Acting Archives Review
RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE
Anno X, numero 19 – Maggio 2020

Gerardo Guccini

Maria Callas: il teatro dei concerti

«Vederla cantare»

Il rammarico per la mancata documentazione audiovisiva delle performance sceniche di Maria Callas ha messo in ombra le riprese integrali dei concerti, che, pur non restituendo tutta una gamma di valori teatrali, dalle interazioni con gli altri interpreti all'evoluzione della parte, consentono comunque di indagare le interferenze fra le pratiche teatrali e quelle concertistiche, le varianti interne a questa tipologia di eventi e le drammaturgie extra-sceniche di Callas.

Se confrontati ai rari filmati delle rappresentazioni teatrali (tre versioni dell'Atto II di *Tosca*, un recitativo di *Norma*, brevi sequenze senza audio dalle prove di *Medea*), le riprese dedicate ai concerti sono relativamente numerose: Parigi (10 dicembre 1958 e 18 maggio 1965), Amburgo (15 maggio 1959 e 16 marzo 1962), Londra (4 novembre 1962)[1]. Dall'organizzazione scenica di questi eventi, dalle micro-drammaturgie dei loro singoli numeri come anche dai criteri delle scelte e degli accostamenti, risultano alcuni ricorrenti principi che mostrano come Callas abbia intenzionalmente modificato la struttura della forma concerto adattandola alla propria identità di artista di eccezione. Ogni concerto (con l'eccezione di Parigi 1965 che si adatta al diverso formato televisivo) presenta infatti momenti di recitazione muta, almeno un brano rappresentativo degli approfondimenti psicologici di Giuseppe Verdi, e successioni di personaggi discordanti che valorizzino, con forti effetti di contrasto, l'eclettismo dell'interprete: la Leonora del Trovatore e Rosina a Parigi 1958; Lady Macbeth e Rosina a Amburgo 1959; Chimène (da *Le Cid* di Massenet), Carmen e Cenerentola a Amburgo 1962; Elisabetta di Valois e Carmen a Londra 1962.[2]

Il direttore d'orchestra George Prêtre, spiegando perché Maria Callas è la sola cantante lirica che sia anche una grande attrice tragica, dice: «Non

[1] Da questa ricognizione resteranno esclusi i documenti audiovisivi sulla tournée di Maria Callas con Giuseppe Di Stefano (ottobre 1973/novembre 1974). Questa iniziativa infatti risponde a pulsioni principalmente caratteriali e psicologiche che rendono problematica la connessione con gli aspetti più creativi e culturalmente pregnanti dei percorsi teatrali e concertistici di Callas.

[2] Rimando, per un primo inquadramento della pratica concertistica nella dimensione attoriale di Maria Callas a G. Guccini, *Maria Callas: attrice del novecento*, in «Acting Archives», anno IX, n. 17 - Maggio 2019, pp. 1-47
(https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/29-anno-ix-numero-17-maggio-2019/204-maria-callas-attrice-del-novecento-3.html).

© 2020 Acting Archives
ISSN: 2039-9766
www.actingarchives.it

soltanto lei canta, lei sente che canta e recita che canta»[3]. Nel 1965, quando osserva questa dinamica, Prêtre aveva già diretto il soprano in due rappresentazioni operistiche e in nove concerti[4], durante i quali aveva osservato e studiato i comportamenti creativi di Maria Callas che, anche passando da un brano all'altro, adattava la voce e la presenza alle caratteristiche della parte. Per lei, recitare l'azione di cantare era una dinamica trasversale, che si imponeva tanto sulle scene operistiche che nei concerti, dove sperimentava possibilità distinte da quelle degli allestimenti lirici, ma comunque in grado di captare da queste ultime soluzioni e varianti.

Le ragioni dello scarso interesse per le riprese concertistiche sono dovute, in parte, alla cronologia di tali eventi musicali, tutti contemporanei o successivi all'inizio dei problemi vocali dell'artista[5]. Inoltre, i concerti scontano il fatto di non avere suscitato, come i progetti televisivi o filmici, interventi di celebri registi (Visconti e Zeffirelli), progetti d'ampio respiro e lotte per l'acquisizione dei diritti d'autore. Si tratta di episodi noti e citatissimi, che conviene comunque ricordare perché presentano prese di posizione e suggerimenti che impostano il discorso intorno alla necessità o meno di documentare le performance sceniche di Maria Callas.

Citatissima la lettera del 19 giugno 1954 in cui Visconti, rivolgendosi a Giovan Battista Meneghini, onnipresente marito-impresario del soprano, sconsiglia di accettare la proposta delle Televisione Italiana, che avrebbe voluto realizzare una *Traviata* con Maria Callas:

> Prima di tutto le condizioni tecniche attuali del mezzo televisivo: orribile visione, bruttissimo risultato fotografico, un grigiore senza rilievo, senz'anima, senza vigore. [...] Inoltre, sai che riprendono l'opera con un *play-back*? Cioè l'opera è già cantata, prima, e incisa, dopo di che i cantanti (vedo Maria!) rifanno tutta l'opera (la scena) muovendo la bocca soltanto! Son cose buone per mezze calzette dell'arte, ma non per un'artista vera.[6]

---

[3] «Non seulement elle chante, elle sent que chante, elle jue que chante». (George Prëtre durante la trasmissione *1964 - Maria Callas à l'Opéra de Paris*, al link https://www.ina.fr/video/CAF89042027/maria-callas-a-l-opera-de-paris-video.html).

[4] Registrazione dell'album *Air d'opéras français* (Parigi, Salle Wagram, 28/31 marzo, 4/5 aprile 1961); Londra, Royal Opera House, 27 febbraio 1962; Amburgo 1962; Londra 1962; Registrazione dell'album Callas à Paris (Parigi, Salle Wagram, 3/8 maggio 1963); Nuova tournée europea (17/31 maggio 1963); Concerto di beneficenza per l'Ordine di Malta (Parigi, Théâtre des Champs-Elysèes, 5 giugno 1963); Copenaghen, Falconer Centret, 9 giugno 1963; Parigi 1965.

[5] Significativamente, René de Ceccatty introduce la discografia dei recital con la seguente avvertenza: «Della lista che segue solo i quattro primi titoli [*The First Recital*, EMI, 1949; *Puccini Heroines*, EMI, 1954; *Lyric & Coloraturas Arias*, EMI, 1954; *Callas at la Scala*, EMI, 1955] danno una giusta idea dell'arte di Maria Callas nella pienezza dei suoi mezzi». (René de Ceccatty, *Maria Callas*, Paris, Gallimard, 2009, p. 346).

[6] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, a cura di R. Allegri, Milano, Rusconi, 1981, p. 181. Per un'analisi della posizione di Visconti nei confronti dell'opera televisiva si veda E. Senici, *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, in «Comunicazioni sociali», XXXIII, 2011, pp. 26-35. L'ostilità di Visconti nei riguardi d'un film opera sulla *Traviata* derivava anche dal fatto

Scopo di Visconti era impedire la diffusione mediatica d'una nuova versione della *Traviata*, che avrebbe potuto indebolire l'impatto della sua imminente regia della stessa opera (Milano, Teatro alla Scala, 19 gennaio 1956):

> E Maria andrebbe ad anticipare in modo così barbaro e compromettente una sua Traviata, nuova attesa e importante, facendosi televedere (che bella parola!) mal fotografata con dei primi piani (che andrebbero curati, bel illuminati, pensati, studiati) e obbligata ad agire da Violetta due o tre giorni prima, facendo cioè come il pesce rosso nel vaso?[7]

Diametralmente opposto, quattro anni dopo, il parere di Zeffirelli che, in una lettera del 26 giugno 1958, progetta di filmare e diffondere a livello planetario («dalla Patagonia al Congo») l'interpretazione di Maria Callas nei panni di Violetta:

> penso che il nostro progetto del film su *Traviata* sia una cosa molto seria ed è per questo che da tanto tempo lavoro perché si realizzi. [...] l'idea di questo film, non mi stancherò mai di ricordarlo, è nata da questa esigenza morale: avere un documento vivo e perfetto di una tua grande interpretazione, nel pieno delle tue possibilità di grande artista, negli anni della tua più splendente forma di donna.[8]

L'idea di realizzare «un documento vivo e perfetto» sull'interpretazione di Violetta entrava in conflitto sia con la concezione artistica di Visconti che con le dinamiche performative di Maria Callas. L'opera filmata, «vale a dire la trasposizione di una intera opera o di sue ampie parti»[9], prevedeva infatti che il cantante non recitasse l'atto di cantare, ma lo simulasse. Negli anni Cinquanta, infatti, «[o]ltre a fingere di essere un altro da sé (il

---

che, per lui, l'eccellenza teatrale di Maria Callas era inscindibilmente connessa sia all'opera lirica che alla modalità della rappresentazione dal vivo. Se, nel 1956, si era opposto al film opera televisivo lamentando il paly-back e la scarsa qualità delle immagini, nel 1968, ostacolerà con espressioni feroci il progetto d'un film con Pasolini: «Ultimamente ho letto sui giornali di qui, in modo molto ostentato, che tu avresti accettato di girare in un film di Pasolini come Medea. La notizia, così clamorosamente diffusa, mi ha fatto un effetto un po' strano. Ho pensato: ma come? La Maria si butta anima e corpo a interpretare un personaggio, al cinema, come se avesse rinunciato alla sua carriera di cantante, come una che, diciamolo pure, avesse perso le sue doti di grande interprete vocale, per darsi al cinema, al cinema un po' avanguardistico, alla Pasolini, un po' come Ira Fürstenberg o peggio la detronizzata Soraya». (L. Visconti, *Lettera a Maria Callas spedita da Roma, il 4 novembre 1968*, in M. Callas, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di T. Wolf, Milano, Rizzoli, 2019, p. 403). Sulla cultura musicale di Visconti si veda F. Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca. LIM, 1994.

[7] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 181.

[8] Ivi, p. 205.

[9] P. Noto, *Voci esemplari. Gli artisti lirici nel teatro italiano degli anni Cinquanta*, in *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico.* Atti del convegno di studi (Verona, 28-29 novembre 2013), a cura di S. Brunetti e N. Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina, 2015, p. 148.

personaggio), il video-cantante d[oveva] anche fare finta di compiere un 'gesto', il canto, che a sua volta è un atto performativo [...]»[10].
Il progetto d'un film opera sulla *Traviata* di Callas non ebbe seguito, tuttavia Zeffirelli non si dette per vinto. Nel 1966 (stando all'autobiografia), pensò di volgere in forma filmica *Tosca* utilizzando, come elemento di base, la produzione del 1964-1965 del Covent-Garden, anch'essa con la sua regia e Maria Callas protagonista. Intorno al progetto ci fu un incontro con Onassis e la Callas, durante il quale Zeffirelli chiese e ottenne - dalla cantante, non dal magnate - diecimila dollari per impostare la produzione. In seguito, però, tutto si concluse con un nulla di fatto. Karajan, che deteneva i diritti cinematografici per *Tosca*, bloccò infatti il progetto, e Maria Callas, vedendosi rifiutare dal regista la restituzione dell'anticipo, già speso per bozzetti e sceneggiature, troncò con lui ogni rapporto[11].
Maria Callas ha sempre manifestato dubbi nei riguardi dei film d'opera lamentando l'assenza della «giusta atmosfera», di «costumi adeguati» e di un pubblico preparato[12]. Tuttavia, queste idee non le hanno impedito di prendere in considerazione eventuali trasposizioni cinematografiche di opere da lei interpretate. Le testimonianze di Franco Zeffirelli, di Walter Legge, produttore discografico legato all'etichetta EMI, e di Michel Glotz, direttore artistico di diverse compagnie discografiche (EMI, Deutsche Grammophon, RCA Victor, Philips, Sony), confermano il suo interesse per il mezzo cinematografico, che avrebbe voluto frequentare, oltre che da spettatrice, anche da protagonista, ma solo alla condizione di controllarne ogni snodo e fotogramma.
Zeffirelli attribuisce i suoi ripensamenti e le sue incertezze alla volontà di acquisire, prima di esporsi alla di fronte della cinepresa, una preparazione che la rendesse padrona della propria 'creazione':

> so che ogni impegno di lavoro rappresenta per te, soprattutto, un immane sforzo creativo. Figuriamoci quindi se una esperienza nuova, come può essere il cinema per te, nuova e piena di incognite, anche se nel tuo intimo ti attrae, non ti mette contemporaneamente in una posizione di estrema cautela. Figurati se non lo capisco perfettamente![13]

Walter Legge, invece, collega il duraturo interesse di Maria Callas per la forma filmica alla perdita della voce, perdita che faceva del *play-back* un prezioso strumento di compensazione:

---

[10] A. Scandola, *Violetta sullo schermo*, in *Ivi*, p. 164.
[11] Su queste vicende cfr. il Cap. 7. *La mise en scène sonore d'opéra*, in R. La Rochelle, *Callas la diva et le vinyle*, Montréal (Québec), Les éditions Triptyque, 1987, pp. 191-228.
[12] Cfr. M. Callas, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di C. Faverzani, Prefazione di R. Kabaivanska, Roma, Bulzoni, 2006, p. 132. Sui rapporti intercorsi, sia nell'uno che nell'altro senso, fra Maria Callas e il mondo delle immagini si veda R. Sconamiglio, *Maria e le immagini*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. Aversano e J. Pellegrini, Macera, Quodlibet, 2017, pp. 479-519.
[13] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., pp. 204-205.

> Fu per lungo tempo ossessionata dal desiderio di fare dei film, convinta che il cinema le avrebbe permesso di ampliare il suo pubblico e di aumentare notevolmente i suoi guadagni. Onassis non ha acconsentito a finanziare le imprese. Dopo aver constatato che non cantava più abbastanza bene, si immaginò che le sue registrazioni della *Tosca*, *Norma* e *Lucia* potessero servire da colonna sonora e che avrebbe sincronizzato il suo gioco.[14]

Attento alla psicologia della cantante, Glotz individua nel suo comportamento verso il cinema una mescolanza di timidezza dovuta all'ignoranza del mezzo e di volontà di «completo controllo»:

> Se le avessero dato il *final cut*, come si dice al cinema, la scelta di ogni artista e la possibilità di dire sì e no a ogni immagine, probabilmente avrebbe fatto qualcosa.[15]

Confrontati alle opere televisive e ai progetti cinematografici coltivati dalla Callas, le riprese dei concerti presentano un requisito che le avvicina alle dinamiche drammatiche e vocali dell'interprete lirico. E cioè documentano la compenetrazione di processo fonatorio, canto e azione performativa. Se anche realizzati, i film ai quali pensavano Zeffirelli e Maria Callas non avrebbero comunque documentato l'azione interpretativa della cantante. Al suo posto, avremmo oggi montaggi verticali di musica preregistrata e di immagini apparentemente teatrali, ma prive di quella essenziale condizione della performance lirica dal vivo che è il corpo cantante un canto che lo spettatore può udire, osservando al contempo la sua emissione corporea e come questa viene plasmata e ridisegnata dall'interprete.
Nei film d'opera, il *play-back* simula lo svolgimento di azioni drammatico-vocali che, pur assomigliando alle interpretazioni operistiche, non ne presentano i requisiti fisiologici; nelle riprese concertistiche, invece, la performatività dell'opera si presenta, sì, priva di costumi, di scenografie e di estensioni temporali in cui articolare l'evoluzione della parte, ma saldamente incardinata, in compenso, al corpo cantante del performer lirico, il quale non si trova quindi espropriato, come accade nei film d'opera in *play-back*, del proprio essenziale strumento di realizzazione. Grazie alle riprese dei concerti, lo spettatore contemporaneo può individuare e seguire le dinamiche interpretative di Maria Callas verificandone gli accorgimenti, i livelli e le tecniche. È una possibilità che moltiplica i contenuti di questi materiali audiovisivi, evidenziando un quesito preliminare alla loro analisi. Che cosa documentano? Di quale realtà sono espressione?
Una risposta plausibile potrebbe essere che le riprese dei concerti documentano eventi avvenuti in un determinato luogo e in determinato tempo, eseguendo un determinato programma. Ma questa delimitazione non tiene conto dei dati emessi dalla presenza mediatica dell'artista, che, anche estratta dall'interazione diretta col pubblico, condiziona lo spazio

[14] E. Schwrazkopf, *La Voix de mon maître: Walter Legge*, Paris, Belfond, 1983, p. 222.
[15] Ivi, p. 226.

vissuto, «proprio-corporeo»[16] dello spettatore contemporaneo. Agendo nei suoi riguardi, l'arte di recitare l'atto del canto suscita percezioni che si spostano fra punti di attenzione sia visivi che sonori, definendo un'esperienza sensoria e intellettiva riconducibile alla drammaturgia performativa di cui è effetto.
Per meglio valutare il portato comunicativo delle riprese audiovisive, risultano utili le indicazioni contenute in *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*. In questo studio, Claudio Vicentini affronta, con intelligenza ribelle agli schematismi, la recitazione degli attori teatrali e cinematografici, facendo riferimento, per i primi, ai vari documenti che ne illustrano l'agire scenico (immagini, testimonianze, a indicazioni didascaliche e altro ancora), per i secondi, a frammenti filmici. In entrambi i casi, l'analisi si concentrata su singole scene, che vengono accorpate a seconda delle tematiche e dei modi di realizzazione. Questi gruppi di esempi sono introdotti da ricognizioni, che li inquadrano in due filoni fondamentali: l'immedesimazione e l'imitazione. Così organizzati, i paragrafi dei singoli capitoli, dapprima, presentano e contestualizzano tipologie e problematiche, poi, analizzano singole scene perlopiù filmate, che svelano il loro doppio livello documentario consentendo all'osservatore di approfondire la conoscenza delle azioni recitative attraverso i loro substrati di conoscenze e tecniche. Scrive Vicentini:

> Tutti gli attori trovano a loro disposizione una costellazione di tecniche essenziali a cui debbono per forza ricorrere. Normalmente un attore, eccellente o cane che sia, ne adotta più o meno istintivamente una e con quella procede per tutta la vita. E quando nel suo lavoro concreto sulla scena finisce con l'intrecciarla ad altre tecniche, la mantiene comunque come impostazione di fondo, che orienta il suo stile e determina il genere di effetti che può produrre sulla scena.[17]

In un eventuale capitolo su Maria Callas, i paragrafi dedicati alle «tecniche essenziali» della recitazione resterebbero però desolatamente vuoti. Negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, il mondo dell'opera italiana appare infatti dimentico delle teorie e delle ricerche che avevano affrontato la dimensione teatrale dell'attore-cantante[18], anche ricavandone, nel caso

---

[16] Sulla nozione di *Leib* (corpo proprio, corpo vissuto) si veda H. Schmitz, *Coinvolgimento affettivo, presenza primitiva e corpo proprio*, in Id., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, tr. it. e cura di T. Griffero, Milano, Marnotti, 2011, pp. 49-66.
[17] C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro*, cinema, televisione, Venezia, Marsilio, 2007, p. 15.
[18] Rievocando il periodo della formazione ateniese, Maria Callas non ricorda, a proposito della recitazione, che due empirici suggerimenti: «Renato Mordo, direttore dell'operetta italiana al conservatorio, disse due cose che da allora mi sono rimaste in mente. Una era che non si dovrebbe mai muovere una mano se non lo si fa con la mente e con l'anima [...]. L'altra era che quando un tuo collega sul palco canta rivolto a te, dovresti cercare di dimenticare che sai già [...] cosa risponderai». M. Callas, *Frammenti di memorie (1977)*, in Id., *Io, Maria,* cit., p. 506.

anticipatore di Delsarte, codici performativi destinati a influire sull'innovazione novecentesca e la danza moderna[19]. A partire dall'ultimo Ottocento, Craig raccorda l'opera barocca ai principi del simbolismo concreto; Appia colloca l'interprete wagneriano alla confluenza fra il dramma musicale nel tempo e il dramma musicale nello spazio; Albert Carré si interessa dello stile naturalista applicandolo a Bizet e Puccini; Toscanini riunisce nelle mani del direttore d'orchestra ogni funzione direttiva. Poi, Stanislavskij spiega ai cantanti del Bolshoi i principi psico-fisici del sistema; Dalcroze connette lo studio sperimentale della ginnastica artistica alla dimensione corale dell'*Orfeo* di Gluck; Mejerchol'd coniuga musica e recitazione; Wieland Wagner fa di Bayreuth un punto di riferimento del rinnovamento registico; Walter Felsenstein, direttore della Komische Oper di Berlino Est, sviluppa il montaggio dei dettagli e fissa le partiture registiche degli attori-cantanti[20]. Queste esperienze hanno sviluppato, fra Otto e Novecento, percorsi storicamente evidenti, ma non mutata la formazione del cantante lirico, che, eccezion fatta per quanto accadeva all'interno di circoscritte enclaves operative (come Bayreuth, la Komische Oper, il Bolshoi), è restata lungamente impermeabile alle culture teatrali della recitazione.

L'abilità di attrice di Maria Callas non s'impose soltanto per la sua eccellenza, ma perché sembrò ritrovare una dimensione artistica della quale si era persa la memoria. Le sue interpretazioni non ereditavano «una costellazione di tecniche essenziali» né si schieravano sugli opposti fronti dell'imitazione e dell'immedesimazione, ma procedevano, assieme alle sue tecniche e poetiche, dall'invenzione d'un teatro dinamicamente iscritto fra le prassi dell'allestimento lirico. Da un alto, Maria Callas rifondava la presenza e l'agire dei personaggi «identifica[ndosi] col pensiero melodico del compositore» e «ricreando l'opera con lui»[21], dall'altro, essendo «incapace di integrarsi a tutte le organizzazioni che non siano esclusivamente centrate sulla sua personalità»[22], si rapportava a regista e direttore d'orchestra da forza a forza, imprimendo il proprio segno sull'insieme della rappresentazione (o lasciando che questi, sedotti dalla presenza della diva, lo elaborassero e imprimessero in sua vece e con la sua collaborazione). Il suo recitare non era scindibile dall'opera lirica. Ad essere, in lei, grandissima attrice, non era, come osserva Franco Ruffini, la

[19] I reticoli che connettono la formazione e le competenze musicali di Delsarte alle svolte della performance novecentesca sono esaminate in E. Randi, *François Delsarte: il lavoro dell'*actor, in *Attori all'opera,* cit., pp. 111-119.

[20] Per una visione d'insieme degli apporti registici alle pratiche performative del teatro lirico cfr. G. Guccini, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, V, *La spettacolarità*, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 123-174.

[21] J. Bourgeois, *Triomphe de la Callas*, in «Paris-Presse», 21 décembre 1957, cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, Paris, PAC, 1977.

[22] R. Bing in Ivi, p. 247.

persona Maria Callas, ma la cantante Maria Callas[23]; il che non fa che avvalorarne l'unicità. Alla sommatoria di abilità, che, storicamente, caratterizza i maggiori esponenti dei generi misti di recitazione e canto (come il Singspiel o L'Opéra-comique), si viene infatti a sostituire, in questa dimensione attoriale, la dilatazione del «pensiero melodico» del compositore alla concretezza degli spazi e delle azioni sceniche.
Il 'caso Callas' resiste all'azione del tempo nella misura in cui la sua tensione creativa seppe disgiungersi dall'edonismo divistico - che, pure, l'alimentava - facendosi germe d'un teatro paradossale: basato su un ridotto numero di opere frequentemente riproposte eppure contrapposto alle prevedibilità del rappresentare e, anzi, d'indole performativa. Le sue interpretazioni avevano infatti per oggetto il processo compositivo del drammaturgo musicale, che veniva riattivato e condotto a compimento scenico da una emozionante immedesimazione a due stadi: in Lucia attraverso Donizetti, in Norma attraverso Bellini, in Violetta attraverso Verdi... Maria Callas ha superato le frammentarie modalità recitative che, in ambito operistico, abbinavano i gesti alle emozioni e ai caratteri[24], per scoprire, all'interno di autonomi percorsi, il principio cardine della regia operistica. Vale a dire l'esigenza di partire, non tanto dall'individuazione dei contenuti drammatici e dell'identità dei personaggi, ma da ciò che, nello spartito, viene espresso dalla musica. Secondo Appia, il cantante, rispetto all'attore, non ha «alcuna libertà di iniziativa, perché la sua parte è tutta fissata dalle proporzioni date dalla musica»[25]. D'altra parte, per questa stessa ragione, il cantante - se attore - deve ricavare da una drammaturgia d'espressione formalmente definita come è quella musicale, una ulteriore «sintesi» in cui «la musica e l'arte del canto s[iano] la base di una terza cosa, l'arte della scena»[26]. Le indicazioni di Stanislavskij ai cantanti del Bol'šoj sono speculari alle dichiarazioni di Maria Callas sul suo modo di comporre la parte. Dice il regista:

> Le pene del regista [d'opera] [...] sono dovute al fatto che non gli è del tutto chiara quella che è la cosa più importante dell'Opera, che cioè il lavoro dell'attore, o meglio del cantante, e del regista deve iniziare con la musica. La musica è il contenuto drammatico dell'opera, fornito in una forma già pronta. Nella musica, e solo nella musica, va cercata la natura dell'azione. Nella

[23] F. Ruffini, *Medea, da Cherubini a Pasolini*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. Aversano e J. Pellegrini, Macera, Quodlibet, 2017, pp. 269-279.
[24] Cfr. G. Guccini, *Maria Callas: attrice del novecento*, cit.
[25] A. Appia, *La messa in scena del dramma wagneriano*, in Id., *Attore musica e scena*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 70. Per un recente commento sul corpo dell'attore e il dramma musicale cfr. S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 132-135.
[26] K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'šoj (1918-1922). Etica*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La casa usher, 1980, p. 101. *L'attore creativo* è stato recentemente riedito col titolo *Conversazioni con gli artisti del Bol'šoj*, Roma, Dino Audino, 2019.

> costruzione drammatico dell'Opera sta il senso di tutti i presupposti creativi per l'elaborazione di una linea logica nelle azioni dell'artista.[27]

Il passaggio dal testo drammatico (codice teatrale debole) allo spartito (codice teatrale forte) cambia le modalità del recitare, mettendo l'attore-cantante nella situazione di perseguire obiettivi e maturare competenze diverse da quelle degli attori. Sicché le osservazioni di Appia e Stanislavskij contribuiscono, non tanto a spiegare il retroterra del 'caso Callas', ma il perché del suo isolamento, della sua unicità. Entrambe infatti descrivono una recitazione subordinata all'espressività della musica che, bastando a se stessa, tende a rigenerare la propria autonomia a fronte dei valori teatrali[28]. E ciò, potremmo aggiungere, specie nelle fasi d'inerzia creativa e predominio del repertorio, allorché i saperi del teatro non hanno modo di prodursi o manifestarsi a seguito di scambi fra compositori e interpreti, cantanti e attori, drammaturgie testuali e musicali, spettacoli e allestimenti lirici, teatro e teatro.
All'eccellenza artistica corrisponde, di solito, la certezza del successo. Nel teatro di Maria Callas, questa rassicurante fiducia che normalizza la pratica dell'eccellenza artistica appiattendone l'eccezionalità, viene invece incrinata dall'adozione di comportamenti rischiosi, che ricavano energia dalle conflittualità teatrali. Significativamente, Walter Legge non connette i climax interpretativi di Maria Callas alla densità delle contrapposizioni drammatiche, ma ai rapporti di forza col pubblico:

> [Maria] era molto sensibile all'atteggiamento del pubblico, e penso che lo preferisse contro di lei, all'inizio. Ho notato spesso alla Scala che quando c'era un primo atto un po' freddo, o una reazione fredda da parte del pubblico dopo il primo atto, la Callas sembrava raccogliere tutte le sue energie come se dovesse dominare il pubblico per pura forza di volontà, oltre che con ciò che stava per fare. Li aveva nelle sue mani con un'energia quasi demoniaca.[29]

Il teatro di Maria Callas - secondo Giulini «una specie di corrida»[30] - intrecciava il rischioso primato della performance allo sviluppo di esperienze storicamente dislocate fra la generazione dei direttori

---

[27] Ivi, p. 100.
[28] La dissociazione fra i valori musicali e i valori teatrali nell'ambito della professionalità dei cantanti lirici, è argomento tuttora attuale, cfr. L. Codignola, *L'interpretazione scenica nel teatro in musica*, Roma, Dino Audino, 2019.
[29] W. Legge, fondamentale protagonista della 'renaissance' discografica della musica classica intorno alla metà del Novecento, non ha scritto vere e proprie memorie; ha scelto invece di mettere su nastro i ricordi della sua collaborazione con i molti artisti che seguì nel lungo periodo in cui lavorò alla EMI. Questi nastri sono ora proprietà di Nikos Velissiotis. Andrea Conti ne ha trascritti e pubblicati alcuni con il titolo *Maria Callas: parla Walter Legge*, in http://www.andreaconti.it/articoli/callas_1.html.
[30] «Ogni apparizione sulla scena di Maria Callas era un combattimento, una specie di corrida, una tensione». Carlo Maria Giulini, dichiarazione rilasciata nell'ambito del film *Maria Callas, vissi d'arte* (1979), cit. in R. La Rochelle, *Callas la diva et le vinyle,* cit., p. 306.

d'orchestra-registi e l'emancipazione della regia lirica, il ripristino delle tecniche del belcanto e l'allargamento del repertorio operistico. Maria Callas apprese dalla sua insegnate, il soprano Elvira de Hidalgo, che gli abbellimenti sono parte integrante della partitura e vanno eseguiti con assoluta precisione; da Tullio Serafin che lo studio della parte riguarda ogni nota e si svolge aldilà delle prove impegnando globalmente l'artista; dallo stesso Serafin e dal magistero di Toscanini (che per poco non la diresse in un progettato *Macbeth*) che l'opera è un'unità dinamica di elementi in reciproca relazione e governati dalla partitura; da Margherita Wallmann, da Luchino Visconti, da Franco Zeffirelli e da Aléxis Minotís che le concezioni registiche coordinano o unificano gli stili degli allestimenti lirici mettendoli in grado di affrontare, anche sul piano delle immagini, le sfide mediatiche del Ventesimo secolo. Tuttavia, nonostante il valore fondativo di queste esperienze, nessuna delle componenti strettamente teatrali dell'opera di Maria Callas preesiste all'azione di sviluppo, combinazione e sintesi svolta dal soprano. Elvira de Hidalgo non supponeva la forza drammatica degli abbellimenti[31]. Serafin considerava la preparazione individualizzata della parte più un'estensione delle mansioni detenute dal direttore d'orchestra, che non un segno di autonomia dell'attore-cantante. I registi, infine, trasmisero a Maria Callas quanto venivano apprendendo dal lavoro condotto insieme a lei: all'epoca, esemplare unico della propria tipologia d'appartenenza.
L'equivalente di quell'insieme di tecniche e tematiche, che, nello studio di Vicentini, consente di analizzare e inquadrare storicamente le scene filmate, è dunque costituito, nel caso di Maria Callas, dal suo particolare teatro. Un'opera di invenzione che ricavava saperi e tecniche dal precipitare della preparazione musicale e drammaturgica in un contesto essenzialmente costituito dalle interazioni fra attore e spettatore. Dice Maria Callas:

> In scena accadono cose meravigliose: siamo in uno stato secondo, iper-sensibile, la minima reazione del pubblico ci tocca... A volte ci sentiamo grandi, più grandi del teatro... Altre volte siamo piccoli, piccoli, ci vergogniamo, vogliamo scappare, siamo terrorizzati... E per tutto questo tempo, lo spettacolo continua, bisogna cantare, pensare, agire, creare... [32].

Creare per non fuggire. I pensieri di Callas ci portano lontano dalla convenzionalità attribuita all'opera lirica. E, infatti, si riferiscono a un teatro

[31] G. Lauri Volpi, che conobbe Elvira de Hidalgo e cantò assieme a lei, ne ricorda così il timbro di soprano leggero agli antipodi delle espressionistche risonanze di senso di Maria Callas: «l'incedere armonioso, la dizione scandita, lo squillo della sua vocina di cristallo e d'argento riempivano la scena e incantavano l'uditorio. [...] Norma del suo canto era l'effetto. Né albe lunari né stellate notti di primavera o incanti elegiaci o queruli languori, ci si doveva aspettare da lei» (G. Lauri Volpi, *Voci parallele*, Bologna, Bongiovanni Editore, 1977, p. 36).
[32] «Trois jour avec...», trasmissione di Micheline Banzet, ORTF, febbraio 1965, le dichiarazioni di Callas figurano trascritte in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 353.

individualizzato[33] e rischioso che coniugava la cultura dell'opera ai valori primari dell'esperienza scenica.
Nel caso di Maria Callas, le occasionali riprese dei concerti documentano le tappe d'una drammaturgia d'interprete che, così come era accaduto in ambito operistico, non si limitava a eseguire partiture musicali, ma teatralizzava l'azione vocale e il suo contesto performativo. Per indagare questa successione di eventi, acquisendo strumenti utili alla loro analisi, è dunque necessario incominciare dal teatro di Maria Callas.

Il teatro di Maria Callas

Ri-fare la Storia

Maria Callas ha mostrato che il canto lirico non si limita a rappresentare musicalmente le drammaturgie formalizzate dal librettista e dal compositore, ma può tradursi in un teatro dell'interprete che rigenera tecniche e suscita linguaggi scenici restando in rapporto di dialogo sia con le tradizioni dell'opera che con le esigenze e le possibilità del mondo contemporaneo. L'organizzazione dei teatri lirici non prevedeva che l'interpretazione d'un singolo cantante si diramasse all'insieme dello spettacolo influenzandone la concezione, la realizzazione e gli effetti sul pubblico. Anzi, proprio negli anni Cinquanta, dopo il predominio esercitato dalla direzione orchestrale, si affacciava una nuova diarchia costituita dal direttore d'orchestra e dal regista, che, sostituendo il ruolo subordinato del direttore di scena, riduceva la tradizionale autonomia dei cantanti nei riguardi delle proprie parti. Maria Callas si trovò quindi nella condizione di dovere elaborare, al fine di trasmettere le sue idee circa l'interpretazione musicale e lo spettacolo, una pratica che le consentisse, da un lato, di interagire col direttore d'orchestra e il regista, dall'altro, di incardinare l'insieme della rappresentazione alle evoluzioni della sua presenza scenica. Riassumo in breve le fasi di questo procedere che conferiva allo spettacolo un'organicità [34]. Durante lo studio, Maria Callas studiava e mandava a memoria l'intera partitura, ricavando il personaggio dalla drammaturgia del compositore; durante le prove con l'orchestra, cantava a voce piena influenzando l'interpretazione del direttore e la resa vocale degli altri cantanti; durante le prove in scena, doveva «poter misurare lo spazio, la rappresentazione, il ritmo delle cose»[35], durante lo spettacolo, attivava una 'funzione registica introiettata' che gestiva, con

[33] Le scelte individuali dei singoli artisti possono riscattare risorse drammaturgiche e teatrali date per superate o storicamente concluse oppure avviare sinergie completamente inedite. Sui loro effetti al livello dei contesti e delle pratiche creative si veda C. Meldolesi e G. Guccini, *Editoriale. Intorno ai recenti incontri delle ricerche teatrali e musicali e alle loro drammaturgie «individualizzate»*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, luglio 2005, pp. 3-6 e 18-19 (https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2005-1/2005-1.pdf).
[34] Un esame approfondito delle strategie operative di Callas è in G. Guccini, *Maria Callas: attrice del novecento,* cit.
[35] M. Callas, *Seducenti voci*, cit., pp. 57-58.

lucidità inalterabile, le movenze corporee, le ispirazioni subitanee, le emozioni, gli imprevisti, gli impulsi trasmessi dal pubblico e anche gli irrituali pensieri di rivalsa che potevano prodursi nei riguardi di cantanti rivali o di nemici presenti in sala.
Critici e studiosi hanno rapportato le realizzazioni artistiche di Maria Callas non tanto e non solo all'ambito dall'interpretazione scenica e vocale, ma, più generalmente, alla potenzialità e alle trasformazioni del teatro lirico, riconoscendo così implicitamente che l'artista aveva costituito, all'interno di convenzioni e prassi saldamente radicate, un teatro individualizzato e dialettico. Partecipandovi, spettatori e ascoltatori potevano percepire coi sensi l'obliterata tradizione del bel canto; il prodursi di tecniche e drammaturgie strettamente analoghe a quelle delle grandi attrici-cantanti ottocentesche (Giuditta Pasta e Maria Malibran sopra tutte); una voce originale e coinvolgente che non apparteneva a nessuna delle categorie vulgate: «soprani leggeri», «soprani lirici», «soprani drammatici», «soprani lirico-leggeri», «soprani lirico-drammatici». Per definirla, Teodoro Celli ha riesumato, nel 1958, la definizione di «soprano drammatico di agilità», che riportava le lancette dell'opera lirica prima di Verdi, contemperando straordinaria estensione e timbro scuro, agilità nelle note alte e nella mezzavoce, canto fiorito e timbro patetico. Scrive Celli:

> Per ritrovarne il prototipo [della voce di Maria Callas] bisogna risalire di molto nella storia del canto e del melodramma: bisogna risalire fino agli anni intorno al 1850, in cui erano vivi e operanti Rossini, Bellini e Donizetti, e Verdi non aveva carriera[36].

I recuperi attivati dal soprano hanno influenzato la composizione del repertorio, la formazione dei cantanti e le aspettative del pubblico. È parso quindi realistico individuare, nella storia del teatro d'opera novecentesco, un prima e un dopo Maria Callas. Fra l'una e l'altra di queste fasi, rispettivamente caratterizzate dalla degenerazione dell'eredità verista (voci sforzate, scarsa tecnica, movenze enfatiche) e dai recuperi dell'antica sapienza vocale e di inesplorati giacimenti musicali (dall'opera barocca agli smisurati repertori di Rossini e Donizetti), si situa la parabola d'un teatro d'eccezione che, pur avendo avviato col «ripristino di un'emissione preverista - e per qualche aspetto anche preverdiana»[37] mutamenti irreversibili e tuttora operanti, appare distinto sia dal convenzionalismo del teatro lirico di prima che dai recuperi filologici e dalle licenze registiche del teatro lirico di poi. I suoi effetti sulla cultura e sulle pratiche dell'opera sono stati enucleati dal critico e musicologo Fedele d'Amico, che, figlio del principale promotore degli studi teatrali in Italia - Silvio d'Amico - e

[36] T. Celli, *Una voce venuta da un altro mondo*, saggio scritto e pubblicato in tre parti dalla rivista «Oggi», tra marzo e aprile 1958. Ora nuovamente edito in M. Callas, *Io, Maria* cit., p. 530.
[37] R. Celletti, *Storia del belcanto*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1986, p. 205.

collaboratore della fondamentale *Enciclopedia dello spettacolo*, si è trovato nella posizione ideale per cogliere gli effetti della svolta callassiana al livello dell'interpretazione musicale e a quello dello spettacolo. Le sue considerazioni - attente alle compenetrazioni di musica e scena nel passato storico e nel presente - racchiudendo in poche frasi conoscenze complesse. Scrive D'Amico: «Molto spesso, i cantanti hanno diretto la storia di musica, ma nessuno aveva mai visto cantanti che spiegassero la storia agli storici»[38]. L'accostamento fra i cantanti che dirigono la storia e Maria Callas, che spiega la storia agli storici, contiene *in nuce* il perché d'una posizione artistica e culturale pressoché unica. Se fosse nata quando l'opera era ancora alla ricerca d'una piena esplicazione delle sue possibilità drammatiche, Maria Callas sarebbe stata una cantante che dirigeva la storia, ispirando, come avevano fatto la Colbran o la Pasta, opere di Rossini o Donizetti o Bellini. Le doti di attrice, il carisma scenico, la voce estesa su tre ottave, la sicura comprensione del personaggio e l'arte di ricavare dai propri difetti una materia fonica lucente e tenebrosa facevano di lei un'artista che, in altre epoche e in altri teatri, sarebbe stata riflessa dalla scrittura musicale delle opere a lei destinate.

L'immaginario dei compositori che scrivevano le opere per i cantanti[39], prendendo, per così dire, le misure delle voci, dei comportamenti e dei gesti, è un mondo mentale di cui difficilmente possiamo avere l'idea. Non si trattava soltanto di adeguare la composizione al sistema dei ruoli vocali, ma di immettere al suo interno le impressioni suscitate dalle interpretazioni degli attori-cantanti per i quali l'opera veniva scritta. Donizetti, in una lettera al librettista Giovanni Ruffini, si spinge ancora più in là e immagina che la trasposizione operistica della pièce *Onore vince amore* possa venire ispirata dagli abbinamenti fra le identità scenico-vocali dei cantanti del Théâtre Italien (Lablache, Ronconi, Mario, la Persiani) e quelle degli artisti scenici che, a Napoli, l'avevano rappresentata con successo:

> Quanto al soggetto, vorrei fare (perché l'ho visto, e parmi adatto) *Onore vince Amore* del Barone di Cosenza (credo). Lo rappresentarono a Napoli *De Marini*, *Vestri*, *Lombardi* e la *Tessari*. - Noi faremo *De Marini*, *Lablache* - *Vestris*, *Ronconi* - *Lombardi*. *Mario*. *La Tessari la Persiani*. Chi vi sia di più in seconde o terze parti, nol sò, ma si restringe.[40]

[38] F. d'Amico, 'Ma la Divina non dice grazie. Maria Callas *in memoriam*', in, «L'Espresso. Settimanale di politica, cultura, economia», 23/39, 2 October 1977, pp. 135–7; nuovamente edito in *Fedele d'Amico. Tutte le cronache musicali: 'L'Espresso' 1967–1989*, a cura di L. Bellingardi, S. Cecchi d'Amico e C. d'Amico de Carvalho, Roma: Bulzoni, 2000, pp. 1493.

[39] Mi riferisco alla nota sentenza verdiana che distingueva le modalità compositive in funzione del rapporto creativo fra compositori e cantanti: «o le opere per i cantanti o i cantanti per le opere». (*Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, 20 novembre 1880*, in G. Verdi, *Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, p. 802.

[40] *Lettera di Gaetano Donizetti a Giovanni Ruffini, Vienna, 27 maggio 1845*, in G. Zavadini, *Donizetti. Vita - musiche - epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, p. 813.

Forse a causa dell'incipiente precipitare della malattia, Donizetti procede per accumuli di impressioni senza curarsi di impostare il lavoro del librettista, ma proprio questo modo di esprimersi apre una finestra sull'immaginario del compositore. Anche l'azione interpretativa di Maria Callas, se avesse avuto modo di osservarla, gli avrebbe probabilmente suggerito analogie teatrali (forse con la giovane Ristori), che sarebbero anch'esse confluite, assieme alle connotazioni drammatiche e vocali del soprano, fra le fonti immateriali di processi creativi musicalmente formalizzati. Maria Callas sarebbe insomma stata, come la Malibran e la Pasta (della quale impersonò alcuni ruoli da lei «creati»: *Norma*, *Anna Bolena*, *Sonnambula*), un'eccezionale protagonista della fase storica in cui le partiture operistiche, per sprigionare le loro implicazioni drammatiche e teatrali, richiedevano di essere completate da interpreti capaci di esprimere dettagli infinitesimali, padroneggiando l'arte della «sfumatura» allora considerata «come vertice dell'arte vocale e come apice dell'emotività che può giungerci da un personaggio»[41]. Non trovando nella contemporaneità forme corrispondenti alla centralità creativa dell'interprete, Maria Callas si è rivolta a ruoli che le chiedevano di rivedere, alla luce delle loro esigenze espressive, le tecniche vocali e la recitazione del teatro lirico.

La cantante ha potuto insegnare la storia agli storici non perché abbia mai assunto il punto di vista degli intellettuali - rispetto al quale si è sempre mantenuta ostentatamente estranea -, ma perché, affrontando opere dimenticate o fraintese (in particolare *Armida*, *Il turco in Italia*, *Norma*, *La sonnambula*, *Medea*, *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena*) si è mostrata capace di integrarsi ai processi compositivi di Rossini, Bellini, Donizetti e Cherubini, al cui interno ha riconosciuto l'azione di compimento che questi richiedevano ai cantanti destinatari. Affermare che Maria Callas abbia letto nello spartito di *Anna Bolena* la presenza di Giuditta Pasta o in quello dei *Medea* quella di Julie-Angélique Scio, sarebbe avventuroso. D'altra parte, negare che le sue letture siano state l'equivalente contemporaneo delle interpretazioni creativamente complementari d'una Pasta, d'una Colbran, d'una Scio o d'una Malibran, contraddirebbe l'evidenza d'un percorso culminato in recuperi oggettivi, inattesi e storicamente rivelatori.

Mostrando l'opera delle grandi attrici-cantanti nell'involucro del teatro lirico contemporaneo, Maria Callas ha permesso agli storici e ai critici di vedere e ascoltare il passato-in-vita dell'opera, avvertendo che questa resurrezione, corroborata dalle entusiastiche reazioni del pubblico, non aveva alcunché di nostalgico, ma illuminava un futuro di ampliati repertori e rinnovate possibilità interpretative. In breve, Maria Callas «ha liberato l'opera dall'essere percepita come letargica e stagnante (un'idea che

[41] R. Celletti, *Storia del belcanto*, cit., p. 181.

esisteva da decenni), introducendo nuovi valori personali tra cui l'arte del canto era solo una delle tante componenti in gioco»[42].
Concludendo la tavola rotonda *Processo alla Callas* (Roma 1969), Fedele d'Amico osserva che i lasciti di Maria Callas non riguardano solo i compiti d'un cantante lirico (le tecniche, le scelte, l'interpretazione), ma, più estesamente, il profilo generale dell'opera (istituzione provvista d'un repertorio e costituita da artisti e spettatori):

> Quel che conta più di tutto, e penso possa darci la conclusione del nostro colloquio, è che il suo avvento ha rinnovato due cose. Anzitutto il repertorio: tutto un tipo di opere fino a ieri considerate morte o ineseguibili è stato riqualificato dalla sua esperienza; e dico tutto un tipo di opere, non semplicemente quelle singole che lei ha cantato. In secondo luogo ha rinnovato il nostro modo di ascoltar l'opera, ossia le nostre pretese, e perciò i mezzi di soddisfarle, ossia gli interpreti. Questa secondo noi è la Callas storica; libero poi, chi voglia, di preferire la sua immagine mitica.[43]

La globalità degli effetti corrisponde alla globalità dei mutamenti intrapresi dalla soggettività creativa di Callas, che dette voce e sostanza a un teatro, per certi versi, sovrapposto e analogo al teatro registico che, negli anni Cinquanta, in Italia, si affacciava alla lirica anche attraverso le eclettiche competenze di Margherita Wallmann, le stratificate riletture di Luchino Visconti e l'effervescente empatia di Franco Zeffirelli. Tutti registi che collaborarono con Maria Callas, particolarmente interessata, da artista-guida, ad elevare la qualità estetica degli allestimenti e a conoscere dall'interno meccanismi e accorgimenti che le avrebbero ulteriormente consentito «di aumentare il prestigio di un intero spettacolo con il proprio contributo»[44].

Il teatro dell'interprete e i suoi registi

Se D'Amico attribuisce a Maria Callas mutamenti strutturali che hanno interessato gli allestimenti, i cantanti e gli spettatori, Lorenzo Arruga, nel suo studio sulla Scala, parla, a proposito della regia e dell'apparizione di Maria Callas, di «circostanze» dagli effetti convergenti:

> Due circostanze mutarono gli spettacoli nella Scala degli anni Cinquanta, la nascita della regia non più come fatto di decoro rappresentativo, ma come

[42] M. Beghelli, *Maria Callas and the recovery of an operatic vocal subjectivity*, in *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, proceedings of the international conference (Venice, Fondazione 'Giorgio Cini', 9-11 febbraio 2018), a cura di S. Facci e M. Garda, Farnham, Ashgate, 2020, in corso di stampa. Per un inquadramento musicologico si veda anche Id., *La Callas*, in *Mille e una Callas* cit., pp. 37-52.
[43] F. d'Amico in *Processo alla Callas*, tavola rotonda con Rodolfo Celletti, Fedele D'Amico, Eugenio Gara, Giorgio Gualerzi, Luchino Visconti, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», A. XII (1978), fasc.1-4, p. 28. Il testo del dibattito su Maria Callas organizzato nel 1969 a Roma dal «Radiocorriere TV» è stato pubblicato una prima volta in tale perdiodico, n. 48 di novembre-dicembre 1969.
[44] M. Wallmann, *Balconate del cielo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 128.

> scelta interpretativa; e la presenza di una attrice e cantante. La recitazione di Maria Callas, guidata da Visconti trova la misura del gesto melodrammatico, non enfatico, ma evidente: una sintesi drammatica in una presenza umana consapevole.[45]

Mentre la nuova regia lirica stratificava l'allestimento registico sull'esecuzione della partitura drammatico-musicale, gli spettacoli con Maria Callas sedimentavano le interazioni fra due polarità rispettivamente costituite dalla perfomance dell'attrice-cantante e dalle attività di coordinamento e guida condotte dal direttore e dal regista.
Talvolta, la regia inglobava preventivamene la presenza della protagonista, come, ad esempio, accade nella *Sonnambula* viscontiana dove la compenetrazione fra l'opera di Bellini e la cultura divistica dell'epoca viene oggettivata dall'incongrua apparenza della povera orfanella Amina: che indossava strepitosi gioielli, recava in testa una coroncina di rose e vestiva «un costume con ampi strati di tarlata [...] nobilitato da un corsetto di perle di vetro», richiamando alla memoria dei melomani l'«ornata Taglioni del *Pas de quatre* (1845)»[46]. Visconti mostrava in tal modo che il teatro delle Divine era contesto e parte integrante dell'opera di Bellini (portata al successo dalla Pasta e dalla Malibran) e che solo una Diva presente poteva conferire alla partitura il suo profumo originario. Anche in questo caso, come spesso accade nel teatro di Maria Callas, l'allestimento esplicita le polarità che si confrontavano al suo interno: solamente Amina, infatti, si presenta registicamente connotata al fine di significare l'eccezionalità dell'interprete; diversamente, i costumi degli altri personaggi e del coro, così come i fondali montani, citano le tipologie ottocentesche dell'idillio pastorale.
Di fatto, Visconti si misurerà col mestiere del regista lirico solo dopo le collaborazioni con Maria Callas, che si servirono strumentalmente del teatro d'opera per sondare la capacità d'incidenza e irraggiamento della perfomance divistica. Più che essere stata una condizione del passaggio del regista all'opera, la cantante ne fu l'oggetto. Dice Visconti:

> Il teatro e l'opera, il mondo del barocco: ecco i motivi che mi legano al melodramma. Ciò che mi affascina è il personaggio della 'diva', questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderno, la diva incarna il raro, lo stravagante l'eccezionale.[47]

La dinamica degli spettacoli callassiani riflette il campo di forze determinato dalla presenza e dalle strategie della cantante, che,

---

[45] L. Arruga, *La Scala*, Milano, Electa editrice, 1974, p. 221.
[46] C. Lo Iacono, *Lirica della corporeità*, in *Mille e una Callas,* cit., pp. 458-459.
[47] Luchino Visconti intervista a cura di H. Chapler, «Filmcritica», 76, aprile-maggio 1958, cit. in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. II, p. 8.

trascendendo l'ordinarietà del teatro lirico, sollecitava inedite soluzioni di carattere visivo, cinetico e vocali. Margherita Wallmann (regista e coreografa) comprime l'esagitata mobilità della Medea di Maria Callas in una partitura di movenze barbariche e rituali che stagliavano la presenza della protagonista sul continuum della rappresentazione. Visconti, nella *Traviata*, utilizza il talento di attrice della cantante, portandolo a concretare contro ogni regola belcantistica, il progredire del male dagli improvvisi mancamenti all'agonia. In un successivo allestimento della stessa opera, Zeffirelli, con una scelta destinata a fare scuola, costruisce a misura della cantante una temporalità che transita fra futuro e passato; sicché il pubblico, durante il Preludio, vede Violetta, ammalata e sola, aggirarsi per la scena, poi, iniziata la festa, percepisce lo svolgimento della narrazione drammatica in quanto flashback della protagonista.
I registi non videro in Maria Callas un'interprete al servizio del progetto spettacolare, ma «il pilastro su cui si sviluppa e innalza l'intero edificio registico»[48]. Alle finalità della loro arte (coordinamento stilistico, riformulazione del progetto scenico, interpretazione unitaria del dramma) aggiunsero così l'esigenza di valorizzare e includere ai meccanismi d'insieme dell'allestimento operistico il teatro d'eccezione incarnato dalla protagonista.

Insegnare

Maria Callas fu consapevole del fatto che il suo interpretare svolgeva funzioni formative a tutto campo, insegnando la storia agli storici, il canto ai cantanti, le dinamiche attoriali degli interpreti lirici ai registi? Alcune lettere al marito e le conclusioni delle lezioni alla Juillard Scholl inducono a ritenere di sì. Seppure in modo poco argomentato, Maria Callas sosteneva che il lavoro dell'interprete sulla parte, per affermarsi stabilmente, dovesse potere incidere sull'insieme. Durante la tournée in Argentina del 1949, i rapporti conflittuali con l'*ensemble* resero ricorrente, in lei, l'idea di impartire a tutti una «lezione» sia nel senso di insegnamento che di avvertimento dato con tono d'autorità. Scrive al marito in data 20 giugno 1949:

> Come avrai capito sono stata assi combattuta, ed ho trovato un ambiente assai nemico, oltre Grassi Diaz, tutti! Quindi, dovevo dare una piccola lezione della mia superiorità e valore solo col cantare bene. Ed ho cantato bene! Da fare venire giù il teatro! Mai successo.[49]

[48] O. V., *La regìa e le scene*, in «Il Corriere della Sera», 9 aprile 1958. Per meglio descrivere le innovazioni registiche, *Il Corriere della sera* aveva diviso le recensioni delle prime scaligere in due parti: la prima era un articolo a firma del critico titolare, la seconda una rubrica di più ridotte dimensioni intitolata «La regìa e le scene». Nel caso citato, la rubrica segue F. A. [Fedele d'Amico], *'Anna Bolena' di Donizetti concertata e diretta da G. Gavazzeni*.
[49] *Lettera di Maria Callas a G. B. Meneghini, (da Buenos Aires) 20 giugno 1949*, in R. Allegri, *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008, p. 138.

Prosegue, poco dopo:

> E adesso, se Dio vuole, altra lezione colla *Aida*! E poi torno a trovare conforto, pace e amore nelle tue braccia, che è l'unica mia aspirazione.[50]

La lezione, aldilà dei contenuti, insegna la superiorità di chi l'impartisce. Sembra essere questo l'aspetto che interessava maggiormente alla giovane Callas. È tuttavia significativo che l'affermazione della sua superiorità nei riguardi dei colleghi venga denominata 'lezione'. Espressione che attestava che i valori da affermare non riguardavano esclusivamente la qualità della voce, la sua estensione e la sua forza, ma anche la tecnica, la capacità interpretativa e le doti espressive. In altri termini, la giovane Callas era consapevole che fra lei e i colleghi c'era un dislivello di conoscenze, e che questo dislivello implicava la possibilità di condizionare l'insieme esercitando forme d'influenza infra-scenica. Elevato a sistema, questo procedimento si prestava tanto ad affermare il primato della prima donna che a stabilire modalità collegiali, fondate sull'ascolto reciproco e sulla compenetrazione dei livelli e degli elementi teatrali. Ventitré anni dopo, al termine delle lezioni alla Juilliard School, Callas si congeda dagli allievi ricordando che il suo interpretare era stato anch'esso, come gli incontri appena conclusi, una continua lezione, soprattutto destinata, precisa, ai direttori d'orchestra. Il testimone che passa agli allievi non riguarda dunque la centralità del migliore, ma il diverso primato dello studio che diventa spettacolo, collettivizzandosi durante le prove:

> 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[51].

Il primo compito dell'attore-cantante era comprendere, oggettivare e trasmettere il processo compositivo del drammaturgo musicale. E ciò anche violando la gerarchia delle prove. Visto che il teatro lirico non prevedeva - così come non prevede - assunzioni di responsabilità drammaturgiche da parte dei singoli interpreti, Maria Callas (seppure alla fine del corso e con un filo di voce) osa rivendicare, per i cantanti lirici di domani, il diritto di imporsi al direttore d'orchestra in nome del fatto che la musica, svolgendo le linee del canto, si rivolge in particolare alle loro voci, ai loro corpi, alla loro particolare identità di strumenti antropici. La lezione agli studiosi era, dunque, il versante pubblico d'un processo di ricerca, che si scioglieva, all'interno degli allestimenti, in lezioni rivolte ai colleghi e ai direttori d'orchestra.

---

[50] Ivi.

[51] M. Callas, *Epilogo* (16 marzo 1972), in J. Ardoin, *Maria Callas. Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*, Trad. di L. Spagnol, Milano, Longanesi, 1987, p. 309.

Brecht-Pasolini-Callas

Il teatro e gli studi del secondo Novecento considerano normale l'idea che gli artisti-guida insegnino la storia agli storici. Quella particolare influenza storiografica e concettuale, che, parlando di Maria Callas, Fedele d'Amico presenta come un fatto culturale estremamente raro, è diventata sistemica. Fra chi studia il teatro e chi lo fa si è infatti stabilito, a partire dagli anni Sessanta, una diffusa osmosi che, rinnovandosi attraverso le successive leve generazionali, continua a caratterizzare la storiografia teatrale. Il fenomeno discende dall'emanciparsi dei teatri di svolta dalla lunga durata delle tradizioni e delle prassi teatrali. Allorché la molteplicità in divenire dei teatri d'innovazione si è affermata in quanto principale ambito conoscitivo degli studi, i Maestri, le formazioni-guida e i registi-artefici, che, di questi molteplici teatri, erano fulcro e principio emanatore, hanno acquisito autorevolezza di fonte.

Diversa la situazione degli anni Cinquanta. In tale periodo, scrive Pasolini, considerando dalla postazione storica del Sessantotto l'inattualità del progetto brechtiano, il «teatro tradizionale» esisteva ancora ed, esistendo, permetteva a intellettuali e artisti di mettere mano alla sua riforma. Riapro la riflessione pasoliniana, poiché, pur affrontando tutt'altro argomento, fornisce criteri che districano i rapporti fra la novità rappresentata da Maria Callas, il teatro lirico e la storia del teatro:

> In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato. Egli è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso: e ciò perché ai suoi tempi l'ipotesi era che il teatro tradizionale esistesse [e infatti esisteva]. Ora, come vedremo attraverso i commi del presente manifesto, l'ipotesi è che il teatro tradizionale non esista più [o stia cessando di esistere]. Ai tempi di Brecht si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è.
> Comunque questo è certo: che i tempi di Brecht sono finiti per sempre.[52]

Nel Novecento, l'innovazione dei criteri e delle pratiche presenta due distinte pulsioni. La più evidente esplora ciò che il teatro esistente non è, e, nel condurre tale opera di ricerca, si separa dal «teatro tradizionale» escludendolo dai propri orizzonti. Accanto a questa, vi è però anche la pulsione a riformare la tradizione, occupandone le estensioni materiali, sostituendone i concetti e confermando, quindi, l'unità del teatro. Negli anni del primo dopo guerra, Stanislaskij confida, ai rappresentanti d'un genere teatrale ancora integro, e cioè ai cantanti del Bol'šoj, la propria perplessità di fronte alla moltiplicazione dei teatri (che lui stesso, per altro, aveva avviato):

[52] P. P. Pasolini, *Per un nuovo teatro* (1968), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2481-2482.

> I teatri non possono essere delle sette. I teatri in cui si è persa la consapevolezza creativa, il seme che vive in ogni uomo, si buttano sulle pagliacciate esteriori, sul manierismo. Ora cercano una scena senza sipario, ora le masse spersonalizzate sulla scena, ora mettono a soqquadro la scenografia, ora scelgono un ritmo stravolto. E finiscono invariabilmente in un vicolo cieco perché manca loro un incentivo comune comprensibile a tutti.[53]

Per Stanislavskij l'unità del teatro testimonia l'unità antropologica dell'essere umano:

> Tutte le strade dello sforzo creativo umano conducono alla manifestazione della vita, come «tutte le strade conducono a Roma». E la Roma di ogni uomo è sempre la stessa. Consiste nell'energia creativa che ogni uomo porta in sé e dona alla vita.[54]

Gli stessi richiami ai valori universali dell'essere umano motivano il progetto di riforma esposto da Giorgio Strehler e Paolo Grassi nella *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della città di Milano* (1947), dove i giovani e agguerriti firmatari (fiancheggiati dallo storico Marco Apollonio) si propongono di sostituire all'unità commerciale e sistemica del teatro borghese l'unità atemporale espressa dai «creatori» dell'arte teatrale:

> Noi non crediamo che il teatro sia una decorosa sopravvivenza di abitudini mondane o un astratto omaggio alla cultura [...]. Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori, quel che è nella sua necessità primordiale: il luogo dove la comunità [...] si rivela a se stessa.[55]

In breve, Brecht e Maria Callas - che si affacciarono alla notorietà europea negli anni Cinquanta - poterono influire a largo raggio sulle pratiche teatrali e sugli studi perché i loro teatri, pur rifiutandone cliché e tradizioni inerti, continuavano a dialogare con le funzioni primarie d'una teatralità diffusa. Vale a dire, con la composizione drammatica, l'interpretazione degli attori, l'allestimento scenico. Nel caso di Maria Callas, possiamo aggiungere alle contrattazioni fra il contesto teatrale e il teatro individualizzato del soprano anche altri elementi: le tecniche vocali, le relazioni corpo-voce, il recupero di opere dimenticate o fraintese.
Subordinando la possibilità di riformare il teatro all'integrità del «teatro tradizionale», Pasolini evidenzia, nel recente passato, dinamiche di sviluppo estranee alla contemporanea ricerca di ciò che ancora non c'è.

---

[53] K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'šoj (1918-1922). Etica*, cit. p. 57.
[54] Ivi.
[55] *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, a cura di S. Locatelli e M. Provenzano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 117-118. Per un inquadramento del Piccolo e della nozione di teatro come servizio pubblico nella successione delle innovazioni novecentesche cfr. L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carrocci, 2019, pp. 189-195.

Storicamente, il teatro è stato via via mutato dalle apparizioni di teatri individualizzati che hanno avviato processi di adeguamento, ibridazione e sviluppo interni alla generalità delle pratiche. La storiografia li ha enucleati e indagati, dal teatro goldoniano a quello di Pirandello, dal teatro di Eleonora Duse al teatro di Maria Callas, dal teatro di Piscator a quello di Bertolt Brecht, che, giunto a notorietà europea negli stessi anni degli *exploit* scaligeri del soprano, presenta nei loro riguardi affinità inattese ma eloquenti. Tanto eloquenti che, sia detto di scorcio, viene da chiedersi se Pasolini, forse conscio di tale somiglianza, non abbia voluto Maria Callas per la sua *Medea* (1969) cinematografica anche al fine di verificare le eventuali e superstiti capacità di unificazione culturale e mediatica detenute da questa riformatrice del teatro lirico.
Il 29 giugno 1954, la *Madre Courage* del Berliner venne rappresentata a Parigi suscitando entusiaste reazioni. Nell'ampio commento apparso su «Théâtre Populaire», Roland Barthes dichiara, con espressioni che ricordano quelle di Fedele d'Amico, che l'opera di Brecht aveva avuto il potere di istruire gli intellettuali mostrando loro come ragionare sul teatro:

> Occorre [...] riaffermare la singolarità del nostro sconvolgimento di fronte a *Madre Courage* del Berliner Ensemble: come ogni grande opera, quella di Brecht è una critica radicale al male che la precede: in ogni caso noi siamo profondamente *istruiti* da *Madre Courage*: questo spettacolo ci ha forse fatto risparmiare anni di riflessione.[56]

Undici anni dopo, ritornando sulla fondamentale esperienza, Barthes precisa che la visione del teatro brechtiano risultava sconvolgente e radicale poiché faceva piazza pulita della storicità vissuta dallo spettatore, mostrando, dietro di sé, una diversa genealogia di eventi:

> Questa illuminazione è stata un incendio: davanti ai miei occhi non è rimasta traccia del teatro francese; tra il Berliner e gli altri teatri ho percepito una differenza non di grado, ma di natura e, quasi, di storia.[57]

Le osservazioni si adattano anche al teatro di Maria Callas, che straniò gli spettatori dallo stanco presente post-verista del teatro d'opera per ricongiungerli alle imprevedibili drammaturgie sceniche dell'Ottocento preverdiano.
Nel 1971, Barthes aggiunge un ulteriore tassello ai commenti a *Madre Courage*, osservando che il teatro brechtiano non era né tradizionale né

---

[56] R. Barthes, *Mutter Courage*, in «Théâtre Populaire», n. 8, luglio-agosto 1954, p. 94, poi in Id., *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, col titolo *Mère Courage aveugle*. I rapporti fra Barthes e il teatro sono ricostruiti e indagati in Marco Consolini, *Lo spettatore adulto. Barthes e l'energia metaforica del teatro*, in *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, a cura di M. Consolini e G. Marrone, Milano, marcos y marcos, 2010, pp. 293-309.
[57] R. Barthes, *Testimonianza sul teatro* (1965), in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 34.

d'avanguardia e che conduceva la sua rivoluzione con mezzi tutt'altro che rivoluzionari:

> Il Berliner Ensemble è venuto in Francia per la prima volta nel 1954. Alcuni di quelli che l'hanno visto allora hanno avuto la rivelazione di un sistema nuovo, che rendeva drasticamente superato tutto il nostro teatro. Quella novità non aveva nulla di provocatorio e non attingeva al solito repertorio dell'avanguardia. Era invece, in un certo senso, una rivoluzione sottile.[58]

L'espressione «rivoluzione sottile» si presta a descrivere l'impatto esercitato da tutti quei teatri interni al «teatro tradizionale», che, pur cooperando al mutamento, non hanno svalutato le pratiche coeve, riservandosi di mutarle con l'esempio. Peccato che Barthes non ci abbia lasciato un resoconto del concerto di Maria Callas all'Opéra di Parigi (1958). Purtroppo (per noi) non amava la voce del soprano alla quale preferiva la «vibrazione madreperlacea» di Gundula Janowitz. Così, nel 1973, risponde al quesito di Héctor Bianciotti che, appassionato cultore del soprano, gli aveva timidamente chiesto «E la Callas?»:

> È una grana *tubolare*, dalla risonanza un po' falsa (una voce può essere giusta e la sua grana falsa), che non amo.[59]

Brecht resta un artista antitetico alle inclinazioni di Maria Callas che intrecciavano vertici sociali e artistici in progettualità d'impronta divistica e complicate da incontrollabili proliferazioni mediatiche. Tuttavia, il teatro epico costituisce, rispetto a quello della cantante, un efficiente termine di paragone dal quale ricavare, aldilà delle scontate distanze, affinità indicative di valori trasversali. Entrambi, infatti, hanno *istruito* intellettuali e storici; condotto una «rivoluzione sottile»; intrecciato all'azione scenica il processo compositivo dell'attore e le relazioni col pubblico. A differenza di Brecht, Maria Callas non si proponeva certo di indurre gli spettatori a ragionare sulla propria realtà sociale, tuttavia, al netto delle finalità politiche, un fondamentale livello del suo interpretare coincideva con le abilità dell'attore straniato. Scrive Brecht:

> L'attore deve [...] saper parlare chiaramente: ma questo non è semplicemente un fatto di consonanti e vocali, bensì anche, e soprattutto, una questione di significati. Se l'attore non imparerà anche (contemporaneamente) a mettere in evidenza il significato delle sue battute, si limiterà ad una articolazione meccanica dei suoni e, col suo «bel parlare», distruggerà ogni significato.[60]

---

[58] R. Barthes, *Una folgorazione*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Torino, Einaudi, pp. 169-170. L'articolo era apparso su «Le Monde» dell'11 marzo 1971.

[59] R. Barthes, *Il fantasma dell'Opéra*, in Id., *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 181. L'intervista è apparsa su «Le Nouvel Observateur», 17 dicembre 1973, a cura di Héctor Bianciotti.

[60] B. Brecht, *Da una lettera a un attore*, in Id., *Scritti teatrali*, II, Torino, Einaudi, 1975, p. 200.

Integrando il ragionamento brechtiano, possiamo dire che il «bel parlare» degli attori e le voci strumento del 'belcanto' d'agilità mantenevano la recitazione dei testi e l'esecuzione delle musiche entro i limiti d'una restituzione affatto convenzionale, mentre le lingue teatrali mutevoli, molteplici, vive, e, in ambito operistico, le voci irregolari, complesse e ricche di intonazione mediane fra canto e parlato, si prestavano a veicolare processi interpretativi che rappresentavano quanto venivano scoprendo nelle forme drammatiche e nella loro attivazione performativa. Callas svolgeva con inconsapevole fedeltà il compito di «mettere in evidenza il significato delle [...] battute» facendosi pervadere a livello corporeo e a quello vocale dala doppia natura di ogni singola nota. E cioè dal suo essere veicolo degli intenti drammatici del compositore e parte di un organismo puramente musicale.
Il regista Mauro Guindani, a lungo attivo in Francia e in Germania, ha descritto in un articolo del 1998 la sua empirica scoperta del brechtismo di Maria Callas:

> Qualche giorno fa [...] mentre preparavo questo articolo volli riascoltare un'aria che la Callas aveva cantato in un concerto ad Amburgo nel 62, e sapevo di averne una registrazione su video. Purtroppo il mio registratore video, che utilizzo raramente, non funzionava: l'immagine c'era, ma il suono no. Contrariato, stavo per spegnerlo e cercare la stessa aria su CD ma mi fermai di botto perché improvvisamente in testa mi risuonava musica. Per due ore intere rimasi affascinato davanti a quelle immagini mute [...]: in testa mi risuonava la musica. Com'era possibile? La visione di quelle immagini mute mi fece capire che in ogni momento della sua interpretazione Maria Callas pensava a contenuti che trasportava per mezzo dei suoni, e non ai suoni in sé. [...] La musica in quanto veicolo di contenuti diventa un 'linguaggio gestuale', un linguaggio che assume determinati atteggiamenti di chi lo parla di fronte ad altre persone! L'arte di Maria Callas era molto vicina a quello che Brecht definisce 'il teatro epico'.[61]

Le impressioni di Guindani trovano conferma nelle dichiarazioni della cantante. Maria Callas affermava infatti che, per comprendere a fondo la musica drammatica non è necessario conoscere il testo originale, mentre «è indispensabile capire il senso delle parole»[62]. Dal suo punto di vista, Wagner tradotto in italiano valeva Wagner in tedesco perché ciò che, nel testo, attivava il processo interpretativo erano i significati, non i significanti. Sviluppando l'indicazione, le lezioni alla Juilliard School prevedevano che l'esplicitazione mentale dei contenuti espressivi predisponesse l'insorgere d'un corrispondente stato emozionale. Leggiamo, a proposito della «Air des lettres» del *Werther* di Massenet: «Dovete pensare in ogni momento quello che state esprimendo; se provate

[61] M. Guindani, *La 'Pasionaria' del canto. Riflessioni sul mito in occasione della pubblicazione dell'integrale Callas della EMI*. Articolo apparso sul numero 7 di «Musik & Ästhetik» nel luglio 1998.!(Traduzione dal tedesco dell'autore)
[62] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 222.

intensamente l'angoscia di Charlotte, si sentirà nella vostra voce»[63]. Quindi, pensare per sentire. Come la recitazione straniata che commenta quanto il personaggio pensa, dice e fa, anche l'espressione lirica, nella declinazione di Callas, convive con l'enucleazione mentale del senso drammatico.

Fra belcanto e performance

In un articolo del 1958, Maria Callas spiega come affrontare la lettura e lo studio dello spartito. Si trattava, da un lato, di trattare la parte in quanto organismo sonoro extra-drammatico e assolutamente analogo alle musiche per pianoforte o violino, dall'altro, di evidenziare in ogni nota e in ogni frase un significato preciso che ne variava l'espressione. Si noti che, in questo excursus, vengono indicati, come modelli da seguire per diventare cantante lirico, due celebri virtuosi, l'uno, del violino (Jascha Heifetz), l'altro, del pianoforte (Ignacy Jan Paderewski):

> Bisogna imparare alla perfezione ogni ruolo musicale ed eseguirlo come Heifetz, Paderewski e tanti altri gradi artisti. Noi altri, cantanti, noi dobbiamo modulare le nostre frasi esattamente come loro. Se le nostre voci non possono piegarsi alla stessa disciplina degli strumenti, noi non dovremmo cantare. Io ho questa facoltà per natura. L'ho sempre avuta... Il pubblico dovrebbe comprendere quale lavoro, quale tensione nervosa, quale fatica entrano in ogni piccola parola o piccola nota apparentemente senza importanza, per non dire dei gesti e della mimica che sono parti integranti del ruolo.[64]

Stando a questa testimonianza, la facoltà detenuta per natura dalla cantante sarebbe stata quella di piegare la voce alla stessa disciplina degli strumenti, mentre il lavoro sulle parole, sul senso drammatico di ogni piccola nota, sui gesti e sulla mimica, si sarebbe sviluppato in un secondo momento. La distinzione corrisponde al percorso formativo di Maria Callas. Sintetizzando, possiamo riferire il lavoro sulla 'voce strumento' al periodo ateniese e alle lezioni di Elvira de Hidalgo; mentre gli approfondimenti dedicati all'acquisizione del senso drammatico e dell'azione scenica s'inquadrano nell'ambito del rapporto col Maestro Tullio Serafin. Ricordando il suo insegnamento, Callas segmenta la realizzazione della parte in due momenti che, pur svolgendosi in successione, individuano polarità che interagiscono l'una con l'altra nella continuità del lavoro artistico: lo studio al pianoforte e la sperimentazione performativa. Dapprima, si trattava di imparare minuziosamente la parte con l'assistenza del Direttore d'orchestra e d'un maestro di musica assoldato a questo scopo; poi, durante le prove in scena e gli spettacoli, bisognava dimenticare l'interpretazione precedente fissata, accogliendo gli impulsi e l'ispirazione estemporaneamente emessi dall'atto di interpretare, che non si limitava,

[63] M. Callas, Massenet, *Werther*. Atto III: *Air des lettres*, in J. Ardoin, *Maria Callas. Lezioni di canto* cit., p. 241.
[64] M. Callas cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 351. Lorcey riporta un articolo uscito sulla rivista «Arts» il 10 dicembre 1958.

quindi, a rappresentare la parte ma costituiva un momento interno alla sua creazione:

> Ho imparato da lui [Serafin] che non potevo più limitarmi a impiegare le mie risorse vocali nello studio del belcanto; esse dovevano diventare il mezzo per combinare note, espressioni e gesti. 'Tu hai uno strumento', mi disse, 'con il quale studi durante le prove, come fa un pianista col suo pianoforte, ma durante l'esecuzione devi sforzarti di dimenticare che hai studiato: devi divertirti a cantare, esprimendo la tua anima attraverso la voce'.[65]

Come accade con le esperienze fondanti, De Hidalgo e Serafin divengono, nel ricordo di Callas, figure emblematiche di aspetti e fasi del suo percorso artistico, tanto che, intorno a loro, il panorama delle relazioni pedagogiche appare deserto o rischiarato per aneddoti. A prima vista, l'emblema centrale sembrerebbe essere Serafin al quale sono riconducibili le competenze e i saperi che riguardano la comprensione della partitura e l'interpretazione della parte. Come con nessuno, Callas è prodiga di elogi e riconoscimenti:

> Lui mi ha aperto gli occhi, mostrandomi che c'era un motivo per tutto nella musica: le fioriture, i trilli, e tutti gli altri abbellimenti permettono al compositore di esprimere lo stato d'animo del personaggio nell'opera [...]. Una delle prime cose che mi ha detto (in realtà, un principio di base del bel canto) è stato di preparare ogni frase nel profondo prima di cantarla [...]. Mi ha anche insegnato che le pause sono spesso più importanti della musica [...]. Serafin mi ha insegnato l'importanza del recitativo - la sua elasticità il suo equilibrio così sottile che ha volte solo l'esecutore può percepirlo. Ha aggiunto che per trovare il gesto e l'azione giusta sul palco, tutto quello che devi fare è ascoltare la musica - il compositore ha già pianificato tutto. Io mi muovo secondo la musica: una pausa, un accordo, un crescendo.[66]

---

[65] M. Callas, *Frammenti di memorie* (1977), in Id., *Io, Maria,* cit., pp. 501-502. Tom Wolf, il curatore della pubblicazione, pubblica col titolo *Frammenti di memorie* la traduzione italiana dei ricordi personali e artistici che Maria Callas aveva dettati in inglese all'amico Stelios Galatopoulos il quale aveva edito il testo in S. Galatopoulos, *Maria Callas Sacred Monster*, New York, Simon & Schuster, 1988. In questa prima edizione viene esplicitato che le memorie sono tratte da un'intervista fatta da Galatopoulos nel 1974 (e non quindi nel 1977) al fine di approfondire e integrare altri precedenti interventi dell'artista: «Altough Callas seldom spoke about her art and career, her description of her ambition and approach was articulate and fascinatingly enlightening as, for example, in her interwiew with Derek Prouse (*Sunday Times,* 1961) and in her television conversations with Lord Harewood (BBC TV, 1968). Later, after her concert tour of 1974 – the last time she sang in public – I was able to add several important points an elaborate on a few when I discussed with her in greater detail various aspects of her art».(p. 426) Data l'importanza della citazione, che integra dimenticanza, canto, coinvolgimento e azione performativa, riporto anche l'originale versione in lingua inglese: «I learned from Serafin that henceforth my vocal resources should not be confined to the study of bel canto, but by meand of it put the note togheter with the espression and the gesture. 'You have an instrument', he told me, 'with which you study during rehearsals - just as a pianist does with is piano. But during the performance try to forghet you have studied - enjoy your singing, express your soul through it'». (p. 428).

[66] M. Callas, *Frammenti di memorie,* cit., pp. 502-503.

I valori emblematici rivestiti dal direttore d'orchestra e dall'insegnante di canto tendono però a riequilibrarsi se consideriamo che, nell'ambito di questa diarchia pedagogica, proprio il belcanto rientrava fra le competenze di Elvira de Hidalgo. Nel riferire gli insegnamenti di Serafin, Callas chiarisce che il belcanto andava, sì, approfondito alla luce della drammaturgia della parte, ma che, comunque, il suo possesso, al momento dell'incontro col direttore d'orchestra, era già saldamente acquisito: «D'ora in poi le mie risorse vocali non avrebbero dovuto essere limitate allo studio del bel canto».
Nel lessico di Maria Callas, l'accezione dell'espressione belcanto è assai diversa dall'accezione che questa stessa espressione presenta negli studi di Celli, D'Amico, Celletti... Per gli studiosi il belcanto indica una cultura musicale che possiamo studiare e conoscere attraverso le opere dei compositori che l'hanno consapevolmente utilizzata. Scrive Celletti:

> Le scuole vocali e i tipi vocali non li creano né i cantanti, né i maestri di canto, ma gli operisti più rappresentativi e i loro librettisti, attraverso la scrittura, il linguaggio, le tessiture, il carattere dei pezzi chiusi e dei recitativi, le situazioni sceniche, il rapporto canto-orchestra.[67]

Per Callas invece il belcanto è una tecnica trasversale alle competenze artistiche dei compositori e dei cantanti. E cioè una pratica di carattere pre-espressivo[68] che non va assolutamente confusa con le sue applicazioni espressive da parte dei primi - Rossini, Bellini, Donizetti - oppure dei secondi - Pasta, Malibran, la stessa Callas. Il belcanto, in quanto esercitazione al di qua dell'esperienza creativa, viene paragonato da Callas a «una camicia di forza». Espressione che, nell'autobiografia, ricorre due volte e in contesti analoghi, inducendo il sospetto che il belcanto, secondo questa accezione, sia una materia scolastica che accompagna poi la vita professionale degli artisti.
Scrive, all'inizio dell'autobiografia:

---

[67] R. Celletti, *Storia del belcanto,* cit., p. 17.

[68] La nozione di pre-espressivo è stata formulata da Eugenio Barba nell'ambito delle ricerche condotte dall'ISTA (International School of Theatre Anthropology). «L'antropologia teatrale postula un livello di base di organizzazione, comune a tutti gli attori, e lo definisce pre-espressivo. [...] Questo sostrato pre-espressivo è compreso nel livello dell'espressione, della totalità percepita dallo spettatore. Però, mantenendoli separati durante il processo di lavoro, l'attore può intervenire sul livello pre-espressivo, *come se*, in questa fase, l'obiettivo principale sono l'energia, la presenza, il *bios* delle sue azioni e non il loro significato. Il livello pre-espressivo così concepito è dunque un *livello operativo*: non un livello che può essere separato dall'espressione ma una categoria pragmatica, una prassi che durante il processo mira a potenziare il *bios* scenico dell'attore» (E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996, p. 174). Nel caso di Callas i livelli postulati dall'antropologia teatrale si dispongono in successione, segmentando il processo interpretativo in fasi distinte, la prima delle quali - che Callas chiama della «camicia di forza» - corrisponde in parte alla nozione di pre-espressivo essendo propedeutica e in sé estranea al lavoro sull'espressione.

> Il belcanto è il metodo più efficace di formazione musicale (e che nulla ha a che vedere con le belle parole di un brano): prepara un cantante a superare tutte le complessità della musica lirica e, attraverso di esse, a esprimere con profondità emozioni universali. [...] Il belcanto è una camicia di forza che devi imparare a indossare, che ti piaccia o no.[69]

Poi, spiegando il suo modo di affrontare la parte, Callas paragona lo studio della musica separata dalle parole agli esercizi degli studenti del conservatorio. Anche qui, l'espressione «camicia di forza» si riferisce a letture e a esercitazioni pre-espressive, che escludono la semantizzazione del canto operistico e si possono svolgere sia in contesti scolastici sia in ambiti professionali:

> Tornando a come io mi preparo, in un primo momento si prende in considerazione solo la musica e la si prepara come studenti del conservatorio - in altre parole, esattamente come è scritta, niente di più e niente di meno, senza lasciarsi trascinare nel bel mondo della creazione. Questa è quella che chiamo «camicia di forza».[70]

Di conseguenza, la nozione di belcanto non si potrebbe applicare alle opere di Rossini, Bellini o Donizetti[71], alle quali, secondo Callas, sarebbe stata artificiosamente ricondotta solo dopo che la didattica aveva smesso di approfondire le tecniche vocali e di includere esercizi sugli abbellimenti (come quelli, tuttora in uso, di Concone o Panofka). In altri termini, l'espressione 'belcanto', una volta privata del suo immediato referente tecnico e didattico, sarebbe stata applicata a quei repertori che avevano giustificato il protrarsi delle antiche tecniche vocali, e che, essendo state emarginati dalla scuola verista, sembravano appartenere al passato come le pratiche della loro cultura. Di qui, l'effetto di innovazione e sorpresa suscitato dalle capacità vocali di Maria Callas fin dai primissimi anni della carriera.

Il belcanto introdotto da Elvira de Hidalgo nella vita di Callas non era però una tecnica esclusivamente propedeutica all'acquisizione d'una espressività capace di combinare agilità e sfumature, edonismo sonoro e senso drammatico. Attraverso gli esercizi sugli abbellimenti, Callas aveva infatti modo di intervenire sulla propria voce scaldando l'apparato fonatorio prima di ogni esecuzione. Inoltre, la pratica della tecnica belcantistica manteneva esercitati e vitali i rapporti fra il canto lirico e il substrato pre-espressivo della composizione operistica, costituendo una condizione essenziale al prodursi dell'interpretazione drammatico-vocale che (specie nel caso delle «opere per i cantanti») corrispondeva, appunto, all'individuazione del processo espressivo compiuto dal musicista tenendo conto delle tecniche essenziali e dalle peculiarità artistiche dei suoi

[69] M. Callas, *Frammenti di memorie* cit., p. 500.
[70] Ivi, p. 504.
[71] Cfr. Ivi, p. 500.

destinatari scenici. Per seguire gli intenti del compositore e ricavare dalla sua musica gesti, sentimenti, pensieri, occorreva insomma poter svolgere il lavoro interpretativo sulla base di conoscenze analoghe a quelle del drammaturgo musicale.
L'interpretazione vocale d'una parte risente delle condizioni dello strumento umano che la deve eseguire sicché, indipendentemente da questioni di gusto o di carattere analitico, è necessario che l'interpretazione muti insieme al cantante, che deve studiare ed applicarsi per mantenerla il più possibile simile alla concezione originaria - ed è il caso di Giacomo Lauri Volpi[72] - oppure - ed è il caso di Maria Callas - per rivederla in profondità, ricavando dall'accentuarsi dei difetti nuove occasioni di scavi espressivi nella materia fonica.

Trasformare in pregi i difetti

Recensendo il volumetto di Camilla Cederna su Maria Callas, Eugenio Montale si chiede che cosa faccia di un'artista teatrale una diva e si risponde che «raggiunge il titolo di diva la cantante chi sa trasformare in pregi i suoi difetti»[73]. Procedimento che corrisponde al riadattamento continuo delle interpretazioni, e conferma, d'altra parte, l'accostamento di Callas alla recitazione straniata di Brecht. Scrive Montale:

> Il romanticismo - ma si può risalire addirittura fino a Diderot - ha lasciato tutta una letteratura sul presunto dissidio psicologico che si crea fra la grande comédienne quale donna pubblica e la vera e propria donna in carne ed ossa che è in lei. La diva inventa se stessa sulle scene: si crea una personalità che in effetti non le appartiene. Anzi, se dovessimo riferirci a Diderot, il grande attore deve simulare i sentimenti ma non provarli affatto; se poi giungiamo a Brecht, l'attore non deve nemmeno simulare, non deve perdere il suo carattere di «persona» (maschera).[74]

Questa sintesi segue di circa sette anni le ultime rappresentazioni scaligere di Maria Callas. Montale, quindi, mentre la scrive, non ha fresche nella memoria le impressioni suscitate dagli spettacoli, né ricorre, per compensare il vuoto, alle immagini penetranti e vive disseminate nelle sue

---

[72] La tecnica fonatoria che Lauri-Volpi mise a punto assieme alla moglie, il soprano Maria Ros, era funzionale alla conservazione della voce e non alla dilatazione indiscriminata del repertorio. I suoi elementi caratterizzanti erano il rifiuto «della dilatazione del registro centrale» e «l'intenso sfruttamento delle cavità di risonanze facciali». (R. Celletti, *Voce di tenore. Dal Rinascimento a oggi, storia e tecniche, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*, Milano, Idealibrei, 1989, p. 222). Così, parlando di se stesso in terza persona, Lauri Volpi descrive gli effetti del suo metodo: «Come ha potuto questo artista mantenere così 'sicura, balda e lieta' la sua voce, dopo vari decenni d'intensa attività? Soprattutto perché ha saputo sottrarsi al contagio dell'imitazone. [...] Dare libertà alla voce, non chiuderla nella gabbia toracica, sottrarla alle involuzioni del respiro artificiosamente sacrificato, significa liberare cuore e cervello» (G. Lauri Volpi, *Voci parallele*, cit., p. 192)
[73] E. Montale, *Dal teatro alla vita*, in «il Corriere della Sera», 21 maggio 1968, nuovamente edito in Id., *Prime alla Scala*, Milano, Leonardo, 1995, p. 52.
[74] Ivi, p. 53.

recensioni. La sintesi, quindi, non richiama le interpretazioni dalle quali estrae a posteriori un senso trasversale e risolutivo. Eppure, recensendo *Norma*, Montale aveva perfettamente colto che l'interpretare di Maria Callas, se anche non metabolizzava teatralmente l'identità personale dell'artista, proiettando il suo vissuto scenico sulle nuove realizzazioni teatrali:

> Attrice di classe, ci ha dato un'interpretazione meno semplice della sua di qualche anno fa, ma forse approfondita in molti particolari. Certo la sua Norma d'oggi è risentita attraverso le esperienze della *Medea* e della *Vestale*; riportata verso il Settecento, il secolo che ragionava anche cantando. La signora Callas non cessa così di stupirci.[75]

Le recensioni di Montale attestano che la vita scenica delle parti create da Callas - e cioè il loro venire recitate - suscitava, nel critico, la percezione d'un flusso performativo che dilatava il canto lirico, aggregandogli dimensione discorsiva e sonorità foniche al limite del rumorale: le «arie [di Maria Callas nella *Vestale*] sono state un discorso e quand'era necessario anche un grido»[76]; «il canto della Medea-Callas è un canto parlato, talvolta gridato, talaltra estinto in un soffio o in un rantolo, ma sempre a nervi tesi: un canto, in sostanza, espressionistico»[77].
Gli elementi trasversali alle parti non filtrano però nella sintesi del 1968. Individuando la tendenza della Diva a trasformare artisticamente i difetti, Montale non prende insomma in considerazione il fatto che questa trasformazione, essendo permanente, faceva parte del vivere dell'artista, né considera che, nel teatro lirico, la musica induce nell'interprete i sentimenti che esprime e che, quindi, in quest'ambito, un atteggiamento brechtiano o una diderottiana creatività insensibile vivisezionano sentimenti in essere, e tanto prepotentemente avvertiti da suggerire, a proposito della sonnambolica Amina, l'immagine d'una «Sacerdotessa e Pizia invasata»[78].
Per poter cogliere le implicazioni della sintesi montaliana, occorre quindi precisare gli elementi freddi del recitare di Callas; quegli elementi, cioè, che le consentivano di operare in condizioni di vissuto sospeso. Uno di questi lo si può individuare nel livello pre-espressivo della musica e degli esercizi belcantistici: una «camicia di forza» interiorizzata che impedisce all'io dell'artista di agire sul trattamento d'una materia che gli permane esterna.[79]

---

[75] E. Montale, *«Norma» di Bellini*, in «Corriere d'Informazione», 8-9 dicembre 1955, nuovamente edito in Ivi, p. 171. La nozione di 'ragionar cantando' aggiunge un tassello al brechtismo di Maria Callas, che includeva alla linea del canto la rappresentazione del pensiero che ne animava le parole.
[76] E. Montale, *«La Vestale» di Spontini*, in «Corriere d'Informazione», 8-9 dicembre 1954, nuovamente edito in Ivi, p. 150.
[77] E. Montale, *«Medea» di Cherubini*, in «Corriere d'Informazione», 12-13 dicembre 1961, nuovamente edito in Ivi, p. 355.
[78] E. Montale, *«La Sonnambula» di Bellini*, in «Corriere d'Informazione», 7-9 marzo 1955, nuovamente edito in Ivi, p. 162.
[79] Cfr. note 69 e 70.

Un altro elemento freddo sono le parole dei libretti che, prese di per sé, senza considerare il senso ulteriore loro attribuito dall'espressione musicale, appaiono irriferibili, impronunciabili, lontane: anch'esse un materiale pre-espressivo che, solo attraverso la drammaturgia del compositore, esplicita il senso d'una espressione, che contribuisce a suscitare ma non racchiude:

> Spesso le parole dell'opera sono ingenue, persino prive di senso se prese da sole, ma acquistano un enorme potere quando si combinano alla musica. In un certo senso, l'opera oggi è una forma d'arte superata: un tempo si poteva cantare «Ti amo» o «Ti odio», o altre frasi che esprimessero un qualsiasi sentimento; anche ora è possibile, però, se vuoi essere convincente, è assolutamente necessario esprimere il sentimento corrispondente attraverso la musica piuttosto che attraverso le parole, e coinvolgere lo spettatore in ciò che dici e senti.[80]

Costruite a partire da elementi pre-espressivi che garantivano la mobilità delle successive fasi, le interpretazioni di Callas erano continuamente in fieri: organismi mobili che si modificavano in relazione al mutare della voce e agli impulsi che provenivano dalle azioni sceniche. Sul versante musicale, il lavoro sulla parte si integrava ad esercitazioni che allenavano l'apparato fonatorio e mantenevano l'interprete in stato di creatività sonora[81]. Sul versante performativo, i gesti nascevano l'uno dall'altro «come il botta e risposta di una conversazione»[82], stabilendo, di volta in volta, associazioni, figurazioni e controscene che coinvolgevano l'interpretazione del personaggio. Nella prima fase della carriera (1948-1953) irraggiungibile esempio d'un atletismo vocale dalle possibilità illimitate, Maria Callas aveva poi ridotto il suo repertorio a un limitato numero di personaggi (Medea, Norma, Lucia, Violetta, Tosca) che, mutando dall'uno all'altro allestimento e anche dall'una all'altra sessione di registrazione, evidenziavano le qualità del suo interpretare in *necessario* divenire, e performativo nel senso più radicale dell'espressione, secondo il quale «lo spettacolo si auto-produce, in modo ogni volta nuovo e non pianificabile, attraverso un'influenza e un'azione reciproca tra gli attori e gli spettatori, uniti da uno scambio di percezioni e significati»[83].

---

[80] M. Callas, *Frammenti di memorie,* cit., p. 104.

[81] «Oggi – afferma Maria Callas –, neppure i grandi cantanti hanno mai sentito parlare del Panofka o del Concone o d'altri libri di questo genere [che] preparano ai trilli, alle gamme, alle roulades [rapide scale ascendenti e discendenti] e ai legati. Per me questi non sono secchi vocalizzi, né particelle ghiacciate di gamme cromatiche, di acciaccature o trilli, ma dei fantastici embrioni di melodie, delle prove, dei primi tentativi di brani musicali che non hanno ancora preso forma». Intervista con M. Rodrini per Radio Philadelphia, Milano, settembre 1957. Cit. in N. Petsalis-Diomidis, *La Callas inconnue*, Plon, 2002, p. 148.

[82] M. Callas, *Frammenti di memorie,* cit., p. 506.

[83] T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014, p. 13.

«Sul filo dell'azione e della forma»

Inserendosi all'interno di spettacoli costituiti da 'interpretazioni' stabilizzate, l'imprevedibile 'interpretare' di Maria Callas determinava uno shock percettivo che straniava gli spettatori dal presente dell'opera lirica, portandoli, da un lato, ad immaginare diverse dimensioni sonore e performative - dalla ritualità tragica del mondo arcaico alle sinergie ottocentesche fra compositori e cantanti -, dall'altro, a riconoscere in trasparenza, e quasi cancellandone l'oggetto drammatico, le dinamiche dell'interpretare.

Uno scrittore di origine argentina, Héctor Bianciotti, ha descritto la presenza scenica di Maria Callas, montando impressioni e pensieri ricavati dalla visione della *Norma* parigina del 1964. L'opera resta fuori dal quadro, lasciano libero campo all'osservazione di ciò che avveniva all'interno della sua bolla sonora:

> Arcaica nel suo profilo, elude ogni vano gesto: sintetizza i suoi movimenti, definisce il suo personaggio in pochi atteggiamenti: traccia lo schema corporeo della sua voce. [...] Non il personaggio qui, fatto di peripezie e di conflitti, ma la presenza pura sul filo dell'azione e della forma: conducendo l'azione, secernendo la forma. [...] Voce illuminata o coperta, setacciata dalle tensioni che emanano dal centro del corpo e si diffondono nelle membra, voce regolata da uno sforzo voluttuoso, voce diretta dalla dichiarazione retorica di atteggiamenti e movimenti suscitati dai resti del dramma: delle parole non resta (qui, il fondo è la forma) che il solo valore di parola: il suo peso, la sua densità, il suo corpo aereo.[84]

In un testo successivo, Bianciotti trova nel confronto fra il remoto ricordo della *Traviata* scaligera (vista il 28 maggio 1955) e le rappresentazioni parigine di *Norma* e *Tosca* negli anni 1964 e 1965 il segreto principio di questo «presenza pura»:

> So il modo che aveva di avvolgere lo spazio dove si trovava, più di quanto l'occupasse; e che il segreto dell'artista dipende dall'intensità della sua presenza quando nulla rimane all'interno.[85]

L'associazione fra 'nulla interiore' e 'intensità della presenza' è stata forse suggerita dalle culture orientali oppure dalle teorie intorno alle proprietà della marionetta oppure dal *Paradosso* di Diderot che attribuisce all'immaginazione del grande attore la capacità di svuotarsi delle forme che assume. Ciò che qui più importa osservare, aldilà delle fonti di Bianciotti, è che l'azione interpretativa di Maria Callas consentiva di disgiungere la percezione delle dinamiche corporee dall'interpretazione del personaggio.

---

[84] H. Bianciotti, *Le Traité des saison*, Paris, Gallimard, 1977. L'imprinting esercitato da Maria Callas sulla formazione letteraria di Bianciotti è esaminato in R. de Ceccatty, *Maria Callas,* cit., pp. 138-139.

[85] H. Bianciotti, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995, pp. 112.

La presenza dell'attrice-cantante sollecitava percezioni astratte[86], che, pur sospendendo la brechtiana dialettica fra l'attore e la parte, ne confermavano la dualità di base, mai così evidente come quando il dramma coi suoi costumi, le sue scene, le sue trame e le sue azioni concertate, si mostra nell'atto di soccombere al vuoto interiore dell'interprete. Bianciotti, guardando *Norma* o la *Traviata* non vede un'opera, ma lo spettacolo d'un essere vivente che agisce «sul filo dell'azione e della forma». E cioè compone un suo teatro performativo, dimostrandosi, in linea con le teorie del testo di Roland Barthes, «*spettatore* [...] capace di collaborare alla proliferazione del senso»[87] e di superare la distanza che lo separava dal performer, percependo ciò che questi non è tenuto a esplicitare: l'organica e inconscia connessione fra il suo corpo e la totalità della sua storia.
Nel 1956, un'altra interpretazione di Maria Callas (*Norma*, New York, Met, 1956) suscitava nella giovane Shirley Verret, poi nota come la 'Callas nera', considerazioni che, avendo per oggetto gli elementi della recitazione operistica (senso delle parole cantate, struttura musicale, gesto accordato alla parte e al suono), sembrerebbero incompatibili con la descrizione di Bianciotti, più rispondente alla teoria del testo di Roland Barthes che non alle coordinate e agli oggetti d'una percezione operistica, dislocata fra musica, dramma e spettacolo. Dice Shirley Verret:

> Norma nel 1956 è stata uno shock. Non solo per la sua recitazione, ma anche per il modo in cui utilizzava la voce. Ogni nota aveva un significato. La struttura della frase musicale e il gesto drammatico erano interconnessi. In quel momento ho pensato: 'Ecco, è questa l'opera'.[88]

In realtà, anche qui l'azione di Maria Callas viene scontornata dal contesto e vista come un teatro interessante e vitale al centro di un teatro che non risulta tale. La differenza è che, nella percezione di Verret, il teatro di Maria Callas si stacca dall'insieme indicando al «teatro tradizionale» in cui si svolge la via per diventare quello che dovrebbe essere. Diversamente, Bianciotti realizza mentalmente quello che il teatro d'opera non è, ma che la presenza di Callas rende virtualmente possibile.
Bianciotti e Verret attuano modalità di ascolto che, seppure in diverso modo, riflettono le caratteristiche dell'*ascolto della significanza* teorizzato da

[86] Il poeta e critico statunitense Wayne Koestenbaum paragona la voce di Callas a un dipinto cubista: «Spesso avvertiamo il passaggio di registro; la sua voce assomigliava a un quadro cubista in cui i differenti punti di vista non si compongono in un insieme facilmente interpretabile - un occhio, un naso, un sopracciglio» (W. Koestenbaum, *The Queen's Troath. Opera, Homosexuality and the Mistere of Desire*, New York, Da Capo, 1993, p. 146). Scivola nell'astratto anche il processo di segmentazione e ingrandimento di Mona Lisa, forse il più denso dei cortometraggi che costituiscono la serie dei *Callas-Studien* (1968) di Werner Schroeter. Sul ciclo si veda J. Ardoin, *L'eredità Callas. La cantante, la diva, le incisioni*, Milano, il Saggiatore, 1997, pp. 153 e 155-156, e R. Sconamiglio, *Maria nelle immagini. Presenze callassiane nel cinema*, in *Mille e una Callas,* cit., pp. 479-519.
[87] M. Consolini, *Lo spettatore adulto,* cit., p. 306.
[88] S. Verret cit. in M. Callas, *Io, Maria* cit., p. 422n.

Rolando Barthes. Questo «non si basa su segni determinati, classificati; non riguarda ciò che è detto, o emesso, quanto piuttosto chi parla, chi emette»[89]. Bianciotti osserva, a partire dall'azione di Callas, il prodursi d'una forma su cui le parole galleggiano, residui senza sostanza e senza peso. Verret ricava dalle rivelazioni della performance callassiana una rinnovata visione del teatro lirico.
Accanto a queste percezioni individualizzate e colte, va però segnalata una affollata tipologia di reazioni pubbliche, che non vedevano né recepivano che la presenza dell'interprete in quanto identità mediatica ed extra-teatrale. Non la Callas personaggio lirico, non la Callas interprete, non la Callas corpo-voce, ma la Callas diva. La definizione di star fornita da Richard De Cordova, chiarisce i riflessi sociologici del 'caso Callas': una star è un attore o un'attrice sulla vita privata del quale o della quale ha luogo un discorso pubblico[90]. Bene: durante le performance di Callas, questo discorso tendeva a proseguire anche all'interno dei teatri mettendo in secondo piano i valori tecnici e interpretativi. Il musicologo Teodoro Celli dichiara di aver preso la decisione di studiare la rivoluzione vocale operata da Maria Callas, anche per superare i pettegolezzi che falsavano i giudizi di spettatori e melomani. Scrivendo sulle pagine di un rotocalco italiano a grande diffusione come *Oggi*, Celli sapeva di rivolgersi oltre che ai colleghi musicologi, anche a un pubblico di massa influenzabile e influente, dal quale si proponeva di sfilare il discorso pubblico su Maria Callas per sostituirlo con la consapevolezza della sua dimensione artistica:

> sul conto di Maria Callas s'è detto, e scritto sui giornali, di tutto: che era troppo grassa e che ora è magra, anzi troppo magra; che tira calci negli stinchi ai colleghi, che non sopporta le disapprovazioni, che è avara, che mangia la polenta con i guanti, che pretende cifre astronomiche per ogni recita, che è invidiosa, che avendo interrotto la Norma al Teatro dell'Opera di Roma ha dimostrato di non aver mai saputo cantare nemmeno in passato, che getta gli sgabelli addosso al prossimo. Insomma: che è cattiva.
> Tuttavia, l'argomento che si è evitato di trattare efficacemente è questo: come canta?[91]

Il teatro di Maria Callas sfora in diversi modi dai confini dell'interpretazione drammatica: stabilisce con lo spettatore una relazionalità diretta che annulla le distanze e genera immagini; trascina il contesto operistico nella riforma delle proprie tecniche e funzioni; intercetta il discorso pubblico sull'artista. Queste sue estensioni dipendevano dal fatto che l'azione teatrale di Maria Callas si muoveva sia al livello dell'interpretazione coinvolgendo colleghi e responsabili artistici, sia al di sotto dell'interpretazione mobilitando la sfuggente totalità delle risorse

[89] R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, p. 237.
[90] Cfr. R. De Cordova, *The Emergence of the Star System in America*, in C. Glendhill, *Stardom, Industry of Desire*, London, Routledge, 1991.
[91] T. Celli, *Una voce venuta da un altro mondo,* cit., p. 528.

corporee con una densità di effetti rarissimi nell'opera lirica, sia al di là dell'interpretazione costruendo un mito divistico che, da un lato, attirava un pubblico preventivamente entusiasta, mentre, dall'altro, suscitava per reazione una contro-fama astiosa, globale, agguerrita. Non le si perdonava di avere ripristinato con mezzi spuri il divismo operistico: un'inquietante entità mediatica che, a quell'altezza cronologica, corrispondeva a lei sola e non risultava pertanto riconoscibile, rassicurante e aprioristicamente accettata come il divismo cinematografico o quello della canzone. Certamente, a partire dall'inizio del secolo, soprani come Mary Garden o Geraldine Farrar si erano già affermati sulle reti della multimedialità[92], tuttavia le «'divine' del 'villaggio globale'», come le chiama Renato Tomasino[93], non avevano né riverberato la fama divistica sulle tecniche e i requisiti di base del cantante lirico né svolto strategie di autoaffermazione che andassero controtendenza rispetto all'imporsi del mezzo cinematografico. Maria Callas, al contrario di queste prime protagoniste dell'incontro fra opera e nuovi media, puntò sul canto e sullo spettacolo lirico trascurando di ricavare dalle sue interpretazioni film d'opera o d'argomento operistico. Per dilatare la fama divistica, si rivolse piuttosto all'immagine fotografica che, a differenza di quella filmica (suscettibile di montaggi fuori controllo), fissava e diffondeva il suo studiato mettersi in figura. Osserva Tomasino:

> i tanti servizio fotografici per cataloghi, rotocalchi di moda, di arredamento, di gioielli e cosmetici e le singole foto d'arte - spesso in ambienti che sono i teatri, il 'dietro le quinte', gli appartamenti di Verona [...], di Milano [...] infine di Parigi - si incaricano comunque di farci sentire la voce assente attraverso le immagini, e di più, di evocare anche la figura reale e dinamica, il suo volume e il suo ritmo nei suoi propri ambienti. Tanti fotografi di prestigio, quasi d'intesa con le con le folle di anonimi paparazzi, hanno lavorato a ciò [...].[94]

È però l'uso della televisione che colloca Callas in una dimensione mediatica distinta dagli orizzonti frequentati dalle «'divine' del 'villaggio globale'». Tomasino individua con sicurezza il ruolo svolto dall'influente medium, pur omettendo di precisare che, al di là delle interviste, dei notiziari e delle celebrazioni postume[95], i veicoli televisivi dell'arte

---

92 Cfr. R. Tomasino, *Le primedonne della lirica dal barocco al XXI secolo, Le Divine*, Bologna, Odoya, 2017, p. 359.

93 Cfr. Ivi.

94 Ivi, p. 360. Sui rapporti fra Callas e la fotografia si veda anche A. Laetitia-Garcia, *L'immagine del canto. Note preliminari sull'iconografia di Maria Callas*, in «Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo», XX, 2, maggio-agosto 2005, pp. 143-150. Sui ritratti fotografici e pittorici si veda. A. C. Tommasi, *Espressionismo magico. Maria Callas e le arti figurative*, in *Mille e una Callas* cit., pp. 543-580.

95 «Icona della nascente società dell'immagine, la Callas inizia dunque una navigazione mediale fiorente ma faticosa, che post mortem la ricondurrà al cinema e alla finzione televisiva, ormai divoratrice di biografie, da De Gapsari a Dalila. Maria incontra così un

performativa - e quindi degli *exploits* - di Maria Callas sono stati esclusivamente i Concerti:

> solo negli anni Quaranta prende a dilagare dagli USA in tutto il mondo quel medium potentissimo che è la televisioni, che sarà davvero in grado di raggiungere ovunque con gli exploits della 'Divina' tutti gli strati sociali e culturali.[96]

I musicologi distinguono l'artista dalla persona pubblica e mondana: la prima è una protagonista indiscussa del Novecento, la seconda meritava che si istruisse un 'processo a Maria Callas' al fine di espellerla dall'arte vocale del soprano. Considerando che la stessa volontà di affermazione che aveva costruito il mito della Diva, aveva anche conformato i mezzi essenziali delle interpretazioni artistiche (vale a dire: il corpo e la voce), consiglierei, però, di rivedere le distanze fra queste diverse identità personali. Non si tratta di allargare gli interessi degli studi alla dimensione mediatica del 'caso Callas'. Questo compito è già stato affrontato da consistenti filoni di ricerca, lontanissimi, per scrupolo filologico e consapevolezza metodologica, dalle raccolte di aneddoti e dalle biografie scandalistiche. Ciò che resta da approfondire sono piuttosto le spurie interazioni infra-psichiche fra la volontà di affermarsi e la vocazione artistica

Fra 'identità biografica' e 'identità creativa'

Carlo Maria Giulini ha descritto la dissociazione che separava, nella personalità di Maria Callas, lavoro artistico ed esistenza quotidiana:

> Le doti naturali e il suo grandissimo impegno hanno fatto di lei l'interprete perfetta, straordinaria che ancor oggi tutti ammiriamo.
> Come donna, invece, per me è sempre rimasta un enigma. Non sono mai riuscito a sapere chi davvero fosse. Lei 'era' il personaggio che stava interpretando in quel momento. Entrava in quel personaggio e lo viveva in maniera totale. Ma ho sempre avuto l'impressione che quando non poteva entrare in un personaggio fosse come smarrita, disorientata. Credo che non fosse a suo agio dentro se stessa.[97]

Le stesse considerazioni sulle «due personalità» ritornano nella testimonianza di Franco Zeffirelli, che ricorda come Maria Callas prima di entrare in scena, sembrasse una «comparsa», una «borghesuccia poco sveglia» e poi, al momento di calcare il palco, apparisse «pervasa da

---

nuovo pubblico, in gran parte postumo» (E. Menduni, *Fra cinema e TV popolare: un incontro mancato*, in *Mille e una Callas* cit., p.p. 539-540).

[96] R. Tomasino, *Le primedonne della lirica dal barocco al XXI secolo, Le Divine*, cit., p. 358.

[97] C. M. Giulini, in R. e R. Allegri, *Callas by Callas. Gli scritti segreti dell'artista più grande*, Milano, Mondadori, 1997, p. 8.

un'energia potente»[98]. Anche Ardoin conferma l'esistenza di due identità in una persona:

> Paradossalmente, fuori scena la Callas era la persona più normale che si possa immaginare, pur essendo la Callas. Non aveva niente dell'intellettuale. Leggeva raramente libri, amava i cartoni animati in TV. Poteva essere meschina, spesso annoiata. Ma quando parlava di musica si trasformava in una creatura luminosa e creativa [...].[99]

Le rivalità, le polemiche, le alleanze, e, assieme ai fatti biografici anche i comportamenti scenici come il presentarsi sola difronte al pubblico, l'arte di prendere gli applausi e il manifestare durante gli spettacoli proteste strettamente personali, mostrano invece tutta un'altra storia. In quella donna «smarrita, disorientata», «meschina, spesso annoiata», c'era l'artefice della propria fortuna. La voce di questa personalità volitiva risuona da un punto all'altro dell'epistolario con Giovanni Battista Meneghini, che ricorda quando l'ascoltò per la prima volta. Era il settembre del 1947 e il maestro Labroca aveva appena respinto Maria Callas dopo un'audizione alla Scala. Meneghini tenta di minimizzare l'accaduto, ma Callas l'interrompe:

> A quel Broca lì [...] non sono piaciuta. Ma non me ne importa niente, né di lui, né della Scala. Io ho te, e sono felicissima, lo capisci? Io studierò, e quando arriverà il mio momento, emergerò con la mia volontà, mi imporrò a tutto il mondo senza aver bisogno di nessuno.[100]

Prendendo l'espressione da Goffman, possiamo parlare del palesarsi di una 'identità biografica' o personale, che va aldilà di ogni specifica performance di ruolo. Scrive Goffman:

> L'individuo - scrive Goffman - agisce come qualcuno che ha una specifica identità biografica, anche quando appare con gli ornamenti di un specifico ruolo sociale. Il modo in cui il ruolo viene svolto consentirà qualche espressione dell'identità personale, dei fattori che possono essere attribuiti a qualcosa di più completo e duraturo dell'attuale esecuzione del ruolo e del ruolo stesso, qualcosa insomma che è caratteristico non del ruolo ma della persona, e cioè la sua personalità.[101]

Nel caso di Callas, le performance di ruolo si risolvevano in interpretazioni guidate dall'identità creativa della cantante, mentre l'identità biografica circondava queste interpretazioni con pianificazioni, collaborazioni e scelte che ne aumentavano l'incidenza mediatica, l'influenza artistica e il valore commerciale. Caso raro nel mondo dell'opera contemporanea, Maria Callas ha lasciato che il lavoro sulla parte subisse l'influenza di una identità

---

[98] F. Zeffirelli, in Ivi.
[99] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit.*,* p. 226.
[100] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 38.
[101] E. Goffman, *Frame Analysis: An essay on the Organization of Experience*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper & Row, 1974, p. 573.

biografica di natura autoritaria e bisognosa di affermarsi anche nei riguardi delle necessità più intime e protette dell'emissione vocale. Spinta da Elvira de Hidalgo e dal maestro Tullio Serafin, la cantante ha interpretato parti destinate a ruoli vocali diversissimi (dal soprano leggero fino al soprano wagneriano), sottoponendo la voce a specializzazioni reciprocamente incompatibili, che accentuavano la disomogeneità dei registri; poi, dimagrendo, ha anteposto alla conservazione della propria dotazione organica il rilancio del genere operistico, e di se stessa al suo interno. Dice Michel Glotz: «Voleva dominare il mondo, lo dominava e ne era estremamente cosciente»[102]. Seguendo i suoi conflitti scenici con colleghi, pubblici e nemici personali, vediamo come la necessaria attività di coordinamento interiore, che costruiva dal vivo la performance operistica, venisse spesso invasa dall'identità biografica della cantante che sollecitava l'approvazione del pubblico, sospendeva l'azione in segno di protesta contro i fischi oppure additava al pubblico disprezzo personaggi sgraditi presenti in sala. Famosi, negli ultimi atti dell'*Anna Bolena* e del *Pirata*, i gesti di protesta contro il sovrintendente Ghiringhelli e la moglie seduti in un palchetto di proscenio.
Ai personaggi che concretavano scenicamente ciò che la cantante non era, se ne affiancava uno che, incarnando la tragedia dell'ambizione, corrispondeva ai suoi comportamenti. Osserva Michael Scott: «Tra le molte parti che cantò probabilmente Lady Macbeth è quella che più conveniva alla sua voce e al suo temperamento: bastava che fosse se stessa [...]»[103].
Le performance del teatro callassiano includevano, dunque, le manifestazioni d'una personalità inquieta, che, all'occorrenza, non esitava a violare il primato dell'espressione musicale e che, pure, di questo stesso primato aveva forgiato l'essenziale strumento. Maria Callas si comportava nei riguardi della propria voce, che non amava affatto, come un allenatore esigente e spietato che richieda ai propri atleti di fare l'impossibile anche a costo di infortunarsi. In una lettera a Giovan Battista Meneghini del 18 novembre 1948, la cantante spiega come lavorava su se stessa descrivendo la durezza d'un training che avvicina il suo teatro d'interprete lirica all'artaudiano bisogno di «rifare il corpo»[104]:

> Vedi - vorrei dare tanto di più in tutte le cose che faccio. Cioè nell'arte come anche nel mio amore per te. Nel canto vorrei fare la voce obbedire sempre come voglio io - ma pare che voglio troppo. E l'organo vocale è ingrato e non ti rende tutto. Anzi, direi che è ribelle e non vuole essere comandato o

[102] Dall'intervista a Glotz in R. La Rochelle, *Callas la diva et le vinyle,* cit., p. 226.
[103] M. Scott, *Maria Meneghini Callas*, Boston, Northeastern University Press, 1992, pp. 103-104.
[104] Cfr. M. De Marinis, *Introduzione. Rifare il corpo*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 183-187.

> dominato, meglio dire. Vuole sfuggire sempre e io ne soffro di quello. Tanto che se continuo a questo passo avrai una nevrastenica nelle tue mani.[105]

Callas non voleva dotarsi di un metodo personalizzato che correggesse le mancanze della voce dandole un assetto esemplare e permanente. Piuttosto, l'autoritaria volontà di assoggettare la voce si abbinava all'impulso a superare con lo studio la dotazione organica di partenza. E ciò in qualunque punto della carriera.
Il virtuosismo agonistico di Maria Callas non si sarebbe trasformato in un teatro dell'interpretare, se l'identità biografica della cantante non si fosse rimossa da sé per fare luogo a fantasmi drammatici che ricavavano da tale auto-negazione la componente pulsionale e presemantica della propria sfera acustica: suoni, scrive Montale commentando il «Dite alla giovane» della *Traviata* scaligera, ottenuti «cantando come una cosa morta, come uno straccio inanimato»[106].
Spiegando agli allievi della Juillard School le pazzie di Elvira e di Lucia, Maria Callas imposta una tipologia di alterazioni psichiche che, per quanto ricavata dall'opera e non da casi reali, dialogava col suo vissuto. La pazzia di Elvira è una pazzia indotta da eventi esterni, non descrive una qualità psichica permanente, ma un'alterazione temporanea che si scioglie insieme al fraintendimento che l'ha prodotta. La pazzia di Lucia di Lammermoor è invece intrinseca al personaggio e viene interrotta da transitori momenti di salute. La prima aria di Lucia

> «Regnava nel silenzio», deve avere una qualità morbosa: deve evocare le oscure paludi di Scozia e la fragilità mentale di Lucia.[107]

Poi, nella cabaletta che viene immediatamente dopo

> Lucia comincia un brano di atmosfera completamente diversa: Non parla più del suo sogno; pensa alla propria felicità col suo amante Edgardo. Questo è uno dei pochi scorci di salute mentale che vediamo in questa donna squilibrata.[108]

Anche in Maria Callas, come in Lucia, gli scorci di salubrità si alternavano sullo sfondo di fasi depressive. Gotz parla di una Callas in cui gli impulsi vitali convivevano con una «donna affaticata, fisicamente, psicologicamente, nervosamente»[109]. Sia l'identità biografica che l'identità creativa reagivano ai problemi della donna: dapprima la goffaggine esteriore, poi l'alterno rendimento della voce e l'ostilità sociale, poi la

---

[105] *Lettera di Maria Callas a G. B. Meneghini inviata il 18 novembre 1948*, in R. Allegri, *Maria Callas. Lettere d'amore*, Milano, Mondadori, 2008, p. 97.
[106] E. Montale cit. in R. e R. Allegri, *Callas by Callas*, cit., p. 96. La recensione non è inclusa nella raccolta delle critiche di Montale (*Prime alla Scala,* cit.)
[107] M. Callas, Bellini. I Puritani. Atto II: Qui la voce, in J. Ardoin, *Maria Callas. Lezioni di canto,* cit., p. 104.
[108] M. Callas, Donizetti. *Lucia di Lammermoor*. Atto I: *Regnava nel silenzio*, in Ivi., p. 115.
[109] Dall'intervista a Glotz in R. La Rochelle, *Callas la diva et le vinyle,* cit., p. 226.

stanchezza psicologica e la solitudine. La prima aveva costruito e poi amministrato un mito mediatico di proporzioni planetarie, mentre la seconda aveva rinnovato le tecniche e le possibilità espressive delle rappresentazioni operistiche, influenzando il pensiero degli studiosi, i gusti del pubblico e l'agire scenico-vocale dei cantanti. L'identità biografica e l'identità creativa si presupponevano a vicenda: le strategie della prima, se non avessero promosso l'eccellenza raggiunta dalla seconda, non avrebbero avuto ragione d'essere; allo stesso modo, anche l'eccellenza vocale, se privata dei supporti strategici forniti dall'identità biografica (sottomissione della voce, cura dell'immagine, adattamento e ripristino del sistema divistico) non avrebbe potuto né indicare né percorrere le prospettive della riforma teatrale. Identità biografica e identità creativa ingaggiavano in Maria Callas una conflittualità irrisolvibile, poiché combattuta da polarità che impostavano ognuna a proprio modo i rapporti fra l'arte e la vita. L'io biografico ne ricavava una lotta, che non si appagava dei risultati raggiunti dall'io creativo e individuava sempre nuove mete (anche esclusivamente mondane) che dissolvevano e sostituivano rapporti solidamente impostati. L'io creativo, d'altra parte, si concentrava sulla messa-in-vita del personaggio, senza poter mai fare affidamento sulla complicità e la cura d'un substrato esistenziale che si sentisse colmato dal suo operare. Maria Callas si svuotava dei propri raggiungimenti artistici, che, anche mentre venivano compiuti e l'impegnavano nella loro realizzazione, sembravano non appartenerle più e lasciarla ogni volta spossessata della loro eccellenza. Emanazione d'una personalità fragile, il teatro di Maria Callas era a sua volta fragile, ma proprio questa qualità lo rende oggi di particolare interesse anche dal punto di vista di chi fa teatro. Considerandone le dinamiche e gli effetti, si possono infatti individuare le condizioni che permettono ad una esperienza artistica di conciliare tradizione e rinnovamento, raggiungendo un'audience più larga e composita di quella strettamente teatrale. Con genio musicale, infallibile senso dell'immagine e sensibilità adolescenziale, Maria Callas ha estratto dalle partiture musicali gli stati psichici, l'emozionalità e il linguaggio d'una antropologia romantica che, riattivata dal suo interpretare, ha stabilmente arricchito, grazie alle incisioni discografiche e alle videoregistrazioni dei concerti, le possibilità esperienziali dell'uomo contemporaneo. La rigenerazione del «soprano drammatico di agilità» è probabilmente stata sia condizione che effetto d'un obiettivo perseguito con coerenza fin dall'inizio della carriera italiana nel 1948. Callas si 'rifaceva' nella voce e nel corpo per potere includere fra le esistenze del mondo contemporaneo le presenze intuite all'interno della musica. La sua missione, però, era piuttosto selettiva. Non tutti i personaggi potevano venire interpretati, poiché l'interpretazione, per lei, non era un procedimento indiscriminato e funzionale, ma un atto di drammaturgia che presupponeva l'esistenza d'una effettiva concordanza di strumenti e intenti espressivi fra l'interprete e il mondo della parte, che veniva reso nuovamente e globalmente contemporaneo applicandone le

tecniche vocali, ripercorrendone i processi compositivi, comprendendone le presenze drammatiche. Callas escludeva di potere veicolare personaggi o parlanti moderni, mentre aderiva senza riserve alla necessità di dare un'altra *chance* esistenziale alle sacerdotesse, maghe e folli eroine generate dall'incontro fra le parole e le facoltà creatrici della musica. Dice al marito, che la supplica, a nome di Toscanini, di cantare *Il Console* di Menotti: «Sono abituata a Norma, Isotta, Turandot, Traviata: tutti personaggi del passato, avvolti in un alone romantico. Non me la sento di interpretare un personaggio moderno, non sarei a mio agio»[110].

Il teatro dei concerti

Tele di Penelope

Anche i concerti di Callas, come il suo teatro, hanno immesso una nuova teatralità nel proprio ambito operativo. Questa tipologia di eventi musicali consentiva infatti di sperimentare soluzioni performative, spaziali, relazionali e plastiche distinte sia dalle corrispondenti soluzioni degli allestimenti lirici sia dalla funzionalità extra-drammatica della forma concerto.

Il protagonismo di Maria Callas, che negli spettacoli era oggetto di contrattazioni coi colleghi, il direttore d'orchestra e il regista, qui, costituiva un elemento di base, che andava però reinterpretato, integrato e rivisto, affinché non si perdessero, nel differente formato, gli elementi drammatici e attoriali.

Inoltre, mentre, sulle scene liriche, l'identità biografica della cantante poteva manifestare, tanto al momento dei ringraziamenti che durante l'interpretazione della parte, rivalità, supremazie o conflitti; nei concerti, questa stessa identità contrappuntava sistematicamente la performance, rischiando di risolversi in gesti funzionali e di routine. È quindi contro la de-teatralizzazione della propria presenza, che Callas ha elaborato e gestito, a misura di queste sue apparizioni extra-artistiche, repertori di espressioni, micro-azioni, movimenti. Alla rielaborazione figurativa e letteraria di questi dettagli - principalmente ricavati da Parigi 1958 - è dedicata la mostra *Frammenti di un discorso intorno a Maria: la Callas*. Scrive nella presentazione del progetto, Eli Sassoli de' Bianchi:

> Giovanni Bellavia ed io ci avviciniamo a Maria Callas con l'intento di cogliere alcuni aspetti della sua personalità che, a nostro avviso, emergono dalla osservazione attenta di alcune rappresentazioni teatrali dell'epoca (in particolare gli anni '50), che abbiamo la fortuna di rivedere in riproduzione video. In particolare, ci soffermiamo a cogliere alcune 'sfumature' legate alla modalità con la quale il Soprano interagisce, nell'attimo dei saluti ed in quello dei ringraziamenti, con il 'suo' pubblico. Ne emergono una serie di immagini-chiave (quelle che Pasolini definiva 'cinèmi') attorno alle quali Bellavia si sofferma per 'declinarle', tramite un suo 'gesto d'artista', nella

[110] G. B. Menghini, *Maria Callas mia moglie,* cit., p. 144.

> contemporaneità dell'oggi, attraverso un intervento visivo sul singolo 'frame', andando a modificare alcuni dettagli del soggetto o dello sfondo, o a volte, di entrambi. [...] Alla stessa maniera, ma per altra via, Marco Antonio Bazzocchi ricerca nel supporto della parola la traccia poetica e rintraccia un filo conduttore tra le immagini dando vita ad un percorso non più solo visivo ma anche letterario.[111]

Il confronto fra il teatro di Maria Callas e i concerti evidenzia modalità trasversali che vengono diversamente declinate nell'uno e nell'altro ambito. La funzione registica introiettata che, nel caso del teatro, gestiva scenicamente soluzioni meditate e scelte estemporanee, agiva anche in ambito concertistico, dove mobilitava gli spazi, le strutture e le presenze del pubblico e del direttore d'orchestra. Il podio di quest'ultimo poteva diventare, per la cantante, un punto d'appoggio che permetteva di raggiungere un equilibrio posturale ideale per il controllo della respirazione, e che però, venendo stretto e lasciato, avvicinato o distanziato, consentiva al contempo di descrivere gli stati d'animo del personaggio. D'altra parte, il pubblico veniva coinvolto tramite sguardi e gesti di commento oppure da stacchi gestuali che segnalavano la fine del brano, dando il via all'applauso. Alle possibilità della funzione registica introiettata concorreva anche la progettazione dei concerti, che presentavano diversi formati: con l'orchestra in scena oppure nel golfo mistico; ampi spazi disponibili oppure limitati alla dislocazione a lato del direttore d'orchestra.
Callas viveva il dramma del personaggio «ogni volta che l'opera veniva rappresentata per intero»[112]. Il concerto, dunque, la metteva nella situazione di interpretare brani che non compendiavano il senso drammatico della parte, e che, però, le consentivano di scegliere sia le difficoltà vocali con le quali misurarsi - omettendo, ad esempio, rischiose cabalette - sia i climax emozionali dei personaggi rappresentati. Alle peculiarità del contesto concertistico, Callas reagì, da un lato, teatralizzando le singole performance vocali, dall'altro, curando il montaggio dei brani, che potevano tanto comporre un auto-ritratto dell'artista, che prevedere successioni di situazioni e tipi drammatici contrastanti. Nel primo caso (che riguarda in particolare Parigi 1958), l'identità biografica affidava all'identità creativa il compito di rappresentare gli esiti della propria progettualità, che, nel corso degli anni, aveva recuperato tecniche, stili e modalità recitative.
Fra il concerto e l'opera sussisteva per Callas la differenza che passa fra una performance teatralizzata e una performance drammatica. Dice a Bernard

---

111 Presentazione della mostra *Frammenti di un discorso intorno a Maria: la Callas*, Progetto artistico ideato e curato da Eli Sassoli de' Bianchi, opere di Giovanni Bellavia, con la collaborazione di Marco Antonio Bazzocchi, Bologna, Teatro Auditorium Manzoni, Dicembre 2012 (http://www.auditoriumanzoni.it/frammenti-di-un-discorso-intorno-maria-la-callas).
112 Cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 232. Callas si riferisce qui al personaggio di Norma.

Gavoty che le chiedeva le impressioni sul concerto appena registrato per la Televisione Francese:

> Tutto è più facile nel teatro, voi sapete che purtroppo per me ho bisogno del calore del pubblico, evidentemente qui sono tutti così gentili, a cominciare da voi, ma non è la stessa cosa. È molto difficile.[113]

Tuttavia, queste osservazioni si riferiscono esclusivamente al concomitante Parigi 1965, registrato in studio senza pubblico e trasmesso in differita; tutti gli altri concerti videoregistrati sono eventi dal vivo, che consentono di studiare i rapporti con gli spettatori e mostrano aspetti generalmente trascurati della recitazione operistica. Mi riferiscono alle interazioni con la musica orchestrale durante le quali il corpo, le mani e il volto, nel caratterizzare il personaggio e la sua azione, dialogano con gli sviluppi puramente sonori che precedono o intervallano il canto. Le riprese dei concerti mostrano, in altri termini, che l'azione recitativa di Callas dipendeva sia dalla musica che cantava sia da quella che ascoltava soltanto. Non per questo fra l'azione recitativa e lo svolgimento musicale si stabilivano correlazioni codificate e sistemiche simili a quelle della pantomima o della danza; la recitazione, piuttosto, evidenziava per micropulsioni l'insorgere di sentimenti e stati d'animo indotti dall'ascolto della musica, riservandosi di coniugare movimento e suono solo in momenti particolari che accentuavano l'evolversi dell'interpretazione scenica, così come fanno i piedi d'un verso, ma senza la loro prevedibilità metrica. Riprendendo una felice osservazione di Lorenzo Arruga, potremmo dire che la recitazione di Callas saldava l'interpretazione vocale a controscene che si rapportavano sia al parallelo svolgimento delle scene drammatiche che al dramma scenicamente espresso dalla musica:

> Maria Callas, rendendo esplicito tutto ciò che passa nel suo personaggio, è combattuta fra scherzo e turbamento, finché si raccoglie nella commozione dolorosa e pur fiera: ha già deciso. È quasi per il teatro d'opera la nascita della controscena.[114]

Nel corso del Novecento, le relazioni corpo-musica sono state indagate dai padri fondatori della regia (in particolare Appia, Stanislavskij e Merjerchol'd), dai Maestri del Nuovo Teatro (in particolare Grotowski, Kantor e Wilson) e hanno poi contribuito alla «musicalizzazione» degli eventi postdrammatici[115]. Nel caso del teatro d'opera, invece, la nozione di interpretazione si riferisce soprattutto all'esecuzione vocale della parte. La

---

[113] *Maria Callas à propos de sa vie e de sa carrière* (18 maggio 1965), conversazione con Bernard Gavoty, https://www.ina.fr/video/I00003014/maria-callas-a-propos-de-sa-vie-et-de-sa-carriere-video.html.

[114] L. Arruga, *La Scala*, Milano, Electa editrice, 1974, p. 222.

[115] Si afferma, nel postdrammatico, «un'idea ulteriore di teatro come musica» (Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola (Bologna), Cue Press, 2017, p. 99).

stessa Callas, nelle lezioni alla Juilliard School, omette tutto ciò che riguarda i gesti, gli sguardi, gli spostamenti, le azioni fisiche. D'altra parte, in quel contesto, doveva tenere lezioni di canto, non spiegare il suo teatro. Compensando queste carenze documentarie, le videoriprese dei concerti mostrando come la recitazione di Callas si svolgesse, oltre che cantando, anche performando l'accompagnamento orchestrale delle arie e autonomi preludi (della *Carmen*, del *Don Carlo* e del *Corsaro*), e come l'interpretazione degli stessi brani vocali cambiassero dall'uno all'altro concerto, introducendo, fra i codici dello spettacolo operistico, quell'instancabile tessere e disfare la tela delle interazioni interpretative che conferisce alle forme compiute la mobile vita delle esperienze in corso. L'influenza di Callas sulla storia si affida alle peripezie del canto drammatico nel ricordo dell'ascoltatore. È lì, nella memoria di chi ha udito, e di chi, grazie ai concerti, può udire e vedere il prodursi del canto drammatico, che Callas - argomenta Visconti in una splendida lettera a Meneghini - continua a insegnare:

> tutte le *Traviate* che verranno - scrive Visconti a Meneghini -, tra poco, non subito (perché la presunzione umana è un difetto difficilmente eliminabile), avranno un po' della *Traviata* di Maria. Un po', in principio; poi (quando si crederà che sia passato abbastanza tempo per non rischiare confronti diretti) molto; poi, tutto. Le 'Violette' future saranno delle Violette-Maria. È fatale in arte quando qualcuno *insegna* qualcosa agli altri, alle altre. Maria *ha insegnato*.[116]

Parigi, 10 dicembre 1958. Ritratto dell'artista in quattro scene

Prima parte

Vincenzo Bellini, *Norma* (Atto I).
Ouverture
«Sedizione voci»
«Casta diva»
«Fine al rito, e il sacro bosco»
«Ah! bello a me ritorna»

Giuseppe Verdi, *Il trovatore* (Atto IV)
Preludio
«Vanne... lasciami»
«D'amore sull'ali rosee»
«Misere d'un alma già vicina»

Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (Atto I)
Ouverture
«Una voce poco fa»

Seconda parte

[116] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 193.

Giacomo Puccini, *Tosca* (Atto II)

con Maria Callas (soprano), Tito Gobbi (baritono), Albert Lance (tenore), Louis Riallard (tenore),
Jean Paul Hurteau (basso), Jaques Mars (basso)

Orchestra e Coro del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi diretto da Georges Sebastian
Registrato dal vivo al Palais Garnier (Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi).
19 dicembre 1958
Regia televisiva di Roger Benamou

La Callas... toujours / Paris 1958
2001 EMI Records Ltd

Seppure a spezzoni l'intero concerto è visibile in rete:
«Casta diva» (https://www.youtube.com/watch?v=TYl8GRJGnBY)
«Miserere» (https://www.youtube.com/watch?v=IUdCHFet_Lc)
«Una voce poco fa» (https://www.youtube.com/watch?v=kG0BIOgl-aQ)
Tosca, Atto II (https://www.youtube.com/watch?v=2nSIHEzLCTI)

Il 19 dicembre 1958, Maria Callas canta per la prima volta all'Opéra di Parigi. Non si tratta di una rappresentazione operistica, ma di un recital al profitto delle opere della Légion d'Honneur. Protagonista unica dell'evento è Maria Callas, che, al termine del concerto, versa nelle mani d'un funzionario della prestigiosa istituzione il compenso di cinque milioni di franchi. Grazie a questa sua partecipazione, l'artista poté usufruire del vantaggio d'una promozione d'immagine senza paragoni, a quell'altezza cronologica, per le star d'ogni genere musicale. La ripresa del gala, teletrasmessa in nove nazioni europee, venne effettuata con la regia di Roger Benamou e la collaborazione di Pierre Dumayel, che aveva introdotto la letteratura fra i programmi della televisione francese, e Pierre Tchernia, attore, presentatore, sceneggiatore e regista. A partire dalle memorie di Meneghini, le biografie di Callas riportano i dati mondani della serata che si svolse alla presenza del Presidente della Repubblica René Coty: i posti costavano trentacinquemila franchi ciascuno; l'incasso totale fu di trenta milioni di franchi; le ventiquattro ragazze che svolgevano la funzione di 'maschere' appartenevano all'alta società parigina; fra il pubblico erano presenti gli ambasciatori di Gran Bretagna, degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica, il comandante in campo delle Forze Atlantiche, il segretario generale della NATO, Rothschild, Alì Khan, la Begum, il Marchese de Cuevas, Aristotele Onassis, Juliette Gréco, Martine Carol, Sacha Distel, Françoise Sagan, Charlie Chaplin, Brigitte Bardot, Martine Carol, Arletty.... Al recital seguì un pranzo, servito nel *foyer* del teatro, al quale parteciparono quattrocentocinquanta persone. Ogni coperto costava quindicimila franchi. L'organizzazione generale della serata venne affidata ad uno specialista come Georges Cravenne che, negli anni a seguire,

avrebbe ideato l'Accademia delle arti e delle tecniche del cinema (1975) e premi prestigiosi: i «César du cinéma», i «Molière du théâtre» i «7 d'Or» per i produttori televisivi.
Il gala prosegue le lucide strategie culturali con cui Maria Callas, d'intesa col marito-manager, aveva rivoluzionato, a partire dagli anni 1952-1953, le proprie immagini pubbliche: quella *extrateatrale*[117], relativa alla percezione pubblica della sua identità artistica e personale, e quella teatrale, relativa ai ruoli impersonati. Acquisendo una corporeità contemporanea influenzata dal recentissimo modello di Audrey Hepburn - Oscar, nel 1953, come migliore attrice protagonista -, Maria Callas aveva potuto imporre il proprio status di Diva all'interno e all'esterno degli allestimenti operistici. Nel 1958, dopo un 1957 dominato da una snervante successione di scandali, il gala parigino avrebbe dovuto sviluppare ulteriormente questo spericolato intreccio di prestigio artistico e affermazione mondana. Imitando i modelli vincenti del mondo globale, Meneghini e Callas avevano inventato qualcosa di inedito come la declinazione operistica del divismo cinematografico. A Parigi, nella più colta e mondana delle capitali europee, Meneghini pensava, appunto, di celebrare il 'nuovo' divismo operistico della moglie con un evento straordinario, che, sollecitando relazioni e ingaggi, aggirasse l'ostilità dimostrata dai teatri lirici italiani. Al proposito, conviene lasciargli la parola:

> Lo scandalo della *Norma* di Roma, interrotta da Maria dopo il primo atto nonostante la presenza di Gronchi, allora presidente della Repubblica, aveva attirato su di lei un'ondata di ostilità e ne avevano approfittato i suoi nemici per fomentare una campagna di odio. Alla Scala, l'atmosfera era diventata irrespirabile per mia moglie. Tutti le erano contro, anche se sul palcoscenico continuava a riportare trionfi. Non era più possibile lavorare in Italia per Maria, perciò avevamo deciso di andarcene.
>
> Quel concerto, fatto in una nazione ai confini con l'Italia, nella capitale più *chic* d'Europa, doveva essere un successo senza pari per far capire agli italiani che avevano agito male con Maria. Con questi propositi mi misi al lavoro.[118]

Per Meneghini, si trattava di esibire a fini dichiaratamente promozionali il potere di richiamo della moglie; mentre, per Maria Callas, il gala fu anche un'occasione per oggettivare, attraverso un montaggio di differenziate performance, la propria identità di interprete d'eccezione che aveva superato le suddivisioni fra i ruoli vocali affrontando linguaggi che

[117] Con il termine *extrateatrale* intendo adattare al caso di Maria Callas la nozione di *immagine extracinematografica*, con la quale Stephen Lowry indica l'immagine che il pubblico ricollega a una determinata star. Cfr. S. Lowry. *Filstar. Teoretische Fragen für die Imageanalyse*, in Britta Hartmann, Eggo Müller (a cura di), *Akten des 7. Film und Fernsehwissenschaftlichen Kolloqiums, Postan, 1994*, Berlino, Gesellschft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1995. La terminologia è ripresa in V. Hediger, *Come nasce una stella. Problemi d'interpretazione teorica*, in Star al femminile, a cura di G. L. Farinelli e Jean-Loup Passek, Bologna, TranseuropA/Cineteca, 2000, pp. 29-35.
[118] G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie,* cit., p. 281.

spaziavano dal belcanto al verismo pucciniano. Dietro uno stesso evento si combinavano due strategie, due volontà, che, così come nella vita, miravano a uno stesso risultato esercitando competenze complementari. Acquista, dunque, un'importanza particolare la seguente attestazione di Meneghini: «non ci fu dettaglio di quella serata che non sia stato esaminato e discusso da me e da mia moglie»[119]. Grazie a questa informazione, che esplicita quanto altrimenti avremmo potuto soltanto supporre, sappiamo che il direttore d'orchestra e l'organizzatore non misero mano al programma, che il regista della ripresa televisiva non influì sulla concezione dell'evento e che Maria Callas fu presente nella doppia veste di cantante e di drammaturga. Il gala parigino presentava infatti una molteplicità di soluzioni performative il cui montaggio consentiva di osservare da diverse angolazioni il rapporto cantante/stile vocale/situazione scenica. La prima parte comprendeva una esibizione concertistica con coro e comprimari («Casta diva»), una sperimentale *mise en éspace* del «Miserere» del *Trovatore* e una performance solista («Una voce poco fa»). La seconda era costituita dalla rappresentazione integrale (con scenografie di repertorio) dell'Atto II della *Tosca*. Il formato del concerto implica, per il cantante, continue entrate e uscite da singoli personaggi, opere e stili; in questo caso, però, i brani in programma erano stati scelti e accostati in modo da rappresentare un oggetto espressivo trasversale e intrinseco alla performance come l'identità artistica di Maria Callas: divistica, rivelatrice della teatralità dell'opera e storicamente determinante.
La critica musicale notò immediatamente che la cantante non aveva inteso illustrare segmenti omogenei del repertorio operistico, ma il carattere proteiforme delle proprie abilità. Scrive Olivier Merlin:

> Bastava ieri avere un semplice orecchio da melomane […], per rendersi conto che la qualità musicale del programma, dove la protagonista aveva troppo voluto dimostrare la varietà del suo repertorio, non era uguale.[120]

Dello stesso avviso Claude Rostand: «Lamentiamo che si sia scelta una formula di spettacolo che è abbastanza falsa e non conviene a Maria Callas»[121]. Eppure, ciò che appare disomogeo e arbitrario alla luce d'una ricezione esclusivamente musicale, si può rivelare organico all'eccezionalità d'un evento in cui la musica era tenuta a rappresentare l'artista tanto quanto l'artista a rappresentare la musica.
I brani del gala e le relative modalità esecutive riprendono, in modo più o diretto o mediato, precedenti esperienze di Maria Callas. Prima di seguire lo svolgimento del concerto, vediamo dunque di appurare gli episodi che hanno influenzato la scelta delle sue componenti.

---

[119] Ivi, p. 282.
[120] O. Merlin, «Le Monde», 21 dicembre 1958, cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 252.
[121] C. Rostand, *L'Exhibition Calla*s, in «Carrefour», 24 décembre 1958, cit. in *Ivi*, p, 254.

L'entrata di Norma («Sedizione voci» e «Casta diva») aveva aperto un concerto effettuato a Buenos Aires il 9 luglio 1949 per la festa dell'Indipendenza. Dal racconto di Callas sembra si sia passati dall'idea di rappresentare in forma di concerto il primo atto della *Norma* alla scelta di conservare la sola entrata della protagonista, abbinandola ad altri brani: l'aria dei gioielli del *Faust* e poi l'Atto III della *Turandot*.

> Poi ho avuto la fortuna di piacere al Ministro della Camera e non vuole continuare il primo atto della *Norma*, cioè il duetto e aria di Adalgisa e Pollione, perché il tenore fa schifo. Questo per la festa d'indipendenza del 9 luglio. Pensa mi danno due atti, di tre che fanno. Fanno l'entrata di Norma, primo atto, 'Casta diva' e finisce là. Poi faranno *Faust*, l'aria dei gioielli, con una argentina. La Liù. Non è cattiva. E poi il terzo atto di *Turandot*.[122]

«Casta diva» figura in diversi concerti di Maria Callas[123]. Tuttavia, il progetto argentino prefigura, con maggiore aderenza la soluzione del gala. Sia l'uno che l'altra prevedono infatti l'esecuzione di tutta la scena di entrata di Norma (con gli interventi del coro e di Oroverso), e inoltre giustappongono all'effetto catartico della melodia belliniana le sapienti architetture emozionali della *Turandot*, culminanti nell'uccisione di Liù. Sostituendo l'Atto II di *Tosca* all'Atto III della *Turandot*, Callas, non solo mantiene, ma addirittura accentua la contrapposizione fra i sentimenti sublimati della *Norma* belliniana e la concretezza delle uccisioni di Puccini. In questo caso, a morire in scena è Scarpia, realisticamente interpretato da Tito Gobbi.

L'inquadramento scenico dell'aria «D'amore sull'ali rosee» occupa un posto particolare nella storia teatrale di Callas. È, infatti, discutendo della posizione dell'interprete in questo momento del *Trovatore*, che il sodalizio artistico con Luchino Visconti ha messo le prime radici nelle vite artistiche della cantante e del regista[124]. L'episodio è narrato dall'autobiografia Franco Zeffirelli. La rappresentazione alla quale si fa riferimento è l'allestimento scaligero del *Trovatore* (febbraio 1953):

> [...] alla interprete sublime di quella Leonora, che era la Meneghini Callas, raccomandò di venire più avanti in quel momento dell'opera, il più avanti

[122] M. Callas, *Lettere d'amore,* cit., p. 141.

[123] La celebre aria figura nei seguenti concerti: Torino, Auditorium, Roma, 7 marzo 1949; Verona, Teatro Nuovo, 31 ottobre 1949; Trieste, Teatro Verdi, 21 aprile 1951; Firenze, Grand Hotel, 11 giugno 1951; Washington, Ambasciata d'Italia, 17 dicembre 1956; Londra, Chelsea Palace Theatre, 23 settembre 1958.

[124] La conoscenza fra Callas e Visconti risale alle prove del *Turco in Italia* di Rossini (Roma, Teatro Eliseo, 19 ottobre 1950). Ricorda Callas: «Mentre mi stavo preparando a Roma, sotto la guida del maestro Gavazzeni, a interpretare questa difficile opera, ebbi modo di conoscere meglio Luchino Visconti che già in precedenza mi aveva fatto i complimenti; ma non avevamo mai avuto occasione di conoscerci meglio. Ricordo la mia meraviglia nel vedere un uomo del suo valore assistere attentamente a quasi tutte le prove [...]» (M. Callas, *Memorie (1923-1957)*, in Id., *Io, Maria* cit., p. 48). Tuttavia, i primi scambi professionali documentati - fra regista e attrice - sono i consigli circa il posizionamento da tenere durante il «Miserere».

> possibile, fino a sfiorare la ribalta. La cantante seguì il consiglio e alla recita successiva il quadro era completo. Visconti sembrò davvero soddisfatto.[125]

L'inizio del film *Senso* (1954), realizzato l'anno seguente dallo stesso regista, consente di farsi un'idea dell'effetto perseguito da Visconti. Venezia, 27 maggio 1866, siamo alla vigilia della terza guerra di Indipendenza, durante una rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice i sostenitori della riunione del Veneto all'Italia lanciano dei volantini antiaustriaci. Questo gesto di sfida corrisponde all'incendiaria cabaletta di Manrico, «Di quella pira»; mentre l'incontro fra la contessa Sempieri e il tenente Franz Mahler in un palco di proscenio si svolge durante l'aria di Leonora «D'amore sull'ali rosee». La figura della cantante, quanto più si separa dall'ambiente scenico, tanto più si integra all'architettura della sala esplicitando la natura del melodramma ottocentesco: un genere capace di convertirsi da luogo di finzione in meravigliosa agorà politica oppure sentimentale[126]. Anche la relazione fra visione operistica e film è narrata da Zeffirelli:

> [...] la suggestione era veramente straordinaria, struggente. A Visconti quella suggestione provocò probabilmente quello che oggi è un film e si chiama *Senso.* Si voltò e disse qualcosa che suonava press'a poco così: 'Ecco, ora so come deve essere il mio film'.[127]

L'incisiva caratterizzazione di Rosina riprendeva la discussa interpretazione che Maria Callas aveva dato del personaggio di Rosina in occasione dell'allestimento scaligero del 1956. Allora, il ritratto dell'astuzia femminile non trovò un'equilibrata linea recitativa e sembrò volgare. Inoltre, l'intento di accentuare l'usuale intraprendenza del personaggio determinò un conflitto effettivo con gli altri interpreti, compromettendo l'equilibrio musicale dell'opera. Dichiara il basso Rossi Lemeni che interpretava Don Basilio:

> [Maria] era aggressiva, una vera vipera; recitava come se Rosina avesse avuto in pugno la situazione. Ma nessun artista può privare Figaro del particolare rilievo che gli compete, come pure gli altri personaggi coloriti che Rossini ha tratteggiato con così felice armonia.[128]

Perché la caratterizzazione impostata dalla cantante si rapportasse in modo organico e coerente a tutte le componenti dell'opera sarebbe stata necessaria una mediazione registica, che invece, trattandosi «d'un vecchio allestimento rimediato senza estro alcuno»[129], mancò del tutto. In questo

---

125 F. Zeffirelli, *«Senso» è nato alla Scala*, in «Cinema», n. 136, 25 giugno 1954, p. 356.
126 Cfr. L. Visconti, *Senso* (1959)
https://www.youtube.com/watch?v=Ev8mF_kwYLs, m. 13.10/14.12.
127 F. Zeffirelli, *«Senso» è nato alla Scala* cit., p. 357.
128 A. Stassinopoulos, *Maria Callas al di là della leggenda*, traduzione di R. Mainardi, Milano, Mondadori, 1985, p. 174 (ed. orig., *Maria - Beyond the Callas Legend*, Hardcover 1980).
129 Ivi.

caso, la tecnica di cantare a piena voce durante le prove non era bastata a uniformare l'*ensemble*. L'esecuzione concertistica della cavatina liberò dunque lo studio del personaggio dal suo aspetto più fallimentare e irrisolto, vale a dire dal rapporto con le altre parti, consentendo alla cantante di concentrarsi intorno alle connessioni fra canto, sottolineature gestuali e mimiche. Da uno spettacolo sfortunato, nasceva una performance dettagliata e compatta, che, durante il concerto di Parigi, impressionò e convinse pubblico e critica[130].
Anche la seconda parte del concerto richiamava una precedente esperienza. Nel 1956, Callas aveva infatti interpretato una sintesi dell'Atto II della *Tosca*. L'esecuzione era stata filmata e trasmessa nell'ambito di The «Ed Sullivan Show» (New York, 25 novembre 1956). Scarpia era il baritono George London. Dirigeva l'orchestra Dimitri Mitropoulos. Il giudizio di John Ardoin su questo documento video, che costituisce la prima testimonianza visiva sulla recitazione di Callas, è decisamente critico:

> La scena del secondo atto inizia con la parola «Salvatelo» e i tagli abbondantissimi ci privano di almeno il 30 per cento della musica e eliminano la figura di Spoletta. Nessuno dei due cantanti riuscì in questo contesto a penetrare sotto la pelle del proprio personaggio e nessuno dei due è al meglio.[131]

Eppure, Callas conservò il ricordo dall'esperienza newyorkese. In occasione del gala, ripropose infatti l'Atto II di *Tosca*. Probabilmente, riteneva che questa scena, particolarmente ricca di azioni (dalla tortura all'omicidio), si prestasse a veicolare le sue doti di attrice realistica anche a un pubblico disabituato all'opera. Non va infatti scordato che l'audience principale del concerto era soprattutto televisiva. A Parigi, l'atto non venne tagliato e Scarpia fu interpretato da un partner abituale di Callas: Tito Gobbi. Il che garantì l'affiatamento fra i due artisti e il loro controllo della scena.
Vediamo ora di estrarre la drammaturgia del concerto dalla successione dei brani e dalle loro diverse realizzazioni.
Quando, dopo l'ouverture di *Norma*, si apre il sipario, Callas non è presente in scena.
Il palco è delimitato da teleri raffiguranti una sala con grandi arcate dipinte sulle pareti laterali. Frontalmente, una larga scala praticabile porta ad un'entrata disposta al centro della scena e incorniciata da tendaggi. Sui due lati è disposto simmetricamente il coro che si dispone dal livello del palco

---

130 Fra la Rosina invadente di Milano e quella cesellata a misura d'aria di Parigi c'era però anche la Rosina che Callas aveva registrato per *Il barbiere di Siviglia* della Emi (His Master's Voice), Londra, febbraio 1957. In questa versione, la cantante «sembra aver molto alleggerito la sua interpretazione della Scala - vocalmente in primo luogo... e anche scenicamente, se ci si può così esprimere in questa circostanza» (J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 209). D'altra parte, le espressioni di trattenuto furore di Parigi 1958 fanno pensare che il protagonismo assoluto di Rosina non fosse stato archiviato con l'edizione Emi.
131 J. Ardoin, *L'eredità Callas*, cit., p. 132.

fino ai lati dell'entrata centrale. Di lì, dopo un momento di attesa, entra la cantante, che discende prendendo posizione al centro del coro, dove s'arresta – lungamente – per raccogliere l'applauso del pubblico. Veste un abito lungo di colore rosso vivo con una stola dello stesso colore. Porta una parure di diamanti del costo di un milione di dollari prestata da Van Cleef & Arpels. La voce del commentatore, mentre Callas raccoglie gli applausi e l'orchestra tace, dice che in tutta Europa cento milioni di spettatori sono sintonizzati sul programma. Prima ancora che sia stata cantata una nota, la Diva, con velocità da prestidigitatore, ha già calato, agli occhi della platea e del pubblico televisivo, i suoi prestigiosi connotati. Il rosso ne celebra la regalità, la teatralità, la misteriosa vicinanza alle passioni che rappresenta. I diamanti ne attestano la ricchezza e l'incomparabile grado sociale. Coro e comprimario mostrano che il resto del teatro, e forse il teatro stesso, esiste in funzione della sua presenza: l'aspettano, infatti, prima dell'entrata; attendono, una volta entrata, che si spengano gli applausi; restano poi immobili mentre lei sola recita la scena. Il cronista della serata, riportando il numero degli spettatori, ricorda infine che questo concerto non è solo uno spettacolo, ma un evento globale, seguito come una partita di calcio o un matrimonio regale.
Quando l'orchestra suona l'attacco orchestrale di «Sediziose voci» il coro, che fino a quel momento le aveva fatto ala, si riunisce alle spalle della cantante formando un semicerchio. L'espressione dura e potente di Callas è intonata agli intenti di Norma che, in questo momento, si oppone alla bellicosa volontà di guerra del proprio popolo. Le sue ragioni sono varie. Dice che i tempi non sono maturi e che è volontà degli dei che Roma cada oppressa dai suoi vizi e non per mano di altri. La verità è che Norma, sacerdotessa rinnegata, ama il romano Pollione, e che il suo procrastinare la guerra non ha altro scopo che proteggerlo. La preghiera alla divinità lunare, che Norma intona, dopo che il recitativo ha esposto il conflitto fra la sacerdotessa e il proprio popolo, è un estremo tentativo di anestetizzare, col carisma della veggente, istinti guerrieri e odio per i Romani. Callas descrive il senso del cantabile agli allievi della Juilliard School:

> 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 con il recitativo che la precede.[132]

La melodia di «Casta diva», prima di passare alla cantante, viene esposta dal flauto. Quindi, fra la conclusione del recitativo e l'attacco del cantabile c'è una pausa dell'azione, che Callas utilizza per 'preparare la frase' secondo l'insegnamento di Serafin:

---

[132] M. Callas, Bellini. *Norma*. Atto I: *Casta diva*, in J. Ardoin, *Maria Callas. Lezioni di canto* cit., p. 93.

> Una delle prime cose che mi ha detto (in realtà un principio di base del belcanto) è stata di preparare ogni frase nel profondo prima di cantarla; il pubblico deva vederla dipingerla sul tuo viso, poi la canterai, stando attenta a non attaccare con note calanti o crescenti.[133]

Vedere come il viso di Callas 'dipinga' la frase musicale di «Casta diva», introduce l'osservatore alla conoscenza d'una performance operistica nella quale l'operazione principale del cantante in quanto attore non consiste nel recitare *col mezzo* del canto, ma, come dice Prêtre, nel recitare *il* canto e la musica.
Il problema, per Callas, era che, una volta dipinta la frase, il flauto aveva appena iniziato il lungo assolo. Se l'enigmatico sorriso ad occhi chiusi, che preparava il canto, fosse rimasto immobile si sarebbe inevitabilmente irrigidito, dichiarando la presenza d'una problematica pausa dell'azione. Allora Callas fa qualcosa di impensato: assume un'espressione riflessiva e sofferta che, mutando impercettibilmente, confessa al pubblico i dolorosi stati d'animo che accompagnavano il rapporto con Pollione. In questo modo, Callas-Norma introduce nel suo recitare la musica una controscena mimica, salvo poi riassumere, prima che inizi il canto, l'enigmatico sorriso che ne predispone l'ascolto. Durante la prima strofa, Callas trattiene la stola con le mani incrociate sul petto. La posizione evidenzia l'energia trattenuta dell'invocazione lunare; poi, durante i vocalizzi col coro, le braccia ricadono verso il basso facendo sì che la stola si apra liberando il corpo della cantante dal bozzolo in cui l'aveva tenuto avviluppato. Un'osservazione di Callas alla Juilliard School spiega il perché di questo cambiamento. Dice, a proposito delle scale cromatiche: «Devono essere eseguite come le eseguirebbe uno strumentista: chiare e pulite»[134]. La chiusura della stola indica dunque la tensione accumulata da Norma, che accheta il popolo nascondendo l'agitazione interiore, mentre, poi, l'aprirsi e il ricadere di lato di questo stesso capo d'abbigliamento, segnala il prodursi d'una diversa situazione performativa in cui i vocalizzi liberano la cantante dalla responsabilità del personaggio, rivelando in lei la «strumentista» del canto.
Per Callas, la stola rossa è un insostituibile attrezzo scenico che, in sé drammaticamente neutro, consente di accompagnare l'interpretazione di qualsiasi personaggio, esprimendo diversi connotati affettivi e condizionando la tipologia dei gesti. Mentre, sulle scene teatrali, il rapporto fra Norma e il popolo, come mostrano le foto e uno spezzone video, è frequentemente accompagnato dall'alzarsi del braccio destro che intima imperiosamente di frenare intenti bellicosi e furore, nel gala di Parigi, le mani manipolano continuamente la stola, aprendola, chiudendola e muovendola in vario modo, assieme o disgiunte. Si tratta di movimenti

[133] M. Callas, *Frammenti di memorie,* cit., p. 502.
[134] M. Callas, Bellini. *Norma.* Atto I: *Casta diva,* cit., p. 95.

consoni all'identità reale della Diva, la cui presenza non viene qui sostituita dai personaggi che interpreta. La scena è infatti illuminata a giorno e il canto di «Casta diva» che, nel contesto dell'opera, si dovrebbe effondere di notte su una folla prosternata di druidi e popolo, viene rivolto direttamente al pubblico o allo spettatore televisivo, sicché la funzione sacrale del personaggio, che officia un rito il cui strumento è il canto, si trasmette all'interprete che, sotto lo sguardo di cento milioni di spettatori, sta facendo la stessa cosa.
Dopo il cantabile, la scena si chiude con la virtuosistica cabaletta «Ah! bello a me ritorna» che dispiega il potente connubio di abbellimenti ed espressività che Callas stessa aveva riattivato riscoprendo la vocalità del «soprano drammatico di agilità». L'esecuzione non suscita l'entusiasmo di Ardoin:

> [La Callas] esegue la cabaletta con notevole energia, anche se alcune note cruciali risultano stridule. La tensione accumulata viene però rudemente interrotta, quando Sebastian taglia il postludio della cabaletta con un unico accordo fragoroso.[135]

Da un punto di vista performativo, la tensione non viene però interrotta dal taglio del postludio (senz'altro suggerito da Callas) ma si sfoga nell'applauso, che, altrimenti, sarebbe seguito a notevole distanza dalla conclusione del canto, costringendo il soprano ad occupare una pausa dell'azione molto più problematica di quella costituita dall'assolo del flauto. In quest'ultimo caso, infatti, l'esposizione della melodia prevedeva che Norma «avanza[sse] e stende[sse] le braccia», compiendo un'azione che l'interprete aveva modo di variare, innovare, adattare. Diversamente, il postludio della cabaletta era giustificato dall'uscita di scena di cantanti e coro (prescrive il libretto: «Tutti escono»): movimento incompatibile alla drammaturgia del gala, che era fondata sulla centralità della Diva e concludeva ogni brano con la calata del sipario.
Durante la cabaletta, Callas imposta una dinamica di movimento al contempo lineare e semanticamente efficace: la mano sinistra tiene premuta la stola mentre la destra accompagna l'evoluzione della melodia, sottolineando gli abbellimenti con movimenti nell'aria (quasi un accenno di direzione orchestrale a misura di personaggio). Evidenziano le accentuazioni espressive che accompagnano le parole «Ah! bello a me ritorna» la destra si congiunge alla sinistra premendo anch'essa la stola.
Il regista Sandro Sequi osserva che Callas, forte di un'arte dell'immobilità che le consentiva di tenere la scena anche in assenza di movimenti, utilizzava un numero ridotto di gesti: «I suoi gesti non erano molti... non credo che abbia fatto più di 20 gesti in una performance. Ma era in grado di stare in piedi 10 minuti senza muovere una mano o un dito, costringendo

[135] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 162.

tutti a guardarla»[136]. La testimonianza di Sequi va però declinata alla luce del fatto che ogni gesto poteva riguardare diversi livelli di realtà. Nel primo brano del gala, ad esempio, il chiudere e l'aprire la stola descrivono gli stati d'animo del personaggio, l'autonomia musicale della «strumentista», ma anche la vicinanza fra il pubblico e la Diva che l'appartenenza di quest'ultima alla comunità degli artisti scenici. Ricevuti gli applausi al proscenio, Callas prende infatti posto al centro del coro ed apre lateralmente le braccia facendo cadere di lato i lembi della stola. Questo giusto prima che, simmetricamente al suo gesto, si chiuda il sipario.
Il secondo brano in programma, inserisce la fosca drammaticità del «Miserere» verdiano fra la grande scena di Norma, che, da elegiaca e notturna, era divenuta luminosissima, e il canto di Rosina, anch'esso fortemente illuminato affinché il pubblico potesse cogliere la composizione mimica del personaggio.
La scena del *Trovatore* è immersa nell'oscurità. In tal modo, il montaggio dei brani guida lo spettatore attraverso diverse gamma performative. In *Norma*, Callas si esibisce su un palco illuminato a giorno, dove si sposta esclusivamente in avanti lungo la verticale che va dal fondo scena al proscenio; nel *Trovatore*, mostra le reazioni di Leonora ai canti intonati fuori scena da Manrico e dagli oranti, percorrendo in tutte le direzioni un riquadro delimitato dal proscenio e dall'inizio della scala, e circondato dalle tenebre; nel *Barbiere di Siviglia*, infine, la dimensione drammatica è interamente assorbita dall'azione interpretativa che oggettiva, ancora una volta in piena luce, il carattere delle personaggio e la sua filosofia di vita.
Collocata fra situazioni relativamente statiche, la scena del «Miserere» introduce la modalità della *mise en éspace* che sovrappone allo spazio reale del palco lo spazio drammatico del *Trovatore*, consentendo all'interprete di mostrare come espressioni, movimenti e controscene possano intrecciare e completare performativamente differenziate linee di canto: della stessa Leonora, di Manrico, degli oranti. È notte, Leonora si è fatta scortare al palazzo dell'Aliaferia dal fedele Ruiz (assente sulla scena del gala). Per liberare Manrico, lì imprigionato, ha elaborato un piano. Intende infatti promettere al Conte di Luna di sposarlo in cambio della liberazione dell'amato. Subito dopo averla ottenuta, ingerirà un veleno che porta con sé. La scena è buia. Non si vedono né i teleri né la scala. Il piazzato illumina esclusivamente uno spazio oblungo posto in zona centrale aldilà del proscenio. In questa spazio, Callas intona il cantabile «D'amore sull'ali rosee», restando immobile. L'indicazione di Visconti, che le aveva chiesto di spostarsi quanto più possibile verso il pubblico, appare disattesa. Callas non punta infatti a modificare l'azione del cantabile ma quella del «Misere», che, teatralmente, veniva limitata dal fatto di svolgersi in una

[136] S. Sequi cit. in J. Ardoin e G, Fitzgerald, *Callas: The Art and the Life*, *New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.* La citazione è ripresa in https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Callas#The_actress.

scena corta dove il fondale, poco discosto dalla linea del proscenio, escludeva movimenti verso il centro scena[137]. Per comprendere la drammaturgia di Callas, conviene leggere la polifonia di interventi e voci istruita dal libretto:

(*Suona la campana dei morti*)
Voci interne: Miserere d'un alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
Preda non sia dell'infernal soggiorno!
Leonora: Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Empiron quest'aere di cupo terrore!
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al core!
(*Rimane assorta; dopo qualche momento scuotesi, ed è in procinto di partire, allorché viene dalla torre un gemito e quindi un mesto suono: ella si ferma.*)
Manrico: Ah, che la morte ognora (*dalla torre*)
È tarda nel venir
A chi desia morir!...
Addio, Leonora!
Leonora: Oh ciel!... sento mancarmi!
Voci interne: Miserere d'un alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
Preda non sia dell'infernal soggiorno!
Leonora: Sull'orrida torre, ah! Par che la morte
Con ali di tenebre librando si va!
Ah! Forse dischiuse gli fian queste porte
Sol quando cadavere già freddo ei sarà!
Manrico: Sconto col sangue mio (*dalla torre*)
L'amor che posi in te!...
Non ti scordar di me!
Leonora, addio!
Leonora: Di te, di te scordarmi!...[138]

Callas/Leonora, udendo il coro, guarda verso il lato sinistro poi, spostandosi nella stessa direzione, compie un movimento semicircolare che la pone al centro dello spazio retrostante, a metà strada fra il proscenio e la scala. Durante lo spostamento alza il braccio sinistro che, raggiunta questa posizione, si piega protendendo la mano spalancata verso il fondo, mentre la testa, volgendosi all'indietro, guarda verso il pubblico. Inequivocabile, il linguaggio mimico di Callas/Leonora mostra che, in quell'esatto momento, il personaggio capisce che il coro parla della morte di Manrico, che è per lui che si prega. Durante la prima replica al canto corale («Sull'orrida torre»), la cantante riprende la posizione iniziale. I gesti delle mani e gli sguardi

[137] Anche la scenografia di Alessandro Benois per il Primo Quadro dell'Atto III del *Trovatore* scaligero del 1952 escludeva movimenti verso il centro scena, cfr. http://www.teatronovecento.it/il-trovatore-1952-maria-callas-gino-penno/
[138] F. M. Piave, *Il Trovatore*, Parte Quarta (Il supplizio), sc. 1, https://www.opera-arias.com/verdi/il-trovatore/libretto/

dardeggianti, commentano la visione interiore del corpo morto dell'amato, tanto che i secondi due versi della prima strofa («Contende l'ambascia, che tutta m'investe,/Al labbro il respiro, i palpiti al core!») vengono sostituiti dai secondi due versi della strofa successiva: «Ah! Forse dischiuse gli fian queste porte/Sol quando cadavere già freddo ei sarà!». Non c'è nessun accenno al movimento di allontanamento richiesto dalla didascalia: il canto di Manrico succede immediatamente all'interazione Leonora/coro, suscitando sguardi estatici sempre rivolti verso sinistra.
Callas ambienta l'ascolto della voce dell'amato nello spazio del cantabile e l'ascolto degli oranti nel centro arretrato della scena. Tuttavia gli spostamenti della cantante non rispondono al realistico bisogno di intendere più chiaramente le parole di queste fonti canore. Piuttosto si tratta di mostrare al pubblico che Leonora, in quel momento, oscilla fra i due estremi esemplificati dal «Miserere» e dal canto di Manrico. Da una parte, c'è l'incombente presenza della morte, che riguarda sia la destinazione del prigioniero sia il destino della donna. Dall'altra, c'è l'amore, in nome del quale Leonora sacrifica se stessa avviandosi verso una fine catartica in netto contrasto con l'apocalittico emergere, nel finale, della 'doppia personalità' di Azucena che, appresa la morte di Manrico, grida: «Sei vendicata o madre!». Il «Miserere» è il momento in cui le tematiche della vicenda amorosa che percorre l'opera, si oggettivano intorno all'eroina, che, reagendo ai canti fuori scena, le evidenzia e intreccia in una *mise en éspace* a conduzione attorale: una soluzione che, a ben vedere, delinea possibilità alternativa all'odierna regia lirica.
Durante la seconda strofa della preghiera, si verificano varianti che precisano ulteriormente la connotazione drammatica degli spazi. Callas, sentendo il coro, resta immobile tanto a lungo da correre il rischio di bruciare la possibilità d'un contrappunto mimico-gestuale, ma poi, come inizia l'ultimo verso («Preda non sia dell'infernal soggiorno!»), raggiunge con due decisi movimenti semicircolari verso destra l'inizio della scala. Spostandosi, ha alzato il braccio destro che, raggiunto il fondo scena, si protende verso l'alto tenendo la mano distesa con le dita unite. Il pubblico, dunque, vede Callas/Leonora di spalle, mentre, per qualche istante immobile, oppone il gesto imperioso della mano a un'invisibile presenza. La posa è meno realistica di quella adottata durante il primo intervento del coro: non si tratta più di mostrare che il personaggio ha capito che si prega per il condannato e che il condannato è Manrico, ma di evidenziare la sua reazione all'aleggiare della morte. La sua volontà di combatterla.
Nella storia del teatro, la violazione della regola della frontalità è sintomo di importanti svolte[139]. Qui, la soluzione adottata da Maria Callas non procede certamente da considerazioni teoriche, tuttavia articola una

[139] Cfr. G. Banu, *Di schiena e di fronte*, in «Culture Teatrali», n. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 61-72.

moderna «drammaturgia degli spazi»[140] che non immette l'azione nell'ambiente descritto dal libretto - e cioè nello «spazio della drammaturgia» - ma in un luogo neutro, dove, solo grazie all'interpretazione della parte, lo spazio illuminato e in posizione centrale appare deputato alle pulsioni amorose di Leonora e Manrico; quello arretrato al confronto fra l'eroina e la morte; quello ancor più arretrato e sottratto allo sguardo dello spettatore, alla presenza simbolica della Morte.
Mentre il coro si conclude, Maria Callas volge la testa verso destra e, guardando dietro di sé, si posiziona frontalmente alla platea. Il braccio destro, dopo aver svolto una drammatica funzione d'arresto, accompagna le parole del canto con movenze orizzontali, che ne situano il senso nello spazio e nel tempo del dramma: «Sull'orrida torre, ah! Par che la morte / Con ali di tenebre librando si va!».
Commentando in tal modo l'avvolgente presenza della Morte, Callas torna al primo posizionamento spaziale, dove ascolta rapita il canto di Manrico al quale s'unisce ripetendo «Di te, di te scordarmi!...». Al termine del brano, il sipario cala repentinamente concludendo la situazione drammatica con quest'ultima oscillazione dalla polarità della morte a quella dell'amore. La scena, quindi, non completa il disegno verdiano che, dopo cantabile e «miserere», comprendeva una cabaletta dai toni insolitamente introspettivi:

> Di te, di te scordarmi!...
>
> Tu vedrai che amore in terra
> mai del mio non fu più forte...
> vinse il fato in aspra guerra,
> vincerà la stessa morte.
> O col prezzo di mia vita
> la tua vita io salverò,
> o con te per sempre unita
> nella tomba io scenderò.[141]

Il taglio rientrava fra le tradizioni esecutive del teatro italiano. Tuttavia, proprio Maria Callas aveva contribuito alla riammissione del brano, cantandolo nell'edizione diretta da Herbert von Karajan e registrata a Milano nell'agosto del 1956 per la EMI Records. Nel programma del concerto, la presentazione vocale di Norma (cantabile più cabaletta) viene dunque seguita dalla buia e drammatica scena di Leonora, che, escludendo la cabaletta, fa cadere l'accento sulle capacità attoriali dell'interprete, qui collocate al vertice del brano e non, come nel *Trovatore* verdiano, in posizione intermedia fra due climax vocali. Ardoin, commentando il concerto, critica l'aspetto strettamente musicale mentre riconosce l'efficacia delle soluzioni performative:

---

[140] Cfr. M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore* cit., pp. 29-51.
[141] F. M. Piave, *Il Trovatore,* cit.

> La scena del *Trovatore*, senza cabaletta, è un po' carente di quell'atmosfera misteriosa e notturna che la Callas solitamente evocava in questa pagina, e gli acuti non sono troppo fermi. La cadenza è un po' spinta e l'ultima nota sembra sostenuta più dalla gola che dal fiato. [...] Ma un conto è ascoltare la Callas, un altro è vederla. La videoregistrazione del «Miserere» è affascinante, e vedendola, anche l'ascolto diventa elettrizzante.[142]

Seguivano l'Ouverture del *Barbiere di Siviglia* e la cavatina di Rosina «Una voce poco fa»; a detta dei critici, il brano più apprezzato dell'intero concerto. Scrive Olivier Merlin:

> La pura gioia della serata è dovuta a Rossini, che fu e resta il più Parigino degli Italiani. […] [N]ella celebre «Una voce poco fa» di Rosina, la Callas dispiegò le sue grazie e la sorprendente ampiezza dalla sua «onda di vibrazione». Dopo il «Miserere» del *Trovatore* che aveva già scaldato la sala, l'aria del Barbiere ebbe […] successo […].[143]

Dello stesso parere, Claude Rostand:

> Infine questa prima parte terminò con la grande aria di Rosina dal Barbiere di Siviglia di Rossini. Sotto tutti i punti di vista, fu questo il vertice della serata. Là Maria Callas s'è mostrata veramente fenomenale, viva, intelligente, in breve degna della sua fama.[144]

Osservando la videoregistrazione ci si rende però conto che non fu solo per mettere in mostra la propria straordinaria agilità che Callas collocò la cavatina rossiniana al termine della prima parte. Il virtuosismo vocale viene infatti calato in una caratterizzazione, che rende visivamente presente il personaggio, manifestando in esso due fondamentali contrasti. L'uno ha per oggetto il rapporto fra arrendevolezza esteriore e interiore determinatezza, l'altro – meno scontato – riguarda la sovrapposizione fra capacità di fingere e ingovernabili pulsioni umorali. Dopo avere dichiarato di essere buona, docile, rispettosa, amorosa, Rosina schiocca a fior di labbra un «ma», che rimette tutto in discussione e sembra dotato di vita propria tanto incarna l'intimo rivelarsi del personaggio. A partire da questo «ma» baciato in aria (l'immagine è dell'attrice Claudia Contin), lo sguardo e la mimica di Callas esprimono il montare d'una rabbia sottesa, che mostra, in contraddizione con la ridente agilità del canto, come in realtà il personaggio non tolleri di venire ostacolato e toccato «dov'è il [suo] debole»:

> Ma se mi toccano
> Dov'è il mio debole
> Sarò una vipera
> E cento trappole
> Prima di cedere

[142] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 162.
[143] Cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 252.
[144] Cit. in Ivi., p. 254.

> Farò giocar[145].

La teatralizzazione della forma concerto attiva, in relazione ai singoli brani, partiture registiche della parte che vivono nella persona del performer, consentendo di realizzare recuperi o revisioni critiche. Percorrendo questa possibilità, Callas aggancia alla tragica Norma due personaggi non-titolari (Leonora e Rosina) ai quali riconosceva, però, un protagonismo, se non assoluto, certamente determinante. Per Callas, Leonora si contrappone ad Azucena, signora degli antefatti, affermando il suo predominio sul presente scenico[146]; mentre, nell'ambito del teatro comico, la Rosina della cantante, non è solo un'amante riamata, ma anche la protagonista dell'intrigo combinato da Figaro. La prima è al centro dell'intreccio, la seconda ne è il motore.
I brani presentati durante la prima parte del concerto sgranavano diversi aspetti del «soprano drammatico di agilità». La loro disposizione in senso cronologico – dalla cavatina di Rosina al cantabile di Leonora attraverso «Casta Diva» – avrebbe forse mostrato le peripezie della vocalità belcantistica, che si effonde, dapprima, nell'universalità delle categorie umorali e affettive, per poi calarsi, con *Norma*, nella formalizzazione tragica del sentimento e trasformarsi quindi, con Verdi, in un'altra modalità di canto: essenziale, drammatica, quasi senza abbellimenti. Ma l'intento di Maria Callas era tutt'altro che filologico. Il suo concerto compone una sintesi indicativa del repertorio e delle abilità della cantante, che, al modo gli attori ottocenteschi, considerava l'insieme delle parti interpretate un'unità rappresentativa di se stessa come artista e come donna. Dice, il 19 luglio 1966, in un'intervista a Emilio Pozzi:

> Posso dire che, per me, ogni ruolo ha avuto tanto amore, ogni ruolo è stato accettato più o meno con piacere, è più o meno piaciuto, ma ogni cosa c'è voluta perché in questi anni ogni ruolo è servito per l'altro ruolo, e ogni ruolo è servito per dimostrare quello di cui sono fatta come artista, naturalmente, e certamente anche come donna, e credo che ogni ruolo ci voleva, non c'è stato niente di inutile.[147]

Alle tre facce dell'idealizzazione ottocentesca (tragica, drammatica, comica), segue il realismo di Tosca. Evidente la funzione promozionale della scelta, che, facendo leva sulla popolarità del binomio Tosca-Callas, stimolava le maestranze parigine a porre fine alla lunga assenza della cantante dai cartelloni dell'Opéra. Parigi 1958 rinnova le modalità dell'esibizione solista coniugandole all'ideazione di un evento mediatico, che sperimentava soluzioni e drammaturgie al fine di trasmettere - e quasi di *insegnare* - le componenti e i livelli che si intrecciavano nell'identità

---

145 C. Sterbini, *Il barbiere di Siviglia*, Atto I, sc. 5,
http://www.cantarelopera.com/opere/libretti/G.Rossini_-_Il_Barbiere_di_Siviglia.pdf.
146 Cfr. S. Galatopoulos, *Maria Callas Sacred Monster* cit., p. 103.
147 *Maria Callas: Interview with Emilio Pozzi* (Paris, July 19, 1966) At her Avenue Foch home. Catalogue: MC-VID-495 https://www.youtube.com/watch?v=grOLYtSQXg0.

creativa dell'interprete. Considerato a lungo perduto e poi ritrovato da John Ardoin[148], il video del concerto costituisce il più importante documento sulla presenza scenica di Maria Callas, che, in questa circostanza, fu anche autrice della propria immagine pubblica. Il confronto con il «Casta diva» ripreso dal vivo il 31-12-1957[149], evidenzia l'opera di teatralizzazione compiuta da Parigi 1958, dove, all'immobilità, all'assenza di connotati divistici e all'evidente fonazione della precedente versione, fa luogo il sapiente controllo di tutto ciò che concorre alla composizione della performance: l'abito, la stola, i gioielli, gli spazi, i riscontri mimici della fonazione (ora sottomessa all'estetica del cantare), il rapporto con le luci, col pubblico e persino con i movimenti del sipario. Inoltre, il video del 1957 individua nell'espressività delle emozioni naturalmente indotte dal canto la principale risorsa performative dei concerti di Callas prima di Parigi 1958. La musica compone infatti sul volto della cantante un fluire di tensioni emozionali che catturano l'attenzione dello spettatore, mentre le braccia, riposate e distanti, restano conserte in grembo.
Il concerto di Parigi mutò la vita di Callas, ma non nel senso atteso da Meneghini che così descrive l'inattesa svolta:

> Tra i miliardari presenti a quel concerto c'era anche Aristotele Onassis con la sua corte. Credo che l'armatore greco sia rimasto molto colpito di quello che vide. Lui, con tutti i suoi miliardi, non sarebbe mai riuscito a destare tanto interesse [...]. Credo che questa considerazione sia stata la prima a presentarsi alla sua mente ed abbia cominciato a mettere in moto l'idea di un progetto infernale: 'Se mi prendo quella donna, farò sbalordire il mondo'.[150]

Amburgo, 15 maggio 1959. Rappresentare i preludi.

Gaspare Spontini, *La Vestale*
«Tu che invoco con orrore» (Atto III)

Giuseppe Verdi, *Macbeth*
«Nel dì della vittoria io le incontrai...»
«Vieni, t'affretta» (Atto I)

Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*
«Una voce poco fa» (Atto I)

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*
«Tu che le vanità» (Atto IV)

Vincenzo Bellini, *Il pirata*
«Oh, s'io potessi dissipar le nubi» (Atto II)

---

148 Sui ritrovamenti di John Ardoin, al quale dobbiamo la possibilità di vedere filmati oggi celeberrimi come Parigi 1958 e Parigi 1965, cfr. R. Sconamiglio, *Op. cit.*, p. 482.
149 *Maria Callas sings 'Casta diva' from 'Norma' by Bellini. Live performance 31/12/57*, il brano è stato trasmesso in Eurovisione, https://www.youtube.com/watch?v=mDHzkUAS-Zs
150 G. B. Meneghini, *Maria Callas mia moglie*, cit., p. 283.

Musikhalle, Amburgo. Orchestre radiofoniche della Germania settentrionale e meridionale,
dirette da Nicola Rescigno

Maria Callas in concert / Hamburg, 1959 and 1962
EMI Classics – 7243 4 92246 9 8, EMI Classics – DVA 4 92246 9

L'attività concertistica di Callas era stata piuttosto limitata fino al 1958, ma a partire da quell'anno il soprano, anche per riservare maggior tempo alla vita privata, divise egualmente i suoi impegni fra le rappresentazioni teatrali e i concerti che, negli anni 1962 e 1963, la occuparono interamente. Relativamente alla distribuzione delle attività professionali, il 1958 è un anno spartiacque che se, da un lato, segna il ritrarsi dell'influenza esercitata da Callas sull'opera lirica, dall'altro, inaugura una 'terza carriera' non più contrassegnata, come le precedenti, dalla creazione della fama musicale (1948-1953) e dall'ideazione di un mito artistico di carattere globale (1953-1958), ma dalla gestione della fama e del mito. Un compito delicato che Callas svolse dedicandosi sempre più alle registrazioni in studio e, a partire dal 1958, all'attività concertistica. Nel mese di giugno, Callas partecipa, assieme a Margot Fonteyn, Jon Vickers, Joan Sutherland e Blanche Thebom al gala per il centenario del Covent Garden, dove esegue la pazzia dei *Puritani*; a ottobre, inizia da Birmingham nell'Alabama la tournée organizzata da Sal Hurok; a dicembre, è l'unica stella di Parigi 1958. È probabile che la tournée americana abbia permesso a Callas di acquisire una più estesa e diretta conoscenza circa le diverse possibilità - artistiche, culturali, promozionali, economiche - della forma concerto. Hurok, che allacciò con Callas un rapporto d'amicizia durato tutta la vita, aveva infatti esercitato una determinante influenza sulla musica americana gestendo le attività di molti fondamentali artisti fra i quali il contralto afroamericano Marian Anderson, noto anche per le iniziative contro i pregiudizi razziali. In particolare, nella domenica di Pasqua del 1939, Anderson eseguì, grazie all'aiuto del Presidente Roosevelt e della First Lady Eleanor Roosevelt, un acclamato concerto sui gradini del Lincoln Memorial a Washington (75.000 gli spettatori presenti e diversi milioni gli ascoltatori radiofonici). In quell'occasione, Hurok convinse il Segretario degli Interni degli Stati Uniti Harold L. Ickes a organizzare l'evento.
Forse, l'azione manageriale, la capacità di mobilitazione sociale e il profilo storico del celebre impresario statunitense fecero sì che Callas individuasse nella forma concerto un veicolo analogo all'opera lirica, se non per la compiutezza artistica, per la facoltà di richiamare il pubblico, toccare in breve tempo numerosi centri urbani e promuovere la notorietà degli artisti. Del suo tour americano, Callas dà brevemente notizia agli amici Herbert Weinstock e Ben Meiselman:«All'inizio di ottobre andrò negli Stati Uniti.

[...] Il tour inizierà a Birmingham l'11 ottobre, poi a Dallas dalla fine di ottobre fino all'8 novembre e poi di nuovo in tour fino al 2 dicembre»[151].
Anche Amburgo 1959 s'inquadra in una tournée[152]. Questa, a maggio, era iniziata in Spagna per poi spostarsi in Germania, toccando Amburgo, Stuttgart, Monaco e Wiesbaden. Già all'inizio degli spostamenti, la cantante era afflitta da un raffreddamento che si sarebbe protratto fino ad Amburgo. Nel corso del concerto la vediamo infatti rivolgere sguardi allarmati al direttore d'orchestra, l'amico e collaboratore Nicola Rescigno. Nonostante ciò la voce è in buona forma, mentre l'indebolimento dovuto alla malattia, lungi dall'affievolire la teatralizzazione dei brani, la rafforza con un'invenzione performativa, che non ritroviamo in altre riprese concertistiche e che, pure, si afferma con una coerenza e un'efficacia tali da sembrare l'applicazione d'un codice piuttosto che una trovata estemporanea. Callas, infatti, utilizza sistematicamente il podio del direttore d'orchestra – o, meglio, il suo corrimano. Vi si tiene saldamente aggrappata con la mano sinistra, mentre i movimenti della destra seguono tanto l'andamento della musica che le emozioni del personaggio, quando anche la sinistra lascia la presa lo spettatore percepisce che l'equilibrio è sciolto e sta per succedere qualcosa. In «Tu che le vanità» la sinistra abbandona il corrimano mentre il pensiero del personaggio si rivolge all'arrivo di Don Carlo, la cui evocazione è accompagnata dal rinserrarsi delle braccia sul petto e poi dal loro aprirsi e protendersi in avanti:

> Tra voi, vaghi giardin di questa terra ibéra,
> (*le braccia si allontano dallo scorrimano volgendosi a destra*)
> se Carlo ancor dovrà fermare i passi a sera,
> (*braccia e mani si incrociano sul petto*)
> che le zolle, i ruscel', i fonti, i boschi, i fior,
> (*le braccia si protendono in avanti, alla parola «fior» la destra si tende evidenziando la mobilitazione emozionale e sonora della natura*)
> con le loro armonie cantino il nostro amor.
> (*alla parola «amor» la sinistra torna ad afferrare lo scorrimano*)

La recitazione di Callas non codifica le movenze del personaggio, ma mantiene i gesti e le espressioni nelle disponibilità delle emozioni indotte dalla musica, che non vengono espresse da un precipitare di coinvolgimenti irriflessi. La recitazione non esegue, insomma, una 'partitura registica della parte', la stabilisce al momento escludendo la possibilità d'una ripetizione integrale. In questa modalità performativa fatta di continue varianti e microscopici dettagli, il comparire di un attrezzo come il podio col suo scorrimano è un evento dalle implicazioni determinanti. I cantanti d'opera sono infatti generalmente privi del sussidio di oggetti: si abbracciano, si uccidono, bevono (molto spesso), pregano,

[151] *Lettera di Maria Callas a Herbert Weinstock e Ben Meiselman, da Londra, il 23 settembre 1958*, in M. Callas, *Io, Maria* cit., p. 257.
[152] Cfr. *Lettera di Maria Callas a Leo Lerman, inviata il 19 aprile 1959*, in Ivi, p. 387.

qualche volta mangiano, qualche volta guardano ritratti, leggono e scrivono con frequenza. Se togliamo ciò che serve ad uccidere, a pregare, a brindare, a guardare ritratti, a leggere e a scrivere, non resta loro nulla fra le mani. Se si fosse occupato dei cantanti lirici, Vicentini non avrebbe potuto scrivere alcuni bellissimi paragrafi de *L'arte di guardare gli attori*: *La regola degli oggetti. Da Eduardo a Dustin Hoffman*; *Un nuovo modo di recitare*; *Le azioni reali sulla scena. Come si medica una ferita*. Il fatto è che il teatro lirico non ha compiuto, negli stessi anni in cui si verificava fra gli attori di prosa, il passaggio a un recitare composto di «azioni concrete, in stretto contatto con tutti gli altri attori, e tutti gli strumenti a portata di mano»[153]. Nella sua storia, gli oggetti sono un dono, talvolta avvelenato, della regia lirica.
Gli ultimi due brani del concerto di Amburgo - «Tu che le vanità» del *Don Carlo* e il finale del *Pirata* - comprendono ognuno un denso preludio che consente a Callas di recitare la musica. La scelta di performare il suono orchestrale anche quando rescisso dal canto, è un gesto di carattere registico che Callas apprese interpretando la *Traviata* di Franco Zeffirelli (State Fair Music Hall, Dallas, 31 ottobre 1958). In questa versione infatti, Violetta, «sempre in scena», occupa visivamente lo spazio dei preludi. Ricorda Franco Zeffirelli:

> Maria aveva appena interpretato la celeberrima edizione scaligera con la regia di Visconti: io di solito non accetto mai opere di cui altri hanno curato regie memorabili, ma quella volta sentivo che avrei potuto dire qualcosa di diverso rispetto a Luchino. Fu in quell'occasione che ebbi l'idea di rappresentare la storia di Violetta come un flashback. I due preludi del primo e del quarto atto, similissimi tra di loro, speculari con il loro senso di morte, di amore frustrato, di ansia di vivere mi hanno portato, d' istinto, a questa idea. La Callas stava sempre in scena, la sua Violetta entrava e usciva dai ricordi con un costume che subiva minime variazioni: ciò che accadeva sul palcoscenico era il frutto della memoria estrema.[154]

Dal punto di vista della cantante si trattava di una vera e propria scuola di 'interpretazione del preludio'. A questo apprendistato, Maria Callas aggiunse un nuovo *topos*: l'assenza figurata del personaggio. Nei concerti, l'interprete, di norma, entra ed esce di parte in corrispondenza dell'inizio e della fine dei singoli brani. Pressoché unico è, invece, il caso d'un passaggio dalla rappresentazione dell'assenza del personaggio alla rappresentazione della sua presenza.
All'inizio del Preludio, Callas tende il braccio sinistro verso il podio del direttore e ne afferra saldamente il parapetto: il suo busto è inclinato in avanti a circa novanta gradi, sicché il pubblico vede la sommità del capo, che, per qualche tempo, resta immobile. In questo modo, l'interprete indica che il personaggio è assente e che il pubblico non deve ritenere che, poiché Callas è in scena e la musica è iniziata, Callas sia anche Imogene.

---

153 C. Vicentini, *L'arte di guardre gli attori*,. cit., p. 38.
154 Cit. in F. Paloscia, *Zeffirelli e la sua Traviata. 'Ma la più grande fu Callas'*, in «La Repubblica», 18 settembre 2004.

Personaggio e interprete, nell'opera lirica, sono entità interscambiabili: il primo, infatti, si esprime col mezzo d'un canto, che non possiede in quanto identità drammatica (etera, zingara o sacerdotessa) ma in quanto interprete, e il secondo - in moltissimi casi - non fa che mostrare scenicamente se stesso travestito da personaggio. Callas, disponendosi a interpretare Imogene, spezza questa interscambiabilità fra ruoli. La donna innaturalmente piegata ad angolo retto e avvinghiata al podio del direttore, non ha evidente niente a che fare con Imogene; è certamente la Callas, ma una Callas rescissa dal personaggio e occupata da altro: non dal canto, non dalla recitazione, ma dalla preparazione di un effetto. Si tratta dunque di una Callas brechtiana, che mostra il retroscena antropico del suo capo puntato contro il pubblico. In corrispondenza d'un forte accordo orchestrale, il busto si alza di scatto mostrano uno sguardo sconfinato. È una sciabolata (l'immagine è di Franco Ruffini). A partire da questo momento, le espressioni e i gesti dell'interprete seguono il decorso musicale, figurando gli stati d'animo del personaggio. Dopo averle apprese da Zeffirelli, aveva già sperimentato per proprio conto, prima di Amburgo 1959, le potenzialità espressive dell'azione muta abbinata alla musica orchestrale. Recensendo una esecuzione in forma di concerto del *Pirata* alla Carnegie Hall di New York (27 gennaio 1959), Louis Biancolli, musicologo e critico per *World-Telegram* e *Sun*, osserva il sorprendente prodursi del personaggio nella persona dell'interprete:

> Mentre gli altri solisti si ritiravano, prima che avessero inizio i diciassette minuti della scena finale [la pazzia di Imogene], tutte le luci venivano spente a eccezione di quelle delle uscite e dei leggii dei professori d'orchestra. Lentamente la signora Callas s'è alzata, stringendo a sé la stola di seta rossa, mentre il suo volto assumeva un'espressione sgomenta e inquieta. Poi, suggerito da questa congiuntura allucinante insita nella trama dell'opera, la signora Callas ha trovato nella sua voce uno dei timbri più insoliti e più spettrali.[155]

Amburgo, 16 marzo 1962. Duo con Prêtre

Hector Berlioz,
Il carnevale romano

Jules Massenet, *Le Cid*
«De cet affreux combat...»
«Pleurez, mes yeux» (Atto III)

Charles Gounod, *Mireille*
Ouverture

George Bizet, *Carmen*
Preludio (Atto I)
«Habanera» (Atto I)
Intermezzo (fra l'Atto II e l'Atto III)

[155] L. Biancolli, cit. in A. Stassinopoulos, *Maria Callas al di là della leggenda,* cit., p. 225.

«Séguidille» (Atto I)

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*
Ouverture
Ernani
«Surta è la notte...» (Atto I)
«Ernani involami» (Atto I)

Gioacchino Rossini, *La Cenerentola*
«Nacqui all'affanno e al pianto...»
«Non più mesta» (Atto II)

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*
«O don fatale, o don crudele» (Atto III)

Musikhalle, Amburgo. Orchestre radiofoniche della Germania settentrionale e meridionale,
dirette da George Prêtre.

Maria Callas in concert / Hamburg, 1959 and 1962
EMI Classics – 7243 4 92246 9 8, EMI Classics – DVA 4 92246 9

Video al link
https://www.youtube.com/watch?v=ppSJIjoRSwg&feature=emb_title&app=desktop

L'incontro fra Callas e Prêtre, il giovane direttore di Amburgo 1962, era avvenuto l'anno precedente.
La loro collaborazione aveva prodotto l'album *Air d'opéras français*, inciso a Parigi per la EMI fra il 28 marzo e il 5 aprile. I brani presentati (di Gluck, Bizet, Saint-Saëns, Gounod, Thomas, Massenet, Charpentier) consentivano a Callas di spaziare fra ruoli di soprano (come Philine di *Mignon*) e di mezzosoprano (come Carmen), ripercorrendo nell'ambito dell'opera francese quel ritorno all'eclettismo ottocentesco che aveva già condotto, in Italia, alla riattivazione del «soprano drammatico di agilità». Se, allora, Callas si era confrontata con Giuditta Pasta e Maria Malibran, ora, i precedenti echeggiati erano Pauline Viardot (che contò sia Lucia che Orfeo, e per la quale fu concepito il ruolo di Dalila), Adelina Patti (che interpretò sia Amina che Carmen) e Lilian Nordica (a suo agio nei panni di Violetta, Isotta, Carmen e Philine). Diversissimi, però, gli orizzonti ai quali guardavano i due successivi recuperi. Il primo riformava le tecniche e la recitazione dei cantanti d'opera, aprendo la strada alle riscoperte di Rossini e di Donizetti. Il secondo prendeva per la prima volta contatto con un repertorio «che avrebbe potuto costituire un'importante 'uscita di sicurezza', in presenza di un mezzo vocale non ancora del tutto compromesso»[156]. Dopo l'album, Callas continuò a collaborare con Prêtre, che la diresse nelle sue ultime apparizioni teatrali, a Parigi, come Norma (24 maggio 1965), e, a Londra, come Tosca (5 luglio 1965). L'intesa fra il

[156] C. Orselli, *L'incontro col Verismo: una data sbagliata?*, in *Mille e una Callas* cit., p. 205n.

soprano e il direttore d'orchestra si fondava sul loro comune intendere e 'parlare' il linguaggio della musica. Dice Callas: «George Prêtre parla una lingua, la lingua che io parlo, è la musica. Allora, non ci si può sbagliare, chi può far bene la musica, va d'accordo»[157].
Numerosi i concerti fatti assieme a Prêtre: nove fra il 1961 e il 1965. Il programma di Amburgo 1962 combina brani ricavati dall'Album del 1961 e dal concerto del 27 febbraio 1962 (Londra, Royal Opera Opera House). Dal primo provengono: «Habanera» e «Séguidille» (Bizet, *Carmen*). Dal secondo: «Nacqui all'affanno e al pianto... Non più mesta» (Rossini, *La Cenerentola*); «O don fatale, o don crudele» (Verdi, *Don Carlo*). Presente sia nell'Album che nel concerto di Londra è «De cet affreux combat... Pleurez! Pleurez, mes yeux» (Massenet, *Le Cid*). Completa Amburgo 1962: «Surta è la notte... Ernani involami» (Verdi, *Ernani*).
Il ricorrere degli stessi brani indica che Amburgo 1962 costituì, in primo luogo, un'occasione di raffinamento e rielaborazione che permetteva alla cantante e al direttore d'orchestra di migliorare la resa delle loro precedenti realizzazioni sia dal punto di vista vocale sia da quello performativo; particolarmente importante considerata la diffusione televisiva dell'evento.
Ardoin trova che l'aria del *Cid* non abbia l'incisività che si riscontra nell'Album, che «Ernani involami» risulti privo di elasticità e freschezza, che gli abbellimenti dell'aria di Cenerentola non abbiano «precisione, grazia e spontaneità»[158]. L'unico brano che salva è «O don fatale, o don crudele»: «Il momento migliore di questo concerto»[159]. Eppure, da un punto di vista performativo, Amburgo 1962 mostra con chiarezza le capacità performative di Callas, che abita lo spazio e il tempo del concerto, teatralizzando con eterogenee e volatili invenzioni sia la sua presenza extra-artistica che l'esecuzione vocale dei brani.
Per evitare osservazioni arbitrarie, farò qui riferimento ad azioni concrete e a mutamenti verificabili e oggettivi, sperando di fornire, non tanto una visione sostitutiva dell'evento ripreso, ma strumenti che, avendo sott'occhio l'audiovisivo, consentano di coglierne i meccanismi.
Callas esce di scena dopo ogni esecuzione. Tale accorgimento moltiplica le azioni extra-teatrali. Dopo ogni uscita di scena, Callas torna diverse volte richiamata dagli applausi. Ringrazia. Si scambia frequenti occhiate d'intesa con Prêtre. Lo indica al pubblico. Abbraccia il primo violino. Raccoglie più volte i fiori. Alcuni li infila nella scollatura dell'abito a bustino. Altri li dona a Prêtre, che li appoggia sul podio dal quale cadono. Un violinista li raccoglie e torna a metterli accanto allo spartito. Intanto, il pubblico applaude e il soprano esce e rientra sorridente, solare, comunicativo. Le movenze apparentemente mondane di Maria Callas costruiscono una situazione extra-teatrale, che coopera con le interpretazioni artistiche

[157] *Maria Callas à propos de sa vie e de sa carrière* (18 maggio 1965), conversazione con Bernard Gavoty, cit.
[158] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 186.
[159] Ivi.

affinché il pubblico creda alla verità dell'azione creativa. Nella bozza non pubblicata di un articolo per *Life* (marzo 1959), Callas spiega l'importanza delle prove con argomenti riconducibili al senso della sua performance extra-teatrale:

> Il Met dice di non potersi permettere delle prove. Capisco che l'opera è costosa, ma ci si deve comunque adoperare per una messa in scena corretta. Servono prove ripetute. Non basta camminare sul palco, piantare un piede da qualche parte e cantare. Devi dare l'impressione di aver vissuto in quei luoghi. Ogni gesto, ogni azione deve avere un senso se vogliamo convincere il pubblico.[160]

La performance extra-teatrale di Callas ricorda che il luogo del concerto è abitato dagli artisti e dal pubblico e che le loro relazioni - come nei concerti pop - s'intrecciano alle esibizioni artistiche vere e proprie, che vengono teatralizzate da parcellizzate invenzioni e vere e proprie drammaturgie.
El Cid di Massenet è tratto dall'omonima tragedia di Corneille. Callas/Chiméne caratterizza la situazione con una posizione di base che viene via via variata: le mani, sempre intrecciate oppure incrociate e strette alle braccia, si spostano fra il grembo e il petto, creando una tensione centripeta che corrisponde al dilemma corneliano dell'aria. Chiméne ama Rodrigo, ma Rodrigo ha ucciso suo padre, Don Diego. La donna attraversa diversi stati d'animo, passando dalla contemplazione della propria sofferenza, al rimprovero ai trapassati che «legano i vivi a implacabili dolori»[161] e a ricordi felici, salvo poi ripiombare nel lamento. Per Callas è importante che la concentrazione dolorosa faccia dimenticare il sensuale abito-bustino che le lascia scoperte le spalle e che era stato probabilmente scelto per valorizzare i brani della *Carmen* ai quali corrisponde come un costume teatrale ben concepito.
Un forte effetto di contrasto è poi affidato alla transizione dalla sofferenza classicamente composta di Chiméne alla spigliatezza ferina di Carmen che contrappone al concentrato linguaggio corporeo della prima una postura centrifuga con le mani sui fianchi e i gomiti piegati verso l'esterno.
La selezione della *Carmen* sviluppa il modello costituito dall'abbinamento preludio e scena - e già presente in Amburgo 1959 -, elaborando una forma originale, senza antecedenti né imitatori. Potremmo definirla, Suite operistica per recitazione e canto. I due brani vocali - la «Habanera» e la «Séguidille» - vengono introdotti dal Preludio dell'opera e poi intervallati dall'Intermezzo fra l'Atto II e l'Atto III. Durante il primo, Callas attiva la presenza di Carmen che però, a differenza di Imogene o Elisabetta, non recita la musica, ma semplicemente guarda, sorride, pensa fra sé e sé. È come se vedessimo il personaggio girare per strada, mentre la musica le echeggia intorno: un rumore di fondo, il suono d'una banda. Quando viene

[160] N. Callas, *Io, Maria,* cit., p. 285.
[161] Louis Gallet, Édouard Blau, Adolphe d'Ennery, *Le Cid*, Acte III, 5e Tableau, https://www.opera-arias.com/massenet/le-cid/libretto/

suonata la melodia del «Toreador», anche Carmen la percepisce, ma neppure allora il personaggio sente quanto la musica esprime, se Carmen ascolta questa marcia è perché, nel mondo diegetico del personaggio, sta passando la cuadrilla dei quattro toreri. E, infatti, il suo sguardo riconosce o nota qualcuno, facendosi attento e rapace. Nei panni di Imogene e di Elisabetta, Callas sente quanto la musica esprime, dando l'impressione che la musica stessa descriva i trasalimenti interiore dell'attrice, in quelli di Carmen, manifesta il personaggio sullo sfondo - cinematografico ancor più che teatrale - d'un paesaggio sonoro.
La relazione fra recitazione e musica cambia ancora durante il vibrante Intermezzo. Callas lo segue tenendo le braccia stesse lungo il corpo, le mani sono aperte, le dita lievemente divaricate, lo sguardo s'apre sul mondo altrove della musica. Se fossimo a teatro oppure al cinema penseremmo che la musica è sognata dal personaggio. Il fatto è che, qui, non c'è personaggio. Allora, più che pensarlo, percepiamo la musica come sogno dell'attrice. Accanto a lei Prêtre dirige l'orchestra con gestualità espressiva. La levità del suo Intermezzo «ha [...] qualcosa di misterioso»[162] che si trasferisce ai movimenti ondeggianti della bacchetta e alle dialogante pulsioni della mano sinistra, ora aperta a imporre trattenimenti di suono prossimi al silenzio ora impegnata dal disegno di immaginari arabeschi che esegue stringendo indice e pollice. Poi, quando, terminato l'Intermezzo, incomincia la musica della «Séguidille», il volto di Carmen affiora dai lineamenti di Callas e il personaggio riprende il controllo della situazione.
Sia la «Habanera» che la «Séguidille» sono danze popolari: la prima è di origine cubana ed ha un ritmo lento e poco rigido; la seconda è animata e accompagnata da nacchere, il suo ritmo è in 3/4. Cantare su musiche di danza, pone all'interprete un problema preciso. Come rapportarsi al movimento del ballo? Callas si serve del corpo scenico di Carmen, non tanto per danzare, ma per interagire con la danza in modo non sistematico, sicché l'azione corporea, pur alludendo al ritmo orchestrale con ondeggiamenti del busto e torsioni del capo, si coniuga sincronicamente ad esso solo occasionalmente. Lo fa con gesti netti e particolari che non sono né movimenti danzati né estensioni del processo fonatorio: il busto si raddrizza di scatto e la testa si tende simultaneamente all'indietro frustando l'aria, oppure le spalle si allargano e si restringono mentre la testa si protende in avanti. Questo movimento, simile a quello d'una trappola a molle, conclude sia la «Habanera» che la «Séguidille» valorizzando la nudità delle spalle e chiamando l'applauso.
I brani che seguono la Suite della *Carmen* continuano ad alternare personaggi diversi per carattere, stile musicale e situazione drammatica: si passa dall'anelito alla liberazione amorosa della verdiana Eleonora alla dilatazione universale degli affetti della rossiniana Cenerentola, da questa combinazione di utopia sociale e belcanto al turbine passionale di un altro

[162] R. Celletti, *Il teatro d'opera in disco*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 62.

personaggio di Verdi: la Principessa Eboli, una parte di contralto entrata per la prima volta nel repertorio di Callas in Amburgo 1962.
Dopo essere stata esiliata dalla regina Elisabetta, Eboli maledice, dapprima, la sua bellezza, causa delle presenti traversie; medita, poi, di rinchiudersi in un monastero dove espierà le sue colpe; infine, ricordandosi della prigionia di Don Carlo, decide di salvarlo. Verdi comprime questi tre momenti in una unità musicale: al primo corrisponde il recitativo, al secondo il cantabile, al terzo la cabaletta, che incanala il tempo veloce proprio di questa forma nell'irrompere d'una risoluzione decisiva e salvifica. Alla esplosione di energia di Eboli, che sfoga le sue peripezie emozionali in un liberatorio «Lo salverò!...», corrispondono, nel *Don Carlo*, la conclusione della Prima Parte dell'Atto III, e, in Amburgo 1962, la fine del concerto. Callas e Prêtre, componendo il programma, hanno dunque utilizzato come brano di chiusura un'aria il cui originario mandato dinamico era quello di concludere la situazione drammatica con una entusiasmante accelerazione ritmica.
Relativamente ai brani tragici e romantici interpretati da Callas, notiamo che un numero ridotto di gesti e movimenti copre un repertorio musicale estesissimo senza risultare perciò ripetitivo o limitato. Il senso espresso dalla musica e le movenze corporee non si saldano in unità segniche analoghe alle pose ottocentesche oppure al *gestus* brechtiano, ma si mantengono indipendenti e disponibili a formare e a sciogliere sempre nuove combinazioni, anteponendo alla dimensione semantica svolgimenti performativi affini alla danza[163]. Non rientrano in questa modalità alcuni gesti particolari, dalla sperimentale *mise en éspace* del «Miserere» alla rappresentazione dell'assenza del personaggio nel finale del *Corsaro*, dalle accentuate caratterizzazioni di Rosina e Carmen alla sognante sospensione dell'io durante l'Intermezzo della *Carmen*. Nell'aria di Cenerentola, Callas compie un gesto singolare in corrispondenza delle acciaccature e dei vocalizzi che accompagnano le parole

> Non più mesta accanto al fuoco
> Starò sola a gorgheggiar.
> Ah fu un lampo, un sogno, un gioco
> Il mio lungo palpitar.[164]

Le braccia aderiscono al corpo mentre gli avambracci si protendono in avanti tenendo le mani aperte e rivolte volte verso l'alto oppure di taglio con i palmi volti verso l'interno. Si tratta d'una gestualità contenuta. È come se Cenerentola porgesse un immaginario dono: un oggetto di ridotte dimensioni da poter tenere sui palmi protesi o stringere fra le mani. Se seguiamo le indicazioni di Callas, che raccomanda ai cantanti di ripetere

[163] Cfr. C. Lo Iacono, *Lirica della corporeità*, in *Mille e una Callas,* cit., pp. 441-477.
[164] J. Ferretti, *La Cenerentola o sia La virtù in trionfo*, Atto II, sc. 10, http://www.cantarelopera.com/opere/libretti/G.Rossini_-_La_Cenerentola.pdf.

continuamente fra sé e sé il senso delle parole, questo oggetto ridotto e grazioso, questo dono invisibile, potrebbe essere il «gorgheggiar» che il librettista Jacopo Ferretti mette in parola e Rossini in musica. Inoltre sia Ferretti sia Rossini accostano, ognuno nel proprio dominio artistico, 'gorgheggi' e 'palpiti' trasferendo al carattere della protagonista quella poetica del belcanto della quale Maria Callas sarebbe stata essenziale veicolo. La corrispondenza fra la propria concezione di arte vocale e il senso delle parole musicate, potrebbe avere spinto la cantante a sottolineare con un gesto particolare l'ingranaggio sonoro che mobilitava cuore, polmoni, diaframma e gola.

Londra, 4 novembre 1962. Il realismo: una questione di energia

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*
Preludio (Atto IV)
«Tu che le vanità» (Atto IV)

George Bizet, *Carmen*
Preludio (Atto I)
«Habanera» (Atto I)
Intermezzo (Atto III)
«Séguidille»(Atto I)

Royal Opera House Covent Garden, Londra, 4 novembre 1962.
Dirige George Prêtre.

Il concerto è visibile al link
https://www.youtube.com/watch?v=DCS-gxPG0HI

Callas era stata invitata a partecipare insieme a diversi altri artisti al programma televisivo «Golden Hour» trasmesso dal Covent Garden. La forma vocale era compromessa da una sinusite sviluppatesi durante la *Medea* scaligera. I brani del programma, escludendo momenti di impegnativo bel canto e puntando sull'interpretazione, le consentirono comunque di contenere il problema. Il recital londinese riprende, da Amburgo1959, l'abbinamento fra il preludio dell'ultimo atto del *Don Carlo* e la successiva scena di Elisabetta di Valois («Tu che le vanità»), e, da Amburgo 1962, la Suite della *Carmen*. Sia l'inizio dell'Atto IV del *Don Carlo* che la Suite presentano momenti orchestrali che consentono all'interprete di recitare la musica, integrando e predisponendo la performance vocale. Proprio la brevità del recital, composto di brani tratti da due opere soltanto, evidenzia le priorità di Callas. Presentandosi al pubblico londinese, occorreva valorizzare la recitazione muta e teatralizzare la forma concerto; evidenziare le acquisizioni recenti dal repertorio; ribadire l'eclettismo vocale e la capacità di animare caratteri diversissimi per indole e stile.
Come a Parigi, l'orchestra è nel golfo mistico e non sul palco, dove la cantante agisce al centro d'una prospettiva formata da tre tendaggi simmetricamente posti l'uno dopo l'altro. Rispetto a Parigi, il suo modo di

presentarsi è ora completamente diverso. Sono infatti spariti i connotati divistici: la parure di diamanti (ancora presente ad Amburgo 1959); l'emblematico rosso del vestito; il sorriso accondiscendente e distante; la verticalità della figura. Callas mostra di avere compreso che non era più il momento di rappresentare la propria fama. Ora occorreva piuttosto amministrarla, suscitando l'affettività del pubblico e nascondendo i crescenti difetti vocali.
Anche in sede di concerto, Callas evita di ripetersi. Il suo interpretare non ha per oggetto modelli codificati, bensì il prodursi dell'interpretazione. In Londra 1962, i personaggi di Elisabetta e Carmen appaiono più misurati e realistici: la prima riduce i movimenti delle braccia, che tiene prevalentemente conserte; la seconda diluisce il carattere icastico della gestualità popolare. In breve, le due interpretazioni si intonano - così come l'abito di colore scuro, la quasi completa assenza di monili, e i sorrisi affabili - alla auto-rappresentazione della cantante: non più Diva, bensì artista familiare a un pubblico globale.
Le riduzioni della temperie romantica di Elisabetta e il realismo di Carmen sono ottenuti dosando l'energia immessa nelle loro interpretazioni. Era un insegnamento che Callas aveva appreso lavorando con Visconti all'allestimento della *Traviata.* Scrive, senza attribuire al regista la fondamentale acquisizione:

> Per quel che riguarda Violetta, mi sono gradualmente resa conto che la sua malattia non le permetteva molti movimenti, né rapidi. Ho anche appreso che meno ci 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. [...] Sempre nell'ultimo atto, ho pensato che i fiati dovevano essere corti, il colore un po' più stanco di prima.[165]

Movimenti pochi e lenti, un'immobilità diffusa, gesti piccoli e inutili: il realismo dell'interpretazione è anche una questione di quantità e qualità dell'energia. Rescigno ricorda che, nella *Traviata*, «tutto scendeva; tutto indicava malattia, stanchezza, morbidezza. Le sue braccia si muovevano come se non avessero ossa, come le grandi ballerine»[166].

---

[165] M. Callas, *Prologo*, in J. Ardoin, *Lezioni di canto,* cit., p. 21.

[166] N. Rescigno in *Callas, A Documentary* (1978), Extra Features, by John Ardoin, Bel Canto Society DVD, BCS-D0194. Riflettendo sul 'segreto Callas', il regista Sandro Segui vede nel recitare di Maria Callas un susseguirsi di contrazioni e rilassatezze, di momenti di tensione e di alleggerimento. E cioè vede, attraverso le movenze corporee, una danza di energie distinte dalla danza propriamente detta dalla sua estrema e lineare semplicità: «La chiave del magnetismo della Callas stava a mio giudizio in questa alternanza di tensione e dolcezza [...] Si pensi al movimento delle sue braccia nella scena della pazzia della *Lucia*. Sembravano ali di una grande aquila, di un uccello portentoso. Quando salivano - e spesso le accadeva di muoverle molto lentamente - parevano pesanti, non aeree come le braccia di una danzatrice, ma al contrario gravate da un peso. Poi, mentre raggiungeva l'apice di una frase musicale, le braccia si rilassavano fluendo nel gesto successivo, sino a quando raggiungeva un altro acme musicale per poi sedarsi di nuovo» (Cit. in A. Stassinopoulos, *Maria Callas al di là della leggenda,* cit., p. 141).

Nel caso di Elisabetta e Carmen, personaggi in salute, la riduzione dell'energia produce effetti più contenuti, che, tuttavia, bastano a mutare la concezione del personaggio, mostrando un'ulteriore possibilità della forma concerto. In questa, non avendo a disposizione né il decorso complessivo della parte né l'ambiente scenico né l'interazione orizzontale con gli altri interpreti, Callas rinnova e corregge le sue interpretazioni agendo sulla qualità della presenza e le sue implicazioni. Se il canto carica l'«Habanera», l'interprete, a fronte dell'intenzionalità evidenziata dalla maggiore energia interpretativa, deve spiegare mimicamente che cosa, per Carmen, sia l'amore e che cosa significhi, per lei, cantare d'amore in mezzo a un pubblico di maschi adoranti. La risposta data dall'angolosa interpretazione di Amburgo 1962 è che Carmen controlla il sentimento amoroso, facendone uno strumento di dominio. A Londra, invece, Carmen gioca con l'amore, ne sente il fascino e non lo nasconde: ama innamorarsi. La tragedia, con lei, potrebbe anche non prodursi. Ardoin preferisce questa seconda soluzione, che considera il punto di arrivo della Carmen di Maria Callas. Le sue notazioni restituiscono il percorso interpretativo della cantante. In Amburgo 1962, le due arie di Carmen gli «appaiono in evoluzione, nonostante i tempi frettolosi di Prêtre»[167], in Londra 1962, gli stessi brani costituiscono «l'assaggio più stuzzicante [...] di ciò che la Callas»[168] avrebbe realizzato due anni dopo incidendo *Carmen* per la EMI. Infine, in questa edizione,

> Carmen emerge come una creatura sana, intelligentissima e provocatoria. Lo spirito dell'interpretazione è autenticamente francese: tutti i dettagli sono curati con meticolosità. L'«Habanera»è rapida e lieve - quasi buttata là - ma con una linea suadente.[169]

Conversando con Lord Harewood, Callas commenta la difficoltà di realizzare teatralmente il personaggio di Carmen, che trova più vicino alle possibilità del linguaggio filmico. Le sue considerazioni, in parte, confermano il percorso indicato da Ardoin, in parte, ribadiscono le accentuazioni di Amburgo 1962. Callas, infatti, raccomanda di fare «meno movimenti possibile» e «azioni molto piccole», d'altra arte, però, trova Carmen una creatura tutt'altro che mediterranea e solare. Anzi, paragona il suo comportamento, allorché nota Don Josè per la prima volta, a quello di «un animale quando vede la sua preda»[170].
In sintesi, le interpretazioni di Elisabetta, in Amburgo 1959, e di Carmen in Amburgo 1962, disegnano energicamente gli stati d'animo dei personaggi accentuandone la carica introspettiva e la forza sessuale; in Londra 1962, le interpretazioni degli stessi personaggi manifestano invece realistiche

[167] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 186.
[168] Ivi, p. 187.
[169] Ivi, p. 203.
[170] M. Callas, *Seducenti voci,* cit., p. 105.

presenze di donna, che si esprimono attraverso il canto facendosene trasportare in corrispondenza dei climax sonori.

Parigi, 18 maggio 1965. Sul soffio d'un pianissimo.

Jules Massenet, *Manon*
«Adieu, notre petite table» (Atto II)

Vincenzo Bellini, *La Sonnambula*
«Ah! Non credea mirarti» (Atto II)

Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*
«Oh mio babbino caro»

Orchestre National de la Radio Télévision Française, diretta da George Prêtre.
Concerto televisivo del 18 maggio 1965. [Melodram 36513]
Ai link:
https://www.ina.fr/video/I00003016
https://www.ina.fr/video/I00003017
https://www.ina.fr/video/I00003015

Le tre arie sono state registrate a Parigi il 2 maggio nello studio dell'ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française). Parigi 1965 si differenzia dagli eventi esaminati finora per diversi motivi. Le esecuzioni avvengono in assenza di pubblico. La ripresa viene trasmessa in differita, consentendo agli artisti di ripetere l'esecuzione[171]. Il regista televisivo Gérard Herzog si mostra più creativo e presente dei precedenti operatori.
Riprendendo i brani, Herzog (allora regista della televisione francese per le trasmissioni musicali) realizza infatti una successione di inquadrature che si focalizza gradualmente sul viso di Maria Callas. Dapprima la macchina da presa riprende frontalmente Prêtre che dirige le battute introduttive con mimica estremamente espressiva, empatica, emozionale. Poi, l'inquadratura include l'intero *ensemble*: vediamo, sul lato sinistro rispetto allo spettatore, il soprano, sul lato destro, Prêtre, e, frontalmente, gli orchestrali. A questo punto, dopo aver illustrato i rapporti fra il canto, la direzione e l'orchestra (anche riprendendo diagonalmente l'*ensemble* al fine di valorizzare il rapporto fra il canto e il gesto direttoriale di Prêtre), Herzog aggiunge altre inquadrature che hanno per oggetto Maria Callas ripresa in primo piano e di tre quarti. Il musicologo Bernard Gavoty, che cura la trasmissione *Les grands interpretes* per la quale sono state effettuate le riprese, si mostra entusiasta dei risultati ottenuti sia da punto di musicale che televisivo:

[171] Di questa facoltà Callas si avvale solo una volta, ricominciando l'aria della *Sonnambula*. E questo «perché un cornista, distratto, aveva fatto giusto prima della fine della prima registrazione una stecca spaventosa» (J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 301).

> È una delle migliori trasmissioni che io abbia mai realizzato. Per le qualità vocali della cantante, sicuramente. [...] Per la plastica bellezza delle immagini, Gérard Herzog firma qui una magnifica realizzazione.[172]

Nel complesso, Parigi 1965 consegue esiti di qualità, ma si allontana dalle caratteristiche del teatro d'opera, che avevano ispirato le invenzioni concertistiche di Callas. In queste, infatti, le transizioni drammatiche e vocali della parte integralmente realizzata vengono sostituite da montaggi di brani rappresentativi di diversi e contrastanti caratteri; la ridotte possibilità di movimento sono bilanciate da performance che accompagnano pezzi di musica orchestrale; l'assenza d'un contenitore drammatico è compensata dalla presenza di un contesto performativo che comprende artisti, spettatori e possibilità d'interazione da sviluppare sia in senso verticale (fra scena e platea) che orizzontale (fra artista e artista).
Il teatro di Maria Callas ha potuto prolungarsi nella teatralizzazione dei concerti perché nell'uno e negli altri ricorrono le stesse dinamiche e componenti che contraddistinguono gli spettacoli dal vivo. Parigi 1965 sospende questa contiguità, suscitando scelte che, aderendo alla diversa situazione, si differenziano dalle precedenti, per ritrovarne, però, gli stessi principi e obiettivi. Programmando Parigi 1965, Callas e Prêtre non presentano, come avevano fatto in occasione di un altro concerto breve (Londra 1964), personaggi in stato di azione o analisi retrospettiva, ma scelgono brani rarefatti e lirici ricavate da parti di ragazze. Manon contempla la piccola tavola alla quale si è tante volte seduta con De Grieux e ricorda i giorni felici passati assieme. Amina piange, mentre è in stato sonnambolico, sui fiori che ha ricevuti da Elvino e che vede appassire come il loro amore. Lauretta prega il padre di aiutare l'amato Rinuccio ad ottenere un'eredità che gli consentirà di sposarla. La scelta di gradazioni emozionali che restituiscano il misterioso aprirsi alla vita della prima giovinezza, non è casuale. Sapendo che verrà osservata in primo piano, Callas non cerca di sintetizzare a misura d'aria (o d'aria integrata a preludio) la complessità performativa dei personaggi drammatici, ma individua situazioni affettive e sonore che si trasferiscano e vivano nel viso dell'interprete. Spiegando a un'allieva della Juilliard School le passioni della giovane Gilda, Callas dice come interpretarle: «Lei deve comunicare al pubblico questo sentimento di palpitante emozione, prima ancora di mettersi a cantare. Il fatto stesso di respirare è un'espressione emotiva»[173].
Nel viso dell'interprete, le azioni del respiro e dell'emissione vocale debbono dunque cooperare al manifestarsi delle emozioni che nascono dalla musica. Solo apparentemente semplice, il suggerimento di Callas chiede al cantante di trasmettere la bellezza della musica al respiro e alla fonazione - che, spesso, deformano i lineamenti degli interpreti lirici ai limiti del grottesco.

---

[172] Cit. in J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 300.
[173] M. Callas, in R. e R. Allegri, *Callas by Callas*, cit., p. 154.

I primi piani di Herzog, consentono di osservare come Callas, sottraendo teatralità alla forma concerto, abbia qui definito un'essenziale teatro di emozioni adolescenziali, che si riflettono e completano nello splendido respirare d'un corpo in stato di vita scenica. Come le dinamiche drammatiche, anche il virtuosismo vocale - d'altronde, a questa altezza cronologica, non privo di insidie per la cantante - viene escluso dai brani del concerto, dove avrebbe forse interrotto, con l'invadente storicità del bel canto, l'intima e transitoria ideazione d'un teatro musicale lontanissimo da quello lirico. Commentando l'evento, Ardoin rileva il taglio della cabaletta di Amina e l'utilizzo di «sonorità attenuate». Accorgimenti che hanno consentito sia di rendere armonioso il respiro dell'interprete sia di coniugare in un flusso unitario tre compositori diversissimi:

> L'aria di *Manon* viene tracciata con levigatezza squisita, e la scena da *Sonnambula* risulta singolarmente eloquente grazie alle sonorità attenuate e all'inclusione dell'intero recitativo (la cabaletta invece viene omessa). «O mio babbino caro» [...] è incantevole e spontanea nell'espressione [...].[174]

René Roger, a seguito del passaggio televisivo della trasmissione (18 maggio 1965), dichiara l'emozione per avere infine *visto* sul piccolo schermo il canto di Maria Callas:

> È un artista incomparabile, tanto interessante da vedere che da ascoltare. La sua voce la conosciamo: è calda e vibrante o «fila» sul soffio di un pianissimo eccezionale. [...] Ma se l'ascoltarla è in tutti i casi una gioia rara, bisogna averla *vista* cantare per gustare pienamente questo privilegio. Il suo viso allora si illumina e i suoi grandi occhi lanciano delle fiamme o si fanno di velluto, secondo il ruolo che incarna.[175]

Concludendo la presente ricognizione, osservo che il contributo più significativo che l'analisi dei concerti ha fornito alla conoscenza del teatro di Maria Callas, consiste nell'avere rilevato le diversità fra questi eventi musicali. Parigi 1958 racconta l'autobiografia artistica di una Diva; Amburgo 1959 teatralizza lo spazio della forma concerto; Amburgo 1962 sperimenta nuove soluzioni formali (la Suite della Carmen); Londra 1962 modifica performance strutturate; Parigi 1965 ricava dall'occasione televisiva un teatro musicale essenziale e di primi piani lontanissimo da quello lirico. Queste differenze, però, non descrivono il tipo dell'artista eclettico, bensì la necessità di sperimentarsi continuamente pur facendo la stessa cosa - e cioè frequentando da interprete un repertorio prevalentemente ottocentesco.
Il teatro del Novecento ha associato la sperimentazione su se stessi alla ricerca di nuovi linguaggi, rendendo problematico l'inquadramento di un caso come quello di Maria Callas dove l'innovazione matura all'interno di un «teatro tradizionale» che ne viene rafforzato. Spero di avere comunque

[174] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 208.
[175] J. Lorcey, *Maria Callas*, cit., p. 302.

mostrato che l'interpretare di questa attrice-cantante ha costituito un teatro nel teatro e che questo teatro ha condiviso le istanze riformatrici degli anni Cinquanta, fiancheggiato le contemporanee esperienze teatrali e riteatralizzato il mondo dell'opera, sviluppando così l'attitudine a intervenire, non solo sulle tecniche vocali e l'interpretazione della parte, ma anche sui contesti e i formati dell'operatività artistica. Di qui il carattere polimorfo, creativo e instabile dei concerti di Callas, che, per quanto è stato possibile evincere dalle riprese audiovisive, non sono mai costituiti da pure e semplici successioni di brani vocali, ma vengono definiti da drammaturgie dell'evento che adattano alle modalità concertistiche le funzioni dell'interpretare. Mi riferisco al recitare la musica, ai rapporti con lo spazio, all'empatia col pubblico e al parcellizzato confronto con la parte, che, in questo contesto, si produce e sospende in rapporto ad ogni singola esibizione stabilendo via via una catena di metamorfosi che oggettiva la simbiosi fra l'artista lirico e il suo repertorio.
Sperimentando formati e varianti interpretative, l'attività concertistica di Maria Callas ha evitato l'irrigidimento delle esecuzioni sempre uguali a se stesse, puntando sulla restituzione del senso espresso dalla musica: senso che può venire captato dal canto o sfuggire ostinatamente, e che, in ogni caso, è di volta in volta diverso perché diverso è il modo in cui viene afferrato e manifestato attraverso la persona.

> La Callas - ha scritto di lei, l'amico e studioso John Ardoin - fu uno dei pochissimi interpreti operistici a lavorare senza rete. Non ci si deve meravigliare, dunque, del legame fortissimo creatosi fra lei e il pubblico, né del fascino che perdura nel tempo: ben oltre la fine della carriera. Le capitò anche di cadere. Ma ogni volta sopravvisse e tornò ad osare.[176]

[176] J. Ardoin, *L'eredità Callas,* cit., p. 220.