

# Maria Callas. Un ritratto

A quasi quarant'anni dalla scomparsa, la personalità vocale e interpretativa di **Maria Callas** è più che mai viva, sorprendentemente moderna e oggetto di dibattito critico. Eppure non è facile, nemmeno dopo i fiumi di inchiostro versati, decifrare gli appigli emotivi e psicologici di un'artista così complessa. Viene in aiuto una sua dichiarazione: *“La vita è sofferenza, vivere è lottare senza scampo. È una realtà uguale per tutti. Cambiano soltanto le nostre armi e quelle usate a nostro danno”*.

Su questa base, potremmo dire che fondamentale, per la Callas, è prima di tutto l'istinto alla lotta, che si manifesta fin dagli anni umili e tristi dell'infanzia nel Bronx e dell'adolescenza trascorsa nella Grecia occupata, quando la forza che la sprona è ancora il riflesso dell'ambizione smodata della madre Evangelia. Questo vincolo misto di odio e amore – rafforzato da una figura paterna pressoché assente – proietterà un'ombra lunga sulla felicità della donna. Ma può anche considerarsi l'elemento propulsore della sua carriera: lo stimolo che la spinge a far confluire tutte le energie nello studio del canto.

Il bisogno di affetto represso e compensato con grandi quantità di cibo, il risentimento e la collera accumulati (*“odiavo tutto e tutti”* dirà ripensando a quel periodo) diventano una sorta di riserva occulta, inconscia, che si riversa nella voce. Un timbro scuro e gutturale, pronto a tingersi dei bagliori della folgore e a piegarsi alle disperazioni lancinanti di eroine tragiche. Non a caso, fin dalle prime affermazioni alla fine degli anni Quaranta, la Callas dimostra di dominare la psicologia di personaggi la cui sete di potere è frutto di conflitti interiori, di sentimenti frustrati da una umiliazione originaria. L'interprete resta insuperabile nel tratteggio di donne dall'indole aggressiva, lacerate da dissidi profondi: Medea, Norma, Lady Macbeth,

Abigaille.

Una grande tragica, dunque, capace però di scelte eclettiche e antitesi ardite. Impossibile giudicarla con criteri comuni. Anche perché non si impone semplicemente come cantante e interprete di talento. In primo luogo, è restauratrice di una tipologia vocale estinta. Tutto in lei parte da un fatto tecnico: il ripristino della fonazione antica, pre-verista. Se il modello iniziale è Rosa Ponselle, gli studi con Elvira de Hidalgo, attiva nel primo Novecento come soprano di coloratura, serviranno a innestare nel timbro denso e cupo della giovane le screziature cromatiche e la tecnica virtuosistica delle voci lirico leggere. Il risultato è un canto di cui s'era persa la memoria – nuovo e allo stesso tempo antico – che riporta alla luce aggiornandolo il mito dei soprani drammatici di agilità ottocenteschi.

Con questi presupposti tecnico-espressivi, Maria Callas sconvolge nel corso degli anni Cinquanta le convenzioni tradizionali dell'interpretazione operistica. Sarà un susseguirsi spettacolare di esibizioni in ruoli impegnativi e l'un l'altro contrastanti, spesso ricomposti dal nulla, oppure rinnovati nella concezione espressiva. La forza dell'interprete consiste nella capacità di costruire ogni personaggio con una precisa collocazione storico-stilistica e uno scavo analitico del fraseggio: il senso architettonico della frase musicale è scolpito nel rispetto assoluto dei valori della parola.

Non solo. La Callas si rivela un fenomeno anche come attrice, tale da collocarsi tra i riformatori del teatro del secolo scorso. Anche qui, restauratrice e rivoluzionaria al tempo stesso. La sua recitazione, sebbene fondata sul gesto melodrammatico di tradizione, si accompagna a un uso del particolare corporeo sempre sintonizzato con il ritmo del discorso musicale. L'espressione degli occhi, i movimenti delle braccia e delle mani diventano mezzi attivi di espressione. Il recupero totale del corpo – specie dopo la sensazionale cura dimagrante – fa blocco con un timbro

*freudiano* dal colore nevrotico e misterioso. Certe intuizioni in *Medea* e *Anna Bolena* consentono di avvicinarla agli artisti delle avanguardie, a ricercatori delle tecniche gestuali come Artaud, Appia, Duncan.

Che un personaggio di questa portata continui ad accendere ancora oggi la fantasia del pubblico, ma anche di registi, scrittori, commediografi e pittori, non stupisce. Le stesse interpretazioni sceniche, nelle molte immagini fotografiche e nei pochi filmati disponibili, si prestano a essere lette attraverso le griglie delle arti visive.

Gli esordi rivelano già le premesse: fluidità del corpo e mobilità di lineamenti che si potrebbero definire minoici. La dimensione sacrale e ieratica del gesto colpisce per primo Luchino Visconti, folgorato dal *Parsifal* all'Opera di Roma nel 1949. La collaborazione con il regista dà vita a cinque memorabili allestimenti scaligeri in cui il codice gestuale si raffina e interiorizza. Ecco la recitazione neoclassica de *La Vestale* (1954), i moduli ballettistici e le movenze geometriche delle danzatrici di Balanchine nella *Sonnambula* del 1955. Nella *Traviata* dello stesso anno, con scene e costumi che richiamano le tele di Fantin Latour, la Callas crea una Violetta dal taglio naturalistico che sconfinava espressivamente verso altre forme gestuali: il teatro di prosa e il cinema. Seguono, nel 1957, *Anna Bolena* – con quella che è stata definita una danza del collo distaccato dal corpo – e *Ifigenia in Tauride*, dove i rimandi iconografici a Tiepolo e la scelta di pose metafisiche vengono realizzati dall'interprete con formidabile purezza di linee.

Dopo Visconti, l'azione scenica acquista sensibilità ulteriori. Nel 1964-65, a Parigi e a Londra, Franco Zeffirelli la indurrà a plasmare una *Norma* molle ed estetizzante, e a trasformare *Tosca* in una popolana alla Anna Magnani: un tratteggio volutamente sciatto, in parte contrastante con la dimensione ansiosa e nevrotica della vocalità.

Il vertice dell'arte callasiana si identifica in genere con

l'esagitazione gestuale, razionalmente controllata, della *Medea* di Cherubini. E qui entrano in gioco l'istinto e il codice genetico, che consentono l'evocazione di figurazioni e movimenti attinti direttamente dalla mitologia ellenica, cancellando le fredde aulicità neoclassiche. Sarà questo personaggio, del resto, a stimolare l'incontro tra la cantante ormai in declino e Pier Paolo Pasolini. Nel film girato nel 1969 e tratto dalla tragedia di Euripide, il regista non fa leva sul magistero dell'interprete lirica. In lei vede piuttosto un'icona pagana, ieratica e misteriosa (*"da te si diparte la donna che scende all'inferno...fattucchiera maledetta"*), con l'aspetto di una *Kore* dell'acropoli ateniese. Coglie insomma qualità fisiche e caratteriali – ma anche biografiche – funzionali alla sua concezione di *Medea*: una donna del terzo mondo, di una civiltà antecedente alla razionalità classica.

Ne esce una singolare avventura cinematografica, ma anche un legame enigmatico e di intensa intimità fra due personalità apparentemente inconciliabili. Con i termini dei rotocalchi che se ne sono occupati: una storia d'amore impossibile. Il fascino intellettuale di un uomo così diverso da Meneghini e Onassis fa sì che la Callas, investendo Pasolini di una più alta ma paradossalmente identica figura paterna, si innamori di lui. Pasolini stesso sviscera pubblicamente la natura del rapporto in quattordici poesie scritte nel 1969-70 e dedicate, con profonda sincerità, a una Callas *"titubante e certa, calcolatrice e scoperta fino ai precordi, uccellino con potente voce d'aquila e aquila tremante"*.

Il dono di un anello, al termine delle riprese, diventa l'origine di un equivoco imbarazzante. Lei lo scambia per un pegno di matrimonio. Lui confida su una *"complicità/ ipocrita/ in cui il non detto [la sua omosessualità] si finge non conosciuto"*. Segue l'incontro in un'isola greca, tra lacrime e affettuose quanto inutili spiegazioni. Mentre tutto, annota Pasolini, si proietta *"nel corso del vento/ che dà vita/ e va, volontà inanimata, nell'oscurità dell'Egeo"*.

Mito vivente, ma sempre più isolata e chiusa in se stessa, Maria Callas ritornerà nel suo ovattato esilio parigino, interrotto solo dalla disastrosa *tournée* concertistica al fianco di Giuseppe Di Stefano. Inquieta fino alla disperazione, 54 anni ancora da compiere, si lascerà morire in solitudine il 16 settembre 1977.



