

ELENA PORCIANI

Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (a cura di), La divina Maria

Tra i volumi che, nel 2023 e dintorni, hanno contribuito alle celebrazioni del centenario della nascita di Maria Callas occupa senz'altro un posto di rilievo la corposa miscellanea che Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione hanno curato lo scorso anno per la casa editrice Hollitzer di Vienna, specializzata in storia della musica e del teatro. *La divina Maria* ha infatti il pregio di presentare la figura del soprano greco-statunitense combinando l'ambito della musicologia con un approccio culturale volto a indagare Callas come 'mito d'oggi', per recuperare la nota categoria di Roland Barthes: perché 'divina' la cantante è stata – e continua a essere – nel più immediato significato omaggiante del termine, ma anche in quello di perfetto caso di studio di divismo. Ne è già prova la circostanza che l'apogeo del successo globale di Callas dati agli anni Cinquanta: col suo contaminare il talento e l'eleganza con il *glamour* e persino il gossip, il caso della 'divina Maria' risulta paradigmatico di un decennio segnato da inedite ibridazioni di *popular culture* e serie culturali alte – o perlomeno divenute tali, come il melodramma,

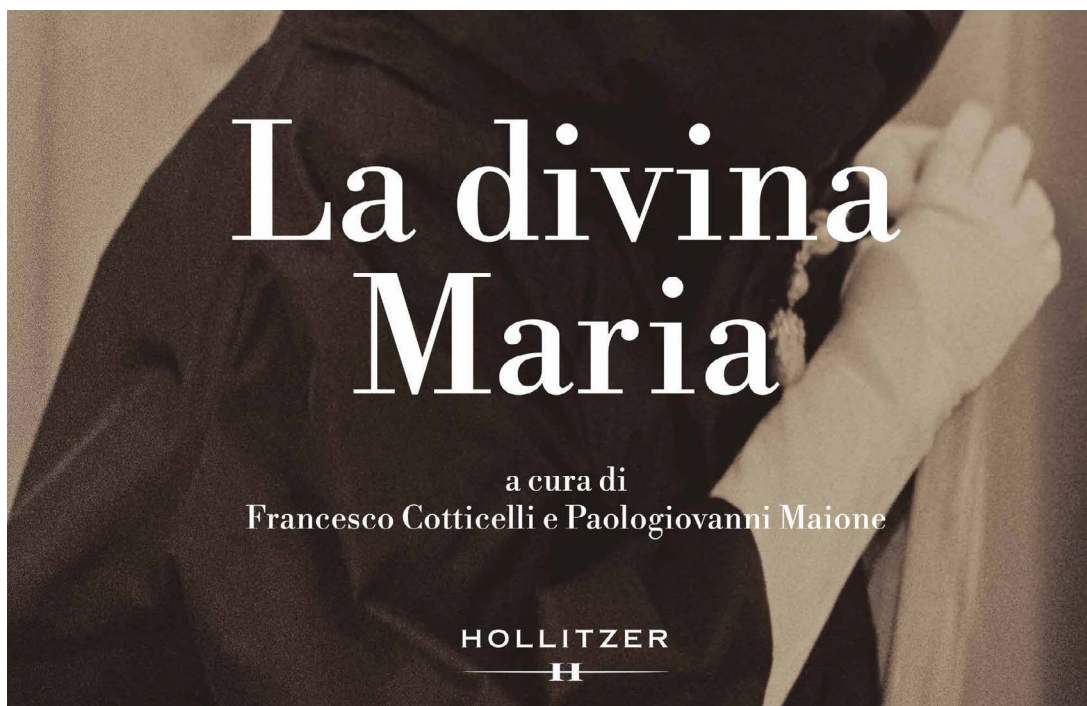


Fig. 1 Particolare della copertina del volume curato da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, *La divina Maria* (Hollitzer, 2023).
©Hollitzer

nel corso del Novecento –, bene offrendosi in tal modo a un'analisi aggiornata alla luce degli studi intermediali e persino dei lavori di Jenkins sulla cultura convergente.

Il doppio passo musicologico e culturale del volume emerge sin dal contributo di apertura, firmato da Luca Aversano: «l'elemento più spiccatamente divino della cantante [...] sembra risiedere nel suo essere in costante e continua trasformazione» (p. 1), sia in merito «alle riconosciute capacità vocali e attoriali, che le permettevano di cambiare pelle di opera in opera, di personaggio in personaggio» (*ibidem*), sia in relazione alla «metamorfosi corporale» e al «corrispondente guardaroba» (p. 4), fondamentali nel condurre «il soprano dal mondo del melodramma alla scena mass-mediale» (*ibidem*). Sono considerazioni che fanno da ottimo viatico alla struttura della miscellanea: mentre la più circoscritta prima parte – occupata dai contributi di musicologi come Marco Beghelli, Michael Aspinall, Marco Pollaci e Gianluca Bocchino – si propone di rendere conto della straordinaria tecnica ed estensione vocale della cantante – in grado di spaziare dalle tonalità *dark* della verdiana Lady Macbeth all'agilità negli acuti delle protagoniste di Giacomo Puccini e persino agli aerei saliscendi canori del *Lakmé* di Léo Delibes –, i capitoli successivi mirano a esplorare le articolate strategie di costruzione dell'aura di divina da parte di Callas. Si tratta, com'è intuibile, di territori di indagine complementari, sostenuti da una chiave di lettura omogenea, che poggia sul comune riconoscimento della stratificata performance divistica della cantante: al percorso di espansione della voce dal naturale registro di contralto all'acquisita virtuosità non solo di soprano drammatico, ma persino di soprano leggero, ha corrisposto una altrettanto ferrea modificazione del proprio corpo e del proprio *look*.

Non si può qui dedicare il dovuto spazio a tutti gli studiosi e le studiose – Emanuela Grimaccia, Alberto Bentoglio, Federica Mazzocchi, Raffaella Viccei, Stefania Onesti, Fabiana Giacomotti, Silvano Arnoldo e Brad Carlton Sick, Uta Felten e Giulio Brevetti, Nicola De Rosa, Francesco Cotticelli, Jacopo Bassetta – che, nella più ampia seconda parte del libro, hanno dato vita a uno lavoro collettivo davvero ricco e stimolante sulla parabola di Callas, il cui *turning point* è consensualmente individuato nell'impressionante dimagrimento del 1953. Trasformandosi da ragazzona di imponente presenza scenica in silfide dallo sguardo studiatamente espressivo, Callas avvia quella che sarà un'indefessa minuziosa cura della propria immagine, avvalendosi del supporto della fidata stilista Biki, ma non di meno ispirandosi ai modelli hollywoodiani del momento – *in primis*, Audrey Hepburn e Grace Kelly – su cui innesta una traccia di ieratica greicità. È questo un processo che bene Arnoldo e Carlton Sick descrivono seguendo le interpretazioni callasiane della *Medea* di Luigi Cherubini: dall'«abito-corazza» (p. 151) della messinscena di Firenze, nel maggio 1953, al vestito «concet-

tuale, stilizzato e di ispirazione arcaica» (p. 164), disegnato da Salvatore Fiume, della *Medea* scaligera del dicembre del medesimo anno, e a quello più evanescente di Yannis Tsarouchis della *Medea* di Dallas nel 1958, per pervenire infine al *pathos* cinematografico della *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1970). Quest'ultimo caso, peraltro, illustra il punto di arrivo del 'bel corpo' costruito di Callas, dapprima complementare al 'bel canto' e poi, col declino della voce, mediaticamente prevaricante, ma in seguito, a sua volta, ridotto a mero volto iconico: «la differenza primaria tra la sua *Medea* teatrale e quella cinematografica è che in quest'ultimo il primo piano rende superfluo sia il corpo che il canto» (p. 194). In altri termini, la circostanza che nel film Callas sia doppiata, perché il suo italiano era troppo simile a una variante di dialetto settentrionale incongruo con il personaggio, e prevalgano le inquadrature ravvicinate del viso, si lega al graduale imporsi, nella mitopoiesi divistica del personaggio, dell'astrazione immaginifica a scapito della fisicità corporea e vocale, un fenomeno che si è irradiato nei vari ambiti della «Maria Callas Mediagenica» (p. 252) su cui riflette, dati web alla mano, Bassetta nell'ultimo capitolo: in primo luogo la fotografia, indagata da Brevetti – si pensi solo al celebre *Ritratto di Maria Meneghini Callas* di Cecil Beaton del 1956 –, ma anche il cinema, oggetto del contributo di Cotticelli dedicato a Zeffirelli.

In questa direzione, prendendo in esame alcune recensioni alle sue performance, De Rosa parla di Callas anche nei termini, ripresi da Lotman, di un'«emozione culturale che permea più pratiche discorsive e generi testuali» (p. 226) e le riconosce una posizione di spartiacque nella cultura novecentesca. Secondo lo studioso, Callas incarna, nei termini di Aby Warburg, un'ossimorica *Pathosformeln* costituita dal legame tra il carisma divistico e «un afflato dionisiaco o, meglio, demoniaco» (p. 228), un aspetto su cui Eugenio Montale è stato uno dei primi a insistere a proposito della «capacità di Callas di trasformare le asprezze vocali in potenziale espressionismo, con qualità persino stregonesche e demoniche: "raggiunge il titolo di diva la cantante che sa trasformare in pregi i suoi difetti"» (p. 229). Comprendiamo, quindi, che con Callas siamo al cospetto di una formazione di compromesso tra opposti e che proprio questo costituisce la forma simbolica del Novecento da lei rappresentata, come suggerisce anche un passo in cui la studiosa tedesca Ute Felten evoca il modello di Marilyn Monroe: «la diva, dunque, incorpora una combinazione fra l'eroina classica, che vuole ascendere ma cade molto in basso, e il martire cristiano, che cerca la redenzione di sé stesso e del suo pubblico» (p. 203). Si tratta di descrizioni che, pur da prospettive diverse, gettano luce su una percezione comune, e cioè che 'la divina Maria' dà vita a una performance simbolica del melodramma come modo dell'immaginario della contemporaneità, sospeso tra il tragico, a cui chiama il destino esistenziale della cantante, oltre che la cavernosità della sua voce, e il *popular*, su cui si dipanano invece la fama

e l'aura *midtcult* del personaggio mediatico: un'ambivalenza in cui si gioca la non diminuita attualità dell'emozione culturale che risponde al nome di Maria Callas.