

La divina Maria



# La divina Maria

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

a cura di

Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER  
**H**

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

Con il patrocinio di



Francesco Coticelli  
e Paologiovanni Maione (curatori):

*La divina Maria.*

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

© Hollitzer Verlag, Vienna 2025

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

Fotografia di Franco Gremignani – Publifoto

© Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo

Per gentile concessione

Impaginazione e design copertina: Nikola Stevanović

Prodotto nell'UE  
Tutti i diritti riservati

Disponibile anche in open access

Hollitzer Wissenschaftsverlag  
Trautsonngasse 6/6  
A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at  
www.hollitzer.at

**HOLLITZER**



ISBN 978-3-99094-215-4

# INDICE

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

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

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

ALBERTO BENTOGLIO

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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