p. 207) e le dice «vogliami bene come sempre» (*ibidem*).

<sup>204</sup> Per il testo integrale delle lettere si veda ivi, pp. 229-233

### 5.4.1. Documentari, film e avventure televisive

Abbiamo già segnalato, nel secondo capitolo, che in Italia, dopo gli anni venti del Novecento, il ruolo del melodramma «venne doppiamente messo in discussione, nella sfera pubblica dal cinema, nella sfera privata dalla radio».<sup>205</sup> L'opera diventa poi un genere di nicchia e la televisione degli esordi – per immagini e suono – non è il veicolo più adatto a rilanciarla. È vero, come osserva Enrico Menduni, che negli anni della Callas da un lato «il teatro musicale (e in genere tutta la musica classica) si va affermando nei quotidiani e nei principali settimanali politici come genere alto e colto»,<sup>206</sup> ma dall'altro i suoi protagonisti, non ancora chiamati “vip”, devono sopportare la trasfigurazione divistica riservata ai protagonisti del mondo dello spettacolo, subendo – loro malgrado – un interesse del pubblico invasivo, anche nell'intimità della loro vita privata.

Per Maria Callas la curiosità per i «capricci professionali» e, più tardi, per l'*affaire-Onassis* occupa pagine di «quelli che oggi definiremmo *news magazine*, i periodici a carattere informativo con una forte vocazione per il sentimentale e il rosa»,<sup>207</sup> perché la cantante greca «possedeva tutti gli elementi per entrare a far parte del mondo dello spettacolo, nel momento in cui esso [...] si caratterizza per la cifra internazionale dei suoi protagonisti e delle loro vicende: la provenienza geografica legata alla “classicità”, e insieme lontana, “esotica”, la fa sentire a proprio agio in parti di semidee, maghe, regine e sacerdotesse, nei contesti “lunari” di *Norma* o del *Trovatore*».<sup>208</sup>

Donna cosmopolita, greca d'America, apolide in lotta con la madre nell'Italia sofferente che dal 1941, varato l'omonimo film di Guido Brignone, canta in coro «Mamma» di Bixio, con la lacrima nella voce alla maniera di Beniamino Gigli, Maria Callas – divenuta per di più bella – avrà tutto per diventare una icona «della nascente società dell'immagine»<sup>209</sup> e iniziare «una navigazione mediale fiorente ma faticosa, che *post mortem* la ricondurrà al cinema e alla finzione televisiva, ormai divoratrice di biografie [...]. Maria incontra così un nuovo pubblico, in gran parte postumo. Non di appassionati, non di melomani»,<sup>210</sup> diventando vittima di «un'adorazione sconfinata quanto poco pertinente nel merito». «Tutto ciò è accaduto a Maria inconsapevole, *malgré elle*».

---

<sup>205</sup> ENRICO MENDUNI, *Tra cinema e TV popolare: un incontro mancato*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 535-542: 535.

<sup>206</sup> *Ibidem*, anche per l'espressione virgolettata che compare all'inizio del capoverso seguente.

<sup>207</sup> Ivi, p. 536. Menduni cita «La tribuna illustrata», «Epoca», «L'europeo», «Gente», «Oggi», «La settimana Incom», «Stop», «Grand Hotel», ma anche «Bolero-Film. Settimanale di fotoromanzi, romanzi, racconti, varietà» e «Il mio sogno, Settimanale di romanzi d'amore a fotogrammi». I divi sono circondati «dall'adorazione asimmetrica, cioè non ricambiata, degli appassionati» che, oltre a produrre «la ressa a ogni loro comparsa pubblica», si esprime attraverso «fiori applausi invettive, larga circolazione di prodotti editoriali e audiovisivi a loro dedicati (dischi, foto, libri)»: ivi, pp. 536-537 (per tutte le espressioni tra virgolette). Per Maria Callas questo si realizza da subito in maniera iperbolica.

<sup>208</sup> Ivi, p. 538.

<sup>209</sup> Ivi, p. 539, anche per la citazione che segue.

<sup>210</sup> Ivi, pp. 539-540. Per le due citazioni che seguono ivi, p. 540. Maria Callas fu invitata anche a una puntata del *Musichiere* condotto da Mario Riva il quale intonò per lei una canzoncina garbatamente scherzosa: «Caracalla, Caracalla, morirai senz'assaggiarla, 'sta Meneghini Calla-Calla...» (GINO PUGNETTI, *Maria sognava una sera alla Scala*, «Epoca. Settimanale politico di grande informazione», a. XI, 11 dicembre 1960, n. 532, pp. 140-142: 140).

E così arriviamo, facendo consapevolmente qualche ellissi *titulo brevitatis*, a un omaggio recente. Oggi, infatti, è disponibile in DVD, con sottotitoli in italiano per le parti non doppiate, il più recente dei docufilm<sup>211</sup> dedicati alla Divina dell'opera: *Maria by Callas* (2017) di Tom Volf.<sup>212</sup> Concentriamo la nostra analisi su questa realizzazione per stabilire, a partire da essa, confronti con altri materiali audiovisivi precedenti, evidenziando la specificità del film di Volf per analogia o per contrasto.<sup>213</sup> Premettiamo che il titolo è significativo: il regista vuole tracciare il ritratto della donna a partire dalle dichiarazioni della diva. Ma, nel caso di Maria Callas, non è facile distinguere i due piani, perché si integrano e confondono di continuo e di conseguenza altri operatori cinematografici o documentaristi evitano di tracciare una cesura tra la donna e l'artista.

Philippe Kohly, per esempio, firma la biografia audiovisiva prodotta da Frédéric Luzy con la Swan Productions, in collaborazione con Arte France e il Museo del Teatro alla Scala di Milano, nel trentesimo anniversario dalla morte della cantante (2007).<sup>214</sup> Il film, articolato in ventotto sequenze per la durata complessiva di una novantina di minuti, non segue l'ordine cronologico: il montaggio intreccia le diverse stagioni della parabola umana e artistica di Maria Callas con un piacevole effetto di *varietas*. Al centro della narrazione, dopo *Norma*, ci sono *Traviata* e *Sonnambula*, ossia le

---

<sup>211</sup> Secondo il *Dizionario Treccani on line* (si veda *sub voce*) il termine docufilm è già attestato a p. 23 del quotidiano «La Stampa» del 12 agosto 1990: dall'inglese *docu(mentary) film* è così chiamata la realizzazione audiovisiva che rappresenta fatti storici o di cronaca realmente accaduti. Il docufilm si differenzia dalla *fiction* perché quest'ultima può mescolare la realtà con l'invenzione: nel nostro caso, il film *Callas forever* del 2002, diretto da Franco Zeffirelli, ricostruisce attentamente più i dettagli esteriori che la sostanza degli ultimi mesi di vita della cantante. Maria viene invitata da un amico e produttore a iniziare una carriera cinematografica, interpretando davanti alla macchina da presa le protagoniste delle opere mai cantate a teatro, ma soltanto in disco. Dovrebbe però doppiare se stessa con le registrazioni realizzate quando ancora poteva contare sulla propria voce. Alla fine del film Maria si allontana sola: questi compromessi non fanno per lei e il presagio della morte imminente la invita, a maggior ragione, a non tradire quell'immagine di autenticità e serietà professionale che ha caratterizzato la sua vicenda artistica. L'omaggio televisivo più recente è stato il *Callas Day*, su RAI 2, il 16 settembre 1997, a vent'anni dalla morte. L'allora presidente della TV di Stato, Enzo Siciliano, è probabilmente l'artefice di una iniziativa durata quindici ore, con talk show, video più o meno rari, trasmissione serale condotta da Paolo Limiti e introdotta da un breve discorso del Presidente della repubblica Oscar Luigi Scalfaro, con l'assenza di Renata Tebaldi e la presenza di Giulietta Simionato lacrimosa, di Raina Kabaivanska più pungente del solito e di Zeffirelli narcisista. A notte ormai scesa, la *Medea* pasoliniana. Un *tour de force* difficilmente affrontabile anche per i devoti più convinti. A trent'anni dalla morte il *Callas Day* non si ripete, ma ci si limita a uno speciale di Adolfo Conti e Andreina Di Porto, *Callas. Una scala verso il cielo*, e a un documentario di Italo Moscati (con pubblicazione di libro dallo stesso titolo a seguire) per lo *Speciale del TGI* di RAI 1: *Non solo voce. Trent'anni dalla morte di Maria Callas*. Ricordiamo *en passant* che i pochi concerti videoregistrati della Divina sono facilmente accessibili, oggi, in quanto riversati in DVD, terminata la stagione delle videocassette. Per tutte le trasmissioni citate si può consultare anche ENRICO MENDUNI, *Tra cinema e TV popolare...*, cit., pp. 541-542.

<sup>212</sup> *Maria by Callas*, un film con la regia di Tom Volf, DVD Lucky Red, 2018.

<sup>213</sup> L'uscita del film è stata accompagnata dalla pubblicazione di un volume di 240 pagine di ampio formato e riccamente illustrato che contiene, in ottime riproduzioni (anche a colori), molti fotogrammi del docufilm: TOM VOLF, *Callas confidential*, s.l. [stampato in Spagna], Éditions de La Martinière, 2017.

<sup>214</sup> I docufilm su Maria Callas sono stati prodotti con frequenza regolare: a dieci anni dalla morte (1987) era stato realizzato dalla EMI Records Ltd *Maria Callas. Life & Art*. Diretto da Alan Lewens e Alastair Mitchell, il film ha la durata di settantacinque minuti. A parte le riprese televisive di repertorio e i frammenti ricavati dai pochi concerti della cantante videoregistrati, il documentario di Lewens e Mitchell – disponibile sia in inglese che in francese – utilizza alcuni brani interpretati da Maria Callas per far percepire il fascino della sua voce. Le scelte ricadono su tre titoli del repertorio dei quali rimangono documenti audiovisivi: *Norma*, *Tosca* e *Carmen*. Con l'intenzione di celebrare tanto la diva quanto la donna, mettendo a confronto aspirazioni personali e ambizioni artistiche, *Maria Callas. Life & Art* riporta vari stralci di interviste e cerca di chiarire le specificità vocali e il talento drammatico di una cantante-attrice le cui vicende esistenziali sono per vari aspetti inusuali.

regie ideate da Visconti per la Scala: Maria Callas è al suo apice – completa come artista e (almeno all'apparenza) appagata come donna – cosicché il titolo del docufilm non può che essere *Callas assoluta*. Tuttavia nella prima parte si rievocano, per contrasto, il fasto del panfilo di Onassis (il «Christina») e le pesanti fatiche degli immigrati a New York negli anni venti. Sono così delimitate le coordinate entro le quali si snoda la vicenda biografica del soprano. Nel finale del film, invece, si ricostruiscono, ma dedicando pochi minuti a ciascun tema, la relazione Callas-Onassis, la *Medea* di Epidauro e l'estremo tentativo di riavviare una carriera teatrale di fatto già conclusa, l'esperienza cinematografica con Pasolini e gli anni solitari a Parigi, prima della morte a cinquantquattro anni non ancora compiuti. Alla fine, per due minuti e ventisei secondi, la voce: «A most extraordinary voice» recita il titolo del capitolo conclusivo riportato nel *booklet* incluso nel cofanetto da noi utilizzato per l'analisi.<sup>215</sup> Il *format* rimanda chiaramente al docufilm diretto per il «South Bank Show» da Tony Palmer nel primo decennale della morte del soprano: *Callas*. Il principale merito di tale produzione era mettere a disposizione del pubblico esecuzioni filmate a Parigi, Amburgo e Londra prima che le riprese di quei concerti circolassero su supporti autonomi.<sup>216</sup>

Tornando a *Maria by Callas* di Tom Volf, segnaliamo che fin dai tempi di Publio Terenzio Afro (185 circa – 159 a.C.) le arti performative, vale a dire il teatro e oggi anche il cinema, corrono il rischio di commettere i tre crimini imputati al commediografo latino dai suoi detrattori: il *furtum*, il *plagium* e la *contaminatio*. *Furtum* è rubare ad altri le idee; *plagium* è riproporre le cose già viste o ascoltate senza dichiarare i propri debiti; *contaminatio* è rimescolarle per produrre una ricetta solo apparentemente nuova. Al docufilm in esame possiamo garbatamente muovere le tre denunce.

Se vogliamo riferirci alla categoria del *furtum* inteso in senso lato come “inganno” ai danni del pubblico, possiamo segnalare che qualche sequenza del docufilm di Volf porta a conclusioni errate. Un esempio, per intenderci: Maria Callas interpreta a teatro *Madama Butterfly* solo in una occasione, a Chicago. Resta qualche fotogramma, senza audio. *Maria by Callas* propone tali immagini, ben colorate: hanno il merito di mostrare un frammento della «scenica scienza» di Maria Callas, la quale riesce a sembrare più minuta di quanto in realtà non sia e imita bene le movenze tradizionalmente attribuite alle giapponesi. Ma in virtù della quasi perfetta sincronizzazione si può credere che esista la colonna sonora originale legata a queste riprese video: in realtà si tratta della registrazione in studio diretta da Karajan nell'agosto dello stesso anno. Non è un problema grave:

---

<sup>215</sup> *Callas assoluta. A film by Philippe Kohly*, Swan productions – Arte France – Ert – Nosugarnomilk (101 817), 2007: i titoli dei capitoli del docufilm si trovano a p. 6 del *booklet*.

<sup>216</sup> Il film di Palmer contiene numerose, brevi interviste: John Ardoin, Giuseppe Di Stefano, Graziella Sciutti, Nicola Rossi Lemeni, John Tooley, John Copley, Nicola Rescigno, Carlo Maria Giulini, Franco Zeffirelli, Polyvios Marchand, Arda Mandikian, lord Harewood, Nadia Stancioff, Michel Glotz, Jaques Bourgenois, Tito Gobbi aiutano a ricostruire la personalità artistica e umana di Maria Callas, alimentano la mitologia ormai consolidata e lasciano intuire che fu artista somma, ma anche infelice. In breve, un omaggio commosso non privo di approssimazioni. Pubblicato dapprima in laser disc Pioneer (sigla: PA-91-340), il docufilm di Palmer è oggi disponibile in DVD.

colei che vediamo agire sulla scena e colei che ascoltiamo sono la stessa persona, ma se il film si propone come documentario filologicamente accurato deve segnalare che immagini e audio provengono da esecuzioni diverse.<sup>217</sup> In *Callas forever* (2002) di Franco Zeffirelli, allorché il produttore Larry Kelly (impersonato da Jeremy Irons) pensa di inventare una nuova carriera per la Callas nei suoi ultimi tre mesi di vita, costruendo una serie di film che la propongano come attrice, ma sfruttando la voce delle registrazioni giovanili sincronizzata con le nuove immagini, si ricorre allo stesso inganno. Viene così realizzata una *Carmen* cinematografica (puntando sul fatto che l'artista non ha mai portato il personaggio di Bizet sulla scena), ma la cantante, terminato il lavoro, non solo rifiuta di realizzare *Tosca*, ma chiede e ottiene di distruggere il girato, perché l'inganno le appare subdolo e inaccettabile.<sup>218</sup> A maggior ragione, in un documentario biografico con pretese di esattezza storico-critica e filologica come quello di Tom Volf andrebbe adeguatamente segnalata la provenienza dei materiali utilizzati.

Passiamo al *plagium*: buona parte del nuovo omaggio cinematografico alla Divina è già stato visto dal pubblico che conosce i film di Philippe Kohly (*Callas assoluta*) o di Tony Palmer (*Callas*). Qui c'è la novità del colore: Volf si avvale di una tecnologia all'avanguardia. È bello rivedere restaurati e messi a nuovo interviste o spezzoni di concerti che il grigiastro della tivù degli esordi rendeva funerei, piatti e inesorabilmente datati. Ma, dopo un po', il *déjà-vu* provoca noia.

Infine, la *contaminatio*: si parla con una certa enfasi della famigerata *Norma* romana, quella che all'indomani del 2 gennaio 1958 provocò una interrogazione parlamentare per il fatto che la Diva, pagata all'epoca un milione a sera, interruppe lo spettacolo dopo il primo atto, benché il

---

<sup>217</sup> Le immagini dall'allestimento al Civic Opera, diretto da Nicola Rescigno (tre recite: l'11, il 14 e il 17 novembre 1955), l'audio dalla registrazione milanese Columbia-EMI svoltasi dal 1° al 6 agosto dello stesso anno.

<sup>218</sup> Il film di Zeffirelli, interpretato, oltre che da Fanny Ardant e Jeremy Irons, da Joan Plowright (nei panni di Sarah, giornalista e amica della cantante) e da Gabriel Garko (Marco), è oggi distribuito in DVD Medusa (la ristampa più recente è del 2013) e ha la durata di 104 minuti. Fanny Ardant-Callas è doppiata in italiano da Barbara Castracane; a Jeremy Irons-Kelly presta invece la voce Giancarlo Giannini. Il produttore e amico che, con l'aiuto di Sarah convince la cantante ormai sfiduciata a tentare una nuova avventura artistica, in omaggio a vari maestri della regia che hanno realmente collaborato con Maria Callas, è omosessuale: nel film Larry Kelly ha con Michael, interpretato da Jay Rodan, una relazione, che per alcuni aspetti allude forse al sofferto rapporto intercorso tra Pasolini e Ninetto Davoli, di cui rimane traccia in qualche scritto *viaggiato* tra la cantante e il regista. Infine, conviene segnalare che i costumisti Anna Anni e Alessandro Lai riproducono abiti realmente indossati da Maria Callas. Tra le pellicole che dalla vita di lei prendono spunto o che di lei qualcosa raccontano o, ancora, che utilizzano la sua voce si possono citare almeno cinque titoli. Innanzi tutto *E la nave va* (produzione italo-francese del 1983 diretta da Federico Fellini), che inizia con la partenza di un transatlantico dal molo n. 10 del porto di Napoli, nel luglio 1914, per adempiere alle ultime volontà di Edmea Tetua, la più grande cantante di tutti i tempi: cremazione e dispersione delle ceneri alle prime luci dell'alba al largo dell'isola dell'Egeo nella quale è nata. In *Philadelphia* di Jonathan Demme (1993), invece, si ascolta la voce di Maria Callas che canta «La mamma morta» dall'*Andrea Chénier*, mentre uno dei protagonisti commenta con entusiasmo l'esecuzione e celebra l'ansia di perfezione che attraversava ogni *performance* dell'artista. Sempre la voce della Divina entra nella colonna sonora di *The Iron Lady* (regia di Phyllida Lloyd, Francia-Regno Unito, 2011) con la «Casta diva» del 1954, per contrappuntare musicalmente due momenti chiave nella carriera della Thatcher; nei *Ponti di Madison County* (regia di Clint Eastwood, 1995) la voce di Maria Callas offre spazi di evasione rispetto alla piatta routine domestica alla protagonista interpretata da Meryl Streep, mentre in *Opera* di Dario Argento (Italia, 1987) la Norma e la Violetta callassiane vengono riproposte in chiave musicoterapeutica per curare gli attacchi di panico del giovane soprano Cristina Marsillach. Si veda sui temi qui accennati RENATA SCOGNAMIGLIO, *Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema*, in *Mille e una Callas*, cit., pp. 479-519, in particolare le pp. 495-496 e 503-507.

presidente Gronchi fosse a teatro, per il proprio puntiglio (come dissero i maligni) o per una infiammazione bronchiale (come sostennero i medici e come venne confermato in tribunale). La verità vera – ma non sufficientemente evidenziata nel docufilm, a nostro avviso – è che il teatro, non avendo previsto una sostituta della protagonista, aveva in ogni caso torto e, ben sapendolo, fu reticente e non parlò subito di indisposizione dell'interprete, ma di «cause di forza maggiore»: l'annuncio nel film viene fatto ascoltare, ma la questione rimane in sospeso e così si fomenta il sospetto che di capricci da primadonna si trattasse.

A questo punto ci si potrebbe domandare se Tom Volf sia amico di Maria o dei suoi detrattori; ma, da quel che si può leggere su di lui e dalla cura con la quale è stato redatto il volume *Callas confidential* da lui firmato, il giovane regista è un cultore del “mito Callas” e questo film intende porsi, negli intenti programmatici, come un omaggio senza riserve indirizzato alla cantante e svolto attraverso l'ascolto delle parole di lei (ma anche dei suoi non sempre benevoli intervistatori). Forse questa è la ragione per la quale, in alcune sequenze, non si fa chiarezza sulle questioni sollevate.

La colonna sonora deputata a commentare lo scandalo romano dovrebbe valorizzare – ragionevolezza vorrebbe e così pure l'uso metaforico della musica nei film – qualche interludio strumentale di Bellini: Volf sceglie la *contaminatio* e propone, mentre parla di *Norma*, la sinfonia della *Forza del destino*. La pagina è bellissima, ma verdiana, e qui risulta fuori tema e fuori contesto, a maggior ragione se pensiamo che è partitura pochissimo frequentata dal nostro soprano.

Non mancano altre perle nere, come quella che riguarda la versione doppiata in italiano: la signora Anna Bonaiuto, che presta la propria voce a Maria Callas e legge piuttosto bene, con vibrante partecipazione, alcune sue lettere, non si accorge di commettere un erroraccio di senso e di metrica. Maria Callas cita in un proprio scritto i doppi quinari che Piave pone sulle labbra di Violetta Valéry, ben più traviata di lei: «Così alla misera / ch'è un dì caduta, // di più risorgere / speranza è muta!» (*La traviata*, atto III, scena V). Anna Bonaiuto sostituisce «misera» a «miseria», trasforma il primo emistichio del doppio quinario in senario, non si accorge a orecchio che la cosa non funziona e ignora il nonsenso di quel che dice.<sup>219</sup>

È vero che il titolo lascia intendere come la ricostruzione della parabola artistica della grande Callas non sia il primo scopo del film: coerentemente una bella intervista televisiva funge da *refrain* e mette a confronto e in antitesi le due anime dell'unica donna-artista. È lei stessa a riconoscere il proprio dualismo: mostruosamente talentata, non è una intellettuale; non può essere una donna qualsiasi ma per certi aspetti vorrebbe esserlo; desidera il successo e al tempo stesso lo teme; è personaggio pubblico e intende tutelare la propria intimità.

---

<sup>219</sup> Cfr. TOM VOLF, *Callas confidential*, cit., p. 65. Il volume rispecchia la sceneggiatura del docufilm, dal quale ricava anche varie immagini rare, come nel caso dell'unica *Butterfly* teatrale (documentata alle pp. 36-39) o della *Tosca* del Metropolitan (novembre 1956, pp. 54-55) che conferma la scarsa qualità scenotecnica degli allestimenti americani.



Che Maria Callas fosse un miscuglio di tenacia e modestia, forza e debolezza è stato già evidenziato. Parlava sei lingue senza bisogno di studi universitari. Era una musicista talentuosa, anche come pianista, senza avere conseguito un vero diploma accademico; era una riformatrice del teatro d'opera senza aver attraversato un consapevole travaglio filologico o speculativo; incarnava di fatto la rinascita di uno stile vocale prima di essersi resa conto di ciò che stava facendo; era un'attrice, ma solo perché sapeva ascoltare e capire la musica; era una donna infelice perché assetata di amore, ma costantemente ingannata da chi avrebbe dovuto amarla. Proprio qui sta il problema: la storia della Divina mai davvero amata da nessuno è troppo affascinante e “commerciale” per lasciarla tra parentesi. Anche Tom Volf enfatizza questi aspetti.<sup>220</sup>

Maria Callas determina una novità epocale nel teatro in musica, con una carriera che, ai massimi livelli, dura otto anni soltanto, dal 1947 al 1954. Semplificando un poco si dirà che dal 1947 al 1954 la sua voce fu onnipotente; dal 1954 al 1960 fu prudente; dal 1961 al 1965 fu declinante. Il resto va dimenticato, per rispetto a lei e ai compositori che fino all'ultima recita aveva servito con fedele umiltà e totale dedizione all'arte. Consapevole dei propri meriti, severa fino al parossismo, onesta più di quanto si possa immaginare, riconobbe lei per prima le avvisaglie del declino, a partire dal 1954 (anno della sua ultima stagione all'Arena di Verona). Da qui in avanti divenne prudente (o addirittura titubante): oggi sappiamo che era malata. Nel paragrafo che conclude il primo capitolo abbiamo già riferito che Franco Fussi e Nico Paolo Paolillo parlano di dermatomiosite, malattia a lenta evoluzione del tessuto connettivo che porta a progressiva atrofia della pelle e dei gruppi muscolari e che può colpire i muscoli della respirazione e quelli del collo, della laringe e della faringe, causando disturbi nella deglutizione e nella fonazione. Il dottor Mario Giacobazzo formula la propria diagnosi nel 1975, quando la malattia è già in fase avanzata, e mantiene il silenzio, come la deontologia domanda, per vari anni, salvo rivelare tutto quanto più tardi, al fine di tutelare il buon nome della cantante, accusata di *defaillances* delle quali non è colpevole. Sono le violente critiche, spesso incivili nei toni, che Maria Callas cita in lettere ed interviste che rimbalzano da una parte all'altra del docufilm di Tom Volf, ma senza che alla dermatomiosite si accenni mai. Reticenza imbarazzante nel 2018, dato che la cosa è risaputa e aiuta a comprendere la ragione di certe discontinuità vocali avvertibili già a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta. C'è forse da combattere il pregiudizio per il quale una condizione patologica toglierebbe poesia e fascino al mito della Divina?

---

<sup>220</sup> In questa maniera viene tradita, ancora una volta, l'esplicita volontà della cantante: già la pubblicazione della sua corrispondenza privata da parte di Meneghini violava il suo riserbo. Maria Callas dichiarò nel corso di una intervista trascritta nel volume di Tom Volf (*Callas confidential*, cit., p. 173): «Je n'aime pas le montrer ni le dire. Je n'ai jamais beaucoup parlé de moi-même. Je crois au silence dans certaines circonstances»; nostra trad.: «Non mi piace mostrarlo o dirlo [il fatto che ci sia chi mi ha fatto del male]. Non ho mai parlato molto di me stessa. Credo nel silenzio in determinate circostanze».

Un ultimo tema conviene almeno sfiorare, analizzando il docufilm di Volf. I materiali audiovisivi penalizzano Maria Callas perché (eccettuato il Bolero solo audio dai *Vespri siciliani* di Verdi) risalgono tutti agli anni del declino vocale. Le oscillazioni del registro acuto, la riduzione della gamma degli armonici, l'accentuarsi degli stridori, la discontinuità dei registri con qualche fatica nelle note di passaggio e, infine, la minore duttilità nella dinamica e nel governo dei fiati fanno nascere una domanda: «Come può questa voce aver rivoluzionato la storia del teatro operistico?». Non fu la voce che ascoltiamo in questo film a produrre il terremoto, ma fu una voce della quale qui non c'è traccia: <sup>221</sup> fu il canto dei primi otto anni a compiere il miracolo. Il declino, precoce e inarrestabile, crudele e mortificante, all'epoca dei materiali qui utilizzati era già iniziato: certo lei cerca di dominare le rovine del bel regno che fu. Ma è come per gli antichi Greci: pure il loro miracolo precedette le rovine della loro arte. Analogamente, Maria Callas divenne la Divina quando e perché era un fenomeno vocale e non perché divenne una curiosità da rotocalchi o la romantica ombra di se stessa. Il docufilm in esame per vari aspetti delude perché non è bilanciato: ha il merito di farci ascoltare qualche brano per intero, ma nessuna delle registrazioni utilizzate restituisce il suono degli anni d'oro. Chi non lo conosce o chi l'ascolta per la prima volta si domanda dove sia la grande voce tanto magnificata o cos'abbia di bello questo timbro già inaridito.

Maria Callas era molto di più: gli spezzoni di concerto riproposti nel film non le rendono giustizia e gli stralci delle interviste erano già noti. E allora perché ci siamo occupati del lavoro di Volf, poco originale, lacunoso, incline al piagnisteo e inutilmente prolisso? Perché, nonostante tutto, è coerente con la volontà di non sovrapporre alle parole di Maria Callas altri commenti e, se considerato nel suo insieme, diventa un documento interessante per l'antropologia culturale: l'infilata di filmati che mostrano la Callas scendere dagli aerei ed eludere i paparazzi, i giornalisti e la folla che intende celebrarla; i filmini che la ritraggono nella villa di Sirmione o in altri momenti privati, sul panfilo di Onassis o a qualche cena di gala; l'assenza di uno spettacolo teatrale filmato per intero e il patetico recupero di immagini quasi ectoplasmatiche di *Traviata* e *Medea*, di *Norma* e *Butterfly* dicono un bisogno e un desiderio che travalicano l'interesse musicale e confermano la passione per i miti. Ogni epoca li desidera, se li costruisce e, camuffando tale irrefrenabile desiderio, cerca di perpetuarli. Il film di Tom Volf è un'ennesima variazione del volo e della caduta di Icaro: centoquindici minuti per rivelare a noi stessi qualcosa di profondamente nostro.

---

<sup>221</sup> Ancora più imbarazzante è la situazione creatasi nella *fiction* televisiva *Callas e Onassis* (Italia, Lux Vide, 2005) interpretata da Luisa Ranieri (Maria Callas), Gerard Darmon (Aristotele Onassis), Augusto Zucchi (G. Battista Meneghini), Anna Balle (Jackie Kennedy), Françoise Marthouret (Georges Prêtre), Lucia Sardo (Bruna), Gabriele Ferzetti (Livanos), Helio Pedregal (Niarchos). Regia di Giorgio Capitani (con la collaborazione di Carmine Elia), produzione di Luca Barnabei. Direttore della fotografia: Fabio Zamarion. La sceneggiatura basata su un soggetto di Salvatore Basile e Laura Ippoliti è di Francesco Bronzi e Laura Ippoliti stessa. Le musiche originali sono composte da Marco Frisina: qui la voce di Maria Callas non si ascolta mai. All'epoca del varo televisivo i giornali scrissero che la rinuncia fu dovuta a esigenze di budget: troppo costoso acquistare i diritti per poter ascoltare tre-quattro pagine d'opera interpretate dalla vera Callas.

### 5.4.2. La Callas di carta e le carte di Maria Callas

In un saggio esemplare anche dal punto di vista metodologico viene ricostruita la cultura musicale di Eleonora Duse studiando varie categorie di materiali (libri, documenti e oggetti) appartenuti all'attrice.<sup>222</sup> Tentare un approccio analogo per scoprire cosa potrebbero rivelarci sulla cultura di Maria Callas le carte e gli oggetti che furono della grande cantante (libri e spartiti, strumenti o documenti custoditi nel suo archivio privato) è oggi impresa disperata: vari materiali sono ormai irreperibili, perché dispersi; altri sono stati acquistati da collezionisti privati che andrebbero rincorsi per il mondo intero; i lotti venduti all'asta sono talvolta passati da una mano all'altra; gli spartiti e gli autografi che circolano nelle mostre periodicamente allestite in sua memoria sono una piccola parte di quelli da lei posseduti e utilizzati.

Tuttavia, qualcosa si può intuire analizzando il catalogo dell'asta tenuta in Avenue Montaigne 15, a Parigi, alla fine del 2000, sabato 2 dicembre sera (alle ore 20.00) e domenica 3 pomeriggio (alle ore 16.00): gli acquirenti ebbero la possibilità di valutare e decidere su quali oggetti concentrare la propria attenzione visitando l'esposizione da sabato 25 novembre a venerdì 1° dicembre. A parte il lunedì e il martedì, l'accesso ai locali della vendita era consentito con orario ininterrotto dalle undici del mattino alle venti.<sup>223</sup>

Precisiamo subito che questa – per quanto il catalogo sia nutrito – è una e non l'unica delle aste per la vendita dei beni di Maria Callas. Nel caso specifico si tratta dello smembramento di due collezioni private, quella di Nicolas Petsalis-Diomidis (appassionato biografo degli anni greci della cantante) e quella di Ilario Tamassia (definito dalla «Gazzetta di Modena» il «geloso custode del più grande archivio fotografico e di oggetti di uso quotidiano appartenuti a Maria Callas»).<sup>224</sup>

I capi di vestiario, le calzature, gli oggetti da toeletta – ove possibile – furono esposti accanto a fotografie della Diva scattate mentre li stava indossando o utilizzando. Poiché i documenti fotografici di cui oggi disponiamo sono quasi tutti in bianco e nero, mentre l'accurato catalogo dell'asta è a colori, è possibile servirsi per vedere quali fossero i cromatismi amati da Maria Callas o dai suoi referenti in fatto di moda. Numerose le parrucche, i mobili antichi o anticati e alcune opere di artigianato greco ispirato all'arte classica: crateri, vasi, statuette. Gli spartiti sono pochi: è evidente che a ventitré anni dalla morte quelli più pregiati hanno già avuto altre

---

<sup>222</sup> Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *La cultura musicale di Eleonora Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse* (Roma 1-4 ottobre 2008), a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 465-479.

<sup>223</sup> Cfr. AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels et des archives de Maria Callas provenant des collections de Monsieur Nicolas Petsalis-Diomidis et de Monsieur Ilario Tamassia. Paris 2 et 3 décembre 2000*, Paris, Calmels Chambre Cohen, 2000. I nomi di coloro che hanno collaborato alle diverse sezioni del catalogo, distinti per competenze, sono elencati a p. 5.

<sup>224</sup> Per informazioni su Tamassia si veda <https://gazzettadimodena.gelocal.it/modena/cronaca/2019/04/10/news/ilario-tamassia-il-custode-del-mito-di-maria-callas-1.30176469> (ultimo accesso, giovedì 2 maggio 2019, ore 22.08).

collocazioni.<sup>225</sup> Accanto a documenti, talvolta numerosissimi, legati a circostanze specifiche,<sup>226</sup> sono venduti all'asta i manoscritti di lettere e cartoline *viaggiate*,<sup>227</sup> anche di familiari della cantante (come la sorella Jackie), della maestra De Hidalgo e di artisti che hanno collaborato con lei.

Vengono esposti e poi messi all'asta pure moltissimi telegrammi, tra i quali spicca quello ricevuto il 30 dicembre 1957 da Giovanni Battista Montini, all'epoca arcivescovo di Milano.<sup>228</sup> Alcuni documenti rivestono oggi poco interesse perché facilmente reperibili anche altrove, come i ritagli di giornale, mentre preziosi potrebbero rivelarsi gli album fotografici.<sup>229</sup> Che a Maria Callas – spesso fotografata con i suoi barboncini – piacesse gli animali è rivelato anche dalla piccola collezione di bronzi zoomorfi,<sup>230</sup> che non leggesse molto è dimostrato dal numero limitato di libri, tra i quali compare una Bibbia in inglese.<sup>231</sup> Sono tuttavia in catalogo tre leggi da tavolo<sup>232</sup> e un paio di lampade.<sup>233</sup> Interessante osservare che Maria Callas aveva conservato tutte le copertine delle riviste a lei dedicate<sup>234</sup> e che la collezione delle proprie incisioni discografiche<sup>235</sup> è pressoché completa, a testimoniare che anche dopo il ritiro dalle scene la cantante continuava ad ascoltare le interpretazioni che l'avevano resa celebre nel mondo.

---

<sup>225</sup> Cfr. AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels...*, cit., pp. 68-69; l'edizione più recente è GIUSEPPE VERDI, *Ausgewählte Opern. Arien für sopran*, Leipzig, Peters, s.d. (in realtà 1961), 2 volumi; gli altri sei spartiti messi all'asta sono edizioni pubblicate dal 1910 (le quattro pagine di *Bella porta* di Rubini, stampate da F. Bongiovanni a Bologna) al 1956 (pagine di Gluck dell'editore Lemoine della collezione «Le chant classique» diretta da F. A. Gevaert). L'edizione del tema e variazioni di Proch messa all'asta («Deh, torna, mio bene!») è quella dell'editore Ricordi del 1948. Nella piccola raccolta figura pure il primo atto di *Luisa Miller*, per canto e pianoforte, sempre Ricordi (1945): si tratta di un'opera mai cantata da Maria Callas a teatro, ma evidentemente studiata *intra moenia*, come del resto faceva con altri titoli, anche rari, come la *Zelmira* rossiniana di cui esiste spartito per canto e pianoforte da lei annotato. Tale spartito fu esposto, per esempio, nella mostra *Maria Callas. The Exhibition* promossa dalla Fondazione Arena di Verona, Amo e Arthemisia Group a Verona, Palazzo Forti, dall'11 marzo al 18 settembre 2016 (purtroppo non compare nel catalogo a cura di Massimiliano Capella, Verona, Grafiche Aurora, 2016).

<sup>226</sup> Come l'«ensemble de correspondances adressées à Maria Callas par des personnalités, à la suite du scandale de Rome», in AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels...*, cit., pp. 124-128.

<sup>227</sup> Cfr. *ivi*, pp. 45-59: per le lettere di Jackie si veda p. 45; per quelle della maestra De Hidalgo le pp. 50-53; per la corrispondenza con Serafin e Visconti, rispettivamente, le pp. 54-55 e 56-59.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 46. Sono due i pontefici che si sono espressi sull'arte di Maria Callas: Pio XII che la definisce «artista sovrana» e il futuro Paolo VI, ossia Giovanni Battista Montini, che la chiama «eletta dal Signore». Tra i primati della chiesa ortodossa, Atenagora la considera «regina nel firmamento dell'arte» e la regina Elisabetta d'Inghilterra dichiarò, dopo una recita londinese nel ruolo di Medea: «Questa sera, dopo *Medea*, l'imperatrice è lei». Per tutte e quattro le citazioni si veda MICHELE NOCERA, *Sirmione a Maria Callas*, Sirmione, Grafiche Zarantonello, 1997, p. 71.

<sup>229</sup> AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels...*, cit., p. 60 e pp. 62-67.

<sup>230</sup> *Ivi*, pp. 406-407.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 61. Si tratta di un volume del 1972 che Maria Callas non deve avere acquistato, essendo editato da The Gideons International. Tale associazione, infatti, opera ancora oggi per la diffusione gratuita della Scrittura. I libretti d'opera, i programmi di sala (quello della *Tosca* londinese d'addio è autografato dall'amico e collega Tito Gobbi, p. 227) e i volumi (cfr. pp. 224-233) possono anche essere autoreferenziali (a p. 228 è inventariata la monografia *Callas. Prima Donna assoluta* di Stelios Galatopoulos, pubblicata a Londra da Howard & Wyndham nel 1976, e a p. 232 compare un «petit livret» di 32 pagine in italiano, senza indicazione d'autore, intitolato *Vita e amore di Maria Callas "la tigre"*, della collana «Le biografie proibite», s.d.).

<sup>232</sup> Cfr. AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels...*, cit., pp. 410-411.

<sup>233</sup> Cfr. *ivi*, pp. 412-415.

<sup>234</sup> Cfr. *ivi*, pp. 244-245.

<sup>235</sup> Cfr. *ivi*, pp. 260-263.

All'asta parigina del 2000 viene battuto anche un pezzo davvero unico: il piccolo dipinto (13 per 19 centimetri) attribuito al veronese Giambattista Cignaroli (1706-1770) con la Santa Famiglia, che Maria Callas teneva sempre in camerino con sé, dalla vigilia del debutto veronese, considerandolo un talismano:<sup>236</sup> la vergine Maria, in veste rossa, si vede di profilo mentre guarda con il viso reclinato Giuseppe; il bambino, posato sul seno della madre, tiene in realtà la testa e un braccino arrovesciati all'indietro, in una postura poco spontanea, per guardare Giuseppe proteso verso di lui, a mani giunte. A destra, dietro la schiena della vergine, si notano due personaggi piuttosto in ombra: si tratta in realtà di due serafini, anch'essi con la testa piegata per guardare meglio il bambino.

Ce tableau lui avait été offert par son futur époux, Giovanni Battista Meneghini. Il lui offrit ce présent le 1<sup>er</sup> août 1947, la veille de ses débuts aux arènes de Vérone, et elle le considérait comme son porte-bonheur. Elle l'emportait toujours avec elle. Elle ne chantait dans aucun théâtre sans qu'il soit bien exposé dans sa loge. Une fois, à Vienne, elle s'aperçut qu'elle l'avait oublié dans sa maison de Milan; elle fit partir un avion privé et ne monta sur scène qu'après l'avoir récupéré.<sup>237</sup>

Gesti scaramantici e rituali apotropaiici sono abbastanza comuni nel mondo dell'arte. Prima di entrare in scena – come rivelato da alcune immagini video – Maria fa il segno della croce, alla maniera degli ortodossi, con pollice, indice e medio raccolti.

Cos'altro possiamo ricavare dalle carte della cantante? Si possono studiare le riproduzioni fotografiche di alcuni suoi manoscritti. Le cartoline inviate a persone a lei care, come attesta Maddalena Pagiaro, rivelano «una donna indifesa, dolcissima, alla costante ricerca di affetto».<sup>238</sup>

Ancora, Michele Nocera cura due volumi utili per la riproduzione fotografica di varie pagine di spartiti utilizzati da Maria Callas<sup>239</sup> nelle quali le chiose vengono scritte dal soprano in tre lingue:

---

<sup>236</sup> Cfr. *ivi*, p. 173 per l'immagine a colori del dipinto, contenuto in un astuccio di velluto rosso. Sul retro si leggono due iscrizioni: una evidentemente si riferisce a date che Maria Callas e Giovan Battista Meneghini vogliono ricordare («1° Agosto 47\* / 22 luglio 51 / grazie gran Dio / m et B.»), l'altra riporta il nome del presunto autore del dipinto («Cignaroli G.B. veronese / 1706-1770»), cfr. *ivi*, p. 172).

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 172. Nostra traduzione: «Questo dipinto le era stato donato dal suo futuro marito, Giovanni Battista Meneghini, il 1° agosto 1947, alla vigilia del suo debutto all'Arena di Verona. Lei lo considerò come il suo portafortuna. Lo teneva sempre con sé. Non cantava in nessun teatro senza che fosse bene esposto nel suo camerino. Una volta, a Vienna, si accorse di averlo dimenticato nella sua casa di Milano: mandò un aereo privato e non salì sul palco prima di averlo recuperato».

<sup>238</sup> La testimonianza citata viene riportata a p. 43 del volume fotografico curato da Michele Nocera a vent'anni dalla scomparsa della cantante: *Sirmione a Maria Callas*, cit. Una cartolina inviata a Maddalena Pagiaro da Londra, dove si svolgono le recite di *Medea*, il 23 giugno 1959, è firmata Maria Meneghini Callas. A fine estate avverrà la rapida e tempestosa rottura del matrimonio con Meneghini, ma fino a poche settimane prima della crociera sul Christina la cantante si considera – stando alla testimonianza del marito – una moglie fortunata e indirizza a lui bigliettini affettuosi (cfr. G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981, pp. 10-11). Che il rapporto tra i due, matrimonio compreso, fosse meno idillico di quanto entrambi vogliono far credere è insinuato in RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, Milano, Mondadori, 1991, *passim*. Si vedano in particolare i capitoli intitolati «Meneghini era stanco di lei» (pp. 78-86) e «L'ultimo tradimento» (pp. 251-265).

<sup>239</sup> MICHELE NOCERA, *Sempre libera. Le opere di Giuseppe Verdi interpretate da Maria Callas*, con una discografia di Giancarlo Landini, Sirmione, AZ Color, 2000, pp. 108-113 («Gran Duetto di Elena e Arrigo» dai *Vespri siciliani*

in italiano sia per le indicazioni di regia<sup>240</sup> sia per le annotazioni di dinamica, agogica e fraseggio,<sup>241</sup> in inglese ancora per appunti “musicali”; in neogreco per note riservate alle parti non sue. Le chiose apposte sulla parte tenorile del *Ballo in maschera*, per esempio, dimostrano che il soprano studia l’opera per intero, ben comprendendo che i caratteri dei personaggi da lei interpretati vanno approfonditi anche attraverso la conoscenza delle figure con le quali, nel corso dell’opera, entrano in relazione.<sup>242</sup> Il canto di Amelia, nel caso specifico, terrà conto dei gesti musicali assegnati da Verdi tanto al tenore Riccardo (l’innamorato), quanto al baritono Renato (il legittimo consorte).

Sempre attraverso accurate riproduzioni fotografiche Nocera ci consente di analizzare altri tre documenti callassiani significativi: intanto la carta di identità rilasciata dal sindaco di Zevio (G. Poletto) il 6 settembre 1949 a Sofia Cecilia Kalos, figlia di Giorgio ed Evangelih (*sic*) Dimitriadu, coniugata Meneghini.<sup>243</sup> Dal documento apprendiamo che Maria Callas è alta un metro e settantatré centimetri, ha occhi e capelli castani e un incarnato «bruno»; corporatura, naso e bocca regolari.

Il secondo documento è il testamento olografo vergato a Verona il 24 aprile 1954: su un semplice foglio di carta, con la data indicata in alto a destra, viene posta al centro e sottolineata l’indicazione «Testamento». Il testo occupa meno di tre righe così articolate: «Lascio tutto il mio patrimonio / a mio marito – Battista Meneghini / fu Angelo». La firma è scritta su due righe, in obliquo: «Maria Meneghini Callas» e, a capo, «Sophia Cecilia Kalos». L’assenza di altri testamenti consentirà a Meneghini di rivendicare i propri diritti, ma inseguire le vicende dei lasciti-Callas e degli accordi convenuti tra ex marito e famiglia della cantante ci allontanerebbe troppo dal nostro campo di ricerca. Basti qui segnalare che tutti i beni di Meneghini, compresi gli oggetti appartenuti

---

chiosato da Maria Callas); ID., *Sirmione a Maria Callas*, cit., pp. 60-61 (parte del «Duetto di Violetta e Giorgio Germont» dalla *Traviata* con appunti autografi in italiano), pp. 62-63 (la sezione del «Duetto di Adalgisa e Norma» che precede il momento in cui quest’ultima convoca i Galli percuotendo tre volte lo scudo d’Irminsul con chiose in inglese), pp. 64-65 (recitativo e attacco dell’aria del tenore «Ma se m’è forza perderti» dal terzo atto del *Ballo in maschera* con note esplicative manoscritte in greco).

<sup>240</sup> Cfr. MICHELE NOCERA, *Sirmione a Maria Callas*, cit., p. 60. Apprendiamo da qui che nella scena famosa in cui Violetta chiede a Germont padre di abbracciarla «qual figlia» (atto II, sc. V), il soprano annota «Mentre abbraccia il padre». È lei dunque che cerca di abbracciarlo; verosimilmente il gesto d’affetto non viene ricambiato da un uomo che, in questo momento dell’opera, non riuscendo a deporre la propria visione moralistica, in Violetta vede soltanto una prostituta che sta corrompendo il figlio e mettendo a repentaglio la serenità del matrimonio della sorella di Alfredo.

<sup>241</sup> Cfr. MICHELE NOCERA, *Sempre libera. Le opere di Giuseppe Verdi...*, cit., pp. 110-111: anziché «deh! mi perdona, s’apro all’affetto il cor, perdona, o mio fratello» Maria Callas canta «deh! mi perdona, deh, mi perdona, o mio fratello, deh mi perdona» (ivi, p. 110).

<sup>242</sup> Maria Callas è convinta che «non si studia mai abbastanza il proprio spartito. Prima di aprire la bocca, devi sapere esattamente dove andrà a finire la frase e quanto durerà. Devi amare la frase che stai per cantare. Tutto ciò che fai in scena deve essere nobile. Per prima cosa esprimi ciò che provi con la voce. I gesti verranno dopo»: la citazione è riportata in MICHELE NOCERA, *Sirmione a Maria Callas*, cit., p. 83. Va da sé che «sapere esattamente dove andrà a finire la frase» richiede la perfetta conoscenza della parte dei propri interlocutori sulla scena, ma occorre anche nascondere questa consapevolezza al pubblico. Un regista degli anni ateniesi – ricordava Maria Callas alla Juilliard – le aveva spiegato che il bravo attore ascolta le battute di chi recita con lui come se le sentisse per la prima volta (cfr. MARIA CALLAS, *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music...*, cit., p. 18).

<sup>243</sup> Pure lei firma «Sophia C. Kalos Meneghini»: MICHELE NOCERA, *Sempre libera. Le opere di Giuseppe Verdi...*, cit., p. 66, anche per la trascrizione del testamento. Il biglietto dell’estate 1977 con l’intestazione dell’Hotel Savoy di Londra è riprodotto invece a p. 67.

a Maria Callas ereditati dal commendatore in virtù del testamento redatto nel '54, sono passati alla sua governante Emma Roverselli Brutti dopo la morte di Meneghini, avvenuta in ospedale, per crisi cardiaca, martedì 20 gennaio 1981.<sup>244</sup>

Infine, il terzo documento è un foglio da lettera azzurro con l'intestazione dell'Hotel Savoy di Londra che porta in alto a destra la data «estate 77» e l'indicazione «a T.». Si tratta forse del diminutivo con il quale Maria Callas e i suoi amici si rivolgevano a Giovan Battista Meneghini: «a Titta»? La cosa appare ovvia e scontata sia a Michele Nocera<sup>245</sup> che allo stesso Meneghini,<sup>246</sup> ma non lo è affatto. La rottura tra Maria e il marito era stata violenta, dolorosa, irreparabile. Difficile pensare a un ritorno di affetto o di nostalgia: troppo l'ingombrante marito aveva pesato su scelte, impegni e rinunce; troppo aveva condizionato la percezione e il giudizio che il mondo della musica aveva da tempo di lei. Il fatto che nel volume autobiografico curato da Renzo Allegri l'imprenditore veronese rivendichi come proprie le decisioni più compromettenti nella carriera della moglie, quali l'interruzione della *Norma* romana allorché «effettivamente Maria non stava bene, ma era quasi disposta a continuare la recita»,<sup>247</sup> aggrava la posizione di un uomo che per sua stessa ammissione

---

<sup>244</sup> Il testamento olografo, vergato su un semplice foglio di carta, riportato in RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, p. 264, recita: «Nomino erede universale di ogni mia sostanza la signora Emma Roverselli Brutti, mia governante, che mi ha sempre servito con fedeltà e onestà e mi è stata di grande aiuto nei penosi e difficili momenti della mia vita». Commenta Allegri: «Nemmeno un cenno a Maria Callas, alla moglie adorata» né «alla Fondazione Maria Meneghini Callas» (*ibidem*) che sembrava ormai cosa fatta. Sarebbe questo l'ultimo dei tradimenti subiti da Maria Callas ad opera di chi dichiarava di averla tanto amata.

<sup>245</sup> MICHELE NOCERA, *Sempre libera. Le opere di Giuseppe Verdi...*, cit., p. 67.

<sup>246</sup> G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 315.

<sup>247</sup> Ivi, p. 9, dove tra l'altro, qualificandosi come un autentico e dispotico marito-padrone, Meneghini dichiara: «Tutto quello che faceva, tutte le iniziative che prendeva, erano studiate e decise da me. Anche molte polemiche, molti suoi atteggiamenti aggressivi che le procurarono l'appellativo di "tigre" e dei quali si è parlato nei giornali di tutto il mondo e si continua a parlare, sono stati suggeriti da me. Lei era una pacifista, una donna tranquilla. Io le dicevo di prendere certe decisioni, di assumere certi atteggiamenti, di fare certe dichiarazioni, e lei obbediva». Sempre Meneghini dichiara: «Appena conobbi Maria, mi resi conto di avere tra le mani un prodotto artistico eccezionale. Ero un uomo di affari e accettando di fare il suo *manager* decisi di applicare tutte le regole del mondo degli affari. Come cantante, Maria, per me era un prodotto. Invece di vendere laterizi, come avevo fatto con successo per anni, cominciai a vendere una voce [...]. Naturalmente, con questo mio modo di agire, mi attirai le ire di tutti i direttori di teatro. Nell'ambiente ero odiatissimo, e lo sapevo bene» (ivi, p. 272). Viene poi citata la progressiva ascesa (cfr. pp. 272-277) del cachet della Diva: dalle 40.000 lire areniane del '47 alle 60.000 lire per recita incassate a Trieste nell'aprile del '48, salite a 75.000 il mese successivo a Genova e a 100.000 in dicembre. Cachet più che raddoppiato in nove mesi. Nel settembre del '49 a Venezia una recita frutta a Maria Callas 200.000 lire. Poi l'ascesa è sempre più rapida: 300.000 lire a fine 1950, 400.000 nel 1951, 500.000 nel 1952 e nel 1953. Nel 1954 in Italia guadagna 700.000 lire a serata, in America, a Chicago, 2.000 dollari; il milione viene toccato nel '56. Nel 1957 in Italia viene pagata un milione e mezzo a recita, in America cinque o seimila dollari, che potranno diventare presto diecimila. Meneghini sembra orgoglioso di poter dire che Bing lo considerava avaro ed esoso (cfr. p. 276) e dichiara di aver pretestuosamente fatto saltare gli accordi preliminari già intercorsi con il massimo teatro d'opera newyorkese nella stagione in cui Maria Callas avrebbe dovuto alternare *Traviata* a *Macbeth* a due giorni di distanza. A contratto rescisso, varie testate giornalistiche cercarono titoli d'effetto per i loro articoli e si parlò dell'impetuosa diva che sfida il boss del Metropolitan, ma anche di «Ciclone Callas», «Uragano Callas», «La primadonna dal temperamento tempestoso» (p. 278). Stando alle dichiarazioni di Meneghini tutto fu architettato e portato a compimento da lui per chiudere il rapporto con il Metropolitan e poter «pensare a quella *tournee* di concerti tranquilli e pagatissimi [si tratta di una serie di concerti distribuiti in varie città degli Stati Uniti, dopo *La traviata* e la *Medea* di Dallas dell'ottobre 1958], che avrebbero dovuto dare degli straordinari risultati» (ivi, p. 279). «Ma avevamo una tremenda palla al piede», è sempre Meneghini a dichiararlo, «costituita da un contratto con il Metropolitan, che prevedeva una stagione invernale con dodici recite e una *tournee* estiva. Purtroppo avevamo firmato l'impegnativa di massima e rifiutare significava rompere il contratto e finire nuovamente sotto

si comporta più da *manager* che da sposo. Difficile credere che nei mesi che precedono la propria morte Maria Callas pensasse proprio a lui. La sigla «a T.» può alludere a una persona avvicinata a lei in quegli ultimi tempi, ma potrebbe anche indicare – lasciando per un istante libera la fantasia – il nome di un collega e amico: Tito Gobbi, per esempio, persona cara alla cantante e da lei stimata. Un biglietto indirizzato idealmente a un amico sentito al telefono può apparire patetico, ma è in linea con l'infelice situazione nella quale vive Maria Callas una volta conclusa la *tournee* degli addii. Tito Gobbi è morto a Roma il 5 marzo 1984, ma perché non pensare a lui, tanto più che fino al 1979 è ancora attivo, sia pure con ritmi di lavoro meno intensi che in passato? Dopo essersi riavvicinata a Giuseppe Di Stefano, suo *partner* sia a teatro che in disco, Maria può aver pensato di indirizzare un messaggio affettuoso al baritono e amico con il quale ha condiviso alcune incisioni e recite fondamentali nella propria carriera, comprese le ultime serate teatrali: «In questi fieri momenti / tu sol mi resti...». Ma forse, più probabile, «a T.» cela il nome di un amore che le potrebbe indicare la nuova strada per uscire dalla solitudine, nella consapevolezza – sono parole sue – che «solo un uccellino felice canta, mentre uno infelice si ritira nel nido e muore».<sup>248</sup>

I versi citati nel misterioso appunto sono quelli affidati a Gioconda nel quarto atto dell'opera. Viene omessa la parola iniziale («Suicidio») e su questo si è molto favoleggiato, a maggior ragione da parte di chi ha dato credito a notizie fatte circolare per il mondo già a partire dal maggio 1970:

Alla fine di maggio del 1970 Maria Callas venne ricoverata all'ospedale americano di Parigi, e il giorno dopo, da una radio francese, fu diffusa la notizia che la cantante aveva tentato il suicidio. I legali di Maria smentirono quelle voci. Ma la notizia venne ripresa e confermata da un settimanale francese. Nuova smentita, con querela. Ci fu una causa, e Maria la vinse. Ma se rimane il dubbio che in quell'occasione la Callas avesse cercato di togliersi la vita, ci furono altri momenti in cui quel tentativo drammatico lo fece per davvero.<sup>249</sup>

È possibile che Maria Callas pensasse – nei momenti di più acuta depressione – al suicidio. Negli anni dolorosi del crepuscolo abusava di farmaci: tranquillanti e sonniferi. Tuttavia la parola «Suicidio» non compare nello scritto e non è un approccio filologicamente sano quello che commenta gli *omissis*. Troppo comodo produrre un documento come prova di ciò che in esso non compare, invocando il sottinteso. Il famoso biglietto vergato da Maria Callas nell'estate 1977 si può interpretare come un messaggio mai inviato al destinatario con il quale la cantante – in un momento di solitudine e scoraggiamento – lascia intuire il proprio slancio affettivo per un interlocutore la cui

---

processo con la Agma, il terribile “Consiglio dell'Ordine degli artisti lirici”. “Dobbiamo liberarci assolutamente del Metropolitan” dicevo». All'eticità del comportamento del marito Maria Callas avrebbe potuto muovere varie obiezioni. La vicenda qui citata avviene a pochi mesi dalla separazione: la classica goccia che fa traboccare il vaso? Difficile ipotizzare che la cantante, dopo aver compreso quanta diffidenza e quanto risentimento il marito-agente avesse provocato nei suoi confronti, potesse tornare a rivolgergli pensieri affettuosi.

<sup>248</sup> MICHELE NOCERA, *Sirmione a Maria Callas*, cit., p. 85.

<sup>249</sup> RENZO ALLEGRI, *La vera storia di Maria Callas*, cit., p. 253.



identità è destinata a rimanere per sempre nell'ombra. Certo, si può anche pensare all'ammissione di un *cupio dissolvi* così conflittuale da obbligarla a oggettivare su carta l'inconfessabile desiderio di morte, ma senza pronunciare una parola indicibile. La grafia non è quella di una donna particolarmente emozionata o confusa: appare sicura e leggibile.

Meneghini ritiene di essere il destinatario dello scritto perché *Gioconda* è l'opera che ha incorniciato i momenti più importanti della loro vita insieme: si sono conosciuti nell'estate del '47, in occasione delle recite areniane; si sono lasciati nelle settimane che precedono la seconda incisione discografica dell'opera di Ponchielli (settembre 1959).<sup>250</sup> Naturalmente non escludiamo in modo categorico che, in un momento di abbattimento, una donna emotivamente fragile possa aver ripensato con nostalgia a momenti di affettuosa complicità vissuti con il compagno di dodici anni di vita; siamo inoltre d'accordo con Meneghini quando dichiara che «Maria non scrisse quei versi per tenerli a memoria, ma per lasciare un messaggio». Tuttavia, pare prudente tenere il discorso aperto, senza insistere sulla «parola che Maria non ha scritto». In assenza di altri elementi che confermino il desiderio di un riavvicinamento, non è infine necessario considerare questo biglietto una invocazione o un messaggio di addio rivolto all'ex marito.

Senza ripetere altri fatti, ben conosciuti e fin troppo commentati,<sup>251</sup> ricordiamo che le carte di Maria Callas, cioè i suoi scritti e le sue memorie, si possono oggi conoscere attraverso varie fonti. Utili per comprendere la personalità della donna e dell'artista sono sicuramente le già citate memorie del marito, in quanto contengono «alcune decine di lettere di Maria», cosicché il libro edito da Rusconi nel 1981 «si può dire che in gran parte [...] sia stato scritto da lei».<sup>252</sup> Nel volume mondadoriano *La vera storia di Maria Callas*, firmato da Renzo Allegri nel 1991, vengono trascritti, accanto a testi già noti, materiali nuovi che aiutano a comprendere non tanto i segreti dell'arte callassiana, quanto piuttosto le battaglie da lei compiute, anche a livello psicologico: la lettura dei messaggi di insulto che alla cantante sono pervenuti con regolarità negli anni d'oro della sua carriera sono per molti aspetti sconcertanti. In questo caso possiamo ancora parlare di carte della Callas, ma trasformando il genitivo d'autore in genitivo di proprietà. Si tratta delle carte a lei indirizzate. È interessante il fatto che questi messaggi triviali non siano stati distrutti: nella sua ricerca artistica, nel suo perfezionismo, evidentemente teneva conto di tutto, anche di questo.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> Cfr. G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 315, anche per le due citazioni successive.

<sup>251</sup> Le memorie di Meneghini si limitano a brevi cenni sugli anni che seguono la separazione. Sugli ultimi anni di Maria Callas ci piace rimandare al capitolo intitolato *Epilogo Elegiaco* della biografia in spagnolo (raccontata in prima persona e ben documentata) firmata da Manuel Adolfo Martínez Pujalte (1946-viv.): *Yo, María Callas. La Opera de mi vida*, prólogo di Alfredo Kraus, Madrid, Huerga & Fierro, 2005<sup>2</sup> (prima ed. 1998), pp. 215-217. A p. 217 il soprano dichiara di essere «un frágil ser humano que siempre anheló [...] la plenitud que confiere el amor correspondido».

<sup>252</sup> Cfr. G. BATTISTA MENEGHINI, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 12 per entrambe le citazioni.

<sup>253</sup> Cfr. RENZO ALLEGRI, «Lettere al veleno», in ID., *La vera storia di Maria Callas*, cit., cap. XIX, pp. 187-239. Gli insulti sono talvolta goliardici, ma spesso le parole utilizzate sono irripetibili. Le offese più pesanti arrivano addirittura dalla Grecia e possiamo facilmente intuire quanto potesse turbare la cantante il campionario di volgarità a lei indirizzate

Accanto alla Callas discografica, che non è mai morta, c'è la Callas rinata dalle proprie ceneri come l'araba Fenice e vivente per sempre nelle pagine dei drammi, dei romanzi e dei racconti che alla sua vita romanzesca<sup>254</sup> si ispirano. Neppure qui vengono meno la sua voce e il suo corpo, ma sono corpo e voce di carta,<sup>255</sup> contenuti in testi ad alto coefficiente agiografico e tendenti, talvolta, alla beatificazione, talaltra alla dissacrazione. Comunque sia «la Callas resterà sempre [...] a mostrarci la straordinaria relazione tra la parola e la nota cantata»<sup>256</sup> e poiché ogni parola è anche

---

in lingua madre. Per esemplificare ci limitiamo a riportare parte della traduzione di una lettera scritta in greco (che risale, come si evince dal contenuto, al 1960) e, per intero, una lettera in italiano spedita da Firenze (città nella quale Maria Callas ha interpretato ruoli memorabili all'apice della propria arte) nel 1956. L'originale della lettera in greco è riprodotto fotograficamente a p. 197. Riportiamo in parte la traduzione che compare a p. 196: «Evito di chiamarti "Signora", perché se tu fossi una signora onesta non avresti accettato di venire a cantare in Grecia. Tutti i Greci che pagano le tasse sono contro di te, e anche la stampa. Ma tu hai mandato via tua madre, prostituta! Non potevi rinunciare ai dollari? Culo senza tappo, sarai fischiata e diventerai ridicola e così la stampa internazionale scriverà che la grande puttana leccacazzi è stata fischiata in Grecia. [...]». Ed ecco la lettera dell'anonimo fiorentino: «Al più colossale pallone gonfiato del mondo – Maria Meneghini Callas – Teatro dei cani tanti [sic] "La Scala" - Milano». Il testo prosegue con toni più violenti: «Ave, o Callas Imperatrice di quella cloaca di lebbrosità morale e artistica che, alimentata dal fetore sprigionante da Ghiringhelli – lo scarparo – e da Oldani – lurido ruffiano approfittatore – è il Teatro "A La Scala". Saresti degna – forse – di avere per te una latrina puzzolente, dove echeggiassero le stonate coreggie [sic] che escono dal buco della tua faccia di culo. Soprano drammatico?!?!... Lirico spinto?!?!... Lirico?!?!... Leggero?!?!... o mezzo soprano?!?!... Sei uno scherzo di natura e anche come donna sei racchia. "Genoveffa la racchia!" Fai uso dei milioni di quell'imbecille che è tuo marito, per curare il fegato contro la "Tebaldite" che ti rode e ti mangia! E smetti di stonare: tacendo! L'omaggio ortofrutticolo te lo sei fatta da sola (sono vecchi sistemi!) perché per te un omaggio degno della tua personalità sarebbe stato un grosso secchio pieno di merda! Addio Callas, molto callosa. Finirai presto nel tuo regno: fra gli stronzi [il corsivo indica le parole sottolineate nell'originale]» (ivi, p. 196; riproduzione fotografica alle pp. 198-199). Ci pare che possa bastare.

<sup>254</sup> Cfr. in proposito PAOLA BONO, *Una vita romanzesca*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 407-422. Alle pp. 407-409 l'autrice segnala come «non siano pochi i testi, in senso lato definibili letterari: poesie, racconti, romanzi, biografie romanzate, che variamente prendono spunto dalla vicenda umana e artistica di Maria Callas, ombreggiando o ripercorrendo i momenti significativi della *success story* (ma non a lieto fine) che ha visto l'ascesa alla celebrità mondiale di una grassa e goffa ragazzotta greco-americana, voce versatile e volontà di ferro, una madre egoisticamente ambiziosa e un marito altrettanto, seppur devotamente». La conclusione *ante diem* della sfolgorante carriera del soprano "assoluto" «ormai incapace di cantare» scatena pseudobiografi quali Alfonso Signorini, esperto di pettegolezzo, «non a caso direttore di un settimanale [...] che agli affari privati di persone celebri o notorie dedica buona parte delle sue pagine» (p. 410), e Alma H. Bond, «psicoanalista passata alla scrittura non solo saggistica» (*ibidem*). Il libro di Signorini, davvero impreciso e pettegolo, si intitola *Troppo fiera, troppo fragile. Il romanzo della Callas*, Milano, Mondadori, 2007: è oggi tradotto in varie lingue, compreso il neogreco. Si veda, inoltre, ALMA H. BOND, *The Autobiography of Maria Callas. A Novel*, Delhi (New York), Birch Brook Press, 1999. Tra i libri più bizzarri si può citare, invece, RÉAL LA ROCHELLE, *Les recettes de la Callas*, Montréal, Leméac, 2007: l'autore – che firma un utile volume sul rapporto di Maria Callas con l'industria discografica – stabilisce in questa occasione un discutibile parallelismo tra la vita del soprano e il suo modo di alimentarsi, che sarebbe il riflesso delle sue ambizioni. Quasi surreale è poi il racconto ambientato in un bar di Valladolid la cui gestrice è convinta di essere – lei stessa – Maria Callas: ADOLFO GARCÍA ORTEGA, *Café Hugo*, Ollero y Ramos, Madrid 1999. Crepuscolare e malinconica la vicenda dell'intenso dialogo, in uno chalet in riva al mare, di Maria Callas con la scrittrice austriaca, sua ammiratrice e quasi coetanea, Ingeborg Bachmann (1926-1973). Con Maria Callas la scrittrice condivide l'abuso di barbiturici per sostenere quello che per Ingeborg era un momento di stress da superlavoro, per Maria di delusione e abbandono. La sera del 2 ottobre 1973, intorpidita dai farmaci, Ingeborg incendiò accidentalmente con la sigaretta la vestaglia di nylon che indossava nella sua dimora romana di via Giulia. Inutile la corsa all'ospedale Sant'Eugenio: la morte per danni renali e conseguente intossicazione ematica subentrò a due settimane dall'incidente (17 ottobre). La premessa lascia intuire che nel libro in esame la narrazione dei dolori esistenziale prevale rispetto alla rievocazione delle poche gioie che hanno rischiarato la vita delle due artiste: DORIS TROPPER, *Bachmann und Callas. Ingeborg Bachmann trifft Maria Callas in Haus am Meer*, Graz, iandb, 2011 (trad. it. del titolo: «Bachmann e Callas. Ingeborg Bachmann incontra Maria Callas nella sua casa sul mare»).

<sup>255</sup> Cfr. PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 423-439, che funge da ipotesto per la stesura di questo e dei capoversi immediatamente seguenti.

<sup>256</sup> Questa e la citazione tra virgolette che segue sono ricavate da una dichiarazione di Leonard Bernstein riportata in CARLA VERGA, *Maria Callas un mito*, prefazione di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1986: pp. 149-150: 150.

suono e musica, il fascino della sua arte continua a rivivere anche laddove la parola cerca di raccontarla, celebrarla, descriverla e rievocarla. Inoltre, proprio perché le immagini di Maria Callas sono meno numerose di quante vorremmo che fossero, abbiamo solo le parole per tentare di consegnare ai posteri «l'espressività del suo volto, delle sue mani, del corpo intero nel movimento drammatico del canto».

Concentriamoci dapprima sui testi teatrali. Quando i titoli «inglobano termini come *divina* o *diva*»,<sup>257</sup> l'intento sacralizzante metaletterario è quasi esplicito. D'altra parte Maria Callas è uno dei miti della modernità e il mito comporta una beatificazione laica, ovviamente di impronta politeista, dato che «il cielo delle divinità legate alla religione dello spettacolo» è «tollerante, non fondamentalista».

La memoria lunga di Maria Callas – secondo Paolo Puppa – contiene la sua beatificazione attuale,<sup>258</sup> se non che, nel caso in esame, la sacralizzazione del ricordo non corrisponde a una progressiva ascesa della carriera conclusa al proprio culmine, ma è successiva – questo, invece, lo diciamo noi – alla discesa agli inferi: l'ultima Callas teatrale e concertistica, infatti, è un soprano senza voce. Non si era mai dato il caso di un soprano applaudito per la sua epifania più che per il suo canto: il caso paradossale di Florence Foster Jenkins (1868-1944), divenuta celebre per la totale assenza di doti canore, prevedeva comunque l'esibizione vocale e il pubblico reagiva all'ascolto della sua voce, per quanto inaccettabile fosse.<sup>259</sup> Diversamente, nella loro *tournee* d'addio, Callas e Di Stefano non vengono applauditi per il canto, ma soltanto per il loro materializzarsi sul palco.

Paolo Puppa evidenzia pure i tratti di contiguità, legati alla città di Verona, oltre che alle loro doti artistiche, per cui «la Duse può essere considerata un antecedente simbolico del mito mediatico della Callas»:<sup>260</sup> l'attrice di Vigevano debutta quattordicenne a Verona nella parte di Giulietta, venendo per questo celebrata dal d'Annunzio del *Fuoco*, e nella stessa città comincia a brillare l'astro callassiano nella *Gioconda*, opera di Ponchielli su libretto di Arrigo Boito, che per anni è il compagno, il pigmalione e il mentore di Eleonora Duse. Ma pure Luchino Visconti funge da *trait d'union* tra le due, perché bambino assiste a Milano alla *Donna del mare* di Ibsen e, mentre si annoia mortalmente, «sente una voce giungere da dietro le quinte, una voce diversa da quelle manierate degli altri attori, dotata di un timbro che sembra provenire dalla realtà».<sup>261</sup> Si tratta della voce di Eleonora Duse, che avvince il futuro regista prima delle doti sceniche dell'attrice, così come l'arte scenica di una ancora corpulenta Maria Callas lo affascinerà, qualche anno più tardi, non

---

<sup>257</sup> Ivi, p. 423, anche per le espressioni virgolettate che seguono.

<sup>258</sup> Cfr. ivi, p. 425, anche per le considerazioni che seguono.

<sup>259</sup> Recentemente la vicenda umana e artistica di Florence Foster Jenkins è stata portata a conoscenza del grande pubblico internazionale attraverso il film biografico diretto da Stephen Frears e interpretato da Meryl Streep e Hugh Grant (2016). Non è mancato, ovviamente, il corollario di pubblicazioni (tutt'altro che scientifiche) al seguito.

<sup>260</sup> PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 426.

<sup>261</sup> Ivi, p. 427, anche per la citazione che segue; per il contenuto del capoverso si veda p. 428.

meno del suo canto. E così nascerà una sublime *contaminatio*, per cui trentaquattro anni più tardi Visconti, nel primo atto della celebre *Traviata* scaligera, presterà a Maria Callas-Violetta l'«icona di sfinitezza, di precarietà e di tensione lirica» che sono un memoriale, quasi liturgico, dell'arte della divina Duse.<sup>262</sup> Anche nel secondo atto,

quando Alfredo le scaglia in faccia il denaro, il corpo della Callas è scosso dagli stessi tremori con cui la Duse recitava l'analoga sequenza nel dramma di Dumas  *fils*, da lei portato in giro a partire dal 1882. E, proprio in questa scena l'attrice riusciva ad arrossire misteriosamente proferendo più volte, con l'abbandono di una martire rassegnata, «Armando», un mormorio di dolore, un soffio di strazio esausto e contenuto, che sconvolgeva le platee del mondo.<sup>263</sup>

Evitiamo, a questo punto, di passare in rassegna tutti i copioni teatrali dedicati al culto di Maria Callas, «spesso centrati sullo schema dell'inchiesta svolta da un giornalista, o da un critico, dunque secondo la formula classica del flashback impostato sul metro di una sceneggiatura televisiva, con la Callas ormai giunta sul viale del tramonto, oppure già morta»,<sup>264</sup> rinviando al già citato saggio di Puppa sia per la *pièce* del brasiliano Fernando Duarte (che propone un dialogo, ambientato a Parigi il 15 settembre 1977, tra Maria Callas e il gallerista e giornalista suo amico, John Adams) sia per la commedia di Jean-Yves Picq rappresentata per la prima volta nel 1989 e ripresa nel 2012. Quest'ultima è una sorta di conferenza stampa nel corso della quale la cantante, parlando dello stretto legame che intercorre tra la sua vita e la sua arte, «dà risposte brevi e secche alle domande di giornalisti invisibili».<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Cfr. per una suggestiva sintesi iconografica ANNA CHIARA TOMMASI, *Espressionismo magico...*, cit., p. 575.

<sup>263</sup> PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 428.

<sup>264</sup> Ivi, p. 430.

<sup>265</sup> *Ibidem*, nota 13, dove – a p. 431 – si menzionano due titoli: lo spettacolo cileno *Maria versus Callas* di Pedro Vicuña (autore e regista) nel quale un'attrice si contrappone a un soprano che esegue dal vivo i brani più conosciuti del repertorio callassiano; il dialogo tra Maria Callas e Pier Paolo Pasolini incentrato sulla fragilità del sentimento amoroso di René de Ceccaty, biografo di entrambi (*Le mot amour. Dialogues*: il testo è stato pubblicato a Parigi da Gallimard nel 2005). Completiamo la rassegna teatrale dedicata a Maria Callas ricordando il già citato *Master Class* di Terence McNally, il dramma di Albert Innaurato *Magda and Callas* (1988) in cui Callas è la figlia di una cantante in declino di nome Magda (con evidente allusione a Magda Olivero, soprano che ebbe un repertorio parzialmente sovrapponibile a quello di Maria Callas). Tornando agli anni settanta incontriamo Mariacallàs, il femminiello napoletano protagonista della commedia in due tempi *Persone naturali e strafottenti*: firmata da Giuseppe Patroni Griffi ed edita a Milano da Garzanti nel 1974, viene rappresentata per la prima volta a Roma, al Teatro delle Arti, l'11 gennaio 1974, con Mariano Rigillo nel ruolo del travestito. Sempre con la regia di Patroni Griffi la commedia è ripresa al Piccolo Eliseo l'11 gennaio 2002, mentre per gli allestimenti più recenti (quello napoletano, al Teatro Bellini, nel marzo 2010, e quello romano al Teatro Vittoria, nel maggio 2016) sono subentrati all'autore dapprima Alessandro Marrazzo e successivamente Giancarlo Nicoletti. La trama è presto detta: neppure durante la notte di San Silvestro il femminiello Mariacallàs rinuncia a ricevere i propri clienti, Fred e Byron, adeguandosi alle loro esigenze sessuali e logorroiche. Il dramma di Patroni Griffi si collega, ma molto liberamente, alla ricezione *queer*, sulla quale si può utilmente consultare il saggio di Marco Emanuele «*Every body is a civil war. Callas sang the war*»: culto della diva e ricezione *queer*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 77-96. Leggiamo in PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 433: «Ricostruzioni biografiche ora più ora meno accurate, con rilievi sparsi sul significato storico della cantante e sporadici intermezzi musicali [...] propongono due monologhi, l'uno *Vissi d'arte, vissi d'amore. Una sera con Maria Callas*, scritto e interpretato nel 2003, ritoccato l'anno dopo e ripreso fino al 2007 da Rossella Falk, l'altro, *Vissi d'arte, vissi per Maria. La vita di Maria Callas raccontata dalla sua governante Bruna*, steso nel 2001 da Roberto D'Alessandro e rappresentato per la prima volta nell'estate dello stesso anno al Festival di Avignone». La *pièce* di D'Alessandro è più delicata e affettuosa rispetto a quella di Rossella Falk: Bruna Lupoli è personaggio realmente

Dedichiamo invece qualche riga alla “devota” *pièce* intitolata *Callas, la Divina* (1999) di Jesús Sierra-Oliva, drammaturgo statunitense ma di origine messicana, come si può dedurre facilmente dal nome. La vita della cantante viene ricostruita quasi fosse una esemplare *via crucis* scandita dalle stazioni che conducono alla morte di una Madonna laica, *dolorosa et lacrimosa*: l’autore ammette nell’introduzione al testo stampato<sup>266</sup> di aver voluto reagire all’indisponente trattamento riservato alla cantante da McNally in *Master Class*, di cui abbiamo già detto.<sup>267</sup>

Nella commedia *Callas*<sup>268</sup> il drammaturgo inglese Snoo Wilson (1948-2013), nativo del Berkshire, contamina invece il già visto (una lezione tenuta da Maria Callas a una giovane allieva) con alcune novità: la cantante viene presentata come l’incarnazione attualizzata di Cenerentola, dato che la madre la rifiuta, mentre il padre la accoglie; sembra brutta e diventa bella; nasce povera e diventa ricca. In questo caso si fa esplicitamente riferimento all’«oscuro episodio dell’aborto, non si sa se forzato o spontaneo».<sup>269</sup> Ulteriore collegamento con la divina Duse è il desiderio di Maria Callas di vivere come donna, abbandonando una professione troppo invasiva e allontanando da sé i riflettori della stampa e del *gossip*, ma tanto Maria quanto Eleonora vivono lo stesso dramma: essere nauseate e al tempo stesso “drogate” dal teatro. Alcuni passaggi del dramma sono forti e irriverenti, come la scena di violenza fisica che ha per protagonista Onassis o il momento nel quale la grande cantante ammette di essere stata baciata da un principe repellente (Onassis, per l’appunto) e di aver cominciato da quel momento in poi a suonare come una rana.

Infine, senza pretese di esaustività,<sup>270</sup> citiamo *Una Callas dimenticata* di Franca Rame e Dario Fo, una «vita della “Divina” esposta per “stazioni”, ciascuna illustrata da una o più tele dipinte»,<sup>271</sup>

---

esistito. È rimasta alle dipendenze del soprano dal 1953 fino al momento della sua morte e «la dedizione della donna per la sua “padrona” è commovente, non conosce ombre e perdura anche oltre la fine terrena dell’oggetto amato» (ivi, p. 434). Sempre Paolo Puppa (cfr. ivi, pp. 437-439) analizza i due copioni teatrali più marcatamente imperniati sulla condizione omosessuale: *R.I.P. Maria Callas*, monologo di Stephen Wyatt (2008) e *The Lisbon “Traviata”*, *pièce* teatrale di Terrence McNally (1986) che in realtà precede di dieci anni la ben più celebre *Master Class* dello stesso autore.

<sup>266</sup> Cfr. JESÚS SIERRA-OLIVA, *Callas, la Divina*, Baarn, The Maria Callas International Club, 2002.

<sup>267</sup> Cfr. per il testo inglese TERRENCE MCNALLY, *Master Class*, New York, Dramatists Play Service, 1996.

<sup>268</sup> Cfr. SNOO WILSON, *Callas*, London, Oldham-Coliseum Theatre, 1990.

<sup>269</sup> Cfr. PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 432.

<sup>270</sup> Rimandiamo a Puppa (ivi, pp. 435-439) e non ci occupiamo, per esempio, della *Véritable histoire de Maria Callas* di Jean-Yves Rogale (Théâtre Déjazet di Parigi, 2013, con la regia di Raymond Acquaviva che interpreta anche il ruolo di Meneghini accanto a Pierre Santini-Onassis, a Lola Dezaere-Callas giovane e a Sophie Carrier-Callas adulta), *pièce* che propone una scelta di episodi biografici; né intendiamo analizzare il musical in sette quadri di Gildas Sansebastiano intitolato *Maria Callas (una tragedia da camera)*, nel quale l’anziana e svociata Maria Callas si rivela ancora combattiva nel voler ristabilire la verità sul proprio conto raccontandosi attraverso i grandi personaggi di Gioconda, Rosina, Lucia, Violetta, Tosca, Medea e Norma. Maria Callas è presentata come diva schizofrenica, vittima della tenia inghiottita per dimagrire e che ora pretende di affermarsi quale voce autonoma nel surreale *Duetto* che Antonio Moresco inserisce nella raccolta dal titolo volutamente ossimorico *Merda e luce*, Milano, Effigie edizioni, 2007. Ricostruzione biografica né devota né dissacrante è quella proposta in *La ira y el éxtasis* di Eduardo Quiles, commediografo di Valencia (la *pièce* è contenuta nella raccolta *Teatro del personaje. Obra escogida*, Madrid, Ediciones Asociación autores de teatro, 2001): Maria Callas resta in ombra, ma tratti riconducibili a lei sono assegnati al personaggio di Rosa Mayo, cantante ormai attempata. È curioso il fatto che il dramma originale fu da Quiles composto prima che Maria Callas morisse, nel 1974: all’epoca, per delicatezza, la protagonista era un’attrice di prosa, un *alter ego*

contaminando i generi teatrali, i registri linguistici e gli stili tragico, grottesco e comico secondo una pratica ben collaudata da Fo: il dialetto veneto viene alternato all'italiano in funzione paramusicale e la vita della Divina viene narrata con varie inesattezze, ma con il chiaro intento di presentarla come libera e forte, ben più di quanto non lo fosse la donna reale.<sup>272</sup>

Fernando Fraga, critico musicale spagnolo attivo fin dagli anni ottanta del secolo scorso, nel suo volume dedicato alle regine dell'opera ricorda che

si avvicina al centinaio il numero dei libri che narrano la vita di Maria Callas, o singoli aspetti di essa e della sua arte: uno spazio letterario difficilmente occupato per altri cantanti di periodi precedenti o a lei contemporanei. Ci sono molte cronache di colleghi, di amici (o nemici) che vogliono contribuire, da parte loro, a spiegare e a chiarire le ragioni del "fenomeno". Sono anche stati scritti romanzi nei quali lei è il personaggio centrale.<sup>273</sup>

A questo punto Fraga elenca tre romanzi, il primo dei quali è una autobiografia immaginaria: *Yo, María Callas. La Opera de mi vida* di Manuel Adolfo e Martínez Pujalte (1998); *El gran Bagarozoy* di Helmut Krausser (1999) e il più recente *Dans la peau de Maria Callas* de Alain Duault (2014).

Passando ai libri che contengono racconti in italiano o per lo meno tradotti nella nostra lingua,<sup>274</sup> merita un cenno l'elegante "romanzo-verità" di Rodolfo Celletti (*Tu che le vanità*, Milano, Rusconi, 1981), che rivisita la rivalità Callas-Tebaldi narrando, a metà strada tra fantasia e realtà, tra invenzione e riferimenti musicologici appropriati, le vicende di due soprani, Giulia

---

di Sarah Bernhardt, trasformata in Rosa Mayo-Maria Callas solo nel 1990. La cantante è alcolizzata, tossicomane e malata: avrebbe voluto per sé la sorte degli artisti morti giovani, ma deve ora accontentarsi della visita di un ex ferroviere suo fanatico ammiratore, collezionista di suoi cimeli. È chiaro che il copione allude, deridendoli, ai "vedovi Callas", tifosi e non melomani, devoti al simulacro della cantante costruito dalla loro mitomania compulsiva.

<sup>271</sup> Cfr. PAOLO PUPPA, *Una voce di carta*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 435.

<sup>272</sup> Franca Rame (1929-2013) avrebbe dovuto essere la protagonista della *pièce*, della quale è coautrice: la sua morte, nel maggio del 2013, obbliga Dario Fo a rimandare fino al novembre dell'anno seguente la *première*: cfr. DARIO FO, FRANCA RAME, *Una Callas dimenticata*, a cura di Chiara Porro, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014.

<sup>273</sup> FERNANDO FRAGA, *Simplemente divas. El arte operístico de Isabel de Médici a Maria Callas*, Madrid, Fórcola, 2015, pp. 330-331: «De la Callas se van acercando al centenar los libros que narran su vida o aspectos de la misma o de su arte, espacio literario escasamente logrado por otras cantantes de periodos anteriores o coetáneas; existen multitud de crónicas de colegas, amigos y amigas (o enegimas) que quieren aportar su granito de arena en la explicación o aclaración del fenómeno; se han escrito novelas donde ella es el personaje central» (il volume non è stato tradotto in italiano, la versione del testo sopra riportata è nostra).

<sup>274</sup> Premesso, come acutamente osserva Paola Bono (*Una vita romanzesca*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 407, nota 2), che ogni biografia è in qualche misura anche fiction, si elencano qui – in ordine cronologico – alcuni titoli stranieri nei quali la vicenda esistenziale di Maria Callas è dichiaratamente narrata in modo libero e fantasioso: ANNE EDWARDS, *La Divina. A Novel*, New York, William Morrow and Company, 1994, in cui compaiono nomi di fantasia (l'autrice scrisse anche qualche anno più tardi una biografia "scientifica" del soprano: *Maria Callas. An Intimate Biography*, New York, St. Martin's Press, 2001); ETHAN MORDDEN, *The Venice Adriana*, New York, St. Martin's Press, 1998, romanzo di ambientazione veneziana in cui un soprano greco a fine carriera (Adriana Grafanas, chiaro doppio di Maria Callas) chiede invano allo scrittore Mark Trigger di compilare la propria biografia; ALAIN GERMAIN, *L'affaire Callas*, Paris, Éditions du Masque-Hachette Livres, 2002, romanzo poliziesco ambientato con delitti e indagini in vari teatri nei quali Maria Callas ha cantato; FRANÇOIS GUÉRIN, *Sur le piste de Callas*, Chicoutimi, Les éditions JCL, 2004, altro romanzo ambientato a Venezia, sulle tracce di registrazioni inedite del soprano; infine MÉLISANDE CHAUVEAU, *Moi, la Callas. Autobiographie apocryphe*, Paris, Scali, 2007. Probabilmente al genere fiction più che al giornalismo investigativo va ascritto anche il libro di Nicholas Gage già varie volte citato: *Greek Fire. The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis*, New York, Knopf, 2000.

Pascucci (identità fittizia di Renata Tebaldi) e Sdenka Di Carlo (*nom de guerre* di Maria Callas).<sup>275</sup> Un certo Enrico, probabile *alter ego* dello scrittore,<sup>276</sup> si pone come *deus ex machina*: favorisce e attesta il progressivo avvicinarsi delle due primedonne dell'opera che, da acerrime rivali, col trascorrere del tempo e le alterne fortune delle loro carriere maturano un senso di profonda complicità.<sup>277</sup> Il libro ha pure il merito di documentare con cognizione di causa fatti e misfatti del mondo dell'opera, riprendendo stilemi e forme che nel secondo Ottocento si sono espressi al meglio nel romanzo *Gli artisti da teatro* (1865, ma la datazione è puramente indicativa, perché si tratta di opera pubblicata dapprima a puntate e poi in diverse redazioni) nel quale Antonio Ghislanzoni, librettista con un passato da baritono, raccoglie – trasfigurandole – varie esperienze autobiografiche. Con sapida condiscendenza, inoltre, Celletti osserva il pubblico melodrammatico che, per un ventennio circa a partire dalla fine degli anni quaranta, partecipa agli spettacoli teatrali con lo stesso coinvolgimento emotivo che si riserva alle vicende familiari. In sostanza troviamo in queste pagine il ritratto di un mondo di innocui pazzi tranquilli che discutono della corretta interpretazione di un passo d'opera con lo stesso *pathos* con il quale un missionario devoto cercherebbe di comprovare la propria fede.

Sempre sulla rivalità Callas-Tebaldi, ma prolungandola ironicamente fino alla morte e oltre la morte di entrambe, gioca anche il racconto di Eric-Emmanuel Schmitt, *La rivale* (sottotitolo: *Un racconto su Maria Callas*): affinché a nessuno sfugga che anche questo romanzo breve è una “narrazione-verità”, terminata la storia viene proposta una *Discografia essenziale di Maria Callas commentata dall'Autore*.<sup>278</sup> La trama comincia con lo scatto di collera di un'anziana signora alla

---

<sup>275</sup> Pur appartenendo al genere *fiction* e non comparendo, di solito, nelle bibliografie callassiane, il romanzo di Rodolfo Celletti è ricco di riferimenti alla realtà e a eventi teatrali e biografici riconoscibili.

<sup>276</sup> Enrico, la *persona loquens* della narrazione, ambientata a partire dagli anni trenta, viene presentato nel primo capitolo come figlio illegittimo: «Trascorsi l'infanzia e l'adolescenza in un palazzo romano, grande, storico. Nato dai furtivi convegni dell'unico figlio del proprietario dell'inclito edificio con una maestrina, perfino la servitù sapeva che mai sarei stato riconosciuto come legittimo nipote da Sua Eccellenza mio nonno. Mio padre era morto nel 1911, combattendo in Libia. Lui moriva, io nascevo» (RODOLFO CELLETTI, *Tu che le vanità*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 7).

<sup>277</sup> A Renata Tebaldi non piacquero di certo passaggi nei quali il personaggio costruito come suo *alter ego* viene così descritto: «Nei momenti scabrosi, Giulia Pascucci ha fatto spesso leva sull'umiltà. Se poi sia sincera o simuli, secondo l'assunto di coloro che non l'hanno in simpatia, è da valutare caso per caso» (RODOLFO CELLETTI, *Tu che le vanità*, cit., p. 32). Evidente l'allusione all'atteggiamento adottato da Renata Tebaldi nei momenti più accesi del duello con Maria Callas: quest'ultima sembrava una tigre, la rivale l'agnello (il prototipo della figlia unica devota alla madre). Il ritratto di Sdenka Di Carlo-Maria Callas è tracciato da lei stessa la quale, in America, «s'era trovata in una specie di gelido limbo [...] ma era rimasta la figlia non desiderata. Nessuno la maltrattava, tutti erano cortesi, in casa, da quando contribuiva al sostentamento della famiglia. Ma aveva la sensazione, a volte, d'essere invisibile, impalpabile» (ivi, p. 79). Per quanto riguarda le caratteristiche vocali di Giulia e Sdenka, a p. 87 leggiamo: «Sdenka continuò a sperimentare per proprio conto e quando alla fine del 1940 io lasciai San Francisco, il timbro cominciava ad essere più pastoso. Ma [...] non amavo la sua voce. Anche migliorando, era pur sempre asprigna e gutturale. Per reazione, pensavo spesso a Giulia, il cui timbro, dalle vibrazioni ampie e calde, aveva il sapore, languido e sanguigno insieme, dell'uva nera».

<sup>278</sup> Cfr. ERIC-EMMANUEL SCHMITT, *La rivale. Un racconto su Maria Callas*, trad. di Alberto Bracci Testasecca, Roma, Edizioni e/o, 2007, pp. 53-82. Dopo la premessa per cui «quando si parla della Callas, niente è carino, tutto è bello» (ivi, p. 53), Schmitt passa in rassegna con giudizi brevi, fulminanti e condivisibili nove recital (uno dei quali è suddiviso in tre volumi: si tratta dei dischi dedicati alle eroine verdiane, grazie ai quali «si capisce subito come l'opera di Verdi sia, innanzitutto, teatro», ivi, p. 60) e diciannove titoli operistici, scelti sia tra quelli registrati in studio che tra i

quale «rimettere piede all'opera [...] dette i brividi»;<sup>279</sup> se non che la signorina che funge da accompagnatrice definisce Maria Callas «la più sublime di tutti»<sup>280</sup> i cantanti che si sono esibiti sul palcoscenico del Teatro alla Scala. Questo è troppo per Carmela Babaldi (nome fittizio per Renata Tebaldi, ma isosillabico): «Evitò di ribattere perché sentì che stava arrivando il momento in cui non sarebbe più riuscita a dominare la collera e il medico le aveva vietato di arrabbiarsi».<sup>281</sup> Infatti «correva il rischio di farsi scoppiare il cuore». Ecco, tagliando corto, la conclusione del racconto:

Qualche ora dopo, ricoverata in una camera bianca, intubata, immobile in mezzo a una serie di apparecchi che misuravano quel che succedeva o non succedeva all'interno del suo corpo, Carmela capì che non le restava molto da vivere. In un momento di lucidità in cui ritrovò un po' di energia chiese carta e penna. Gli infermieri, abituati a quelle disposizioni dell'ultimo momento, le fornirono ciò che aveva chiesto e Carmela, stringendo le dita intorno alla penna, scrisse "Callas"... Avrebbe voluto continuare, rivelare infine la verità, scrivere che la Callas era solo un imbroglio, un imbroglio che perdura, supplicare i posteri di non cadere nella trappola... quando, forse sopraffatta dall'irruzione di sentimenti tanto violenti, sentì che il cuore le si contraeva, ebbe un singulto e piombò nell'incoscienza. Qualche giorno dopo, nella chiesa dell'ospedale, venne celebrata una messa alla presenza di Antonio [il giovanotto incontrato da Carmela in un negozio di dischi, l'unico a sapere che «Carmela Babaldi era contemporanea della Callas», dato che suo nonno riteneva avesse una voce molto più bella: «più omogenea, più perfetta, più luminosa», ivi, p. 42], di un'infermiera e di qualcuno dell'albergo. Antonio, dopo complesse ricerche, era riuscito a mettersi in contatto con la famiglia di Carmela, ma nessuno dei vari nipoti aveva ritenuto necessario presenziare alla sepoltura di una parente lontana e quasi sconosciuta. Così si incaricò lui, dopo la tradizionale predica del prete, di dire due parole di commiato in onore della defunta. Ne ricordò la carriera, o almeno quel che ne sapeva, poi concluse: «La signora Babaldi ha consacrato la sua esistenza all'opera, niente le dava più gioia della lirica. È giusto quindi che ci separiamo da lei con la musica. Dal momento che ormai i suoi dischi sono introvabili, ho pensato che... insomma, ho portato io un disco da casa. Non ho altro da aggiungere. Lo ascolteremo in tuo onore Carmela». Mentre gli uomini delle pompe funebri sollevavano il feretro, dagli altoparlanti uscì una voce cremosa che salì e si diffuse sotto la volta. *Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva* mormorava melodiosamente il soprano. A metà tra confessione e preghiera [...]. Così, mentre le spoglie di Carmela Babaldi lasciavano lentamente la cappella, i presenti furono talmente commossi dal *Vissi d'arte, vissi d'amore* cantato dalla Callas che persino il prete e i chierichetti, pur abituati alle cerimonie funebri, si misero a piangere.<sup>282</sup>

Definire «cremosa» la voce di Maria Callas ci sembra improprio, a meno che l'aggettivo non voglia alludere alla pastosità del timbro e alla ricchezza di armonici all'epoca della prima *Tosca* discografica:<sup>283</sup> è molto più «cremosa», in ogni caso, la voce della rivale Tebaldi. Comunque sia, il senso del racconto, benissimo scritto e ottimamente tradotto, un po' grottesco e un po' crudele, è

---

dischi *live*. Il racconto con discografia critica in esame fu pubblicato in edizione originale francese a Bruxelles, sempre nel 2007, dall'editrice Antigone. Titolo francese: *La rivale*.

<sup>279</sup> Ivi, p. 7.

<sup>280</sup> Ivi, p. 9.

<sup>281</sup> Ivi, p. 13, anche per la citazione che segue. La relazione tra le due rivali è ben descritta a p. 34: «La Callas morì a cinquantatré [anni] di cuore, di noia e di tristezza. Quel giorno la reazione di Carmela fu contraddittoria: da una parte tirò un sospiro di sollievo dicendosi che finalmente il mondo si era sbarazzato della greca; dall'altra non poté fare a meno di provare un po' di compassione per quella donna che era morta sola e senza amore».

<sup>282</sup> Ivi, pp. 49-51.

<sup>283</sup> Per Schmitt «sicuramente Puccini conosceva Maria Callas quando ha scritto la *Tosca*» (ivi, p. 74).



chiaro: tutte le cantanti, anche le più grandi, passano *dans l'espace d'un matin* e vengono sostituite dalle nuove voci amate dal pubblico, mentre la voce di Maria Callas rimane.

Dunque, per una sorta di ironico contrappasso, al proprio funerale Carmela Babaldi viene commemorata dal canto della rivale. Nella finzione letteraria i dischi del soprano Babaldi sono introvabili e bisogna al massimo cercarli «tra le ristampe delle vecchie glorie a settantotto giri»,<sup>284</sup> mentre nella realtà i dischi di Renata Tebaldi ancora oggi sono tutt'altro che «introvabili»<sup>285</sup> e la casa fonografica per la quale lavorò in esclusiva – la Decca – continua a ristamparli. Tuttavia rappresentano un *unicum* nel mercato discografico le registrazioni “mono” di Maria Callas continuamente ristampate dalla EMI in varie edizioni e fatte circolare allo stesso prezzo delle registrazioni discografiche più recenti e apprezzabili dal punto di vista tecnico; questo anche in anni nei quali i dischi di Renata Tebaldi erano entrati nei cataloghi di vendita a medio o a basso prezzo.

Per parte sua Alessandro Fochetti Ansuini, oggi quarantacinquenne e quindi appartenente alla generazione di chi conosce Maria Callas solo attraverso il disco, ambienta lungo le strade di Bologna l'avventurosa vicenda di un fantomatico Enea che, sparandosi in cuffia la voce di Maria Callas, per ventisei capitoli (e un totale di 348 pagine) sogna di girare un film in bianco e nero e identifica la cantante con una misteriosa ragazza che appare e scompare più volte nel corso della vicenda. A fine lettura ci troviamo «in tarda mattinata all'ospedale [...]. Ma ormai è passato quasi un anno da quando Enea è finito in coma»: <sup>286</sup> dunque è lui «il ragazzo sdraiato nel letto, con le braccia abbandonate lungo i fianchi riposte sotto le coperte» che «ha gli occhi spalancati e fissa dinanzi a sé. Le cuffie sopra le orecchie. Dentro alle cuffie la voce di Maria Callas». Viene il dubbio che tutte le avventure narrate nella cornice di questa onirica odissea urbana, dalle riunioni con sedicenti mecenati alle feste e serate surreali, dai progetti di lungometraggio del gruppo di giovani affiliati a una casa di produzione indipendente alle riflessioni e ai dialoghi vagamente filosofici, siano le visioni del ragazzo in coma, accompagnate dalla voce di Maria Callas che funge da spirito guida.

Passando a Nicola Gardini, incontriamo un artista poliedrico, studioso di letterature comparate e docente a Oxford, il quale, volendo «scrivere un romanzo divertente, veloce, un'opera buffa, ma anche un po' tragica»,<sup>287</sup> racconta la storia di «un cane, una padrona isterica e due amici non esattamente amici», mescolando il tutto con «la grande tradizione del melodramma». Ne esce un *pastiche* che parla «di duelli incrociati e veleni, di discorsi cinici e sogni inesprimibili, [...] il tutto

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 41.

<sup>285</sup> Inoltre la carriera discografica di Renata Tebaldi non si riduce – a differenza di quella di Carmela Babaldi – a un mezzo bluff: «due dischi di recital e tre opere con orchestre mediocri» (ivi, p. 41). Nel mondo dei melomani i fan si comportano volentieri come le tifoserie allo stadio: provocano a bella posta le controparti con invenzioni fasulle.

<sup>286</sup> Cfr. ALESSANDRO FOCHETTI ANSUINI, *Sognando Maria Callas*, Bologna, Meridiano zero, 2015, p. 340, anche per le due citazioni che seguono.

<sup>287</sup> NICOLA GARDINI, *Fauci*, Milano, Feltrinelli, 2013, terza di copertina per le espressioni tra virgolette del capoverso.

ambientato negli spazi di una villa alto-borghese e di una caserma, nel centro di Milano». Scattano da subito i «ricordi operistici», ma si parla pure «di stecche e vocalizzi», nonché di «latrati».

Maria Callas, in questo *pot-pourri* intitolato *Fauci*,<sup>288</sup> entra in scena *ex abrupto* e, si può dire, wagnerianamente a pagina 16. L'antefatto è presto detto: Sergio, l'io narrante, sta viaggiando verso Milano il primo aprile del 1985 con altri commilitoni, per iniziare il servizio militare.

Partire soldato [...] anche se significava consegnarmi mani e piedi a gente che del mio tempo e delle mie aspirazioni si faceva un baffo, mi offriva un'occasione d'oro per uscire dalla noia in cui sprofondavo sempre più ogni giorno. Avevo la testa sui libri dalla mattina alla sera e da troppo tempo mi crogiolavo, benché senza gran pena, nel ricordo di un amore finito. Le mie gioie, se ne avevo, derivavano dal pensiero di un non specificato futuro. Pur di cambiare vita mi ero perfino costretto a partire ancor prima di aver discusso la tesi.<sup>289</sup>

Ai margini della banchina, l'io narrante – *alter ego* dell'autore – aspetta il momento di salire sul treno militare. Un altro giovanotto ascolta musica da un walkman, «aggeggio non ancora comune» negli anni ottanta. I due siedono nello stesso scompartimento; il protagonista del racconto comincia a leggere *Gli dèi dei Germani* di Dumézil e il «profumatissimo»<sup>290</sup> compagno di viaggio si libera delle cuffie e si presenta come Marcello Filangieri, diplomando in regia all'Accademia di arte drammatica di Milano, intenzionato a lavorare nel mondo dell'opera:

Mostrò la copertina del librone: una biografia di Maria Callas, in francese. Parlava ad alta voce, con entusiasmo, arrotando con cura le erre e strascicando l'ultima parte della frase, insensibile all'impacciato silenzio dei commilitoni, me compreso. Il più imbarazzato forse ero proprio io. Paradossale, pensai! Partivamo per il servizio di leva e questo signorino non aveva alcun commento da fare sulla situazione. Lui sembrava che fosse diretto a qualche meta di piacere, che andasse in vacanza. E quello che diceva sembrava che lo dicesse solo per suscitare l'ammirazione dei casuali ascoltatori. Uno spaccone...

Marcello Filangieri comincia subito a intervistare l'io narrante, il quale confessa di aver terminato Lettere classiche e di voler insegnare. Anche Filangieri ha studiato latino e greco, al liceo Parini, a Milano, preferendo il greco; poi chiede all'interlocutore perché legga *Gli dèi dei Germani*:

Ti interessa Wagner? “Wagner?!” Non capivo. Che c'entrava Wagner con il mio Dumézil? Anche gli altri ragazzi, sebbene dovessero seguire ragionamenti diversi, sgranarono gli occhi. Lo spaccone andò avanti a sproloquiare per un buon quarto d'ora contro la lingua tedesca.

---

<sup>288</sup> Non impressioni il titolo, dato che di «fauci» si parla sia nella trattatistica dei maestri di canto, sia in uno scritto di Pietro Metastasio indirizzato ad Anna Pignatelli, posto dall'autore del racconto (definito «romanzo musicale in cinque parti», ivi, p. 9) tra le epigrafi proemiali (ivi, p. 7): «Per colpa [...] delle sue fauci non ancora ogni giorno ubbidienti, o per alcune volate ed acuti presi con troppa violenza dispiacque a tutti». Evidente l'allusione all'indocile strumento vocale messo dalla natura e dall'arte a disposizione di Maria Callas all'epoca dei suoi faticosi esordi.

<sup>289</sup> Ivi, p. 14, anche per le espressioni virgolettate che seguono. Evidentemente pure Nicola Gardini, presentando il compagno di viaggio del protagonista come giovane che manda «un gradevole profumo di cosmetici» (*ibidem*), si adegua subito allo stereotipo per cui una delle figure-Callas conclamate nella contemporaneità è quella dell'icona gay. Si può ricorrere, per alcune considerazioni di sintesi sul tema, al già citato saggio di Marco Emanuele sul culto della diva e la ricezione *queer* nella miscellanea *Mille e una Callas...*, cit., pp. 77-96.

<sup>290</sup> NICOLA GARDINI, *Fauci*, cit., p. 15, anche per la citazione che segue.

Peccato, sospirava, che *Morte a Venezia* non l'avesse scritto André Gide... No, Wagner proprio non era il suo compositore; infatti, la Callas, dopo certi assaggi giovanili, se ne era sempre tenuta lontana. Però, che meraviglia quella sua rilettura del *Liebestod*: cantato in italiano, non a caso! Per uscire dall'imbarazzo, non mi restò che inscenare un repentino assopimento.<sup>291</sup>

E così Maria Callas diventa la colonna sonora di questa bizzarra "amicizia non amicizia": i due ascoltano le «icone rossiniane, belliniane, donizettiane e pucciniane. Di Verdi, nulla o quasi»,<sup>292</sup> mentre Marcello Filangieri spiega e filosofeggia sul fatto che, anche se il suo pubblico borghese è «indecente», «l'opera è una scuola di buone maniere».

Sul piano tecnico, Filangieri si rivela tutt'altro che sprovveduto: l'opera per lui è teatro, «mica solo voce»,<sup>293</sup> e solo «chi non capiva niente di opera si accaniva contro la voce della Callas, che comunque era perfetta per il suo temperamento, una che d'istinto invocava gli dèi toccando il suolo con le palme allargate e che usciva di scena dove più le conveniva, seguendo l'ispirazione, mica un rigido copione! Una che dal teatro era posseduta!».<sup>294</sup>

La *fiction* sconfina nel saggio musicologico, a maggior ragione, quando Marcello, commentando «La mamma morta» dell'*Andrea Chénier*, spiega che «grazie alla tecnica la Callas ha compiuto qualcosa di assolutamente prodigioso, un'analisi del fraseggio rivoluzionaria, che i soprani veristi si sognavano», mentre un incauto libraio, ignorando che i vedovi Callas non intendono ragioni, tenta di stabilire un confronto con la stessa romanza interpretata da Renata Tebaldi, affermando che «la proiezione del suono verso le cavità facciali nella Renata è così spontanea! Non c'è sforzo, non c'è disegno, non c'è... meccanicità... E il timbro lo denuncia!».<sup>295</sup>

Il racconto si conclude con il congedo dei due commilitoni: all'io narrante (Sergio) la caserma lascia tanta nostalgia, forse perché come Orfeo anche lui esce girandosi indietro. E commenta: «Non mi era mai venuto in mente: forse, Orfeo, conosciuta la morte, se ne era innamorato...». <sup>296</sup> Il protagonista di *Fauci*, durante il servizio militare, ha incontrato, oltre al resto, chi gli ha svelato il

---

<sup>291</sup> Ivi, p. 16.

<sup>292</sup> Ivi, p. 22, anche per le due citazioni che seguono.

<sup>293</sup> Ivi, p. 24.

<sup>294</sup> Ivi, pp. 24-25; per le due citazioni che seguono p. 25.

<sup>295</sup> Non serve insistere oltre, ma altre sezioni del «romanzo musicale» che travalicano i confini di genere per assumere i connotati del saggio critico sono l'analisi di *Lucia di Lammermoor* proposta a p. 33, il fugace cenno comparativo alla *Norma* della Caballé, «l'unica [...] che [...] avesse avuto la capacità di oscurare la Callas» (p. 77). Alla *Traviata* callassiana si fa cenno a p. 86; della «Callas messicana» di *Aida*, «una delle prime fulgide attestazioni del suo genio vocale e drammatico», si parla a p. 101, lodandone il legato, la libertà ritmica con corone sul La bemolle di «tremendo», sul La bemolle e sul Sol di «Ah, pietà!» e sul Si bemolle dell'ultimo «Soffrir!». «E quella prodezza della seconda scena del secondo atto! Invece di eseguire la conclusione scritta della scena del trionfo, lei aveva volato un'ottava sopra e sostenuto a piena voce un mi bemolle sovracuto per quasi tutta la durata del postludio orchestrale. La Callas, con l'aggiunta di tale nota, dimostrava di aver capito perfettamente la natura circense dell'opera verdiana!» (*ibidem*). Viene infine lodata, *en passant*, *La bohème* di Di Stefano-Callas a p. 149. Un «Elenco dei brani operistici cantati o citati dai personaggi del romanzo» è collocato alla fine, alle pp. 183-186. Nella «Nota e ringraziamenti» delle pp. 189-190 viene citato il nome di Rodolfo Celletti, alle cui competenze tecniche evidentemente Gardini (che non è un musicologo) ricorre, sia pure senza dichiararle, in varie sezioni della sua narrazione.

<sup>296</sup> Ivi, p. 171.

mistero della voce di Maria Callas e di questa voce o, forse, proprio di chi gliel'ha rivelata, si è innamorato: «Marcello mi mancava, perché era diventato la mia vita... Ecco la cosa che bisognava scrivere. Ma quella cosa, allora, riuscivo appena a confessarmela».<sup>297</sup>

La Callas di carta è anche quella dei poeti o dei ragazzi. Per la poesia vanno ricordati – accanto ai versi di lirici improvvisati quali lo stilista di moda Yves Saint Laurent<sup>298</sup> o Alberto Petrolli,<sup>299</sup> uno dei biografi di Maria Callas, – Pier Paolo Pasolini<sup>300</sup> e Gea Minerva Massimi.<sup>301</sup> Pasolini ha lasciato pure alcuni ritratti acquerellati di Maria, dipinti a tinte tenui, con materie povere (acqua, succo d'uva, matita...), in occasione delle riprese del film *Medea*.<sup>302</sup>

La “Callas dei ragazzi”, invece, è una delle più recenti figure assunte dal mito. Con ogni probabilità, il primo a valorizzarla come personaggio per i giovanissimi è il regista Alain Germain, già autore, nel 2002, di un romanzo poliziesco pubblicato a Parigi in cui si cerca di far luce su una serie di delitti “teatrali” sui quali si proietta l'ombra di Maria Callas. Dieci anni più tardi, Germain inventa una seconda *detective story*,<sup>303</sup> questa volta dedicata ai più giovani: tre ballerini francesi in

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 174.

<sup>298</sup> Il testo francese (senza traduzione) delle cinque strofe polimetre di Yves Saint-Laurent, intitolate *La fin d'un rêve* («La fine di un sogno»), è riportato in BRUNO TOSI, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, Associazione culturale Maria Callas, Venezia 1993, p. 19. Offriamo qui di seguito una nostra traduzione (segnaliamo il passaggio da una strofe all'altra con un numero arabo), rimandando al volume curato da Tosi per i versi in lingua originale: «1. Emersa dal profondo una voce ardente, grave, acuta, stridente, soprannaturale, barocca, una voce senza nient'altro di simile ha tentato di combattere la morte. Voce miracolosa, quella del genio... 2. Tu non canti più, ma sarai sempre lì. La tua voce s'è rotta sulle barriere coralline. Tu sei andata, eclissi eterna. Tu hai preferito andartene. Tu hai percepito il dramma... 3. Che importa che d'ora in poi, dopo i tre colpi, non sia più tu a portare la festa! È sulla tua leggenda che si abbassa la pesante tenda di porpora spruzzata di gloria. Tu, allora, eri soltanto un sogno! 4. Ma attraverso quella delle altre, è sempre la tua la voce ch'io sento! Questi straordinari arazzi ricamati d'oro, questi bagni d'ombra, questi alberghi, queste gallerie, queste balconate, queste file di poltrone morbide, questi archi, questi proiettori, questi candelabri, queste scale di marmo: sei TU. 5. Sei sempre tu, la fronte ornata dagli allori della gloria, nell'eruzione vulcanica di acclamazioni e “brava!” 6. Sei scoppietto dei fotografi, i tuoni d'adorazione delle folle tue schiave, lungo la scia disseminata di cuori in *trance*...».

<sup>299</sup> L'ode *La cantatrice*, datata 2 aprile 1959, ricorda da vicino – per metrica e stile ormai datati – il carme in onore di Giacomo Puccini composto e declamato da Carlo Nasi da noi riportato nel secondo capitolo. In questo caso i settenari variamente rimati sono raggruppati in sei ottave e li si può leggere in ALBERTO PETROLLI, *Poesia e teatro. Lingua e dialetto*, Trento, s.e., 1982, p. 63, da cui ci sembra più che sufficiente stralciare l'ottava d'esordio: «O Diva, che nell'Ellade / avesti patrio nido, / nascendo quale aurora / radiosa, al nuovo lido, / Apollo in fiammeggiante / quadriga t'involò / e erede al sacro lauro, / allor ti coronò».

<sup>300</sup> Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 151-153. Alludendo all'interruzione della carriera teatrale Pasolini scrive: «Quanto a lei, poverina, / dopo aver tanto cantato, disperatamente, mettendocela tutta, / ed essere divenuta un mito, ora, silente, / aspetta tempi nuovi, designati in cielo; in quel cielo / là dove giungean le sue note, e l'incorporea voce» (ivi, p. 152).

<sup>301</sup> GEA MINERVA MASSIMI, *Callas*, Roma, Eurasia, 2005. A p. 20 l'indefinito timbro della voce di Maria Callas viene così evocato: «La tua voce Maria è l'urlo di una madre / quando concepisce un figlio / è il ruggito di una leonessa / mentre sta per addentare la sua preda stremata / è la stanchezza di una donna operaia / è la risata di un amante / è la potenza di Lenin / è nella gaiezza di Totò / è nella tristezza di Charlotte / Maria Callas».

<sup>302</sup> I sette ritratti pasoliniani, di piccole dimensioni, quadrati o rettangolari, assieme al fac-simile di alcuni manoscritti ricavati dalla corrispondenza della cantante, alla riproduzione di dodici fotografie, a «une brochure reproduisant deux robes et huit bijoux de scène» e a un fascicolo di 38 pagine sono inclusi nel cofanetto («1500 exemplaires à l'occasion de l'exposition») prodotto in occasione della mostra parigina *Maria Callas. Une femme, une voix, un mythe*, 27 marzo – 28 giugno 1998, Salle Saint-Jean – Hôtel de Ville de Paris, Paris, Association pour la Promotion des Arts, 1998.

<sup>303</sup> Cfr. ALAIN GERMAIN, *Les Casse-noisettes. 2, Les mystères de Londres*, Paris, Oslo éditions, 2012. Anche i favolosi gioielli della cantante (spesso legati al debutto di un nuovo titolo) hanno alimentato le cronache mondane e le

trasferta a Londra cercano di rintracciare una collana di diamanti appartenuta a Maria Callas. Cambiando genere e passando al romanzo di formazione, si può citare il libro di Patrizia Pagni, *Come la Callas* (Livorno, Belforte, 2004), che racconta la storia di un soprano ancora giovane che deve lottare per affermarsi e far riconoscere la propria arte. La «smilza biografia»<sup>304</sup> di Paola Capriolo (116 pagine, alcune delle quali interamente occupate dalle colorate illustrazioni di Alessandra Scandella) è rivolta «a un pubblico di giovanissime lettrici». La storia di Maria Callas è rievocata con un *incipit* che fa pensare alla piccola fiammiferaia di Andersen («Nemmeno a farlo apposta, in quella notte del 2 dicembre 1923 su New York infuriava una straordinaria bufera di neve»)<sup>305</sup> e procede contaminando *fiction* e *gossip*, *mélo* e *fashion* («Duecento vestiti, quaranta abiti da sera, venticinque pellicce, centocinquanta paia di scarpe, trecento cappelli: questo era il guardaroba della Callas secondo i giornali, che ormai non si limitavano a registrare i suoi trionfi artistici ma curiosavano avidamente in tutto ciò che la riguardava, compresi i particolari più intimi della vita privata»)<sup>306</sup>.

Come in tutte le fiabe che si rispettano, compaiono anche qui streghe e fate, ma condensate nell'unica figura di Elsa Maxwell («L'avvenire ci dirà se Elsa Maxwell, esortando l'amica ad accettare l'invito di Onassis, si comportò da buona fatina oppure da strega cattiva»),<sup>307</sup> la quale non procura all'ex Cenerentola, già trasfigurata in regina dell'opera, una carrozza principesca, bensì uno yacht regale; non un ballo a corte, ma una crociera con scalo a Portofino, a Capri e poi in Grecia, con Maria Callas che pensa, tra sé e sé: «Però [...], ne ho fatta di strada, da quando mi toccava viaggiare sulle navi da carico...». La fiaba raccontata da Paola Capriolo procede in maniera anomala, perché non narra solo l'ascesa di Cenerentola dalla cenere al trono, ma anche l'irreversibile caduta di una creatura destinata, dopo pochi istanti di gloria, a sentirsi «umiliata e offesa»,<sup>308</sup> esattamente come quando, appena nata, «quello che il mondo avrebbe conosciuto come Maria Callas era un piccolo, indesiderato fagotto i cui acuti non incantavano nessuno e che i genitori non sembravano avere una gran voglia di portarsi a casa. Una bambina come tante, solo meno fortunata di altre».<sup>309</sup> Capriolo è convinta che i versi di Boito del biglietto indirizzato «a T.»

---

pubblicazioni per signore. Talvolta sono state allestite mostre e curate pubblicazioni raccogliendo immagini e parure di finti brillanti Swarovski indossati da Maria Callas sulla scena: cfr. RINALDO ALBANESI, *Maria Callas & Swarovski*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

<sup>304</sup> PAOLA BONO, *Una vita romanzesca*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 408, nota 2, per entrambe le citazioni.

<sup>305</sup> PAOLA CAPRIOLO, *Maria Callas*, San Dorligo della Valle (Trieste), Edizioni EL, 2007, p. 7. Un primo esperimento di romanzo legato al mondo del melodramma fu tentato dalla scrittrice di Milano nel 1995 (*Vissi d'amore*, Milano, Bompiani), dando voce, in una storia per adulti, ai protagonisti di *Tosca* e in particolare al barone Scarpia, presentato come genio della tortura che divaga tra speculazioni teologiche e ricerca degli abissi dell'eros, nella quale Tosca stessa, vittima e carnefice, resta irretita.

<sup>306</sup> PAOLA CAPRIOLO, *Maria Callas*, cit., p. 63.

<sup>307</sup> Ivi, p. 85, anche per la citazione che segue.

<sup>308</sup> Ivi, p. 91: è il titolo del capitolo decimo.

<sup>309</sup> Ivi, p. 9.

siano davvero rivolti a Meneghini perché Maria Callas «in quel momento non poteva non pensare al Titta e domandarsi cosa sarebbe avvenuto di lei se fossero rimasti insieme».<sup>310</sup> Dopo questo omaggio alla letteratura “rosa” per signore, il racconto si conclude con un accelerando:

La mattina del 16 settembre 1977, la domestica Bruna entrò in camera della signora per portarle come al solito il succo d’arancia. Le diede il buongiorno, aprì le tende, e dopo aver lasciato il vassoio con il bicchiere sul comodino andò di nuovo in cucina a prendere il bricco del caffè. Quando tornò, la signora non era più nel suo letto: Bruna si guardò intorno e la vide accasciata sul pavimento vicino alla porta del bagno, il busto appoggiato contro il cassettone. Alle domande allarmate della domestica, la signora rispose con un filo di voce che mentre andava in bagno era stata colta da un capogiro improvviso ed era caduta. Ora stava bene, aggiunse cercando di rialzarsi; ma cadde di nuovo, e il suo viso cambiò colore. Bruna corse a chiamare Ferruccio, con l’aiuto del quale riuscì a sollevare la padrona e adagiarla sul letto. Respirava a fatica, le labbra erano bluastre. I due domestici si affrettarono a cercare un medico, ma quando questi arrivò era già troppo tardi: a causa di quello che fu diagnosticato come un attacco cardiaco, Anna Maria Kalogeropoulos aveva cessato di vivere e di soffrire, e Maria Callas aveva raggiunto la sfera immortale cui apparteneva da sempre.

Di fantasioso e fiabesco qui non c’è nulla: la cronaca del precipitoso decesso corrisponde a quella ricostruita da altre fonti bene informate. Rimane il solito errore relativo al cognome greco: va detto al genitivo, Kalogeropoulou, trattandosi di donna.

Luciana Dallari sembra rivolgersi invece ai più piccoli (ma con una dedica esplicita a Franco Zeffirelli) con il volumetto quadrato di piccolo formato, vivacemente illustrato da Diego Gradali, *Calla. La voce di Mary* (Parma, Azzali, 2008). Il sottotitolo lascia intendere che, anche in questo caso, la cantante parla in prima persona,<sup>311</sup> narra le sofferenze dell’infanzia newyorkese («Soffrivo molto ma non lo facevo vedere e non volevo piangere davanti a tutti. Ero costretta ad origliare dietro alla porta, quando Jackie riceveva le lezioni di canto e pianoforte, con la differenza che lei era un po’ testona invece io imparavo subito»),<sup>312</sup> liquida in fretta il contributo del Conservatorio di Atene, preferendogli la scuola dei canarini domestici («La mia voce intanto diventava sempre più bella e importante anche se al Conservatorio i miei insegnanti non valevano niente. Che perdita di tempo, ho sempre pensato! Quasi quasi era meglio se studiavo a casa mia con l’“aiuto” del mio adorato canarino David»),<sup>313</sup> parla con entusiasmo di quando, a carriera felicemente avviata, si sente «totalmente rapita dalla musica e identificata nel personaggio», per concludere abbandonando la prima persona e riprendendo la metafora floreale contenuta nel titolo:

---

<sup>310</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>311</sup> Si veda per esempio l’*exordium*: «Quando sono nata non mi hanno dato un nome. In compenso avevo un cognome lunghissimo Kalogheropoulos. Così difficile per voi da pronunciare ma per me no perché sono greca. Ma quale nome potevano darmi? Ero una bambina grassa e piena di brufoli e mamma Evangelia, delusa perché ero una femmina, si è rifiutata di prendermi in braccio per quattro giorni» (LUCIANA DALLARI, *Calla: la voce di Mary. La storia di una Star del bel canto*, Parma, Azzali, 2008, p. 9). Qui la piccola fiammiferia diventa addirittura il protagonista del romanzo *Incompreso* (1869) di Florence Montgomery. Come Humphrey, anche la piccola Mary è circondata da adulti per nulla empatici, che non percepiscono le sue sofferenze e i suoi disagi.

<sup>312</sup> Ivi, p. 12.

<sup>313</sup> Ivi, p. 27; per la citazione che segue, invece, ivi, p. 70.

Mary da quando era bambina ha vissuto per la ‘calla’ e senza di lei non può più vivere. Ora dopo tante interpretazioni si sente come Violetta “sola, abbandonata, in questo popoloso deserto che appellano Parigi”. *La traviata* diventa l’ultimo atto della sua vita. Era destino che la fiera “calla” diventasse una fragile Violetta, un fiore che è solo profumo. Guardando da dietro i vetri di una finestra della sua casa di Parigi, si intravede una figura trasparente, eterea.<sup>314</sup>

A parte i fastidiosi, persistenti difetti di interpunzione, la narrazione procede chiara per chi già conosce i fatti, non del tutto perspicua per il lettore comune. Resta il dubbio che questa letteratura per l’infanzia sia in realtà una *variatio* sul tema biografico callassiano, confezionata per il pubblico dei collezionisti di età matura, i soli in grado di decodificare le tante allusioni contenute nel libretto. Ma è possibile che *Calla: la voce di Mary* ai ragazzi possa piacere, anche perché la veste iconografica è accattivante, come lo sono il testo e l’apparato figurativo del suo *pendant* catalano, traduzione della biografia in portoghese firmata da Manuel Margarido e Inês Galo.<sup>315</sup>

Il libretto, di sessantaquattro pagine, è una *Ringkomposition* che sviluppa la tesi secondo la quale l’antica Grecia è la patria della tragedia, Maria Callas è artista greca suprema, quindi non può che essere una inarrivabile *tragédienne*. Figlia dell’Ellade, al mare greco ritorna, come all’utero che l’ha generata. L’assunto risulta chiarissimo se si leggono le prime e le ultime righe del testo. Anche in questo caso Maria Callas racconta le tappe salienti della propria esistenza in prima persona:

Saps on va néixer la tragèdia? La tragèdia va néixer a la Grècia antiga. Representa un conflicte entre un personatge i un poder superior – per exemple, la llei, la societat, els déus o el destí –. Doncs jo vaig desafiar el destí! Per comprendre’m millor, potser cal que sàpigues que sóc filla de Grècia i que la meva vida va ser una lluita constant contra el destí. Els meus pares eren grecs: George Kalogeropoulos i Evangelia Dimitriadou, a qui els amics i parents més pròxims deien Litsa. Com a persones, no podien ser més diferents: mentre que el meu pare era un home molt despreocupat, al qual no li importava deixar-se dur pels altres i tenia fama d’enamoradois, la meva mare posseïa un caràcter ambiciós i temperamental.<sup>316</sup>

Les meves cendres van ser dipositades al cementiri parisenc de Père-Lachaise. Però les van robar, i depés les van recuperar – finalment, van escampar-les al mar Egeu, a Grècia, tal com jo desitjava –. Diuen que naixem de la terra i hi tornem, i és veritat, segons la tradició. Però és a l’aigua, a l’úter matern, on ens formem, i allà, a les aigües, va ser on vaig tornar. Les aigües de la meva terra, la terra on va néixer la tragèdia.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Ivi, p. 91.

<sup>315</sup> Titolo originale: MANUEL MARGARIDO, INÊS GALO, *Chamo-me... Maria Callas*, Lisboa, 2011; traduzione in catalano: *Maria Callas. He estat la millor soprano de tots els temps*, Badalona, Parramón Paidotribo, 2013: il volumetto è inserito nella collana di biografie pensate per i ragazzi e le ragazze a partire dai nove anni di età.

<sup>316</sup> MANUEL MARGARIDO, INÊS GALO, *Maria Callas...*, cit., p. 3. Nostra traduzione: «Sai dove è nata la tragedia? La tragedia è nata nell’antica Grecia. Rappresenta un conflitto tra un personaggio e un potere superiore: per esempio, la legge, la società, gli dèi o il destino. Bene: ho sfidato il destino! Per capirmi meglio, forse devi sapere che sono una figlia della Grecia e che la mia vita è stata una lotta costante contro il destino. I miei genitori erano greci: George Kalogeropoulos ed Evangelia Dimitriadou, che i più cari amici e parenti chiamavano Litsa. Come personalità, non potevano essere più diversi: mentre mio padre era un uomo molto spensierato, al quale non importava di lasciarsi trasportare dagli altri e aveva la nomea di dongiovanni, mia madre era ambiziosa e capricciosa».

<sup>317</sup> Ivi, p. 59. Nostra traduzione: «Le mie ceneri furono depositate nel cimitero parigino di Père-Lachaise. Ma le hanno rubate e in seguito le hanno recuperate; infine le hanno disperse nel Mar Egeo, in Grecia, come desideravo. Dicono che siamo nati dalla terra e li ritorniamo, ed è vero, secondo la tradizione. Ma è nell’acqua, nel grembo di nostra madre che ci siamo formati, e là, nelle acque, è dove sono tornata. Le acque della mia terra, la terra in cui è nata la tragedia».

Infine, almeno un cenno merita la Maria Callas di carta dei fumetti: destinatari, ancora una volta, non sembrano i ragazzi, bensì i fan del pubblico onnivoro che considera anche queste realizzazioni l'omaggio dovuto da parte dei posteri all'immortale mito dell'interprete suprema.

I volumi recenti sono due, entrambi di ampio formato: Vanna Vinci, nata a Cagliari nel 1964, è in piena attività. Vive e lavora tra Milano e Bologna realizzando e curando le illustrazioni di volumi per ragazzi. Da quasi trent'anni è attiva pure nel mondo del fumetto, pubblicando libri con varie case editrici in Italia, Francia e Spagna. Ha ottenuto vari premi (1999, 2001 e 2005) ed è approdata alla biografia di Maria Callas solo di recente, nel novembre 2018.<sup>318</sup>

La sua narrazione è costruita sulla falsariga della tragedia ateniese del quinto secolo a.C., ma con l'artificio dell'analepsi, comunemente detta flashback: dapprima il prologo, in cui la cantante, a carriera già conclusa, sale sul palcoscenico di un teatro vuoto per ricordare (si tratta forse del parigino Théâtre des Champs-Élysées dove è risaputo che Maria Callas si recava a provare la voce fino a breve distanza dalla morte?); la pàrodo (ossia il canto in anapesti con il quale il coro entrava nell'orchestra) racconta poi l'infanzia; il primo episodio gli anni della formazione; il primo stasimo i debutti ateniesi e poi si procede con altri tre episodi e altrettanti stasimi, sempre più estesi e dettagliati, rievocando le diverse tappe della vita e della carriera, sempre più intrecciate tra loro. Le immagini, senza rinunciare allo stile dell'autrice, riprendono da vicino i bozzetti per i costumi di scena (perfettamente riconoscibile, per esempio, l'abito disegnato per *Medea* da Salvatore Fiume del quale torneremo a parlare) e l'inconfondibile *styling design* adottato da Maria Callas anche per l'abbigliamento privato. L'esodo affida al «fantasma della Callas» la narrazione degli eventi finali: la morte, le esequie, la dispersione delle ceneri.<sup>319</sup> Nella nota dedicata a «Fonti e ringraziamenti»<sup>320</sup> Vanna Vinci non parla di ipotesti letterari, ma a noi il capitolo conclusivo ricorda da vicino una novella di Luigi Pirandello: *Di sera, un geranio*. Là non è un fantasma, ma l'anima del trapassato che osserva e vaga, finalmente libera, *post mortem*: non cerca il mare (come le ceneri di Maria Callas), ma un fiore, un geranio, sul quale si posa per accenderlo di una luce e di una vitalità nuove.

Più nervosi, "gotici" e irriverenti i disegni ideati da Lorenza Natarella per l'altra biografia fumettistica callassiana, un racconto veloce e piuttosto "urlato" che, in realtà, precede il volume di Vanna Vinci.<sup>321</sup> L'autrice è in questo caso una trentenne abruzzese, nata a Lanciano, in provincia di Chieti, nel 1988, e trasferitasi a Milano, sua patria d'adozione, nel 2006, per studiare grafica.

---

<sup>318</sup> VANNA VINCI, *Callas. Io sono Maria Callas*, Milano, Feltrinelli Comics, 2018. Superfluo ricordare che anche in questo caso la narrazione si svolge in prima persona e Maria Callas viene considerata la *tragédienne* per antonomasia.

<sup>319</sup> La pagina con la quale termina la narrazione (nel volume in esame di Vanna Vinci non sono indicati i numeri di pagina) contiene, tra l'altro, le seguenti battute conclusive affidate all'io narrante: «I miei resti sono comunque andati dispersi, come tutte le cose che mi erano appartenute in vita. Che cosa è rimasto? La mia leggenda».

<sup>320</sup> Tra le fonti si citano anche materiali audiovisivi e, finalmente, la relazione di Fussi e Paolillo sulla dermatomiosite.

<sup>321</sup> LORENZA NATARELLA, *Sempre libera*, Milano, Bao Publishing, 2017.



### 5.4.3. «Ebben? Ne andrò lontana»: un tema con sette variazioni... per non concludere

Il 7 dicembre 1953 Renata Tebaldi, diretta da Giulini, con Del Monaco, Tozzi e la diciannovenne Renata Scottò nel *cast*, inaugura la stagione scaligera con *La Wally* di Alfredo Catalani. Tre giorni più tardi Maria Callas è Medea, nello stesso teatro, e di fatto le ruba la *première*: indossa un indimenticabile costume disegnato per lei da Salvatore Fiume che, all'epoca, non passa inosservato, dato che, evidenziando i seni e le forme anatomiche femminili, cita esplicitamente un simbolo di sensualità e fecondità (la dea dei serpenti dell'arte minoica) e si imprime nell'immaginario collettivo.<sup>322</sup> D'ora in avanti gli allestimenti d'opera non abbineranno più scene e costumi sconclusionati, utilizzando gli abiti di maniera contenuti nel baule personale dei cantanti: l'opera è ormai fatto teatrale totale e ogni allestimento diventa un *unicum* memorabile.

Non raccontiamo nei dettagli la trama della *Wally* (1892), anche perché il libretto di Luigi Illica è ricco di colpi di scena: la protagonista<sup>323</sup> ama il figlio del nemico di suo padre. Lui, Giuseppe Hagenbach, sembra non ricambiare il sentimento e si fida con un'altra. Malintesi, litigi, abbandoni; un bacio rubato per scommessa da lui a lei, ma con la scoperta di sentirsi in realtà attratto dalla Wally. Non riesce tuttavia a dirglielo; lei si infuria e, per la collera di un momento, commissiona l'assassinio di Hagenbach all'eterno spasimante, Vincenzo Gellner, che fa precipitare Hagenbach in un abisso. Il giovane non muore: Wally lo recupera e lo affida alla fidanzata perché lo curi; anzi, da autentica penitente, dona a lei tutti i propri averi e si ritira sulla montagna, sfidandone i pericoli. Quando Hagenbach la raggiungerà per dichiararle il proprio amore, i due incauti amanti non si accorgeranno dell'imminente tempesta e verranno dunque travolti, finalmente insieme, almeno nella morte, da una valanga (primo finale); oppure sarà Hagenbach a morire, sempre per una valanga, cercando disperatamente un sentiero che riconduca entrambi nel villaggio; a Wally, disperata, non resterà che gettarsi nel burrone per riunirsi a lui con la morte (finale alternativo).

Dopo un temporaneo successo,<sup>324</sup> l'opera venne riproposta raramente in Italia: l'edizione del 7 dicembre 1953 intendeva celebrare, in lieve ritardo, il sessantesimo anniversario dalla *première* scaligera (20 gennaio 1892). Tuttavia l'allestimento della *Wally* passa sotto traccia, mentre viene da tutti citata la *Medea* di Maria Callas e Leonard Bernstein. È dunque Maria e non Renata che di sé

---

<sup>322</sup> Cfr. ANNA CHIARA TOMMASI, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 543-580: 572.

<sup>323</sup> Il suo nome è il vezzeggiativo di Walburga che compare nel romanzo da cui l'opera è tratta: *Die Geier-Wally* di Wilhelmine von Hillern, 1875.

<sup>324</sup> Arturo Toscanini amava quest'opera e stimava Catalani, al punto tale da imporre alla propria figlia il nome di Wally e al figlio il nome di Walter, che nell'opera è il soprano *en travesti* che interpreta il ruolo del suonatore di cetra, l'unico vero e fedele amico di Wally. Per informazioni sul compositore e per l'analisi completa di questo titolo operistico oggi poco rappresentato si veda PAOLO PETRONIO, *Alfredo Catalani*, Varese, Zecchini, 2014. Le più recenti riprese del titolo catalaniano di cui siamo a conoscenza sono quelle nei teatri di Piacenza-Modena-Reggio Emilia e Lucca del 2017 con protagonista Saïoa Hernandez (a Piacenza, a Reggio Emilia e a Modena), mentre Serena Farnocchia canta a Lucca. La direzione orchestrale viene affidata a Francesco Ivan Ciampa dai tre teatri del circuito emiliano, a Marco Balderi dal Teatro del Giglio di Lucca.

potrebbe cantare «Ebben?... Ne andrò lontana». Si tratta dell'*incipit* dell'aria con la quale Wally dichiara di obbedire alla volontà del proprio genitore che intende cacciarla di casa, a meno che lei non sposi Gellner. Questa pagina – che non rientra nel repertorio usuale di Maria Callas – dice in realtà molto di lei e del suo carattere: Maria deve averlo notato, perché volle (o accettò) di inciderla in uno dei suoi *recital* più belli (1954). Dall'ascolto della registrazione e dalla constatazione che l'addio a Milano di Renata Tebaldi (che andò pure lei lontana, in America) coincide con l'avvio del “mito-Callas”, abbiamo ricavato una serie di suggestioni che hanno portato a individuare un titolo capace di sintetizzare i risultati della nostra ricerca.

Una premessa: la più memorabile melodia della *Wally* è la trasposizione nell'opera della *Chanson groënlandaise* di Jules Verne, intonata da Catalani prima che l'opera nascesse per farne una magnifica romanza da camera. La *Chanson* fu pubblicata per la prima volta nel 1878; la composizione dell'opera inizia dodici anni più tardi. Il testo originale di Jules Verne (1828-1905) parla di cielo brumoso e tempestoso, di inverno, ghiacci e tenebre, e possiamo facilmente comprendere come mai Catalani abbia ripreso un *Lied* di questo genere in un'opera nella quale i protagonisti muoiono travolti da una valanga. La romanza da camera nell'opera viene abbreviata: omesso il recitativo che introduce la sezione melodica,<sup>325</sup> le parole «La blonde enfant se rit de mes tendres chansons / et sur son coeur l'hiver proméne ses glaçon» diventano nell'italiano dell'anonimo traduttore tre ottonari. Tuttavia la prima sillaba del primo verso non viene intonata da Catalani: «[Ahi!] La bionda mia fanciulla / de' miei canti sempre ride e / sul suo cuor l'inverno stride!». Nel libretto originale di Luigi Illica la prima quartina è formata da due endecasillabi piani e da due settenari (uno piano e l'altro tronco): «Ebbene? Andrò... andrò sola e lontana / come va l'eco della pia campana... / là, fra la neve bianca!... / Là fra le nubi d'or!». Ma quando il compositore intona il testo, dovendolo adattare alla melodia *groënlandaise*, trasforma il primo endecasillabo nel settenario piano che abbiamo utilizzato come titolo per la nostra ricerca: «Ebben?... Ne andrò lontana». È in questa forma che il verso compare nel secondo libretto pubblicato da Ricordi.

Chiarita l'origine del titolo, in che senso questa pagina può alludere ai risultati del nostro itinerario di studio? Intanto la valanga, le bufere e la neve: anche per chi non volesse enfatizzare gli episodi avversi della sua biografia, la vita di Maria Callas è da subito tempestosa (primo capitolo). Il paesaggio di montagna, spettacolare e insidioso, è il mondo dell'opera nel quale deve avventurarsi (secondo capitolo), scalando le più alte vette di un repertorio che pareva, prima che lei lo affrontasse, inaccessibile (terzo capitolo). A questo punto «là fra la neve bianca» e «là fra le nubi

---

<sup>325</sup> Questo il testo del recitativo, con le parole non intonate nel canto tra parentesi quadre: «È il ciel [brumoso e] nero / ed il sol si leva a stento. / Disperato è il mio pensiero, / disperata l'alma io sento». Il testo francese di Verne suonava: «Le ciel est noir / et le soleil se traîne / à peine. / De désespoir / ma pauvre âme incertaine / est pleine».

d'or» di un sogno che diventa realtà, Maria Kologeropoulou diventa la grande Callas, stimata da registi e direttori d'orchestra per le sue doti di musicista e per le sue capacità di attrice (quarto capitolo). Poi la caduta e la risalita, la morte e la rinascita: l'eco della campana (quinto capitolo).

Voler concludere significherebbe a questo punto negare l'assunto programmatico: l'eredità di Maria Callas sarà viva ancora a lungo e non va pertanto definita o circoscritta. Qualche dato, tuttavia, è stato acquisito, nel corso della nostra lunga indagine e, poiché i canoni si giocano in genere su tre, sette o dieci punti e noi parliamo di una greca, adottando il sano principio aristotelico della *mesótes* proponiamo un tema con sette variazioni. L'approccio non dichiarato, ma evidente in questo momento, è stato fin dal primo capitolo quello che caratterizza una disciplina recente: la critica musicoletteraria.<sup>326</sup> Sapendo che esiste una musica fatta di parole, accanto alle parole dette o scritte sulla musica, ma che si può anche formulare il pensiero in modo "musicale", adottiamo, per concludere, quest'ultimo espediente. Tema e variazioni, l'ultima delle quali dovrà necessariamente essere un moto perpetuo, per non concludersi.

**Tema: Maria Callas è un unicum.** Sillogismo: un cantante d'opera entra nella storia della musica per la sua voce. Maria Callas è una cantante d'opera. Quindi, necessariamente, Maria Callas è entrata nella storia della musica per ciò che ha fatto con la sua voce. E abbiamo visto che di fenomeno vocale si trattò, per estensione, peso specifico, duttilità ed espressività del suo canto, almeno fino al 1954 (capitolo primo).

Ma Maria Callas – come dice Italo Moscati – non è solo voce.<sup>327</sup> Infatti «continua a vivere in un universo di sensibilità che si allarga e non si ferma».<sup>328</sup> Sensibilità non solo musicali. Facciamo un esempio: per quale altra primadonna della lirica ci si è preoccupati di inventariare, con acribia filologica, i «Bühnenjuwelen», «Jewels on Stage» (così, in tedesco e in inglese, recita il sottotitolo del volume che ci accingiamo a esaminare)? I gioielli di scena sono sempre stati usati: alcuni di essi, talvolta, vengono esposti nei musei teatrali. Nel ridotto del Teatro Filarmonico di Verona, in un'apposita teca all'interno dell'area dedicata al museo del costume, è conservata la spada impugnata da Giovanni Zenatello, scopritore di Maria Callas ma anche primo Radamès areniano, in occasione del debutto di *Aida* nell'anfiteatro veronese nell'ormai lontana estate del 1913.

---

<sup>326</sup> Per una sintesi sullo statuto epistemologico e le finalità della disciplina si può ricorrere a ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>327</sup> Cfr. ITALO MOSCATI, *Non solo voce: Maria Callas. Mai amata regalò l'amore*, Roma, Castelvechi, 2017. Nell'intento dell'autore il libro vuole essere «il racconto, il documento, le pagine di un'eredità che Maria ha lasciato. Un testamento, insomma, che liquida una fine fisica e diventa un ricordo ampio, una sfera di lasciti e di prove d'esistenza» (p. 7).

<sup>328</sup> GIANPIERO GAMALERI, *Visse d'arte, morì d'amore. Tra fiction e documentario*, con un contributo di Italo Moscati, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 521-533: 533.

Di Maria Callas si vuole conoscere e studiare tutto quanto in una liturgia laica che non conosce declino, bensì continue e talvolta imprevedibili *variationes*. Si obietterà che i melomani sono tendenzialmente pazzi (anche se innocui), ma in realtà questo accade solo per lei: Tebaldi e Sills o Sutherland e Caballé sono grandi soprani, le prime tre addirittura sue quasi coetanee, celebrate in repertori parzialmente sovrapponibili al suo. Sono morte, rispettivamente, nel 2004, nel 2007, nel 2010 e nel 2018: circola qualche libro (pochi), si ristampano i loro dischi (tanti), ma tutto si conclude nei circuiti musicali “colti”, senza sacralizzazioni né celebrazioni *inter artes*.

Solo per Maria Callas esiste un volume rilegato, di ampio formato, bilingue (inglese e tedesco), firmato da Rinaldo Albanesi, il quale studia, fotografa (a colori), analizza, suddividendoli per titoli operistici e abbinandoli alle foto di scena, tutti i “finti” gioielli della cantante.<sup>329</sup>

I ritratti di Maria Callas? Due sono famosi, anche perché realizzati “dal vivo” da valenti artisti. Meriterebbero uno studio a parte: nel 1956 Henry Koener dipinge il volto di Maria Callas per la copertina della rivista «Time», nella quale si pubblica un articolo in occasione del suo debutto americano. Lei incontra l’artista al Lido di Venezia e successivamente a Milano: il quadro è oggi in un museo americano («Reynolds Center for American Art»). Il viso è molto bello, lo sguardo intenso, ma perso in un altrove misterioso che conferisce alle sembianze della cantante un alone crepuscolare. I capelli gonfiati dietro la nuca, il mento volitivo, i colori marcati: questo primo ritratto segna la via per le tele successive, fino ai giorni nostri, tutte fedeli all’originale, tendenzialmente realistiche, riconoscibili al primo sguardo.

Un secondo dipinto celebre è l’olio su tela alto un metro e trenta e largo un metro commissionato da Meneghini al pittore Silvano Caselli. Il «somigliantissimo ritratto» rappresenta Maria seduta, con le mani incrociate in grembo, abito bianco a fiori;<sup>330</sup> rimane nel salone della casa milanese di via Buonarroti, ma viene riconsegnato all’autore (dato il suo alto valore monetario) da Meneghini nel 1960, dopo la separazione dalla moglie. Acquistato da un collezionista, non entra nella raccolta del Museo del Teatro alla Scala per mancanza di spazio e per la presenza di altre icone della Callas che a noi sembrano, tuttavia, realizzazioni *post mortem* fredde e poco espressive. La tela di Caselli è stata affidata dal possessore alla Associazione Callas ed è già stata esposta in varie mostre dedicate alla cantante.

---

<sup>329</sup> Cfr. RINALDO ALBANESI, *Maria Callas & Swarovski. Bühnenjuwelen. Jewels on Stage*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

<sup>330</sup> «1957. Tutte le mattine, prestissimo, Silvano Caselli si presentava, tele e pennelli sotto il braccio, alla porta dell’appartamento di Via Buonarroti. La Callas dormiva ancora. Il pittore l’attendeva sistemando con calma i colori e il cavalletto. Poi la divina si risvegliava, indossava il solito prendisole giallo paglierino e andava a sistemarsi un po’ impettita su una seggiola a fianco della tela. Posava per lunghe ore, pazientemente, facendo violenza alla sua indole burrascosa. “Il vestito a fiori, mi raccomando”, diceva di tanto in tanto. Era una delle sue immancabili bizzarrie. Voleva essere raffigurata con un abito fantasia, ma rifiutava di indossarlo durante le pose» (BRUNO TOSI, *Storia di un ritratto*, in ID., *Casta diva. L’incomparabile Callas*, cit., pp. 215-217: 215). Per gli altri dati riportati e per l’espressione tra virgolette nel testo, ivi, p. 217, comprese le informazioni relative alle sorti della tela dopo la rinuncia alla proprietà della stessa da parte di Meneghini.

Sono recenti le varie, coloratissime e talvolta irriverenti immagini realizzate da Dario Fo, oppure l'icona frontale di Martina Frignani che rimanda ai celebri scatti fotografici (spesso legati alle campagne di promozione discografica) nei quali sono posti in evidenza gli occhi scuri, lo sguardo penetrante, la bocca velatamente sorridente e le mani affusolate della cantante.<sup>331</sup>

Sul mito Callas, come già evidenziato, fioriscono la letteratura d'evasione per adulti e per ragazzi, le fiction e i docufilm, i film d'autore e i libri fotografici, i saggi musicologici e la letteratura rosa: Maria Callas – caso unico nella cultura contemporanea – si colloca al crocevia delle arti e dei generi. Enrico Menduni ricorda che «nel corso degli anni Sessanta e Settanta articoli sulla Callas compaiono su giornali e riviste di tutto il mondo e di tutti i tipi, non esclusi periodici per bambini e adolescenti quali “Topolino” e “Monello”». <sup>332</sup> Quando questo accade significa che un artista è diventato rappresentativo della categoria espressiva nella quale ha raggiunto i vertici supremi. È a questo punto che può scattare il procedimento retorico dell'antonomasia: il traslato che consente di attribuire come nome comune a una persona il nome proprio di chi possedette in misura eminente le sue stesse qualità. E così oggi si può dire che una cantante d'opera «è una callas», ma non per indicare soltanto che è un soprano, bensì per alludere all'unicità della sua voce, paragonabile a quella dell'unica e da tutti conosciuta Maria Callas, il soprano per antonomasia, l'artista suprema.

Proposto il tema, le variazioni procederanno in *accelerando* fino alla quinta che, invece, sarà un *adagio* in tonalità minore, per farci ascoltare gli errori da non ripetere. Nelle poche pagine di questa sezione conclusiva l'apparato di note è volutamente assottigliato: tutte le affermazioni qui proposte, infatti, sono state a tempo debito comprovate.

**Prima variazione: Una voce assoluta.** Le categorie adottate dalla musicologia tradizionale saltano. Soprano o contralto acuto? Voce drammatica o lirico-leggera? Si conia una formula ossimorica che sembra risolvere il problema, ma in realtà è una sineddoche: una *pars pro toto*. Maria Callas infatti non è soltanto un soprano drammatico di agilità ma è molto altro: cantante wagneriana, soprano *Falcon* adatto al repertorio francese, rossinianista di razza e *ante diem*, ma anche geniale interprete di vari altri compositori.

Non sempre è saggio voler definire o etichettare: la dicitura appropriata nell'Ottocento era già stata coniata. Le primedonne di cartello, capaci di trascolorare dal sopracuto al grave, dall'agilità alla melodia spianata, si chiamavano “soprano assoluto”. E poiché Maria Callas non è soltanto un soprano, ma è pure un mezzosoprano e forse un contralto, sarà meglio chiamarla “voce assoluta”.

---

<sup>331</sup> Per un ampliamento del tema cfr. ANNA CHIARA TOMMASI, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 559-566.

<sup>332</sup> ENRICO MENDUNI, *Tra cinema e TV popolare: un incontro mancato*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 539, nota 9.

**Seconda variazione: Le suggestioni di un repertorio policentrico.** Il nome di ogni cantante d'opera rimane associato a pochi titoli nei quali dà il meglio di sé. Maria Callas è invece un universo nel quale si individuano chiaramente più galassie e, poiché ogni galassia è un sistema che comprende varie stelle, non è chiaro quale sia la più luminosa.

Le nove galassie, intanto, raggruppando gli autori: Cherubini con Spontini, Bellini, Donizetti, il primo Verdi, il Verdi di mezzo e della maturità, Puccini, Wagner, la Giovane Scuola con il Verismo, il repertorio francese. In ciascuna scopre e dà il nome a stelle prima ignorate. Andando con ordine: il valore musicodrammatico del recitativo e dell'arioso nel repertorio neoclassico; la differenziazione delle tipologie di agilità nei personaggi belliniani; la funzione espressiva della coloratura in Donizetti; l'agilità di forza e il valore delle *variationes* nel primo Verdi; la nobiltà del fraseggio nel Verdi maturo; la centralità del canto di conversazione in Puccini; l'importanza del colore e del peso vocale appropriati in Wagner; il senso della misura e del buon gusto nel Verismo; il fascino di ogni più piccola *nuance* nel repertorio francese.

L'intelligenza dell'interprete si gioca nel mettere a partito in un repertorio ciò che apprende dalla pratica dell'altro. La sua è una cosmologia complessa, nella quale ogni galassia ruota, evolve e intercetta le altre galassie. Ogni stella riverbera in parte la luce dell'altra e tra i vari personaggi del repertorio si scoprono parentele insospettite. È chiaro: non c'è pianeta senza luci in queste galassie. Infatti mai «si può dire che la Callas canti male, perché sarebbe una contraddizione in termini».<sup>333</sup> non canta male perché non è capace di farlo, ma talvolta «non è interessante e non lascia un segno personale sul personaggio». Solo che, ulteriore magia della Divina, non esiste alcun personaggio nel quale sia totalmente fuori parte, neanche quello – che non è il suo migliore – di Manon Lescaut, come abbiamo visto. Può capitare piuttosto che in una singola *performance* lei deluda «le viziose abitudini che ci dette», non trovando notazioni inedite e sorprendenti rispetto a quello che già ci ha rivelato e facendoci riascoltare quanto ha già proposto nelle occasioni precedenti. Ma se volessimo citare esempi concreti, il compito risulterebbe arduo: Alessandro Duranti ricorda il *Ballo in maschera* scaligero del Sant'Ambrogio 1957; *alii alia dicunt*, ma senza accordo.

**Terza variazione: Meteora o cometa?** Nel *Talmud* ebraico si legge che esiste una stella che appare una volta ogni settant'anni la quale rende confusa la volta celeste, inducendo in errore i capitani delle navi. Il rabbino Yehoshua ben Hananiah non sa ancora che si tratta della cometa battezzata da Edmond Halley con il proprio cognome, dopo averla avvistata nel 1682 e aver compreso che si rende visibile ogni settantasei anni.

---

<sup>333</sup> ALESSANDRO DURANTI, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti sull'opera*, Vicenza, Ronzani, 2017, p. 43, anche per le due citazioni che seguono.

Maria Callas confonde la volta celeste perché, dopo aver ascoltato il suo canto e aver visto il suo gesto scenico, il pubblico non è più quello di prima. E sono confusi – si veda la prima variazione – anche i critici e i musicologi (che non trovano le parole per definire il *monstrum*) e perfino i direttori d'orchestra, che devono riconoscerle un istinto teatrale infallibile.

Meteora sarebbe stata se, alle cadute, avesse fatto seguito l'oblio, la notte. Ma la palingenesi è come quella dell'araba fenice: dalle ceneri sparse nell'Egeo è rinato un mito che risuona *inter artes*, anche a prescindere dalla musica. Il patrimonio sonoro, la lezione interpretativa, il miracolo di alcune riscoperte, la voce, la scena e il repertorio, per citare il sottotitolo della nostra ricerca, al contrario non devono rinascere perché non sono mai morti. Così la sua voce “gotica” continua a cantare: amori e tradimenti, follie e sacrifici, passioni e tormenti, gioia e ironia, sorriso e leggerezza.

**Quarta variazione: Realismo astratto sulla scena e scenica scienza nel quotidiano.** Maria Callas non frequentò un'alta accademia di arte drammatica, ma condivise nel profondo e nei fatti la verità dell'insegnamento ricevuto dal maestro Serafin: «Quando si vuole trovare un gesto, quando si cerca il modo di muoversi in scena, l'unica cosa da fare è ascoltare la musica. Il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto».<sup>334</sup> Bastano pochi gesti, riconducibili al reale eppure astratti o simbolici, perché il personaggio sia perfettamente delineato prima che la voce canti la prima nota. Fortunati incontri con maestri talentuosi della regia la porteranno ad assecondare le geniali, eleganti intuizioni del realismo viscontiano o le suggestioni tragiche portate fino al parossismo di Alexis Minotis, ma resta indubitabile che sempre il gesto scenico di Maria Callas nasce dalla musica e proprio per questo risulta vero.

Ciò che altri artisti rappresentano sulla scena – il gesto iperbolico, il mettersi in posa, il “recitare” anziché “vivere” una parte – viene da Maria Callas riservato alla vita privata: la sua casa diventa un teatro, dove in reportage fotografici e breve filmati recita, anzi, teatralizza la parte della diva appagata, della moglie soddisfatta, della signora elegante perfettamente inserita in società.<sup>335</sup>

**Quinta variazione: Gli errori da non ripetere.** Il dimagrimento – a prescindere da quali espedienti siano stati adottati per ottenerlo e da quanta forza di volontà abbia richiesto – ha comportato un affaticamento psicofisico che la cantante avrebbe dovuto mettere in conto. Inoltre, una così radicale trasformazione della configurazione corporea avrebbe richiesto un adeguato tempo di riassetto dell'organizzazione vocale, dato che il corpo funge da cassa di risonanza. Il fatto che la perdita di peso abbia coinciso con l'infittirsi degli impegni artistici ha comportato una fatica

---

<sup>334</sup> Le parole di Serafin sono conservate in MARIA CALLAS, *Seducanti voci...*, cit., p. 46.

<sup>335</sup> Sulla teatralizzazione delle dimore callassiane si veda ANNA CHIARA TOMMASI, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti...*, in *Mille e una Callas...*, cit., pp. 543-559.

che può aver accelerato il declino ma può anche aver favorito l'attivazione di patologie rimaste prima latenti (come la dermatomiosite). Sicuramente – in termini husserliani<sup>336</sup> – una così drastica trasfigurazione del *Körper* (cioè del corpo fisico) avrebbe richiesto anche una accurata e congruente gestione e rivalutazione del *Leib* (ossia del corpo vissuto, caricato cioè di attese e significati emotivi). Questa operazione non ci fu. Negli anni in cui sembrava onnipotente, la voce della Callas venne usata come un ascensore (parole sue), senza risparmio. I danni si videro a distanza, anche perché la fisiologia dell'apparato fonatorio si mostrò meno resistente di quanto non sembrasse negli anni giovanili. Ma già ad Atene, negli anni del Conservatorio, qualche disomogeneità timbrica e forzatura nei passaggi di registro aveva reso difficile valutare natura e reali potenzialità di uno strumento per altri aspetti sorprendente.

Un malinteso senso di fedeltà alla volontà dell'autore e forse anche l'assenza di precise cognizioni di ordine storico e filologico spinsero Maria Callas a non accettare compromessi in occasione di recite teatrali durante le quali cantare quanto scritto comportò sforzi defatiganti a fronte di risultati mediocri, durante la recita, e un *surplus* di frustrazione di fronte alle critiche giudicate impietose e alle reazioni di delusione o abbandono da parte del pubblico.

Altri difetti non vanno ascritti a demerito dell'interprete ma dell'organizzazione teatrale globalmente intesa: riproposte di titoli di repertorio, tagli insensati alle partiture, ridotto uso delle variazioni e dei *da capo*, allestimenti frettolosi con cast male assortiti e numero insufficiente di prove... Sono le inconvenienze teatrali di ieri e spesso anche di oggi, e non vanno imputate a Maria Callas, ché anzi cercò, per quanto possibile, di intervenire sul sistema di produzione, migliorandolo.

**Sesta variazione: La cantante (quasi) muta.** La cantatrice calva è l'enigmatica protagonista assente di una anti-*pièce* (che da lei prende il titolo), considerata oggi l'emblema del teatro dell'assurdo di Eugène Ionesco. Nel 1950, a Parigi, in occasione della *première* l'atto unico non ottiene il successo sperato. È comprensibile: l'autore provoca il pubblico, facendo il contrario di ciò che fa normalmente il drammaturgo tradizionale. Maria Callas fa lo stesso: sparisce l'edonismo vocale, si affrontano a breve distanza ruoli considerati inconciliabili, ci si muove e ci si agita sulla scena come mai si era fatto prima, si dà ascolto al regista (professione appena inventata) come fosse un padreterno. Il pubblico, spaesato, deve affrontare un *training* che richiede tempo, perseveranza e un di più di competenza. Ancora, la cantatrice calva di Ionesco è presenza assente come quella della Callas senza voce nel film pasoliniano (non si sente neppure la ninna-nanna prevista negli appunti iniziali di sceneggiatura prima dell'infanticidio) o nei patetici concerti d'addio, autentica esperienza

---

<sup>336</sup> Sulla distinzione husserliana tra *Leib* e *Körper* interviene pure, ma in altro contesto, RENATA SCONAMIGLIO, *Maria nelle immagini...*, in *Mille e una Callas...*, cit., p. 511, nota 60.



di teatro dell'assurdo, nel corso della quale pianista,<sup>337</sup> soprano, tenore e pubblico sono complici di un inganno consapevole, perpetrato e non dichiarato. *La voix n'est plus là*. La voce è altrove e adesso ai devoti basta il simulacro, il *Körper* senza *flatus vocis*, quindi senza respiro, della Callas, perché è la Divina-Callas, il Mito-Callas e non Maria Callas, cantante e interprete in carriera, che i fan vogliono incontrare, vedere, applaudire e possibilmente toccare: si celebra, con buona pace di tutti, una versione laica del culto delle reliquie.

**Settima variazione: E il futuro?** Il ruolo più amato da Maria Callas fu quello di Norma, la profetessa. Il profeta è l'ermeneuta sapiente dell'ora presente, carica di presagi, foriera dell'avvenire. Vero profeta è chi coglie le potenzialità contenute nell'attualità (Aristotele *docet*) o – musicalmente – chi intuisce gli sconfinati orizzonti della bellezza e della poesia a partire dall'esattezza dello spartito.

È questa la lezione per i musicisti-cantanti del futuro: l'obbedienza alla musica che, attraverso lo studio indefesso, rivela talora la necessità dell'infedeltà (cioè il dovere di variare), talaltra l'inesauribile *vis* metaforica dell'arte.

E poi, per non finire e aprirci all'eterno, l'inesausta ricerca musicale assume per Maria Callas anche una inattesa prospettiva escatologica, dato che per lei

dove cessa la lingua comincia la Musica, ha detto il fantastico Hoffman. E sicuramente la musica è una cosa troppo grande per poterne parlare. Ma si può servirla sempre, invece, e sempre rispettarla con umiltà. Cantare, per me, non è un atto d'orgoglio, ma solo un tentativo d'elevazione verso quei cieli dove tutto è armonia.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Si veda ROBERT SUTHERLAND, *Maria Callas. Diaries of a Friendship*, London, Constable, 1999 (in particolare, sull'ormai avvenuta sacralizzazione del personaggio, il capitolo intitolato «'La Divina' returns», pp. 39-69).

<sup>338</sup> Abbiamo trascritto dal fac-simile del manoscritto originale contenuto nel cofanetto prodotto in soli 1.500 esemplari in occasione della mostra parigina *Maria Callas. Une femme, une voix, un mythe*, 27 marzo – 28 giugno 1998, Salle Saint-Jean – Hôtel de Ville de Paris, Paris, Association pour la Promotion des Arts, 1998. Riproduzione fotografica del documento in BRUNO TOSI, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, cit. p. 9.

## Appendice discografica

... δοκέω δ' ἔπος οὐκ ἀπόβλητον  
φθέγξομαι ἐσσομένοις...

... e farò risuonare un canto  
che non rifiuteranno, credo, i posteri...

(Teocrito, *Idillio* XVII, versi 136b-137a)

### 1. RegISTRAZIONI IN STUDIO DI OPERE COMPLETE<sup>1</sup>

#### 1952

AMILCARE PONCHIELLI (1834-1886),<sup>2</sup> *La Gioconda*: Maria Callas (Gioconda), Fedora Barbieri (Laura), Maria Amadini (La Cieca), Gianni Poggi (Enzo), Paolo Silveri (Barnaba), Giulio Neri (Alvise), Piero Poldi (Zuane), Armando Benzi (Isepo). Orchestra e Coro della RAI di Torino. Maestro del Coro: Giulio Mogliotti. Direttore: Antonino Votto. L'incisione Cetra viene realizzata a Torino dal 6 al 10 settembre 1952.

#### 1953

GAETANO DONIZETTI (1797-1848), *Lucia di Lammermoor*: Maria Callas (Lucia), Giuseppe di Stefano (Edgardo), Tito Gobbi (Enrico), Raffaele Arié (Raimondo), Valiano Natali (Arturo), Anna Maria Canali (Alisa), Gino Sarri (Normanno). Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Maestro del Coro: Andrea Morosini. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Firenze il 20 e il 28 gennaio e il 3, 4 e 6 febbraio 1953.

VINCENZO BELLINI (1801-1835), *I puritani*: Maria Callas (Elvira), Giuseppe di Stefano (Arturo), Rolando Panerai (Riccardo), Nicola Rossi-Lemeni (Giorgio), Carlo Forti (Gualtiero), Angelo Mercuriali (Bruno), Aurora Cattelani (Enrichetta). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 24 e il 30 marzo 1953.

PIETRO MASCAGNI (1863-1945), *Cavalleria rusticana*: Maria Callas (Santuzza), Giuseppe Di Stefano (Turiddu), Rolando Panerai (Alfio), Anna Maria Canali (Lola), Ebe Ticozzi (Mamma Lucia). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 16 e il 25 giugno e 3 e il 4 agosto 1953.

---

<sup>1</sup> Le ventidue opere complete registrate da Maria Callas (quattro delle quali – *Lucia di Lammermoor*, *La Gioconda*, *Norma* e *Tosca* – incise due volte, arrivando a un totale di ventisei realizzazioni complessive) sono state pubblicate una prima volta in cofanetto unico EMI Classics 3 95918 2 con booklet che segnala con esattezza le date delle diverse registrazioni, comprese quelle originariamente Cetra. Dal 2014 tutte le opere e le arie scelte incise in studio da Maria Callas sono incluse nell'elegante cofanetto Warner Classics intitolato *Maria Callas Remastered. The Complete Studio Recordings (1949-1969)*. Il booklet di ampio formato a rilegatura rigida, incluso nel cofanetto, contiene uno studio sulle varie registrazioni e una *Cronologia* di Tony Locantore (pp. 4-15) e, inoltre, un saggio sui dettagli tecnici relativi alla rimasterizzazione dei nastri originali firmato da Warwick Thompson (pp. 16-21). Seguono un'intervista di Simon Gibson all'ingegnere del suono Robert Gooch per ulteriori approfondimenti sulle nuove tecnologie editoriali (pp. 22-27) e la traduzione dei diversi saggi in varie lingue (compreso l'italiano, da p. 104 a p. 131, a cura di Carlo Maria Perselli). Sono inclusi nel booklet ampi inserti fotografici di ottima qualità, sia in bianco e nero che a colori. Per la compilazione delle diverse sezioni dell'*Appendice discografica* si è inoltre utilizzato il volume di JOHN PETTITT, *Maria Callas. A Record Obsession*, Menston, The Odda Press, 2000.

<sup>2</sup> Quando il nome del compositore è in maiuscolo si tratta di incisione in studio; se invece è scritto in tondo la registrazione è dal vivo.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *Tosca*: Maria Callas (Tosca), Giuseppe di Stefano (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Franco Calabrese (Angelotti), Melchiorre Luise (Il Sagrestano), Angelo Mercuriali (Spoletta), Dario Caselli (Sciarrone), Alvaro Cordova (Pastore). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Victor De Sabata. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 10 e il 21 agosto 1953.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *La traviata*: Maria Callas (Violetta), Francesco Albanese (Alfredo), Ugo Savarese (Germont), Ede Marietti Gandolfo (Flora), Alberto Albertini (Doughol), Mario Zorogniotti (Dr. Grenvil e Marchese d'Obigny), Ines Marietti (Annina), Mariano Caruso (Gastone), Tommaso Soley (Giuseppe). Orchestra e Coro della RAI di Torino diretti da Gabriele Santini. L'incisione Cetra viene realizzata a Torino nel settembre del 1953.

## 1954

VINCENZO BELLINI (1801-1835), *Norma*: Maria Callas (Norma), Mario Filippeschi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Nicola Rossi-Lemeni (Oroveso), Rina Cavallari (Clotilde), Paolo Caroli (Flavio). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano, tra il 23 aprile e il 3 maggio 1954.

RUGGERO LEONCAVALLO (1857-1919), *I pagliacci*: Maria Callas (Nedda), Giuseppe Di Stefano (Canio), Tito Gobbi (Tonio), Nicola Monti (Beppe), Rolando Panerai (Silvio). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 12 e il 17 giugno 1954.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *La forza del destino*: Maria Callas (Leonora), Richard Tucker (Don Alvaro), Carlo Tagliabue (Don Carlo), Nicola Rossi-Lemeni (Padre Guardiano), Renato Capecchi (Fra Melitone), Elena Nicolai (Preziosilla), Plinio Clabassi (Il marchese di Calatrava), Rina Cavallari (Curra), Dario Caselli (Alcade e Chirurgo), Gino Del Signore (Trabuco), Giulio Scarinci e Ottorino Begali (Soldati e Giocatori). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 17 e il 24 agosto 1954.

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868), *Il turco in Italia*: Maria Callas (Fiorilla), Nicola Rossi-Lemeni (Selim), Nicolai Gedda (Narciso), Jolanda Gardino (Zaida), Franco Calabrese (Geronio), Mariano Stabile (Il Poeta), Piero de Palma (Albazar). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Vittore Veneziani. Direttore: Gianandrea Gavazzeni. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 31 agosto e l'8 settembre 1954.

## 1955

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *Madama Butterfly*: Maria Callas (Cio-cio-san), Nicolai Gedda (Pinkerton), Lucia Danieli (Suzuki), Mario Borriello (Sharpless), Renato Ercolani (Goro), Mario Carlin (Yamadori), Plinio Clabassi (Bonzo), Enrico Campi (Commissario), Luisa Villa (Kate Pinkerton). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Herbert von Karajan. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 1° e il 6 agosto 1955.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *Aida*: Maria Callas (Aida), Richard Tucker (Radamès), Fedora Barbieri (Amneris), Tito Gobbi (Amonasro), Nicola Zaccaria (Il Re d'Egitto), Giuseppe Modesti (Ramfis), Franco Ricciardi (Messaggero), Elvira Galassi (Sacerdotessa). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 10 e il 12, il 16 e il 20 e il 23 e 24 agosto 1955.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *Rigoletto*: Maria Callas (Gilda), Giuseppe di Stefano (Il Duca di Mantova), Tito Gobbi (Rigoletto), Nicola Zaccaria (Sparafucile), Adriana Lazzarini (Maddalena), Plinio Clabassi (Monterone), Renato Ercolani (Borsa), Elvira Galassi (Contessa di Ceprano), Giuse Gerbino (Giovanna), William Dickie (Marullo), Carlo Forti (Conte di Ceprano), Vittorio Tatozzi (Usciére), Luisa Mandelli (Paggio). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 3 e il 16 settembre 1955.

## 1956

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *Il trovatore*: Maria Callas (Leonora), Giuseppe Di Stefano (Manrico), Fedora Barbieri (Azucena), Rolando Panerai (Il Conte di Luna), Nicola Zaccaria (Ferrando), Luisa Villa (Ines), Renato Ercolani (Ruiz), Giulio Mauri (Zingaro), Renato Ercolani (Messo). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Herbert von Karajan. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 3 e il 9 agosto 1956.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *La bohème*: Maria Callas (Mimi), Giuseppe Di Stefano (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Anna Moffo (Musetta), Nicola Zaccaria (Colline), Manuel Spatafora (Schaunard), Carlo Badioli (Benoit e Alcindoro), Franco Ricciardi (Parpignol), Eraldo Coda (Doganiere), Carlo Forti (Sergente). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Antonino Votto. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 20 e il 25 agosto e il 3 e 4 settembre 1956.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901), *Un ballo in maschera*: Maria Callas (Amelia), Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Tito Gobbi (Renato), Fedora Barbieri (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Ezio Giordano (Silvano), Silvio Maionica (Samuel), Nicola Zaccaria (Tom), Renato Ercolani (Giudice e Servo). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Antonino Votto. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 4 e il 9 settembre 1956.

## 1957

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868), *Il barbiere di Siviglia*: Maria Callas (Rosina), Luigi Alva (Almaviva), Tito Gobbi (Figaro), Nicola Zaccaria (Don Basilio), Fritz Ollendorff (Dottor Bartolo), Gabriella Carturan (Berta), Mario Carlin (Fiorello). Philharmonia Orchestra and Chorus. Maestro del Coro: Roberto Benaglio. Direttore: Alceo Galliera. L'incisione EMI viene realizzata a Londra tra il 7 e il 14 febbraio 1957.

VINCENZO BELLINI (1801-1835), *La sonnambula*: Maria Callas (Amina), Nicola Monti (Elvino), Nicola Zaccaria (Rodolfo), Fiorenza Cossotto (Teresa), Eugenia Ratti (Lisa), Giuseppe Morresi (Alessio), Franco Ricciardi (Notaro). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Antonino Votto. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 3 e il 9 marzo 1957.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *Turandot*: Maria Callas (Turandot), Eugenio Fernandi (Calaf), Elisabeth Schwarzkopf (Liù), Nicola Zaccaria (Timur), Giuseppe Nessi (L'Imperatore Altoum), Mario Borriello (Ping), Renato Ercolani (Pang), Piero de Palma (Pong e Principino di Persia), Giulio Mauri (Mandarino), Elisabetta Fusco (Prima Voce), Pinuccia Perotti (Seconda Voce). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 9 e il 13 e inoltre il 15 luglio 1957.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *Manon Lescaut*: Maria Callas (Manon), Giuseppe Di Stefano (Des Grieux), Giulio Fioravanti (Lescaut), Franco Calabrese (Geronte), Dino Formichini (Edmondo), Carlo Forti (Oste), Vito Tattone (Maestro di ballo), Fiorenza Cossotto (Musico), Giuseppe Morresi (Sergente), Franco Ricciardi (Lampionaio), Franco Ventriglia (Ufficiale). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 18 e il 27 luglio 1957.

LUIGI CHERUBINI (1760-1842), *Medea*: Maria Callas (Medea), Mirto Picchi (Giasone), Renata Scotto (Glauce), Giuseppe Modesti (Creonte), Miriam Pirazzini (Neris), Lidia Marimpietri ed Elvira Galassi (Ancelle), Alfredo Giacomotti (Capo delle guardie). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione Ricordi viene realizzata a Milano tra il 12 e il 19 settembre 1957.

## 1959

GAETANO DONIZETTI (1797-1848), *Lucia di Lammermoor*: Maria Callas (Lucia), Ferruccio Tagliavini (Edgardo), Piero Cappuccilli (Enrico), Bernard Ladysz (Raimondo), Leonardo Del Ferro (Arturo), Margreta Elkins (Alisa), Renzo Casellato (Normanno). Philharmonia Orchestra and Chorus. Maestro del Coro: Roberto Benaglio. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Londra tra il 16 e il 21 marzo 1959.

AMILCARE PONCHIELLI (1834-1886), *La Gioconda*: Maria Callas (Gioconda), Fiorenza Cossotto (Laura), Irene Companeez (La Cieca), Pier Miranda Ferraro (Enzo), Piero Cappuccilli (Barnaba), Ivo Vinco (Alvise), Leonardo Monreale (Zuane), Renato Ercolani (Isepo e Prima Voce lontana), Aldo Biffi (Seconda Voce lontana), Carlo Forti (Cantore e Pilota), Bonaldo Giaiotti (Barnabotto). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Antonino Votto. L'incisione EMI viene realizzata a Milano tra il 4 e l'11 settembre 1959.

## 1960

VINCENZO BELLINI (1801-1835), *Norma*: Maria Callas (Norma), Franco Corelli (Pollione), Christa Ludwig (Adalgisa), Nicola Zaccaria (Oroveso), Edda Vincenzi (Clotilde), Piero De Palma (Flavio). Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro: Norberto Mola. Direttore: Tullio Serafin. L'incisione EMI viene realizzata a Milano, tra il 5 e il 12 settembre 1960.

## 1964 e 1965

GEORGES BIZET (1838-1875), *Carmen*: Maria Callas (Carmen), Nicolai Gedda (Don José), Andréa Guiot (Micaela), Robert Massard (Escamillo), Nadine Sautereau (Frasquita), Jane Berbié (Mercédès), Jean-Paul Vauquelin (Dancairo), Jacques Pruvost e Maurice Majeovski (Remendado: Majeovski solo per i numeri 18-19 della partitura), Claude Cales (Morales), Jacques Mars (Zuniga). Chœurs René Duclos. Maestro del Coro: Jean Laforge. Orchestre du Théâtre de l'Opéra de Paris. Direttore: Georges Prêtre. L'incisione EMI viene realizzata a Parigi tra il 6 e il 20 luglio 1964.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924), *Tosca*: Maria Callas (Tosca), Carlo Bergonzi (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Leonardo Monreale (Angelotti e Carceriere), Giorgio Tadeo (Sagrestano), Renato Ercolani (Spoletta), Ugo Trama (Sciarrone), David Sellar (Pastore). Coro del Théâtre National de l'Opéra. Maestro del Coro: Jean Laforge. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Direttore: Georges Prêtre. L'incisione EMI viene realizzata a Parigi il 3 e il 4 e tra il 7 e il 12 e il 14 dicembre 1964; inoltre il 19 gennaio 1965.

## 2. RegISTRAZIONI IN STUDIO DI SINGOLE ARIE<sup>3</sup>

### 1949

VINCENZO BELLINI, *I puritani*: «Qui la voce sua soave»; *Norma*: «Casta diva»; RICHARD WAGNER, *Tristano e Isotta*: «Morte di Isotta» (in italiano). Orchestra della RAI di Torino diretta da Arturo Basile. Incisione Cetra realizzata tra l'8 e il 10 novembre 1949.

### 1953

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*: «Non mi dir». Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Tullio Serafin. Incisione EMI realizzata a Firenze nel gennaio 1953.

---

<sup>3</sup> Le date delle registrazioni sono state portate a conoscenza del pubblico nel booklet di 102 pagine incluso nel cofanetto EMI Classics 3 95918 2, *Maria Callas. The Complete Studio Recordings (1949-1969)*. Le pubblicazioni che accompagnavano le edizioni dei recital in LP, invece, non contenevano i dettagli sulla cronologia delle registrazioni.

## 1954

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*: «In quelle trine morbide», «Sola, perduta, abbandonata»; *La bohème*: «Sì, mi chiamano Mimì», «Dove lieta uscì»; *Madama Butterfly*: «Un bel dì vedremo», «Tu? Tu? Piccolo Iddio!»; *Suor Angelica*: «Senza mamma»; *Gianni Schicchi*: «O mio babbino caro»; *Turandot*: «Signore, ascolta», «In questa reggia», «Tu, che di gel sei cinta». Philharmonia Orchestra diretta da Tullio Serafin. Incisione EMI realizzata a Londra tra il 15 e il 21 settembre 1954.

FRANCESCO CILEA, *Adriana Lecouvreur*: «Io sono l'umile ancella», «Poveri fiori»; ALFREDO CATALANI, *La Wally*: «Ebben? Ne andrò lontana»; UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*: «La mamma morta»; ARRIGO BOITO, *Mefistofele*: «L'altra notte in fondo al mare»; GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*: «Una voce poco fa»; GIACOMO MEYERBEER, *Dinorah*: «Ombra leggera» (in italiano); LEO DELIBES, *Lakmé*: «Dov'è l'indiana bruna» (in italiano); GIUSEPPE VERDI, *I vespri siciliani*: «Mercé, dilette amiche». Philharmonia Orchestra diretta da Tullio Serafin. Incisione EMI realizzata a Londra tra il 15 e il 21 settembre 1954.

## 1955

LUIGI CHERUBINI, *Medea*: «Dei tuoi figli la madre» (in italiano); GASPARO SPONTINI, *La vestale*: «Tu che invoco», «O Nume tutelar», «Caro oggetto»; VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*: «Come per me sereno», «Ah! non credea mirarti... Ah! non giunge uman pensiero». Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, diretti da Tullio Serafin. Incisione EMI realizzata a Milano tra il 9 e il 12 giugno 1955.

## 1958

GIUSEPPE VERDI, *Macbeth*: «Vieni! t'affretta!», «La luce langue», «Una macchia è qui tuttora»; *Nabucco*, «Anch'io dischiuso un giorno»; *Ernani*: «Ernani! Ernani! Involami»; *Don Carlo*: «Tu che le vanità». Philharmonia Orchestra diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Londra tra il 19 e il 24 settembre 1958.

GAETANO DONIZETTI, *Anna Bolena*: «Al dolce guidami!», con Monica Sinclair (Smeton), John Lanigan (Percy), Joseph Rouleau (Rocheffort), Duncan Robertson (Hervey); AMBROISE THOMAS, *Hamlet*: «A vos jeux»; VINCENZO BELLINI, *Il pirata*: «Col sorriso d'innocenza». Philharmonia Orchestra and Chorus diretti da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Londra tra il 19 e il 24 settembre 1958.

## 1960

VINCENZO BELLINI, *Il pirata*: «Sorgete, è in me dover», con Alexander Young (Iturbo e Gualtiero) e Monica Sinclair (Adele); GIOACHINO ROSSINI, *La cenerentola*: «Nacqui all'affanno»; *Guglielmo Tell*: «Selva opaca»; *Semiramide*: «Bel raggio lusinghier»; CARL MARIA VON WEBER, *Oberon*: «Ocean! Thou mighty monster» (in inglese); GAETANO DONIZETTI, *Lucrezia Borgia*: «Com'è bello!»; GIUSEPPE VERDI, *I vespri siciliani*: «Arrigo! ah parli a un cor»; *Don Carlo*: «O don fatale». Philharmonia Orchestra and Chorus diretti da Antonino Tonini. Incisione EMI realizzata a Londra tra il luglio del 1960 e l'aprile del 1962.

## 1961

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Orphée et Euridice*: «J'ai perdu mon Euridice»; *Alceste*: «Divinités du Styx»; GEORGES BIZET, *Carmen*: «Habanera», «Séguedille»; CAMILLE SAINT-SAËNS, *Samson et Dalila*: «Printemps qui commence», «Amour! viens aider ma faiblesse!», «Mon coeur s'ouvre à ta voix»; CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*: «Je veux vivre»; AMBROISE THOMAS: *Mignon*: «Je suis Titania»; JULES MASSENET, *Le Cid*: «Pleurez mes yeux»; GUSTAVE CHARPENTIER, *Louise*: «Depuis le jour». Orchestra National de la Radiodiffusion Française, diretta da Georges Prêtre. Incisione EMI realizzata a Parigi tra il 28 marzo e il 5 aprile 1961.

## 1963 e 1964

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Iphigénie en Tauride*: «O malheureuse Iphigénie»; HECTOR BERLIOZ, *La damnation de Faust*: «D'amour l'ardente flamme»; GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*: «Comme autrefois»; JULES MASSENET, *Manon*: «Adieu, notre petite table», «Je marche sur tous les chemins»; *Werther*: «Air des lettres»; CHARLES GOUNOD, *Faust*: «Le roi de Thulé... Ah! je ris». Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Georges Prêtre. Incisione EMI realizzata a Parigi tra il 2 e il 7 maggio 1963.<sup>4</sup>

LUDWIG VAN BEETHOVEN: «Ah! perfido!»; WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*: «Or sai che l'onore», «Non mi dir», «Mi tradi»; *Le nozze di Figaro*: «Porgi amor»; CARL MARIA VON WEBER, *Oberon*: «Ocean! Thou mighty monster» (in inglese). Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Parigi tra il 6 e il 23 dicembre 1963; inoltre l'incisione viene completata l'8 gennaio 1964.

GIUSEPPE VERDI, *Otello*: «Salce, salce... Ave Maria»; *Aroldo*: «Ah! dagli scanni», «Salvami, salvami tu gran Dio!»; *Don Carlo*: «Non pianger, mia compagna», «O don fatale!». Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Parigi tra il 17 e il 27 dicembre 1963; inoltre l'incisione viene completata il 20 e il 21 febbraio 1964.

GIOACHINO ROSSINI, *La cenerentola*: «Nacqui all'affanno»; *Guglielmo Tell*: «Selva opaca»; *Semiramide*: «Bel raggio lusinghier»; GAETANO DONIZETTI, *La figlia del reggimento*: «Convien partir», *Lucrezia Borgia*: «Com'è bello», *L'elisir d'amore*: «Prendi, per me sei libero». Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Parigi tra il 4 e il 23 dicembre 1963 e tra il 13 e il 24 aprile 1964.

GIUSEPPE VERDI, *Attila*: «Oh! Nel fuggente nuvolo»; *I vespri siciliani*: «Arrigo! ah parli a un core»; *Un ballo in maschera*: «Ma dall'arido stelo divulsa»; «Morrò, ma prima in grazia»; *Il trovatore*: «Tacea la notte placida»; «D'amor sull'ali rosee»; *I Lombardi alla prima crociata*: «Se vano è il pregare»; «Te vergin santa»; *Aida*: «Ritorna vincitor». Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Parigi il 22 febbraio e tra il 7 e il 22 aprile 1964.

GIUSEPPE VERDI, *Aida*: «Pur ti riveggo», con Franco Corelli (Radames). Orchestre du Théâtre National de l'Opéra diretta da Georges Prêtre. Incisione EMI realizzata a Parigi nel giugno del 1964.

## 1969

GIUSEPPE VERDI, *I vespri siciliani*: «Arrigo! ah parli a un core»; *Il corsaro*: «Vola talor dal carcere», «Romanza di Medora»; *I Lombardi alla prima crociata*: «Te vergin santa»; *Attila*: «Oh! nel fuggente nuvolo». Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Nicola Rescigno. Incisione EMI realizzata a Parigi nel febbraio del 1969.

---

<sup>4</sup> In questo periodo «Maria si trovava alle prese con molte difficoltà. Era nervosa» (JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni. Guida completa*, con una nota di Elvio Giudici, trad. dall'inglese di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 201). La voce risponde in maniera discontinua; spesso la cantante non è soddisfatta e, pertanto, torna a registrare lo stesso pezzo a settimane oppure a mesi di distanza. Nella cronologia qui proposta (che segue da vicino la discografia critica di John Ardoin) si tiene conto di come le arie furono raggruppate in occasione della prima pubblicazione discografica. Successivamente gli stessi brani sono stati riproposti dall'etichetta EMI anche in antologie diversamente strutturate. Se la voce di Maria Callas è ormai compromessa, non lo sono le sue doti di musicista e la sua sagacia di interprete. Racconta infatti il maestro Rescigno citato da Ardoin: «L'ho vista ascoltare una registrazione di quattro o cinque minuti con lo spartito davanti a sé, senza prendere appunti. Poi ritornava subito nella sala d'incisione e cantava l'aria di nuovo con tutti i piccoli aggiustamenti che occorreivano: qua più forte, la più piano, qui più aperto, lì più coperto. Non smisi mai di stupirmi della sua capacità di fare subito questi cambiamenti piccolissimi dopo un unico ascolto» (*ibidem*).

## 1972

GIUSEPPE VERDI, *La forza del destino*: «Ah! per sempre»; *I vespri siciliani*: «Quale o prode»; *Don Carlo*: «Io vengo a domandar»; *Aida*: «Pur ti risveggo»; *Otello*: «Già nella notte densa», con Giuseppe Di Stefano. Ai cinque duetti verdiani «realizzati in maniera abbastanza compiuta»<sup>5</sup> se ne aggiunse uno donizettiano – «Una parola, o Adina», dall'*Elisir d'amore* – che non fu completato. Maria Callas non autorizzò mai la pubblicazione su disco di queste sue ultime incisioni. London Symphony Orchestra diretta da Antonio De Almeida. Incisione Philips realizzata a Londra tra il 30 novembre e il 20 dicembre.

### 3. RegISTRAZIONI DAL VIVO DI OPERE COMPLETE O DI CONCERTI (Warner Classics)<sup>6</sup>

## 1949

Giuseppe Verdi, *Nabucco*, recita al Teatro San Carlo di Napoli diretta da Vittorio Gui del 20 dicembre 1949: Maria Callas (Abigaille), Gino Bechi (Nabucco), Amalia Pini (Fenena), Gino Sinimberghi (Ismaele), Luciano Neroni (Zaccaria).

## 1950

Richard Wagner, *Parsifal*, esecuzione in forma di concerto del 20 novembre (atto I) e del 21 novembre 1950 (atti II e III) alla RAI di Roma diretta da Vittorio Gui: Maria Callas (Kundry), Africo Baldelli (Parsifal), Boris Christoff (Gurnemanz); Rolando Panerai (Amfortas), Dimitri Lopatto (Titurel), Giuseppe Modesti (Klingsor), Aldo Bertocci e Mario Frosini (Cavaliere), Lina Pagliughi, Renata Broilo, Anna Maria Canali, Liliana Rossi, Silvana Tenti e Miti Truccato Pace (Fanciulle-fiore).

## 1951

Giuseppe Verdi, *I vespri siciliani*, recita al Teatro Comunale di Firenze del 26 maggio 1951 diretta da Erich Kleiber: Maria Callas (Elena), Giorgio Kokolios (Arrigo); Enzo Mascherini (Monforte); Boris Christoff (Procida); Bruno Carmassi (Bethune); Mario Frosini (Vaudemont); Mafalda Masini Pettini (Ninetta); Gino Sarri (Danieli); Aldo De Paoli (Tebaldo); Lido Pettini (Roberto); Benno Ristori (Manfredo).

Giuseppe Verdi, *Aida*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 3 luglio 1951 diretta da Oliviero De Fabritiis: Maria Callas (Aida), Mario Del Monaco (Radamès), Oralia Dominguez (Amneris), Giuseppe Taddei (Amonasro), Ignacio Ruffino (Il Re), Roberto Silva (Ramfis), Carlos Sagarminaga (Messaggero), Rosa Rodriguez (Sacerdotessa).

## 1952

Gioachino Rossini, *Armida*, recita al Teatro Comunale di Firenze del 26 aprile 1952 diretta da Tullio Serafin: Maria Callas (Armida), Francesco Albanese (Rinaldo), Alessandro Ziliani (Goffredo), Antonio Salvarezza (Eustazio), Mario Filippeschi (Gernando e Ubaldo), Gianni Raimondi (Carlo), Mario Frosini (Idraote), Marco Stefanoni (Astarotte).

---

<sup>5</sup> JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., p. 215. Il giudizio complessivo, a p. 216, è chiaro: «Francamente, non credo che nessuna parte di questo materiale sia pubblicabile [...]. Si tratterebbe [...] di un atto di singolare insensibilità e crudeltà».

<sup>6</sup> Vengono qui citati solo i venti titoli contenuti nel cofanetto Warner Classics intitolato *Maria Callas Live. Remastered Live Recordings 1949-1964*. La ricostruzione tecnica curata dalla Parlophone Records Limited consente quasi sempre un ascolto di suono accettabile, discreto e, in alcuni casi, buono. Esistono anche altre registrazioni *live*, pubblicate da varie etichette, ma il suono è spesso talmente precario da non consentire una valutazione della qualità dell'esecuzione. Il cofanetto Warner Classics contiene un ricco booklet di 214 pagine, con preziosi inserti fotografici. Tre dischi Blu-Ray ripropongono, inoltre, le videoregistrazioni dei concerti di Parigi (19 dicembre 1958, con atto II di *Tosca*), Amburgo (15 maggio 1959 e 16 marzo 1962) e Londra (4 novembre 1962 e 9 febbraio 1964, atto II di *Tosca*).



Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 17 giugno 1952 diretta da Umberto Mugnai: Maria Callas (Gilda), Giuseppe Di Stefano (Duca di Mantova), Piero Campolonghi (Rigoletto), Ignacio Ruffino (Sparafucile), Maria Teresa Garcia (Maddalena), Gilberto Cerda (Monterone), Carlos Sagarminaga (Borsa), Albert Herrera (Marullo), Anna Maria Feuss (Giovanna), Edna Patoni (Contessa di Ceprano).

Vincenzo Bellini, *Norma*, recita al Covent Garden di Londra del 18 novembre 1952 diretta da Vittorio Gui: Maria Callas (Norma), Mirto Picchi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Giacomo Vaghi (Oroveso), Joan Sutherland (Clotilde), Paul Asciak (Flavio).

Giuseppe Verdi, *Macbeth*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1952 diretta da Victor De Sabata: Maria Callas (Lady Macbeth), Enzo Mascherini (Macbeth), Italo Tajo (Banco), Gino Penno (Macduff), Luciano Della Pergola (Malcolm), Angela Vercelli (Dama), Attilio Barbese (Domestico), Mario Tommasini (Sicario); Ivo Vinco (Araldo).

### 1953

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al Teatro alla Scala del 10 dicembre 1953 diretta da Leonard Bernstein: Maria Callas (Medea), Gino Penno (Giasone), Maria Luisa Nache (Glauce), Giuseppe Modesti (Creonte), Fedora Barbieri (Neris), Enrico Campi (Capo delle guardie), Angela Vercelli e Maria Amadini (Ancelle).

### 1954

Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 4 aprile 1954 diretta da Carlo Maria Giulini: Maria Callas (Alceste), Renato Gavarini (Admeto), Paolo Silveri (Sommo Sacerdote), Rolando Panerai (Apollo), Silvio Maionica (Tanato), Giuseppe Zampieri (Evandro), Enrico Campi (Araldo), Nicola Zaccaria (Voce dell'Oracolo).

Gasparo Spontini, *La vestale*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1954 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Giulia), Franco Corelli (Licinio), Enzo Sordello (Cinna), Nicola Rossi-Lemeni (Sommo Sacerdote), Ebe Stignani (Alta Sacerdotessa), Vittorio Tatzzi (Console), Nicola Zaccaria (Aruspice).

### 1955

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, recita al Teatro alla Scala di Milano dell'8 gennaio 1955 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Maddalena), Mario Del Monaco (Chénier), Aldo Protti (Gérard), Maria Amadini (Contessa), Silvana Zanolli (Bersi), Enzo Sordello (Fléville), Mario Carlin (l'Incredibile), Enrico Campi (Roucher), Lucia Danieli (Madelon), Vittorio Tatzzi (Fouquier), Giuseppe Morresi (Dumas), Eraldo Coda (Schmidt).

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 5 marzo 1955 diretta da Leonard Bernstein: Maria Callas (Amina), Cesare Valletti (Elvino), Giuseppe Modesti (Rodolfo), Gabriella Carturan (Teresa), Eugenia Ratti (Lisa), Pierluigi Latinucci (Alessio), Giuseppe Nessi (Notaro).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, recita all'Opera di Stato di Berlino del Teatro alla Scala in tournée del 29 settembre 1955 diretta da Herbert von Karajan: Maria Callas (Lucia), Giuseppe Di Stefano (Edgardo), Rolando Panerai (Enrico), Nicola Zaccaria (Raimondo), Giuseppe Zampieri (Arturo), Luisa Villa (Alisa), Mario Carlin (Normanno).

### 1957

Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 14 aprile 1957 diretta da Gianandrea Gavazzeni: Maria Callas (Anna), Giulietta Simionato (Giovanna Seymour), Gianni Raimondi (Percy), Nicola Rossi-Lemeni (Enrico VIII), Plinio Clabassi (Rochefort), Luigi Rumbo (Hervey), Gabriella Carturan (Smeton).

Christoph Willibald Gluck, *Ifigenia in Tauride*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 1° giugno 1957 diretta da Nino Sanzognò: Maria Callas (Ifigenia), Francesco Albanese (Pilade), Anselmo

Colzani (Toante), Fiorenza Cossotto (Diana), Dino Dondi (Oreste), Stefania Malagù ed Eva Perotti (Sacerdotesse), Edith Martelli (Donna Greca), Costantino Ego (Ministro del tempio).

### 1958

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona del 27 marzo 1958 diretta da Franco Ghione: Maria Callas (Violetta), Alfredo Kraus (Alfredo), Mario Sereni (Germont), Laura Zannini (Flora), Alvaro Malta (Doughol), Alessandro Maddalena (Dr. Doughol), Maria Cristina De Castro (Annina), Piero De Palma (Gastone), Vito Susca (Marchese d'Obigny), Manuel Leitao (Commissario).

### 1959

Vincenzo Bellini, *Il pirata*, esecuzione in forma di concerto all'American Opera Society di New York del 27 gennaio 1959 diretta da Nicola Rescigno: Maria Callas (Imogene), Pier Miranda Ferraro (Gualtiero), Constantino Ego (Ernesto), Glade Peterson (Iturbo), Chester Watson (Goffredo), Regina Sarfaty (Adele).

### 1960

Gaetano Donizetti, *Poliuto*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1960 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Paolina), Franco Corelli (Poliuto), Ettore Bastianini (Severo), Nicola Zaccaria (Callistene), Rinaldo Pelizzoni (Felice), Piero De Palma (Nearco), Virgilio Carbonari e Giuseppe Morresi (Cristiani).

### 1964

Giacomo Puccini, *Tosca*, recita al Covent Garden di Londra del 24 gennaio 1964 diretta da Carlo Felice Cillario: Maria Callas (Tosca), Renato Cioni (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Victor Godfrey (Angelotti), Eric Garrett (Sagrestano), Robert Bowman (Spoletta), Dennis Wicks (Sciarrone), Edgar Boniface (Carceriere), David Sellar (Pastore).

## 4. Elenco delle rappresentazioni e dei concerti di cui rimangono registrazioni dal vivo<sup>7</sup>

### 1949

Giacomo Puccini, *Turandot*, recita al Teatro Colón di Buenos Aires diretta da Tullio Serafin del 20 maggio 1949, *excerpta* dall'atto II (con Mario Del Monaco, Calaf).

Vincenzo Bellini, *Norma*, «Oh! rimembranze», recita al Teatro Colón di Buenos Aires diretta da Tullio Serafin del 17 giugno 1949 (con Fedora Barbieri, Adalgisa).

Giuseppe Verdi, *Nabucco*, recita al Teatro San Carlo di Napoli diretta da Vittorio Gui del 20 dicembre 1949: Maria Callas (Abigaille), Gino Bechi (Nabucco), Amalia Pini (Fenena), Gino Sinimberghi (Ismaele), Luciano Neroni (Zaccaria).

---

<sup>7</sup> Per la ricostruzione della cronologia delle rappresentazioni documentate in registrazioni dal vivo ci si avvale, in diversa misura, dei seguenti materiali bibliografici (i titoli sono riportati in ordine alfabetico, per autore): JOHN ARDOIN, *L'eredità Callas...*, cit., pp. 22-219; JOHN ARDOIN – GERALD FITZGERALD, *Callas. The Art and the Life*, London, Thames and Hudson, 1974, pp. 265-275; AA.VV., *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condirezione di Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, colonne 112-116; GEORGE JELLINEK, *Callas. Portrait of a Prima Donna*, New York, Ziff-Davis Publishing Company, 1960, pp. 338-346; KARAKOULOS MELINA, *Maria Callas. La Diva*, Paris, Lafon, 1988, pp. 201-235; JACQUES LORCEY, *L'art de Maria Callas*, Biarritz, Atlantica, 1999, pp. 225-251; DANIELE RUBBOLI, *Maria Callas*, Dosson di Casier (Treviso), Matteo Editore, 2002, pp. 99-109; SERGIO SEGALINI, *Callas. Les images d'une voix*, Paris, Van de Velde, 1979, pp. 159-170.

## 1950

- Vincenzo Bellini, *Norma*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 23 maggio 1950 diretta da Guido Picco: Maria Callas (Norma), Kurt Baum (Pollione), Giulietta Simionato (Adalgisa), Nicola Moscona, (Oroveso).
- Giuseppe Verdi, *Aida*, recite al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 30 maggio e del 3 giugno 1950 dirette da Guido Picco: Maria Callas (Aida), Kurt Baum (Radamès), Giulietta Simionato (Amneris), Robert Weede (Amonasro), Ignacio Ruffino (Il Re d'Egitto), Nicola Moscona (Ramfis).
- Giacomo Puccini, *Tosca*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico dell'8 giugno 1950 diretta da Umberto Mugnai: Maria Callas (Tosca), Mario Filippeschi (Cavaradossi), Robert Weede (Scarpia), Gilberto Cerda (Angelotti), Francisco Alonso (Sciarrone).
- Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, selezione dalle recite al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 20 e 27 giugno 1950 dirette da Guido Picco: Maria Callas (Leonora), Kurt Baum (Manrico), Giulietta Simionato (Azucena), Leonard Warren (Conte di Luna), Nicola Moscona (Ferrando).
- Giuseppe Verdi, *Aida*, recita al Teatro dell'Opera di Roma del 2 ottobre 1950 diretta da Vincenzo Bellezza: Maria Callas (Aida), Mirto Picchi (Radamès); Ebe Stignani (Amneris); Raffaele De Falchi (Amonasro), Augusto Romani (Ramfis).
- Richard Wagner, *Parsifal*, esecuzione in forma di concerto del 20 novembre (atto I) e del 21 novembre 1950 (atti II e III) alla RAI di Roma diretta da Vittorio Gui: Maria Callas (Kundry), Africo Baldelli (Parsifal), Boris Christoff (Gurnemanz); Rolando Panerai (Amfortas), Dimitri Lopatto (Titurel), Giuseppe Modesti (Klingsor), Aldo Bertocci e Mario Frosini (Cavaliere), Lina Pagliughi, Renata Broilo, Anna Maria Canali, Liliana Rossi, Silvana Tenti e Miti Truccato Pace (Fanciulle-fiore).

## 1951

- Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, recita al Teatro San Carlo di Napoli del 27 gennaio 1951 diretta da Tullio Serafin: Maria Callas (Leonora), Giacomo Lauri Volpi (Manrico); Cloe Elmo (Azucena); Paolo Silveri (Conte di Luna); Italo Tajo (Ferrando), Teresa De Rosa (Ines), Luciano Della Pergola (Ruiz).
- Concerto alla RAI di Torino del 12 marzo 1951 diretto da Manno Wolf-Ferrari. Programma. Verdi, *Un ballo in maschera*: «Ma dall'arido stelo»; Proch: «Deh torna, mio ben»; Thomas, *Mignon*: «Io son Titania» (in italiano).
- Giuseppe Verdi, *I vespri siciliani*, recita al Teatro Comunale di Firenze del 26 maggio 1951 diretta da Erich Kleiber: Maria Callas (Elena), Giorgio Kokolios (Arrigo); Enzo Mascherini (Monforte); Boris Christoff (Procida); Bruno Carmassi (Bethune); Mario Frosini (Vaudemont); Mafalda Masini Pettini (Ninetta); Gino Sarri (Danieli); Aldo De Paoli (Tebaldo); Lido Pettini (Roberto); Benno Ristori (Manfredo).
- Giuseppe Verdi, *Aida*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 3 luglio 1951 diretta da Oliviero De Fabritiis: Maria Callas (Aida), Mario Del Monaco (Radamès), Oralia Dominguez (Amneris), Giuseppe Taddei (Amonasro), Ignacio Ruffino (Il Re), Roberto Silva (Ramfis), Carlos Sagarminaga (Messaggero), Rosa Rodriguez (Sacerdotessa).
- Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 17 luglio 1951 diretta da Oliviero De Fabritiis: Maria Callas (Violetta), Cesare Valletti (Alfredo), Giuseppe Taddei (Germont), Luz Maria Faran (Flora), Gilberto Cerda (Douphol), Ignacio Ruffino (Dr. Grenvil), Carlos Sagarminaga (Gastone), Cristina Giron (Annina), Francesco Alonso (Marchese d'Obigny).
- Giacomo Puccini, *Tosca*, recita al Teatro Municipal di Rio de Janeiro del 24 settembre 1951 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Tosca), Gianni Poggi (Cavaradossi), Paolo Silveri (Scarpia), Gino Del Signore (Spoletta), Giulio Neri (Angelotti), Guilherme Damiano (Sagrestano), Anna Maria Canali (Pastore).

## 1952

Concerto alla RAI di Torino del 18 marzo 1952 diretto da Oliviero De Fabritiis. Programma. Verdi, *Macbeth*: «Vieni! t'affretta»; *Nabucco*: «Anch'io dischiuso un giorno»; Donizetti, *Lucia di Lammermoor*: «Ardon gl'incensi»; Delibes, *Lakmé*: «Dov'è l'indiana bruna» (in italiano).

Gioachino Rossini, *Armida*, recita al Teatro Comunale di Firenze del 26 aprile 1952 diretta da Tullio Serafin: Maria Callas (Armida), Francesco Albanese (Rinado), Alessandro Ziliani (Goffredo), Antonio Salvarezza (Eustazio), Mario Filippeschi (Gernando e Ubaldo), Gianni Raimondi (Carlo), Mario Frosini (Idraote), Marco Stefanoni (Astarotte).

Vincenzo Bellini, *I puritani*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 29 maggio 1952 diretta da Guido Picco: Maria Callas (Elvira), Giuseppe Di Stefano (Arturo), Piero Campolonghi (Riccardo), Roberto Silva (Giorgio), Ignacio Ruffino (Gualtiero), Tanis Lugo (Bruno), Rosa Rimoch (Enrichetta).

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 3 giugno 1952 diretta da Umberto Mugnai: Maria Callas (Violetta), Giuseppe Di Stefano (Alfredo); Piero Campolonghi (Germont), Cristina Trevi (Flora), Ignacio Ruffino (Dr. Grenvil), Gilberto Cerda (Dolphol), Edna Patoni (Annina), Francisco Tortolero (Gastone), Alberto Herrera (Marchese d'Obigny).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, recite al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 10 e del 14 giugno (un solo brano) 1952 dirette da Guido Picco: Maria Callas (Lucia), Giuseppe Di Stefano (Edgardo), Piero Campolonghi (Enrico), Roberto Silva (Raimondo), Carlo Del Monte (Arturo), Anna Maria Feuss (Alisa), Francisco Tortolero (Normanno).

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 17 giugno 1952 diretta da Umberto Mugnai: Maria Callas (Gilda), Giuseppe Di Stefano (Duca di Mantova), Piero Campolonghi (Rigoletto), Ignacio Ruffino (Sparafucile), Maria Teresa Garcia (Maddalena), Gilberto Cerda (Monterone), Carlos Sagarminaga (Borsa), Albert Herrera (Marullo), Anna Maria Feuss (Giovanna), Edna Patoni (Contessa di Ceprano).

Giacomo Puccini, *Tosca*, recita al Palacio de las Bellas Artes di Città del Messico del 1° luglio 1952 diretta da Guido Picco: Maria Callas (Tosca), Giuseppe Di Stefano (Cavaradossi), Piero Campolonghi (Scarpia), Gilberto Cerda (Angelotti), Francisco Alonso (Sagrestano e Sciarrone), Carlos Sagarminaga (Spoletta), Luz Maria Faran (Pastore).

Vincenzo Bellini, *Norma*, recita al Covent Garden di Londra del 18 novembre 1952 diretta da Vittorio Gui: Maria Callas (Norma), Mirto Picchi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Giacomo Vaghi (Oroveso), Joan Sutherland (Clotilde), Paul Asciak (Flavio).

Giuseppe Verdi, *Macbeth*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1952 diretta da Victor De Sabata: Maria Callas (Lady Macbeth), Enzo Mascherini (Macbeth), Italo Tajo (Banco), Gino Penno (Macduff), Luciano Della Pergola (Malcolm), Angela Vercelli (Dama), Attilio Barbese (Domestico), Mario Tommasini (Sicario); Ivo Vinco (Araldo).

## 1953

Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 23 febbraio 1953 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Leonora), Gino Penno (Manrico), Ebe Stignani (Azucena), Carlo Tagliabue (Conte di Luna); Giuseppe Modesti (Ferrando); Ebe Ticozzi (Ines); Mariano Caruso (Ruiz), Carlo Forti (Zingaro).

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al Teatro Comunale di Firenze del 7 maggio 1953 diretta da Vittorio Gui: Maria Callas (Medea), Carlos Guichandut (Giasone), Gabriella Tucci (Glauce), Mario Peteri (Creonte), Fedora Barbieri (Neris), Mario Frosini (Capo delle Guardie), Liliana Poli e Maria Andreassi (Ancelle).

Giuseppe Verdi, *Aida*, recita al Covent Garden di Londra del 10 giugno 1953 diretta da Sir John Barbirolli: Maria Callas (Aida), Kurt Baum (Radamès), Jess Walters (Amonasro), Giulietta

Simionato (Amneris), Giulio Neri (Ramfis), Michael Langdon (Il Re d'Egitto), Hector Thomas (Messaggero), Joan Sutherland (Sacerdotessa).

Vincenzo Bellini, *Norma*, recita al Teatro Giuseppe Verdi di Trieste del 19 novembre 1953 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Norma), Franco Corelli (Pollione), Elena Nicolai (Adalgisa), Boris Christoff (Oroveso), Bruna Ronchini (Clotilde), Raimondo Botteghelli (Flavio).

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al Teatro alla Scala del 10 dicembre 1953 diretta da Leonard Bernstein: Maria Callas (Medea), Gino Penno (Giasone), Maria Luisa Nache (Glauce), Giuseppe Modesti (Creonte), Fedora Barbieri (Neris), Enrico Campi (Capo delle guardie), Angela Vercelli e Maria Amadini (Ancelle).

## 1954

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammeremoor*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 18 gennaio 1954 diretta da Herbert von Karajan: Maria Callas (Lucia), Giuseppe Di Stefano (Edgardo), Rolando Panerai (Enrico), Giuseppe Modesti (Raimondo), Giuseppe Zampieri (Arturo), Luisa Villa (Alisa), Mario Carlin (Normanno).

Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 4 aprile 1954 diretta da Carlo Maria Giulini: Maria Callas (Alceste), Renato Gavarini (Admeto), Paolo Silveri (Sommo Sacerdote), Rolando Panerai (Apollo), Silvio Maionica (Tanato), Giuseppe Zampieri (Evandro), Enrico Campi (Araldo), Nicola Zaccaria (Voce dell'Oracolo).

Gasparo Spontini, *La vestale*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1954 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Giulia), Franco Corelli (Licinio), Enzo Sordello (Cinna), Nicola Rossi-Lemeni (Sommo Sacerdote), Ebe Stignani (Alta Sacerdotessa), Vittorio Tatzzi (Console), Nicola Zaccaria (Aruspice).

Concerto della RAI a San Remo del 27 dicembre 1954 diretto da Alfredo Simonetto. Programma. Mozart, *Il ratto dal serraglio*: «Tutte le torture» (in italiano); Meyerbeer, *Dinorah*: «Ombra leggera» (in italiano); Charpentier, *Louise* «Depuis le jour» (in francese); Rossini, *Armida*: «D'amore al dolce impero».

## 1955

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, recita al Teatro alla Scala di Milano dell'8 gennaio 1955 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Maddalena), Mario Del Monaco (Chénier), Aldo Protti (Gérard), Maria Amadini (Contessa), Silvana Zanolli (Bersi), Enzo Sordello (Fléville), Mario Carlin (l'Incredibile), Enrico Campi (Roucher), Lucia Danieli (Madelon), Vittorio Tatzzi (Fouquier), Giuseppe Morresi (Dumas), Eraldo Coda (Schmidt).

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 5 marzo 1955 diretta da Leonard Bernstein: Maria Callas (Amina), Cesare Valletti (Elvino), Giuseppe Modesti (Rodolfo), Gabriella Carturan (Teresa), Eugenia Ratti (Lisa), Pierluigi Latinucci (Alessio), Giuseppe Nessi (Notaro).

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 28 maggio 1955 diretta da Carlo Maria Giulini: Maria Callas (Violetta), Giuseppe Di Stefano (Alfredo), Ettore Bastianini (Germont), Silvana Zanolli (Flora), Arturo La Porta (Douphol), Silvio Maionica (Dr. Grenvil), Luisa Mandelli (Annina), Giuseppe Zampieri (Gastone), Antonio Zerbini (Marchese d'Obigny), Franco Ricciardi (Giuseppe).

Vincenzo Bellini, *Norma*, esecuzione in forma di concerto alla RAI di Roma del 29 giugno 1955 diretta da Tullio Serafin: Maria Callas (Norma), Mario Del Monaco (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Giuseppe Modesti (Oroveso), Rina Cavallari (Clotilde), Athos Cesarini (Flavio).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, recita all'Opera di Stato di Berlino del Teatro alla Scala in tournée del 29 settembre 1955 diretta da Herbert von Karajan: Maria Callas (Lucia), Giuseppe Di Stefano (Edgardo), Rolando Panerai (Enrico), Nicola Zaccaria (Raimondo), Giuseppe Zampieri (Arturo), Luisa Villa (Alisa), Mario Carlin (Normanno).

Vincenzo Bellini, *Norma*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1955 diretta da Antonino Votto (con Giulietta Simionato, Adalgisa; Mario Del Monaco, Pollione; Nicola Zaccaria, Oroveso; Gabriella Carturan, Clotilde; Giuseppe Zampieri, Flavio).

## 1956

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 19 gennaio 1956 diretta da Carlo Maria Giulini: Maria Callas (Violetta), Gianni Raimondi (Alfredo), Ettore Bastianini (Germont), Silvana Zanolli (Flora), Arturo La Porta (Douphol), Silvio Maionica (Dr. Grenvil), Luisa Mandelli (Annina), Giuseppe Zampieri (Gastone), Dario Caselli (Marchese d'Obigny), Franco Ricciardi (Giuseppe).

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 16 febbraio 1956 diretta da Carlo Maria Giulini: Maria Callas (Rosina), Tito Gobbi (Figaro), Luigi Alva (Almaviva), Nicola Rossi-Lemeni (Don Basilio), Melchiorre Luise (Dr. Bartolo), Anna Maria Canali (Berta), Pierluigi Latinucci (Fiorello), Giuseppe Nessi (Ufficiale).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, selezione dalle recite al Teatro San Carlo di Napoli del 22 e del 24 marzo 1956 dirette da Francesco Molinari Pradelli: Maria Callas (Lucia), Gianni Raimondi (Edgardo), Rolando Panerai (Enrico), Antonio Zerbini (Raimondo), Piero De Palma (Arturo), Anna Maria Borrelli (Alisa), Pietro Moccia (Normanno).

Concerto alla RAI di Milano del 27 settembre 1956 diretto da Alfredo Simonetto. Programma. Spontini, *La vestale*: «Tu che invoco»; Rossini, *Semiramide*: «Bel raggio lusinghier»; Thomas, *Amleto*: «Ai vostri giochi» (in italiano); Bellini, *I puritani*: «Vieni al tempo».

Giacomo Puccini, *Tosca*, esecuzione a New York, il 25 novembre 1956, di una parte del secondo atto dell'opera nel corso della trasmissione televisiva «The Ed Sullivan Show». L'orchestra del Metropolitan di New York viene diretta da Dimitri Mitropoulos e con Maria Callas canta George London (Scarpia).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, recita al Metropolitan di New York dell'8 dicembre 1956 diretta da Fausto Cleva: Maria Callas (Lucia), Giuseppe Campora (Edgardo), Enzo Sordello (Enrico), Nicola Moscona (Raimondo), Thelma Votipka (Alisa), James McCracken (Normanno), Paul Franke (Arturo).

## 1957

Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 14 aprile 1957 diretta da Gianandrea Gavazzeni: Maria Callas (Anna), Giulietta Simionato (Giovanna Seymour), Gianni Raimondi (Percy), Nicola Rossi-Lemeni (Enrico VIII), Plinio Clabassi (Rochefort), Luigi Rumbo (Hervey), Gabriella Carturan (Smeton).

Christoph Willibald Gluck, *Ifigenia in Tauride*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 1° giugno 1957 diretta da Nino Sanzognò: Maria Callas (Ifigenia), Francesco Albanese (Pilade), Anselmo Colzani (Toante), Fiorenza Cossotto (Diana), Dino Dondi (Oreste), Stefania Malagù ed Eva Perotti (Sacerdotesse), Edith Martelli (Donna Greca), Costantino Ego (Ministro del tempo).

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, esecuzione in forma di concerto alla RAI di Roma del 26 giugno 1957 diretta da Tullio Serafin: Maria Callas (Lucia), Eugenio Fernandi (Edgardo), Rolando Panerai (Enrico), Giuseppe Modesti (Raimondo), Dino Formichini (Arturo), Elvira Galassi (Alisa), Valiano Natali (Normanno).

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, recita al Grosseshaus di Colonia del Teatro alla Scala in tournée del 4 luglio 1957 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Amina), Nicola Monti (Elvino), Nicola Zaccaria (Rodolfo), Fiorenza Cossotto (Teresa), Mariella Angioletti (Lisa), Dino Mantovani (Alessio), Franco Ricciardi (Notaro).

Concerto ad Atene, nel Teatro di Erode Attico, del 5 agosto 1957 diretto da Antonino Votto con l'Orchestra del Festival di Atene. Programma: Verdi, *Il trovatore*: «D'amor sull'ali rosee»; *La forza del destino*: «Pace, pace mio Dio»; Wagner, *Tristano e Isotta*: «Morte di Isotta» (in

italiano); Donizetti, *Lucia di Lammermoor*: «Regnava nel silenzio... Quando rapito in estasi»; Thomas, *Amleto*: «Ai vostri giochi» (in italiano).

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, recita al King's Theatre di Edimburgo del Teatro alla Scala in tournée del 21 agosto 1957 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Amina), Nicola Monti (Elvino), Nicola Zaccaria (Rodolfo), Fiorenza Cossotto (Teresa), Edith Martelli (Lisa); Dino Mantovani (Alessio), Franco Ricciardi (Notaro).

Registrazione della prova svolta nello State Fair Music di Dallas il 20 novembre 1957 con la Dallas Symphony Orchestra diretta da Nicola Rescigno. Programma. Mozart, *Il ratto dal serraglio*: «Tutte le torture»; Bellini, *I puritani*: «Qui la voce sua soave»; Verdi, *Macbeth*: «Vieni! t'affretta»; *La traviata*: «Ah! fors'è lui!... Sempre libera»; Donizetti, *Anna Bolena*: «Al dolce guidami castel natio».

Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1957 diretta da Gianandrea Gavazzeni: Maria Callas (Amelia), Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Ettore Bastianini (Renato), Giulietta Simionato (Ulrica), Eugenia Ratti (Oscar), Giuseppe Morresi (Silvano), Antonio Cassinelli (Samuel), Marco Stefanoni (Tom), Antonio Mercuriali (Giudice), Antonio Ricci (Servo).

## 1958

Vincenzo Bellini, *Norma*, primo atto della recita al Teatro dell'Opera di Roma del 2 gennaio 1958 diretta da Gabriele Santini: Maria Callas (Norma), Franco Corelli (Pollione), Miriam Pirazzini (Adalgisa), Giulio Neri (Oroveso), Piero De Palma (Flavio).

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona del 27 marzo 1958 diretta da Franco Ghione: Maria Callas (Violetta), Alfredo Kraus (Alfredo), Mario Sereni (Germont), Laura Zannini (Flora), Alvaro Malta (Douphol), Alessandro Maddalena (Dr. Grenvil), Maria Cristina De Castro (Annina), Piero De Palma (Gastone), Vito Susca (Marchese d'Obigny), Manuel Leitao (Commissario).

Concerto televisivo a Londra del 17 giugno 1958 diretto da John Pritchard. Programma. Puccini, *Tosca*: «Vissi d'arte»; Rossini, *Il barbiere di Siviglia*: «Una voce poco fa».

Giuseppe Verdi, *La traviata*, recita al Covent Garden di Londra del 20 giugno 1958 diretta da Nicola Rescigno: Maria Callas (Violetta), Cesare Valletti (Alfredo), Mario Zanasi (Germont), Marie Collier (Flora), Forbes Robinson (Douphol), David Kelly (Dr. Grenvil), Leah Roberts (Annina), Dermot Troy (Gastone), Ronald Lewis (Marchese d'Obigny), David Tree (Giuseppe), Keith Raggett (Commissario), Charles Morris (Domestico).

Concerto televisivo a Londra del 23 settembre 1958 diretto da John Pritchard. Programma: Bellini, *Norma*: «Casta diva»; Puccini, *Madama Butterfly*: «Un bel di vedremo».

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al State Fair Music Hall (Civic Opera) di Dallas del 6 novembre 1958 diretta da Nicola Rescigno: Maria Callas (Medea), Jon Vickers (Giasone), Elizabeth Carron (Glaucè), Nicola Zaccaria (Creonte), Teresa Berganza (Neris), Judith Raskin e Mary Mackenzie (Ancelle), Peter Bender (Capo delle guardie).

Concerto all'Opéra di Parigi del 19 dicembre 1958 diretto da Georges Sebastian. Programma. Bellini, *Norma*: «Casta diva» (con Jacques Mars, Oroveso); Verdi, *Il trovatore*: «D'amor sull'ali rosee... Miserere» (con Albert Lance, Manrico); Rossini, *Il barbiere di Siviglia*: «Una voce poco fa»; Puccini, *Tosca*, atto II (con Tito Gobbi, Scarpia; Albert Lance, Cavaradossi; Louis Rialland, Spoletta; Jean-Pierre Hurteau, Sciarrone).

## 1959

Vincenzo Bellini, *Il pirata*, esecuzione in forma di concerto all'American Opera Society di New York del 27 gennaio 1959 diretta da Nicola Rescigno: Maria Callas (Imogene), Pier Miranda Ferraro (Gualtiero), Constantino Ego (Ernesto), Glade Peterson (Iturbo), Chester Watson (Goffredo), Regina Sarfaty (Adele).

Concerti ad Amburgo (15 maggio 1959) e a Stoccarda (19 maggio 1959) diretti da Nicola Rescigno. Programma. Spontini, *La vestale*: «Tu che invoco»; Verdi, *Macbeth*: «Vieni! t'affretta»; Rossini, *Il barbiere di Siviglia*: «Una voce poco fa»; Verdi, *Don Carlo*: «Tu che le vanità»; Bellini, *Il pirata*: «Col sorriso d'innocenza».

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al Covent Garden di Londra del 30 giugno 1959 diretta da Nicola Rescigno: Maria Callas (Medea), Jon Vickers (Giasone), Joan Carlyle (Glauce), Nicola Zaccaria (Creonte), Fiorenza Cossotto (Neris), Mary Wells e Elizabeth Rust (Ancelle), David Allen (Capo delle guardie).

Concerto ad Amsterdam dell'11 luglio 1959 diretto da Nicola Rescigno. Programma. Spontini, *La vestale*: «Tu che invoco»; Verdi, *Ernani*: «Ernani! Ernani, involami»; *Don Carlo*: «Tu che le vanità»; Bellini, *Il pirata*: «Col sorriso d'innocenza».

Selezione di arie dal concerto al Royal Festival Hall di Londra del 23 settembre 1959 diretto da Nicola Rescigno. Programma. Verdi, *Macbeth*: «Scena del sonnambulismo»; Bellini, *Il pirata*: «Oh! s'io potessi».

Gala televisivo londinese del 3 ottobre 1959 diretto da Sir Malcolm Sargent. Programma: Puccini, *La bohème*: «Sì, mi chiamano Mimì»; Boito, *Mefistofele*: «L'altra notte in fondo al mare».

## 1960

Gaetano Donizetti, *Poliuto*, recita al Teatro alla Scala di Milano del 7 dicembre 1960 diretta da Antonino Votto: Maria Callas (Paolina), Franco Corelli (Poliuto), Ettore Bastianini (Severo), Nicola Zaccaria (Callistene), Rinaldo Pelizzoni (Felice), Piero De Palma (Nearco), Virgilio Carbonari e Giuseppe Morresi (Cristiani).

## 1961

Concerto al St. James' Palace di Londra del 30 maggio 1961 accompagnata al pianoforte da Sir Malcolm Sargent. Programma. Massenet, *Le Cid*: «Pleurez mes yeux»; Verdi, *Don Carlo*: «Tu che le vanità»; Boito, *Mefistofele*: «L'altra notte in fondo al mare».

Luigi Cherubini, *Medea*, recita al Teatro alla Scala di Milano dell'11 dicembre 1961 diretta da Thomas Schippers: Maria Callas (Medea), Jon Vickers (Giasone), Ivana Tosini (Glauce), Nicolai Ghiaurov (Creonte), Giulietta Simionato (Neris), Edith Martelli e Maddalena Bonifaccio (Ancelle), Alfredo Giacometti (Capo delle guardie).

## 1962

Concerto nel Festival Hall di Londra del 27 febbraio 1962 diretto da Georges Prêtre. Programma. Weber, *Oberon*: «Ocean! Thou mighty monster» (in inglese); Verdi, *Macbeth*: «La luce langue»; Rossini, *La cenerentola*: «Nacqui all'affanno»; Massenet, *Le Cid*: «Pleurez mes yeux»; Donizetti, *Anna Bolena*: «Al dolce guidami».

Concerto ad Amburgo del 16 marzo 1962 diretto da Georges Prêtre. Programma. Massenet, *Le Cid*: «Pleurez mes yeux»; Bizet, *Carmen*: «Habanera» e «Séguedille»; Verdi, *Ernani*: «Ernani! Ernani, involami»; Rossini, *La cenerentola*: «Nacqui all'affanno»; Verdi, *Don Carlo*: «O don fatale».

Partecipazione di Maria Callas ai festeggiamenti per il compleanno dell'allora Presidente degli Stati Uniti John F. Kennedy al Madison Square Garden di New York. Bizet, *Carmen*: «Habanera» e «Séguedille» con l'accompagnamento pianistico di Charles Wilson.

Concerto televisivo registrato al Covent Garden di Londra il 4 novembre 1962 e trasmesso all'interno del programma «Golden Hour». Dirige Georges Prêtre. Programma. Verdi, *Don Carlo*: «Tu che le vanità»; Bizet, *Carmen*: «Habanera» e «Séguedille».

## 1963

Concerti a Berlino (17 maggio 1963), a Stoccarda (23 maggio 1963) e a Londra (31 maggio 1963) diretti da Georges Prêtre. Programma. Rossini, *Semiramide*: «Bel raggio lusinghier»; Bellini,



*Norma*: «Casta diva»; Verdi, *Nabucco*: «Anch'io dischiuso un giorno»; Puccini, *La bohème*: «Valzer di Musetta»; *Madama Butterfly*: «Tu? tu? piccolo Iddio!».

Concerto a Parigi del 5 giugno 1963 diretto da Georges Prêtre. Programma. Rossini, *Semiramide*: «Bel raggio lusinghier»; Rossini, *La cenerentola*: «Nacqui all'affanno»; Massenet, *Werther*: «Air des lettres»; *Manon*: «Adieu, notre petite table»; Verdi, *Nabucco*: «Anch'io dischiuso un giorno»; Puccini, *La bohème*: «Valzer di Musetta»; *Madama Butterfly*: «Tu? tu? piccolo Iddio!»; *Gianni Schicchi*: «O mio babbino caro».

## 1964

Giacomo Puccini, *Tosca*, recite al Covent Garden di Londra del 21 (atti I e III), 24 e 30 gennaio e, inoltre, del 9 febbraio (atto II soltanto) 1964 dirette da Carlo Felice Cillario: Maria Callas (Tosca), Renato Cioni (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Victor Godfrey (Angelotti), Eric Garrett (Sagrestano), Robert Bowman (Spoletta), Dennis Wicks (Sciarrone), Edgar Boniface (Carceriere), David Sellar (Pastore).

Registrazione del Recitativo che precede «Casta diva» durante una prova di *Norma* nel maggio 1964 al Théâtre National de l'Opéra di Parigi. Dirige Georges Prêtre.

## 1965

Giacomo Puccini, *Tosca*, recite al Théâtre National de l'Opéra di Parigi del 22 febbraio e del 1°, 3 e 13 marzo 1965 dirette da Georges Prêtre: Maria Callas (Tosca), Renato Cioni (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Robert Geay e Jean-Pierre Hurteau (Angelotti), Jean-Christophe Benoit (Sagrestano), Louis Rialland (Spoletta), Roger Soyer (Sciarrone), Pierre Thau e Georges Daum (Carceriere), Jacqueline Broudeur e Janine Collard (Pastore).

Giacomo Puccini, *Tosca*, recite al Metropolitan di New York del 19 e del 23 marzo 1965 dirette da Fausto Cleva: Maria Callas (Tosca), Franco Corelli (Cavaradossi il 19 marzo) e Richard Tucker (Cavaradossi il 23 marzo), Tito Gobbi (Scarpia), Clifford Harvuot (Angelotti), Lawrence Davidson (Sagrestano), Andrea Velis (Spoletta), Russell Christopher (Sciarrone), Robert Goodloe (Carceriere), Stuart Fischer (Pastore).

Concerto televisivo a Parigi del 18 maggio 1965. Programma. Massenet, *Manon*: «Adieu, notre petite table»; Bellini, *La sonnambula*: «Ah! non credea mirarti»; Puccini, *Gianni Schicchi*: «O mio babbino caro».

Vincenzo Bellini, *Norma*, brani dalle recite al Théâtre National de l'Opéra di Parigi del 14, 17, 21 e 29 maggio 1965 dirette da Georges Prêtre: Maria Callas (Norma), Gianfranco Cecchele (Pollione), Giulietta Simionato (Adalgisa il 14 e il 17 maggio) e Fiorenza Cossotto (Adalgisa il 21 e il 29 maggio), Ivo Vinco (Oroveso), Marie-Luce Bellary (Clotilde), Claude Cales (Flavio).

Giacomo Puccini, *Tosca*, recita al Covent Garden di Londra del 5 luglio 1965 diretta da Georges Prêtre: Maria Callas (Tosca), Renato Cioni (Cavaradossi), Tito Gobbi (Scarpia), Victor Godfrey (Angelotti), Eric Garrett (Sagrestano), John Dobson (Spoletta), Dennis Wicks (Sciarrone), David Sellar (Pastore).

## 1971

Registrazione dei *Master Classes* sulla tradizione lirica alla Juilliard School of Music di New York dall'11 ottobre al 19 novembre 1971 e dal 7 febbraio al 16 marzo 1972.<sup>8</sup>

## 1973-1974

Brani dai concerti di Amburgo (25 ottobre 1973), Amsterdam (11 dicembre 1973), Boston (27 febbraio 1974), Brookville, New York (9 aprile 1974), Montréal (13 maggio 1974) con al

---

<sup>8</sup> In un primo tempo furono pubblicati brani scelti da dieci lezioni soltanto (EMI 49600); oggi i vari materiali sono reperibili in rete e nel volume curato da John Ardoin: MARIA CALLAS, *At Juilliard. The Master Classes by John Ardoin*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1998 (1987<sup>1</sup>). Traduzione italiana: *EADEM, Lezioni di canto alla Juilliard School of Music di John Ardoin*, traduzione dall'inglese di Luigi Spagnol, Milano, Longanesi, 1988.

pianoforte Ivor Newton o Robert Sutherland. Duetti con Giuseppe Di Stefano (tenore): Donizetti, *L'elisir d'amore*: «Una parola, o Adina»; Gounod, *Faust*: «Laisse-moi contempler ton visage»; Bizet, *Carmen*: «C'est toi... C'est moi»; Mascagni, *Cavalleria rusticana*: «Tu qui Santuzza»; Verdi, *I vespri siciliani*: «Quale, o prode»; *Don Carlo*: «Io vengo a domandar»; *La forza del destino*: «Ah! per sempre». Arie solistiche: Ponchielli, *La Gioconda*: «Suicidio»; Puccini, *Gianni Schicchi*: «O mio babbino caro»; Mascagni, *Cavalleria rusticana*: «Voi lo sapete o mamma»; Massenet, *Manon*: «Adieu, notre petite table»; *Werther*: «Air des lettres».

## Riferimenti bibliografici

### 1. Dizionari, enciclopedie, storie della musica e del teatro, guide discografiche, cronologie teatrali

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie*, volumi I-VIII, Torino, UTET, 1985-1988 (rist. 1994);

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie. Appendice*, Torino, UTET, 1990 (rist. 1996);

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Le Biografie. Appendice 2005*, Torino, UTET, 2004;

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. Il Lessico*, volumi I-IV, Torino, UTET, 1984-1985 (rist. 1994);

AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti diretto da Alberto Basso. I Titoli e i Personaggi*, volumi I-III, Torino, UTET, 1999;

AA.VV., *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964;

AA.VV., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition edited by Stanley Sadie*, executive editor John Tyrrell, volumes I-XXIX, Oxford, Oxford University Press, 2001;

ARDOIN, JOHN, *The Callas Legacy. The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*, Portland/Oregon, Amadeus Press, 1995<sup>4</sup>;

– *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni. Guida completa*, con una nota di Elvio Giudici, trad. dall'inglese di Stephen Hastings, Milano, Il Saggiatore, 1997;

ARRIVA, FILIPPO, a cura di, *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Electa, 1998;

BASSO, ALBERTO, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1976;

BELLINA, ANNA LAURA – GIRARDI, MICHELE, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, ricerca iconografica di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2003;

BIANCONI, LORENZO – PESTELLI, GIORGIO, a cura di, *Storia dell'opera italiana. Parte II / I Sistemi. 5 - La Spettacolarità*, Torino, EDT, 1988;

BROCKETT, OSCAR G., *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 2014<sup>13</sup>;

CELLETTI, RODOLFO, *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988<sup>3</sup> (1976<sup>1</sup>);

- *Il Canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal “recitar cantando” a oggi*, Milano, Garzanti/Vallardi, 1989;
- *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (nuova ed. ampl. 1983<sup>1</sup>);

CHINI, LUIGI, *Il destino mi ha fatto incontrare Maria Callas. Ferruccio Mezzadri racconta*, Piacenza, Lir, 2017<sup>2</sup>;

CORBETTA, SILVIA, a cura di, *1913-2013. Arena di Verona 100*, Verona, Cortella Poligrafica, 2013;

DE ANGELIS, ALBERTO, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuranti, registi*, Roma, Cremonese, 1938;

DELLA SETA, FABRIZIO, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in «Storia della Musica», a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 9, Torino, EDT, 1993;

FUORTES CARLO, a cura di, *Il teatro dell'opera di Roma. 1800-2017*, Milano, Electa, 2017;

GIRARDI, MICHELE – ROSSI, FRANCO, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989;

GIRARDI, MICHELE – ROSSI, FRANCO, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1993*, Venezia, Albrizzi, 1992;

GIUDICI, ELVIO, *L'Opera in CD e Video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Milano, Il Saggiatore, 2007;

MIOLI, PIERO, *L'Opera italiana del Novecento*, Merone, Manzoni Editore, 2018;

SALVETTI, GUIDO, *L'opera nella prima metà del secolo* in ALBERTO BASSO, a cura di, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, Utet, 1996, vol. 2, pp. 435-486;

VILLANI, GIOVANNI, *Il potere dell'opera. 1913-2013. Cent'anni di lirica all'Arena di Verona*, Verona, Scripta, 2013;

ZECCHINATO, AMEDEO, *Il teatro Filarmonico di Verona. Due secoli di spettacoli lirici. 1732-1938*, Verona, Vita Veronese, 1956.

## 2. Monografie specifiche

ALBERTI, LUCIANO, *Maria Callas*, pref. di Stefania Berbenni, Milano, Mondadori, 2004;

ALLEGRI, RENZO, *La vera storia di Maria Callas*, Milano, Mondadori, 1991;

- *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008;

ALLEGRI, RENZO – ALLEGRI, ROBERTO, *Callas by Callas*, Milano, Mondadori, 1997;

ARDOIN, JOHN – FITZGERALD, GERALD, *Callas. The Art and the Life*, London, Thames and Hudson, 1974 (il volume di ampio formato contiene anche 306 fotografie);

- AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016;
- BOND, ALMA H., *The Autobiography of Maria Callas. A Novel*, Delhi (New York), Birch Brook Press, 1999;
- BOTTERO, IRENE, *Maria Callas. Croce e delizia. L'arte e la vita di una donna "rivoluzionaria"*, Mondovì, Nuova Editrice Italiana, 1997;
- BOTTERO, IRENE – SILVI, MAURO – DEMICHELIS, ODDONE, *L'altra Callas*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Parma, Azzali, 2002;
- BRAGAGLIA, LEONARDO, *L'arte dello stupore. «Omaggio a Maria Callas»*, Roma, Bulzoni, 1977;  
 – *L'arte dello stupore*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2006 (nuova ed. che contiene alle pp. 11-13 le *Riflessioni postume* del novembre 2005);
- BRET, DAVID, *Maria Callas. The Tigress and the Lamb*, London, Robson, 1997;
- BURAYA, LUIS CARLOS, *María Callas Diva triste*, Madrid, Edimat, s.d. [post 2005];
- CALLAS, MARIA, *At Juilliard. The Master Classes by John Ardoin*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1998 (1987<sup>1</sup>);  
 – *Lezioni di canto alla Juilliard School of Music di John Ardoin*, trad. dall'inglese di Luigi Spagnol, Milano, Longanesi, 1988;  
 – *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverezani, prefazione di Raina Kabaivanska, Roma, Bulzoni, 2006;  
 – *Lettere. Scritti. Interviste. Pensieri*, Roma, Pantheon, 2008;
- CANESSA, FRANCESCO, *C'eravamo tanto odiate (Callas e Tebaldi, eterne rivali)*, Capri, La Conchiglia, 2018;
- CAPRIOLO, PAOLA, *Maria Callas*, San Dorligo della Valle (Trieste), Edizioni EL, 2007;
- CEDERNA, CAMILLA, *Maria Callas*, Milano, Longanesi, 1968;  
 – *Maria Callas*, Trebaseleghe (PD), Calypso, 2008;
- CHAUVEAU, MÉLISANDE, *Moi, la Callas. Autobiographie apocryphe*, Paris, Scali, 2007;
- CRESPI MORBIO, VITTORIA, a cura di, *Maria Callas. Gli anni della Scala*, con una testimonianza di Georges Prêtre, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (il volume è inserito nella collana di documenti e studi teatrali «La Scienza Scenica»);
- CRICO, GIANDONATO, *Maria Callas*, Roma, Gremese, 2000;
- DALLARI, LUCIANA, *Calla: la voce di Mary. La storia di una Star del bel canto*, Parma, Azzali, 2008;
- DE CECCATY, RENÉ, *Le mot amour. Dialogues*, Paris, Gallimard, 2005;
- DE SANTIS, ALESSIA, *Una storia italiana. Le vite intrecciate di Pier Paolo Pasolini, Maria Callas, Oriana Fallaci, Alekos Panagoulis*, Cercenasco (Torino), Marcovalerio, 2016;

- DI STEFANO, MARIA – TRAPANI, FRANCAMARIA, *Callas nemica mia*, Milano, Sonzogno, 2002;
- DUAULT, ALAIN, *Dans la peau de Maria Callas*, s.l. [Mesnil-sur-l'Estrée], Le Passeur, 2017;
- DUFRESNE, CLAUDE, *La Callas*, s.l., Perrin, 1990;  
 – *Maria Callas. Primadonna assoluta*, trad. in tedesco di Alexandra von Reinhardt, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1995;
- DURANTI, ALESSANDRO, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti sull'opera*, Vicenza, Ronzani Editore, 2017;
- EDWARDS, ANNE, *La Divina. A Novel*, New York, William Morrow and Company, 1994;  
 – *Maria Callas. An Intimate Biography*, New York, St. Martin's Press, 2001;
- FO, DARIO – RAME, FRANCA, *Una Callas dimenticata*, a cura di Chiara Porro, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014;
- FRAGA FERNANDO, *Simplemente divas. El arte operistico de Isabel de Médici a Maria Callas*, Madrid, Fórcola, 2015;  
 – *Maria Callas. El adios a la diva*, Madrid, Fórcola, 2015;
- GAGE, NICHOLAS, *Greek Fire. The Love Affair of Maria Callas and Aristotle Onassis*, New York, Sidgwick & Jackson, 2000;  
 – *Fuoco greco*, trad. dall'inglese di Gian M. Giughese, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2001;
- GALATOPOULOS, STELIOS, *Callas. Prima Donna assoluta* di Stelios Galatopoulos, London, Howard & Wyndham, 1976;
- GASTEL CHIARELLI, CRISTINA, *Maria Callas. Vita immagini parole musica*, Venezia, Marsilio, 1981; EAD., *Maria Callas*, Venezia, Marsilio, 1995 (nella collana «Tascabili», senza le foto);
- GERMAIN, ALAIN, *L'affaire Callas*, Paris, Éditions du Masque-Hachette Livres, 2002;
- GOISE, DENIS, *Maria Callas. La diva-scandale*, Paris, Editions Guy Authier, 1978;
- GUANDALINI, GINA, *Callas. L'ultima diva. Analisi di un fenomeno*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Torino, Eda 1987;  
 – *Maria Callas. La Divina*, Roma, Armando Curcio editore, s.d.;  
 – *Maria Callas. Gli anni giovanili*, Roma, Curcio Musica, 2007;  
 – *Maria Callas. L'interprete, la storia*, Roma, Curcio Musica, 2007;
- GUÉRIN, FRANÇOIS, *Sur le piste de Callas*, Chicoutimi, Les éditions JCL, 2004;
- HANINE-ROUSSEL, JEAN-JACQUES, *Callas unica*, New York, Carnot, 2002;
- HUFFINGTON (STASSINOPOULOS), ARIANNA, *Maria Callas. The Woman behind the Legend*, New York, Cooper Square, 2002;

- JELLINEK, GEORGE, *Callas. Portrait of a Prima Donna*, New York, Ziff-Davis Publishing Company, 1960;
- KAKISIS SOTIRIS, *γιά μένα ἡ Κάλλας*, Atene, Erato, 1997;
- KARAKOULOS MELINA, *Maria Callas. La Diva*, Paris, Lafon, 1988;
- KESTING JÜRGEN, *Maria Callas*, Düsseldorf, Claassen, 1990;
- KOUMANTARÉAS, MÉNIS, *Θυμᾶμαι τὴν Μαρίαν*, Atene, Kastanioti, 1994;
- LA ROCHELLE, RÉAL, *Callas, l'opéra du disque*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgois, 1997;  
– *Les recettes de la Callas*, Montréal, Leméac, 2007;
- LAURI VOLPI, GIACOMO, *A viso aperto*, Milano, Corbaccio-Dall'Oglio, 1953;
- LELAI-HELO DAVID, *Maria Callas. Vissi d'arte, vissi d'amore*, trad. dal francese di Sabrina Favaro, Torino, Lindau, 2009 (ed. orig. *Maria Callas*, Paris, Payot e Rivages, 1997);
- LINAKIS, STEVEN, *Diva. The Life and Death of Maria Callas*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1980;
- LIVERANI, ELENA, *Medea, un canto attraverso i secoli*, Torino, d.u.press, 2016;
- LORCEY, JACQUES, *Maria Callas*, Paris, PAC éditions, 1977;  
– *L'art de Maria Callas*, Biarritz, Atlantica, 1999;
- LOWE, DAVID A., *Callas. As They Saw Her*, London, Robson, 1987;
- MARESCI, ROBERTA, *Maria Callas*, Roma, Gremese, 2013;
- MARGARIDO, MANUEL – GALO, INÊS, *Chamo-me... Maria Callas*, Lisboa, 2011; traduzione in catalano: *Maria Callas. He estat la millor soprano de tots els temps*, Badalona, Parramón Paidotribo, 2013;
- MARTÍNEZ PUJALTE, MANUEL ADOLFO, *Yo, María Callas. La Opera de mi vida*, prólogo di Alfredo Kraus, Madrid, Huerga & Fierro, 2005<sup>2</sup> (prima ed. 1998);
- MASSIMI, GEA MINERVA, *Callas*, Roma, Eurasia, 2005;
- MENEGHINI, GIOVANNI BATTISTA, *Maria Callas mia moglie*, a cura di Renzo Allegri, Milano, Rusconi, 1981;
- MEYER-STABLEY, BERTRAND, *La véritable Maria Callas*, Paris, Pygmalion, 2007;
- MONESTIER, MARTIN, *Maria Callas. Le livre du souvenir*, s.l. [Paris], Éditions Sand, 1985;
- MORA, AMALIA, *La Callas. Vita di Maria Callas illustrata da Amalia Mora*, Pavia, Hop!, 2017;
- MORDDEN, ETHAN, *The Venice Adriana*, New York, St. Martin's Press, 1998;

- MOSCATI, ITALO, *Non solo voce: Maria Callas. Mai amata regalò l'amore*, Roma, Castelvecchi, 2017;
- NATARELLA, LORENZA, *Sempre libera*, Milano, Bao Publishing, 2017;
- NOCERA, MICHELE, *Sirmione a Maria Callas*, Sirmione, Grafiche Zarantonello, 1997;  
 – *Sempre libera. Le opere di Giuseppe Verdi interpretate da Maria Callas*, con una discografia di Giancarlo Landini, Sirmione, AZ Color, 2000;
- ONORATI, FRANCO, *Le stagioni romane di Maria Callas*, Roma, Edilazio, 2017;
- PETSALIS DIOMIDIS, NIKOS, *Η άγνωστη Καλλας* [«Callas sconosciuta»], Atene, Kastanioti, 1998;  
 – *The Unknown Callas. The Greek Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2001;  
 – *La Callas inconnue*, traduit du grec par Anne-Fleur Clément et Jeanne Roques-Tesson, s.l. [Mesnil-sur-l'Estrée], Plon, 2002;
- PETTITT, JOHN, *Maria Callas. A Record Obsession*, Menston, The Odda Press, 2000;  
 – *Callas & di Stefano. The Years of Glory*, Menston, The Odda Press, 2002;
- RÉMY, PIERRE-JEAN, *Callas. A Tribute*, trad. dal francese in inglese a cura di Catherine Atthil, London, McDonald and Jane's, 1978;  
 – *Callas. Une vie*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997;
- RUBBOLI, DANIELE, *Maria Callas*, Dosson di Casier (Treviso), Matteo Editore, 2002;
- SCHMITT, ERIC-EMMANUEL, *La rivale. Un racconto su Maria Callas*, trad. dal francese di Alberto Bracci Testasecca, Roma, Edizioni e/o, 2007 (edizione originale in francese: Bruxelles, 2007);
- SCOTT MICHAEL, *Maria Meneghini Callas*, London, Simon & Schuster, 1991;
- SICARI, FLORIANA, *Callas e Bellini. Analisi di una eredità*, prefazione di Gina Guandalini, Milano, Sinfonica, 2002;
- SIERRA-OLIVA, JESÚS, *Callas, la Divina*, Baarn, The Maria Callas International Club, 2002;
- SIGNORINI, ALFONSO, *Troppo fiera, troppo fragile. Il romanzo della Callas*, Milano, Mondadori, 2007;
- SNOO WILSON, *Callas*, London, Oldham-Coliseum Theatre, 1990;
- STANCIOFF, NADIA, *Maria. Ritratto della Callas*, trad. dall'inglese di Ilaria Arcà, Roma, Giulio Perrone, 2007 (tit. orig.: *Maria Callas Remembered*, London, Sidgwick & Jackson, 1987<sup>1</sup>);  
 – *ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΛΑΣ για πάντα* [*Maria Callas per sempre*], trad. greca di Lena Papatthemeli, Atene, Zacharopoulos, 2008;
- STASSINOPOULOS, ARIANNA, *Maria Callas al di là della leggenda*, traduzione dall'inglese di Riccardo Mainardi, Milano, Vallardi/Garzanti, 1982 (cfr. pure la trad. in tedesco: *Die Callas*, Hamburg, Hoffmann und Campe 1981);
- SUTHERLAND, ROBERT, *Maria Callas. Diaries of a Friendship*, London, Constable, 1999;



- *Maria Callas. L'ultime tournée*, préface de Tom Volf, Paris, traduit de l'anglais par Pierre Brévignon, Éditions de l'Archipel, 2017;

TORTORA, GIOVANNA – BARBIERI, PAOLO, *Per Maria Callas*, S. Lazzaro di Savena (Bologna), Recitar Cantando, s.d. (si tratta di una antologia di memorie e di materiali fotografici e di una silloge in edizione anastatica di articoli giornalistici e recensioni pubblicati tra il 22 luglio 1947 e il 15 settembre 1964, ricavati dalle seguenti testate: «Il Corriere della Sera», «Il Gazzettino», «Il Giornale di Sicilia», «Il Mattino», «Il Messaggero», «La Nazione», «Il Resto del Carlino», «Il Secolo XIX», «La Stampa», «L'Unione Sarda»);

TOSI, BRUNO, *Giovane Callas*, Associazione culturale “Maria Callas”, Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997;

TRIPLEFF (FRANCO FERRARIO), *Un amore di Maria Callas*, Pavia, Liber, 1994;

TROPPER, DORIS, *Bachmann und Callas. Ingeborg Bachmann trifft Maria Callas in Haus am Meer*, Graz, Iandb, 2011 (trad. it. del titolo: «Bachmann e Callas. Ingeborg Bachmann incontra Maria Callas nella sua casa sul mare»);

TUBEUF, ANDRÉ, *La Callas*, Paris, Éditions Assouline, 1998;

VERGA, CARLA, *Maria Callas. Mito e malinconia*, Roma, Bietti, 1980;

- *Maria Callas un mito*, prefazione di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1986;
- *Vita di Maria Callas*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995;

VINCI, VANNA, *Callas. Io sono Maria Callas*, Milano, Feltrinelli Comics, 2018;

WENDT, GUNNA, *Maria Callas. Musik ist, was ich am meisten liebe (Maria Callas. La musica è ciò che amo di più)*, Freiburg, Herder, 2017;

WISNESKI, HENRY, *Maria Callas. The Art Behind the Legend. With Performance Annals 1947-1974 by Arthur Germond*, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1975.

### 3. Altri volumi

ABBIATI, FRANCO, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959 (4 voll.), vol. 3;

ALGAROTTI, FRANCESCO, *Saggio sopra l'Opera in Musica* (rist. anast. dell'ed. ne 1763), «Classic Reprint Series», London, Forgotten Books, 2018;

ANGELINI, FRANCA, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009<sup>11</sup>;

ARRUGA, LORENZO, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Milano, Feltrinelli, 2009;

ASHBROOK, WILLIAM, *Donizetti. Le Opere*, traduzione dall'inglese di Luigi Della Croce, Torino, EDT, 1987 (tit. orig. *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982);

BACON, HENRY, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998;

- BACCHELLI, RICCARDO, *Rossini*, Torino, UTET, 1941;
- BALDACCI, LUIGI, *Tutti i libretti di Verdi*, Torino, UTET, 1996;
- BELLINI, MANUELE – SCARAMUZZA GABRIELE, a cura di, *Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di Manuele Bellini e Gabriele Scaramuzza, Milano-Udine, Mimesis, 2013;
- BERNARDONI, VIRGILIO, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986;
- BETTINI, MAURIZIO, *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna, Il Mulino, 2015;
- BIANCONI, LORENZO, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993;
- BIGGI, MARIA IDA, a cura di, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia Enrichetta Bullough*, Venezia, Marsilio, 2010;
- BONTEMPELLI, MASSIMO, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938;
- BUDDEN, JULIAN, *Le opere di Verdi*, vol. I, a cura di Giorgio Pestelli: *Da Oberto a Rigoletto*, Torino, EDT, 1985;  
 – *Le opere di Verdi*, vol. II, a cura di Gianfranco Vinay: *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, EDT, 1986;
- CAPRIOLO, PAOLA, *Vissi d'amore*, Milano, Bompiani, 1995;
- CASINI, CLAUDIO, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982<sup>2</sup>;
- CATALDO, GIUSEPPE, *Il teatro di Bellini*, Bologna, Bongiovanni, 1980;
- CELLETTI, RODOLFO, *Tu che le vanità*, Milano, Rizzoli, 1981;  
 – *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000;
- CELLI, TEODORO – PUGLIESE, GIUSEPPE, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985;
- CENTO, FRANCESCO, «*Chi per la patria muor / Alma sì rea non ha*». *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, prefazione di Franco Arato, Bologna, InEdition, 2011<sup>2</sup>;
- CHIAPPINI, SIMONETTA, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011;
- CIANI, MARIA GRAZIA, *Medea: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999;
- D'AMICO DE CARVALHO, CATERINA, a cura di, *Viscontiana. Luchino Visconti e il melodramma verdiano*, Milano, Mazzotta, 2001;
- DE BOSIO, GIANFRANCO, *Aida 1913, 1982. Diario per una regia all'Arena*, Milano, Il Saggiatore, 1982;
- DEL CORNO, DARIO – DEL CORNO, LIA, *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori, 2001;

- DILLON, CESAR A., *Tullio Serafin*, Milano, Edizioni Musica Classica, 1998;
- FOCHETTI ANSUINI, ALESSANDRO, *Sognando Maria Callas*, Bologna, Meridiano zero, 2015;
- FOLEY, HELENE, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001;
- GARDINI, NICOLA, *Fauci*, Milano, Feltrinelli, 2013;
- GAVAZZENI, GIANANDREA, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, a cura di Madina Ricordi, introduzione di Corrado Stajano, Torino, Einaudi, 1992;
- GAVAZZENI, GIOVANNI – TORNO, ARMANDO – VITALI, CARLO, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai editore, 2011;
- GENTILI, BRUNO – PERUSINO, FRANCA, a cura di, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000;
- GERMAIN, ALAIN, *Les Casse-noisettes. 2 – Les mystères de Londres*, Paris, Oslo éditions, 2012;
- GORI, GINO, *Il teatro contemporaneo*, Milano, Bocca, 1924;
- GOSSETT, PHILIP, a cura di, *Edizioni distrutte. Cori del Risorgimento Italiano*, Torino, Zedde, 2011;  
 – *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. dall'inglese di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2012;
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988;
- GUASTELLA, GIANNI, a cura di, *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma, Carocci, 2017 (prima ed. 2006);
- GUIDORIZZI, MARIO, *Cinema italiano d'autore. I parte: 1930-1965*, Verona, Cierre, 2006;
- HOWELL, PETER – CROSS, IAN – WESS, ROBERT, *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press, 1985;
- LAURI VOLPI, GIACOMO, *A viso aperto*, Milano, Corbaccio-Dall'Oglio, 1953;  
 – *Voci parallele*, Milano, Garzanti, 1955;
- MANNINO, FRANCO, *Visconti e la musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994;
- MAGIERA, LEONE, *Pavarotti visto da vicino*, Milano, Ricordi, 2008;
- MCNALLY, TERRENCE, *Master Class*, New York, Dramatists Play Service, 1996;
- MICELI, SERGIO, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano, 2009;
- MILA, MASSIMO, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000;

- MILZA, PIERRE, *Verdi e il suo tempo*, traduzione dal francese di Gian Carlo Brioschi, Roma, Carocci, 2001 (edizione originale: *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001);
- MODUGNO, MAURIZIO, *Thomas Schippers. Apollo e Dioniso, Eros e Thanatos*, coll. Grandi Direttori, n. 5, Varese, Zecchini, 2009;
- MONTAZIO, ENRICO, *Gioacchino Rossini*, Torino, UTET, 1862;
- MONTEROSSO, RAFFAELLO, *La musica nel Risorgimento*, Firenze, LoGisma editore, 2011;
- MORESCO, ANTONIO, *Merda e luce*, Milano, Effigie, 2007;
- NICOLODI, FIAMMA, *Musica e musicisti. Parte seconda: Musicisti e potere*, Fiesole, Discanto, 1984;
- ORTEGA, ADOLFO GARCÍA, *Café Hugo*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999;
- OSBORNE, CHARLES, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, trad. di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1989;
- PANZA, PIERLUIGI, *Un palco all'opera. Il teatro alla Scala nelle pagine del Corriere della sera*, Milano, Rizzoli, 2006;
- PARKER, ROGER, "Arpa d'or dei fatidici vati". *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997;
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, vol. II (le poesie dedicate a Maria Callas si trovano alle pp. 151-153);
- PATRONI GRIFFI, GIUSEPPE, *Persone naturali e strafottenti*, Milano, Garzanti, 1974;
- PAULS, BIRGIT, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996;
- PESTALOZZA, LUIGI, a cura di, *40 per Verdi*, Lucca, Lim, 2001;
- PETROLI, ALBERTO, *Poesia e teatro. Lingua e dialetto*, Trento, s.e., 1982;
- PETRONIO, PAOLO, *Alfredo Catalani*, Varese, Zecchini, 2014;
- PILLOT IGNE, MINEVRA, *Psicologia e psicopatologia dell'espressione artistica*, Torino, Utet, 2000 (in particolare, per ciò che riguarda Maria Callas, p. 49);
- PLANELLI, ANTONIO, *Dell'opera in musica (1772)*, a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto 1981;
- QUILES, EDUARDO, *Teatro del personaje. Obra escogida*, Madrid, Ediciones Asociación autores de teatro, 2001;

- RADICIOTTI, GIUSEPPE, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-1929, 3 volumi;
- RAGNI, SERGIO, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, Varese, Zecchini, 2012, 2 volumi;
- RASI LUIGI, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986;
- RESCIGNO, EDUARDO, *Vivaverdi. Dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, Rizzoli, 2012;
- RICCI, LUIGI, *Variazioni-cadenze-tradizioni*, Milano, Ricordi 1937-1941, 4 volumi; in particolare, vol. I, riservato alle *Voci femminili* (1937, rist. 1945);  
– *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi, 2003;
- RICCI, WALTER, *I casti divi. Tutto il mondo dell'opera*, Milano, Gamma libri, 1983;
- ROGNONI, LUIGI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977 (nuova ed.; prima ed. 1956);
- ROMEO, DARIO, *Giuseppe Verdi e la cultura del melodramma*, Roma, Scienze e Lettere, 2012;
- RONCAGLIA, GINO, *Rossini l'olimpico*, Milano, Bocca, 1946;  
– *Invito all'opera*, Milano, Tarantola, 1954;
- RONDOLINO, GIANNI, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2000;
- ROSSELLI, JOHN, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, Edt, 1985;
- RUSSI, ROBERTO, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005;
- SCHINO, MIRELLA, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003;
- SERVADIO, GAIA, *Traviata. Vita di Giuseppina Strepponi*, Milano, Rizzoli, 1994;
- SGUOTTI NICLA, *Tullio Serafin. Il custode del bel canto*, Padova, Armelin Musica, 2014;
- SMART, MARY ANN, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, University of California Press, 2004;
- SORBA, CARLOTTA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001;  
– *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015;
- STAFFIERI, GLORIA, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012;
- STENDHAL, *Vita di Rossini*, traduzione italiana di Ubaldo Peruccio, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, prefazione di Bruno Cagli, Torino, EDT, 1983;
- STREHLER, GIORGIO, *Per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974;

- TOMASINO, RENATO, *Le Divine. Le primedonne della lirica dal barocco al XXI secolo*, Bologna, Odoja, 2017;
- TORREFRANCA, FAUSTO, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1912;
- VERDI, GIUSEPPE, *Ausgewählte Opern. Arien für Sopran*, Leipzig, Peters, s.d. (in realtà 1961);  
 – *Lettere 1835-1900*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2000;  
 – *Lettere*, a cura di Edoardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2012;
- VOIGT, DEBORAH, *Call Me Debbie. True Confessions of a Down-To-Earth Diva*, New York, Harper Paperbacks, 2016;
- VOLF, TOM, *Callas confidential*, s.l. [stampato in Spagna], Éditions de La Martinière, 2017;
- WEST, M. L., editore, *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford, Clarendon Press, 1980;
- ZEDDA, ALBERTO, *Divagazioni rossiniane*, Milano, Ricordi, 2012.

#### 4. Saggi in rivista, capitoli in volume, articoli e testimonianze

- ABBIATI, FRANCO, *Il "Macbeth" di Verdi concertato e diretto da De Sabata* in: TORTORA, GIOVANNA – BARBIERI, PAOLO, *Per Maria Callas*, S. Lazzaro di Savena (Bologna), Recitar Cantando, s.d., pp. 122-125;  
 – *"Gioconda" di Ponchielli diretta da Antonino Votto*, in: TORTORA, GIOVANNA – BARBIERI, PAOLO, *Per Maria Callas*, S. Lazzaro di Savena (BO), Recitar Cantando, s.d., pp. 130-132;
- AFELTRA, GAETANO, *Una vita tra sofferenza e infelicità* in «Musicalia», a. I, n. 4 (ottobre-novembre 1992), pp. 41-43;
- ALBERTI, LUCIANO, *Un problema del teatro lirico d'oggi. Il melodramma come spettacolo* in «La rassegna musicale», anno XXVII (1957), pp. 205-218;  
 – *Maria e gli uomini*, in: IDEM, *Maria Callas*, pref. di Stefania Berbenni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 26-30;  
 – *La scenica scienza*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 53-76;
- ARBASINO, ALBERTO, *Maria Callas. Quel formidabile decennio* in «Il Venerdì di Repubblica» del 30 maggio 1997, pp. 16-25;
- ARDOIN, JOHN, *Callas. The Art and the Life*, in: ARDOIN, JOHN – FITZGERALD, GERALD, *Callas. The Art and the Life*, London, Thames and Hudson, 1974, pp. 1-46;
- AZZOLINI, PAOLA, *La Diva*, in: RICHELLI, GAETANO, *Maria Callas a Verona. Fotografie di Gaetano Richelli*, Verona, Cierre Grafica, 2002, pp. 7-11;
- BEGHELLI MARCO, *La Callas* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 37-52;

- BERNSTEIN, LEONARD, *Maria? La mia Bibbia!* in «Musicalia», a. I, n. 4 (ottobre-novembre 1992), p. 68 (la testimonianza di Bernstein è ricavata da una registrazione: il periodo conclusivo rimane in sospenso);
- BIGGI, MARIA IDA, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, in: BIGGI, MARIA IDA – PUPPA, PAOLO, a cura di, *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 481-494;
- BONO, PAOLA, *Una vita romanzesca*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 407-422;
- BRAUNER, PATRICIA B., «Opera omnia» di Gioachino Rossini. *Norme editoriali integrative per i curatori*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», a. XXXII (1992), pp. 157-169;
- BUDDEN, JULIAN, *La formazione dello stile maturo* in IDEM, *Le opere di Verdi*, vol. II, *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Gianfranco Vinay, a cura di, Torino, EDT, 1986, pp. 37-60;
- BUZZATI, DINO, *Non più una donna terribile ma semplicemente un'artista* in «Corriere d'informazione», a. XVII, n. 293, 12-13 dicembre 1961, p. 3;
- CALLAS, MARIA, *Rischiavi d'avvelenare la Simionato*, in «Oggi», a. XIII, n. 5 (31 gennaio 1957), pp. 20-22;  
 – *Saprò rimanere a cavallo della tigre*, in «Oggi», a. XIII, n. 6 (7 febbraio 1957), pp. 34-36;  
 – *I miei primi trent'anni*, in: BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, Associazione culturale “Maria Callas”, Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997, pp. 41-106 (con ampi inserti fotografici);
- CAMELLINI, TERESA, *Il “personaggio-voce” nel melodramma verdiano* in: AVERSANO, LUCA – JACOPO, PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 179-189;
- CANESSA, FRANCESCO, *La storia, la musica, i grandi interpreti* in: ARRIVA, FILIPPO, a cura di, *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Electa, 1998, pp. 7-19;
- CARNINI, DANIELE, *Quel che le norme non dicono* in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», a. LVII (2017), pp. 19-31;
- CECCONI, ANNAMARIA, *Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita: Gemma Bellincioni ed Eleonora Duse*, in: *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni editore, 2009, pp. 481-494;
- CELLETTI, RODOLFO, *Callas, Maria*, in: *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, colonne 109-112;  
 – *Hidalgo, Elvira de*, in: *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, colonne 379-380;  
 – *Era come la Malibran e Giuditta Pasta* in *Maria Callas, le ragioni di un mito*, speciale in «Musica & Arte», quaderni del Museo Teatr. alla Scala, n. 4 (ottobre 1996), pp. 11-44: 23;

- *La vera arte del canto*, in AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 17-20;
- CELLI, TEODORO, *Rossini scatenato tra farsa e commedia* in «Corriere lombardo», a. XI, n. 90 (16-17 aprile 1955), p. 3;  
– *Mariano Stabile si è truccato da Rossini*, in «Oggi», a. XI, n. 17 (28 aprile 1955), pp. 54-55;
- CONATI, MARCELLO, *La cantante dei tre registri e Verdi* in: AVERSANO, LUCA – JACOPO, PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 169-178;
- COURIR, DUILIO, *Oltre la leggenda* in «Amadeus DVD», a. I, n. 3 (2006), p. 8;
- CRIVELLI FILIPPO, *Il nostro Turco* in: AVERSANO, LUCA – JACOPO, PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 359-362;
- DAL COROBBO, FABIO, *Le Sibille, voci di profezia. Un percorso tra archeologia e fonti classiche, arte e musica*, in: ELENA MODENA, a cura di, *Declinare il femminile. Volti e voci di donne, madri, sante*, Atti del Convegno, Vittorio Veneto, 24-25 settembre 2016, Vittorio Veneto, Stamperia, 2017, pp. 29-53;
- DE BENEDUCCI, T. EVELYN, *Italy. Rome*, «Opera», a. 3, n. 2 (February 1951), pp. 139-141;
- DURANTE, SERGIO, *Analysis and Dramaturgy: Reflections Towards a Theory of Opera* in: IDEM, *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 17-43;  
– *La professione del canto e il caso Callas*, in «Rassegna musicale Curci», a. LXVIII, n. 3 (settembre 2010), pp. 14-18;
- DURANTI, ALESSANDRO, *Note veriste. Mascagni e gli altri «nemici della musica»* in: IDEM, *Il melomane domestico. Maria Callas e altri scritti sull'opera*, Vicenza, Ronzani, 2017, pp. 63-108;
- EMANUELE, MARCO, «*Every body is a civil war. Callas sang the war*»: *culto della diva e ricezione queer*, in: AVERSANO, LUCA – JACOPO, PELLEGRINI, a cura di, *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 77-96;
- EMDEN, AXELLE, *Maria Callas. Une biographie*, in: DHERBIER, YANN-BRICE, a cura di, *Maria Callas. Les images d'une vie*, Paris, YB Editions, 2007, pp. 4-19;
- EMILIANI, VITTORIO, *Melodramma e Risorgimento*, in «Nuova rivista musicale italiana», a. XLIV, n. 4 (2010), pp. 437-450;
- FITZGERALD, GERALD, *The Great Years*, in: ARDOIN, JOHN – FITZGERALD, GERALD, *Callas. The Art and the Life*, London, Thames and Hudson, 1974, pp. 47-262;
- FUSSI, FRANCO – PAOLILLO, NICO PAOLO, *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*, in FUSSI, FRANCO, a cura di, *La voce del cantante*, s. I. (in realtà Torino), Omega, 2011, pp. 33-51;
- GAMALERI, GIANPIERO, *Visse d'arte, morì d'amore. Tra fiction e documentario*, con un contributo di Italo Moscati, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 521-533;



- GARA, EUGENIO, *Dal Monte, Toti* in: *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, col. 193;
- GARA, EUGENIO (e altri), *Processo alla Callas*, in «Radiocorriere TV» a. XLVII, n. 48 (30 novembre-6 dicembre 1969), pp. 62-85 (oggi consultabile anche in rete); ristampa: «Nuova rivista musicale italiana», a. XII, n. 1 (gennaio-marzo 1978), pp. 7-28;
- GASTEL CHIARELLI, CRISTINA, *Luchino Visconti: cinema e melodramma* in «l'Opera», a. VII, n. 66 (1993), pp. 94-95;  
 – *Le immagini degli spettacoli* in: AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 43-139;
- GAVAZZENI, GIOVANNI, *Il melodramma ha fatto l'unità d'Italia* in: GAVAZZENI, GIOVANNI – TORNO, ARMANDO – VITALI, CARLO, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai editore, 2011, pp. 51-183;
- GIRARDI, MICHELE, *Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1815)* in: BELLINA, ANNA LAURA – GIRARDI, MICHELE, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, ricerca iconografica di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 126-135;  
 – *Fino a Salò (1920-1945)* in: BELLINA, ANNA LAURA – GIRARDI, MICHELE, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, ricerca iconografica di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 135-154;
- GUALERZI, GIORGIO, *Pons, Lily* in: *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, colonne 656-657;
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in: TATTI, MARIASILVIA, a cura di, *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, introduzione di Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 207-221;  
 – *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in: GRILLI, ALESSANDRO, a cura di, *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus (Pisa University Press), 2006, pp. 7-23;  
 – *La cultura musicale di Eleonora Duse* in: BIGGI, MARIA IDA – PUPPA, PAOLO, a cura di, *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009; pp. 465-479;  
 – *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, in «Archivio Veneto», sesta serie, n. 5 (2013), pp. 45-64;
- GUCCINI, GERARDO, *Direzione scenica e regia* in: BIANCONI, LORENZO – PESTELLI, GIORGIO, a cura di, *Storia dell'opera italiana. Parte II / I Sistemi. 5 - La Spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174;
- GUGLIELMINO, GIAN MARIA, *Mòdena, Gustavo* in: *Grande Dizionario Enciclopedico fondato da Pietro Fedele*, Torino, Utet, 1970<sup>3</sup>, vol. XII, p. 651;

- ISLER-KERÉNYI, CORNELIA, *Immagini di Medea*, in: GENTILI, BRUNO – PERUSINO, FRANCA, *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 117-138;
- KESSLER SINAH, *Applaus steigerte sich zum Tumult. Glanzvoller Wiederauftritt der Callas an der Mailänder Scala* («Gli applausi sono aumentati fino a diventare un tumulto. Splendida rinascita per la Callas alla Scala di Milano»), in «Die Welt» del 9 dicembre 1960: la riproduzione fotografica dell'articolo è contenuta nel booklet incluso nel cofanetto contenente i 3 LP del *Poliuto* di Donizetti interpretato da Maria Callas e Franco Corelli registrato dal vivo alla Scala (Replica n. 14 - RPL 2442/44), p. 7;
- LEIBOWITZ, RENÉ, *Il rischio costante della "modernità"*, in «Musica & Arte». Quaderni del Museo Teatrale alla Scala, anno I, n. 4 (ottobre 1996), pp. 19-22;
- LIVERANI, ELENA, *Maria Callas. La vita*, in: EADEM, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, Bologna, d.u.press, 2016, pp. 47-52;
- LUALDI, ADRIANO, *Introduzione* in GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, con introduzione e alcune note di Adriano Lualdi, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1943, pp. 5-102;
- MAEHDER, JÜRGEN, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, trad. dal tedesco di Roberto Tonetti, in «Musica/Realtà» a. 11, n. 31 (1990), pp. 65-84;
- MANNINO, FRANCO, *Visconti regista di opere*, in: IDEM, *Visconti e la musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 73-103;
- MARINELLI, CARLO, *Recensione al Turco in Italia* in «La rassegna musicale», a. XXVI, n. 2 (aprile 1956), pp. 170-171;
- MAYER, CARLO, *Maria Callas: la verità drammatica di Violetta*, saggio contenuto nel libretto incluso nella prima edizione in CD (nella collana Historic Recording CDC 2) della *Traviata* Cetra (1953, ricostruzione tecnica 1984), pp. 3-4;
- MEDICI, MARIO, *Il Maggio musicale fiorentino inaugurato con l'Armida di Rossini*, in «Giornale dell'Emilia. Quotidiano indipendente di informazione», a. VIII, n. 101 (27 aprile 1952), p. 3;
- MENDUNI, ENRICO, *Tra cinema e TV popolare: un incontro mancato* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 535-542;
- MERIGO, MARIO, *La voce della giovane Callas* in: BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, Associazione culturale «Maria Callas», Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997, pp. 213-217;
- MICELI, GIACOMO, *Un abbraccio romano per la Callas*, in: TOSI, BRUNO, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, Roma, Tipolitografica Gallia, 1993, p. 8;
- MILA, MASSIMO, «*Il Turco in Italia*», *manifesto di dolce vita*, in «Nuova rivista musicale italiana. Bimestrale di cultura e informazione musicale», a. II, n. 5 (settembre-ottobre 1968), pp. 857-871;

- MORACE, DOMENICO MARIA, *Callas, eccezionale Isotta. Il repertorio tedesco*, in «Musicalia», a. I, n. 4 (1992), p. 78;
- KABAIVANSKA, RAINA, *Prefazione* in: MARIA CALLAS, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverzani, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-10;
- ORELLI, CESARE, *L'incontro con il Verismo: una data sbagliata?* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 200-224;
- PARIGI, STEFANIA, *La cantatrice muta di Pasolini* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 281-289;
- PASI, MARIO, *Si consumò nel fuoco di Prometeo*, speciale in «Musica & Arte», quaderni del Museo Teatrale alla Scala, n. 4 (ottobre 1996), pp. 11-44: 12-13;
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Milano, Garzanti, 1998<sup>2</sup> (sceneggiatura del film *Medea*, 1969, alle pp. 477-540; dialoghi definitivi alle pp. 479-540; intervista di G. Galimberti a Maria Callas alle pp. 465-476);
- PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Bibliografia scelta e ragionata*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 601-615;  
 – *Una voce molto fa (per il Rossini buffo)* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 99-135;
- PENSOTTI, ANITA, *Maria Callas*, in: BRUNO TOSI, *Giovane Callas*, Associazione culturale “Maria Callas”, Padova, Industria Grafica Chinchio, 1997, pp. 27-39;
- PESTALOZZA, LUIGI, *Il turco in Italia* in «Avanti! Quotidiano del partito socialista italiano», edizione di Milano, a. LIX n. 90, 16 aprile 1955, p. 3;
- POLI, PAOLO, *Un'artista misteriosa e sconvolta*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 367-369;
- POWERS, HAROLD S., “*La solita forma*” and “*the uses of convention*” in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno internazionale in occasione della prima del *Rigoletto* in edizione critica, Vienna, 12/13 marzo 1983, Parma/Milano, Istituto di Studi Verdiani/Ricordi, 1987, pp. 74-105;
- PUGLIESE, GIUSEPPE, *Una grande attrice tragica*, in: AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 21-26;
- PUGNETTI, GINO, *Maria sognava una sera alla Scala*, in «Epoca» a. XI, n. 532 (11 dicembre 1960), pp. 140-142;
- PUPPA, PAOLO, *Una voce di carta* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 423-439;
- RIEMENS, LEO – CELLETTI, RODOLFO, *Ponselle, Rosa*, in: *Le Grandi Voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti diretto da Rodolo Celletti*, a cura del Centro-Studi Enciclopedia dello

- Spettacolo, condiretto da Francesco Savio ed Elena Povoledo, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964; colonna 662 (la discografia commentata alle colonne 662-663 è di Celletti);
- RIERA, ANA, *Maria Callas, la diva que revolucionó el mundo de la ópera*, in: *EADEM, Mujeres que nacieron diferentes*, Barcelona, Redbook Ediciones, 2015, pp. 13-28;
- RIGHETTI-GIORGI, GELTRUDE, *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini (Bologna, 1823)* in: ROGNONI LUIGI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977 (nuova ed.; prima ed. 1956), pp. 341-372;
- ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Medea redenta* in booklet allegato alla rivista «The Classic Voice», n. 3 (settembre-ottobre 2001), pp. 4-5;
- RUFFINI, FRANCO, *Medea, da Cherubini a Pasolini*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 269-279;
- SALA, EMILIO, *La (re)invenzione della tradizione. Lucia, Violetta e dintorni* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 155-167;
- SALVINI, GUIDO, *Che cos'è la regia drammatica* in «Scenario», a. V (1936), pp. 3-6;
- SCOGNAMIGLIO, RENATA, *Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema*, in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 479-519;
- SEGRE REINACH, SIMONA, *Un guardaroba leggendario* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 581-591;
- SENICI, EMANUELE, *Recensione a ROGER PARKER, Leonora's Last act. Essays in Verdian discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997 e ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, in «Studi Verdiani», Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 14 (1999), pp. 243-253;
- STREHLER, GIORGIO, *Strehler e la musica* in: *IDEM, Per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 205-234;
- SICILIANI, FRANCESCO, *Un talento eccezionale*, in «Musicalia», a. I, n. 4 (ottobre-novembre 1992), p. 62;
- SICILIANO, ENZO, *L'ugola di Gioconda*, in «Arena di Verona 1980» num. unico a cura dell'Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni dell'Ente Lirico Arena di Verona, Verona, Artegrafica, 1980, pp. 14-15;
- STRINATI, CLAUDIO, *Introduzione* in: FUORTES CARLO, a cura di, *Il teatro dell'opera di Roma. 1800-2017*, Milano, Electa, 2017, pp. 60-70;
- TOMASINO, RENATO, *Maria Callas. Il simulacro canoro*, in: *IDEM, Le Divine. Le primedonne della lirica dal barocco al XXI secolo*, Bologna, Odoja, 2017, pp. 359-393;

- TOMMASI, ANNA CHIARA, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 543-580;
- TOSI, BRUNO, *Storia di un ritratto* in: IDEM, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, Roma, Tipolitografica Gallia, 1993, pp. 215-217;  
– *Il primo incontro nella "Coppa di pietra"* in «Music@», n. 17 (marzo-aprile 2010), Conservatorio "A. Casella", L'Aquila;
- TRAMONTI, SERGIO, *Fratelli sulla scena* in: BOTTERO IRENE – SILVI MAURO – DEMICHELIS, ODDONE, *L'altra Callas*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Parma, Azzali, 2002, pp. 30-35;
- VIGOLO, GIORGIO, *Il turco in Parnaso*, in «Il mondo. Settimanale di politica e letteratura», a. II, n. 44; 4 novembre 1950, p. 11;
- VISCONTI, LUCHINO, *L'istinto drammatico di un'attrice autentica* in «Musicalia», a. I, n. 4 (1992), pp. 47-48;
- VITALI, CARLO, *Opera, affare di Stato* in: GAVAZZENI, GIOVANNI – TORNÒ, ARMANDO – VITALI, CARLO, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai editore, 2011, pp. 185-293;
- WEAVER, WILLIAM, *Confessioni di un fan* in: AVERSANO, LUCA – PELLEGRINI, JACOPO, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 383-404;
- ZANETTI, EMILIA, *"Armida" del bel canto*, in «La Fiera letteraria», a. VII, n. 18 (4 maggio 1952), pp. 6-7;
- ZEFFIRELLI, FRANCO, *Un sogno che si materializzava in scena* in «Musicalia», a. I, n. 4 (ottobre/novembre 1992), pp. 37-40.

## 5. Libri fotografici

- ARDOIN, JOHN – FITZGERALD, GERALD, *Callas. The Art and the Life*, London, Thames and Hudson, 1974;
- BERGNA, PAOLA – BASSOTTO, ENZO e RAFFAELLO, *E lucean le stelle. Cinquant'anni di opera in Arena*, Milano, Federico Motta, 1999;
- CAPELLA MASSIMILIANO, *Iconic Callas. Vita, passioni e fascino in uno stile unico oltre le mode*, Milano, Centauria, 2018;
- CSAMPAI, ATILA, *Callas*, trad. it. Gianni Pilone Colombo, con un omaggio di Ingeborg Bachmann, Milano, Rizzoli, 1994 (edizione originale: Munich, 1993);
- DHERBIER, YANN-BRICE, *Maria Callas. Les images d'une vie*, Paris, YB Editions, 2007; trad. italiana: DHERBIER, YANN-BRICE, a cura di, *Maria Callas. Immagini di una vita*, trad. dal francese di Daniele Ballarini, Vercelli, Edizioni White Star, 2009;

- HANINE-ROUSSEL, JEAN-JACQUES, *Callas unica*, New York, Carnot, 2002;
- LISE, GIORGIO, *Maria Callas 1923-1977*, coll. «Itinerari d'immagini», n. 7, Milano, Be-Ma, 1987;
- RICHELLI, GAETANO, *Maria Callas a Verona. Fotografie di Gaetano Richelli*, Verona, Cierre Grafica, 2002;
- SEGALINI, SERGIO, *Callas. Les images d'une voix*, Paris, Van de Velde, 1979;
- SERVAT, HENRY-JEAN, *Maria Callas*, Paris, Albin Michel, 2007;
- TAJANI, RICCI, *Maria Callas. The Cruise '59. Biografie einer Reise*, Mainz, Schott, 2006;
- VOLF, TOM, *Maria by Callas. In Her Own Words*, New York, Assouline, 2017.

## 6. Cataloghi di mostre e aste

- ALBANESI, RINALDO, *Maria Callas & Swarovski, Bühnenjuwelen. Jewels on Stage*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005;
- AA.VV., *Maria Callas alla Scala*, a cura del Teatro alla Scala, in occasione della mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa del soprano (con contributi di C. Fontana, R. Muti, P. Baiocco, R. Celletti, G. Pugliese, S. Segalini, L. Pinzauti, A. Arbasino, G. Vergani e Cristina Gastel), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997;
- AA.VV., *Maria Callas. Una femme, una voix, un mythe*, 27 marzo – 28 giugno 1998, Salle Saint-Jean – Hôtel de Ville de Paris, Paris, Association pour le Promotion des Arts, 1998 (la pubblicazione che contiene fac-simile di autografi di Callas, De Hidalgo e Visconti e i ritratti di Maria Callas disegnati da Pier Paolo Pasolini, «une brochure reproduisant deux robes et huit bijoux de scène» e a un fascicolo di 38 pagine è in realtà un cofanetto prodotto in occasione della mostra parigina («1500 exemplaires à l'occasion de l'exposition»));
- AA.VV., *Maria Callas. Souvenirs d'une légende. Vente aux enchères publiques des objets personnels et des archives de Maria Callas provenant des collections de Monsieur Nicolas Petsalis-Diomidis et de Monsieur Ilario Tamassia. Paris 2 et 3 décembre 2000*, Paris, Calmels Chambre Cohen, 2000 (i nomi di coloro che hanno collaborato alle diverse sezioni del catalogo, distinti per competenze, sono elencati a p. 5);
- AA.VV., *Maria Callas e il suo Pigmaliote. Gli anni con Giovanni Battista Meneghini*, catalogo dell'asta tenuta a Milano, palazzo Broggi, 12 dicembre 2007, Milano, Sotheby's Italia, 2007;
- CAPELLA MASSIMILIANO, a cura di, *Maria Callas. The Exhibition*, Verona, Palazzo Forti, 11 marzo – 18 settembre 2016, Verona, Grafiche Aurora, 2016;
- D'AMICO, FEDELE, *Il regista d'opera in Visconti: il teatro*, catalogo della mostra, a cura di Caterina D'Amico de Cavalho, Reggio Emilia, Teatro Municipale, 1977, pp. 9-32;
- MITO, AHMED, a cura di, *Maria Callas. La Divina. Evento commemorativo nel 35° anniversario della sua scomparsa, con partecipazione e commento del critico d'arte Giorgio Palumbi*, Roma, Accademia d'Egitto, 31 maggio-19 giugno 2012, Roma, Giorgio Palumbi, 2012 (il volume

d'ampio formato riporta ventitré dipinti a colori di tema callassiano della pittrice Anna Sticco, pp. 12-34; segue antologia fotografica, pp. 36-43);

TOSI, BRUNO, *Casta diva. L'incomparabile Callas*, Roma, Tipolitografica Gallia, 1993.

## 7. Sitografia

\* **Per ascoltare i trentacinque suoni che costituiscono il *range* vocale di Maria Callas:**

<https://www.youtube.com/watch?v=GJKy8E4JKA8>

\* **Sempre sul *range* vocale di Maria Callas (*collage* proveniente da registrazioni differenti):**

<https://www.youtube.com/watch?v=Hfi53etQa38>

\* **Sul concetto di cantare sul fiato:**

<http://www.enricostinchelli.it/site/note/136-il-canto-sul-fiato-ossia-respiro-dunque-canto.html>:

\* **Sul concetto di voce assoluta:**

<https://www.youtube.com/watch?v=WstkPL61mME>

\* **Sul concetto e sulla pratica del falsetto:**

<https://www.youtube.com/watch?v=I1IrYwONbkh>

**Cronologia degli spettacoli del Teatro alla Scala di Milano:**

[https://it.wikipedia.org/wiki/Stagioni\\_liriche\\_del\\_Teatro\\_alla\\_Scala](https://it.wikipedia.org/wiki/Stagioni_liriche_del_Teatro_alla_Scala)

**Cronologia degli spettacoli callassiani:**

Edizione digitale di FRANK HAMILTON, *Maria Callas. Performance Annals and Discography*, Frankfurt a. M., 1996:

<https://frankhamilton.org/mc/c5.pdf>

**Per la cronologia callassiana in generale e per i documenti discografici:**

<http://www.gbopera.it/2014/04/elisabetta-barbato-1920-2014/>

**Interviste fondamentali:**

\* Alla maestra di Maria Callas (cfr. al minuto 2.14 l'estensione fino al Mi 6, secondo De Hidalgo):

<https://www.youtube.com/watch?v=8MWmCcioY2k>

\* Intervista parigina a Maria Callas di Emilio Pozzi del 19 luglio 1966:

<https://www.youtube.com/watch?v=grOLYtSQXg0>

\* Intervista a Maria Callas sui primi contatti per la *Medea* cinematografica:

<https://www.youtube.com/watch?v=8bqfxxgJj-U>

\* Intervista a Maria Callas di Dora Ossenska del 23 marzo 1971:

<https://www.youtube.com/watch?v=ccsmC7YuUJw>

\* La stessa intervista, parzialmente, si può visionare anche consultando il seguente sito:

<https://www.youtube.com/watch?v=2JmquqeONjA>

\* Intervista ricavata dalla trasmissione «Fuori Orario» del 26 febbraio 2010 (materiali d'archivio):

<https://www.youtube.com/watch?v=8OT8Y-mM5WQ>

\* Intervista a Stefania Bonfadelli:

[https://www.youtube.com/watch?v=q57\\_A221pRI](https://www.youtube.com/watch?v=q57_A221pRI)

**Audiodocumentario suddiviso in quattro parti realizzato da John Ardoin:**

1) <https://www.youtube.com/watch?v=OS2GN8vnPJg>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=K6Kz2QvJVyo>

3) <https://www.youtube.com/watch?v=o7aZPVSspK74>

4) <https://www.youtube.com/watch?v=TcoueyO4PPQ>

Le interviste sono rilasciate da Nicola Rescigno, Tito Gobbi, Jon Vickers, Walter Legge, Giuseppe Di Stefano, Renata Tebaldi, Franco Zeffirelli, Jackie Callas, Rudolf Bing, Carlo Maria Giulini e Gian Carlo Menotti. John Ardoin funge da narratore.

### **Guide all'ascolto:**

\* <https://www.flaminioonline.it/Guide/Casella/Casella-Deserto.html>

\* Esecuzione dal vivo della cavatina di Fiorilla (*Il Turco in Italia*, Roma, Teatro Eliseo, 1950) con variazioni non riproposte nell'incisione discografica ufficiale (dir. G. Gavazzeni):

<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ps9OdkuLMbk>

\* Messa di voce dal primo atto della *Gioconda* di Ponchielli:

<https://www.youtube.com/watch?v=j17NbFg7j2Q>

### **Pubblicazioni in rete**

\* PANTIS, BRIGITTE, *The Secret Son of Maria Callas. Facts and Fiction*, 2005:

[https://web.archive.org/web/20111004034035/http://www.divinarecords.com/secret\\_son.htm](https://web.archive.org/web/20111004034035/http://www.divinarecords.com/secret_son.htm)

\* Saggio di Fussi-Paolillo sulla diagnosi di dermatomiosite:

<https://www.voceartistica.it/it-IT/analisi-spettrografiche-dellevoluzione-e-involuzione-vocale-di-maria-callas-alla-luce-di-una-ipotesi-fisiopatologica/index-/?Item=Callas%20dermatom>

\* Per ulteriori informazioni sulla patologia:

<https://www.paginemediche.it/medicina-e-prevenzione/disturbi-e-malattie/che-cos-e-e-come-si-cura-la-dermatomiosite> (Ultimo accesso: martedì 13 febbraio 2018, ore 16.53)

\* Tesi di laurea di Chiara Selvaggini sul film *Medea* di Pasolini:

<http://tdtc.bytenet.it/comunicati/medea.pdf>

SELVAGGINI, CHIARA, *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, tesi di laurea discussa nell'anno accademico 2005/2006 presso l'Università degli Studi della Tuscia, Facoltà di lingue e letterature straniere moderne, Corso di laurea in lettere moderne, relatore Grazia Sommariva, correlatore Luigi Martellini.

### **Materiali vari per la ricostruzione della biografia e della carriera:**

\* <http://www.mariacallasmuseum.org/>

(sito in costruzione)

### **Articoli:**

\* Sul *Nabucco* al San Carlo di Napoli

<https://www.gazzettadiparma.it/news/spettacoli/25239/Cd-del--Nabucco--.html>

\* Sulla Callas "torinese":

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/09/15/callas-una-storia-torinese.html>

\* Per informazioni sul collezionista callassiano Tamassia:

<https://gazzettadimodena.gelocal.it/modena/cronaca/2019/04/10/news/ilario-tamassia-il-custode-del-mito-di-maria-callas-1.30176469>

### **Lezioni di Maria Callas alla Juilliard School di New York:**

\* <https://www.youtube.com/watch?v=ap7xbDrQINU>

\* <https://www.youtube.com/watch?v=JwtgkPECcWQ>

\* <https://www.youtube.com/watch?v=2azBWjLOQ78>

\* <https://www.youtube.com/watch?v=xn67lqEvW5c>

### **Per questioni rilevanti di fisica acustica: teorema di Fourier**

\* [http://fisicaondemusica.unimore.it/Teorema\\_di\\_Fourier.html](http://fisicaondemusica.unimore.it/Teorema_di_Fourier.html)