

“Poesia” senza poesia: Franz Kafka, Maria Callas¹

di *Gabriele Scaramuzza*

gabriele.scaramuzza@gmail.com

The poetic world includes both poetry to be intended as a specific literary genre and a wider poeticity diffused in the artistic sphere and elsewhere. In this contribution I will consider from my own point of view two highly significant cases of the artistic world: Franz Kafka and Maria Callas. The great attraction that Kafka has exerted on me since the last years of high school has been triggered by passages mentioned by Remo Cantoni in his *Introductions to The Castle*, to the *Diaries*, to the *Letters to Milena* ecc. In the same years I used to attend Teatro alla Scala where Maria Callas performed. These events are apparently so distant from each other, but they are very close in my experience because of the intense poeticity that innervates both.

Keywords: Poetry, Poeticity, Writing, Bel Canto, Musical Theatre

Il canto è la manifestazione più alta della poesia

Che il mondo poetico non si esaurisca nella poesia strettamente intesa mi è presto stato chiaro. Proprio questo Fulvio Papi ha voluto dire col termine “Poesia”, che dietro sua ispirazione dà titolo ai nostri incontri. Esso include vuoi la poesia come specifico genere letterario (con un suo uso del linguaggio, con una sua storia, con strutture proprie), vuoi una poeticità diffusa, che può venire ogni genere letterario, artistico, musicale; ma si può ritrovare al di fuori del mondo delle arti. C'è la poeticità di un dipinto, di una musica, ma

¹ In quanto segue si è fatto ricorso alle seguenti sigle:

- *CK* per Remo Cantoni, *Franz Kafka e il disagio dell'uomo contemporaneo*, con una “Nota introduttiva” di Carlo Montaleone, Milano, Unicopli, 2000;
- *CS* per *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997;
- *IM* per Maria Callas, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura e con Introduzione di Tom Volf, Rizzoli, Milano, 2019;
- *MuC* per Luca Aversano e Jacopo Pellegrini (a cura di) *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016; con una preziosa bibliografia ragionata offerta, in coda, da Pellegrini.

anche di un testo di prosa (come ignorare la bellezza della scrittura di Kant, per quanto messa in ombra dall'intenzionalità significativa in essa dominante). E c'è una tinta poetica che si può ritrovare nel mondo della nostra esperienza: in un paesaggio, in un incontro, in un evento, in uno scorcio urbano, in un gesto, di un momento vissuto nonché situazioni, luoghi, fattezze, eventi... In nessun caso però il poetico è un fatto puramente interiore: è un modo di esprimersi, si dà un'esistenza tangibile.

Oggetto della mia conversazione saranno due momenti per me altamente significativi del mondo artistico: Franz Kafka e Maria Callas. Questo accostamento sembrerà più peregrino di quanto non sia l'accostamento di Kafka ad altri scrittori o artisti che sentivo e sento "miei"; sarà dunque da motivare. Preliminarmente è da tener conto che gli anni della mia "scoperta" di Kafka sono coevi a quelli della mia frequentazione della Scala, con la Callas in primo piano.

*

Faccio precedere a mo' di prologo qualche notazione su Franz Kafka: in lui la poeticità, ripeto, non è certo presente come specifica pratica letteraria, bensì come tinta che colora di sé le parole e le avvolge. Ed è essenziale una lettura che sappia cogliere la significatività immanente al tessuto poetico degli scritti kafkiani, che non lo sottovaluti a vantaggio degli altri strati che li costituiscono. Su questa falsariga seguiranno le pagine dedicate a Maria Callas.

Devo confessare che l'attrazione che fin dagli ultimi anni del liceo ha esercitato su di me Kafka è stata innescata da passi intensamente poetici citati da Remo Cantoni nelle sue introduzioni al *Castello*, ai *Diari*, alle *Lettere a Milena*...². Cantoni – unico credo nel mondo filosofico milanese – avrebbe

² Poi raccolte in *CK*, appunto. Cantoni si occupò anche della *Lettera al padre*, curandone l'edizione presso Il Saggiatore nel 1970; in *CK, passim*, ne troviamo traccia. Quanto al rilievo di questa celebre *Lettera* (a torto fraintesa e sottovalutata ad es. da Giuliano Baioni), trovo azzeccato quanto sostiene, in un luogo incongruo (un recente giallo israeliano), un

senz'altro condiviso questo mio inusuale accostamento tra lo scrittore e la cantante, almeno come spunto da cui partire.

E ora i passi kafkiani citati da Cantoni. Li riprendo dai suoi testi e non direttamente dalle opere di Kafka: tradotti da lui o, quanto meno, da lui rivisti sugli originali, con correzioni anche minime. Cantoni era di madrelingua tedesca; considero tuttora tradotti in modo esemplare i passi pieni di poesia che richiama; esemplificando, penso alla sua traduzione del brano tratto dai *Quaderni in ottavo*, datato 25 febbraio 1918: non ne conosco una migliore. Eccola:

Io ho potentemente assunto il negativo del mio tempo, che mi è certo assai vicino e che io non ho il diritto di combattere, ma, in certo modo, di rappresentare. Né al pochissimo di positivo, né al negativo estremo che si rovescia in positivo, io ho partecipato in alcun modo. Io non sono stato introdotto nella vita, come Kierkegaard, dalla mano già cadente del cristianesimo, e neppure ho afferrato l'ultimo lembo dileguante del mantello ebraico da preghiera. Io sono una fine o un principio³.

Quanto ai restanti brani in gioco, li traggo dal testo già menzionato di Cantoni su Kafka⁴.

Un'immagine della mia esistenza sarebbe una pertica inutile, incrostata di brina e neve, infilata obliquamente nel terreno, in un campo profondamente sconvolto, al margine d'una grande pianura, in una buia notte invernale.

Un interminabile torbido pomeriggio domenicale che ingoia anni interi, un pomeriggio fatto di anni. A volta a volta disperato nelle vie deserte e calmato sul divano. Stupito alla vista delle nubi assurde, incolore, migranti quasi incessantemente. 'Tu sei destinato a un grande lunedì' – 'Ben detto, ma la domenica non finisce mai'.

Che cosa ti lega a questi corpi delimitati, parlanti, lampeggianti dagli occhi, più strettamente che a qualunque altra cosa, diciamo al portapenne che hai in mano? Forse il fatto che sei della loro specie? Ma non sei della loro specie, perciò appunto hai formulato questa domanda.

personaggio di *Un caso di scomparsa*, di Dror A. Mishani, trad. di Elena Loewenthal, Parma, Guanda, 2013, p. 115: «Pensa un po', una delle più grandi opere letterarie della storia non è stata concepita come una creazione letteraria ma come una lettera destinata a un unico lettore, che oltretutto non l'ha mai letta».

³ *CK*, p. 73.

⁴ Sono tratti, nell'ordine, dalle pp. 75, 77, 80, 96, 101, 102, 178, 225 di *CK*.

Talvolta, quando ci si sveglia la mattina, si crede che la verità sia accanto al letto, cioè una fossa con qualche fiore appassito, aperta, pronta da accogliere.

Sono stanco, non so nulla e non vorrei che posare il viso nel tuo grembo, sentire la tua mano sul mio capo e rimanere così per tutte le eternità.

Tengo volentieri la tua mano nella mia, guardo volentieri nei tuoi occhi.

Eppure morirò. Vedi, sto recitando il mio ultimo canto. Il canto di uno è più lungo, il canto dell'altro è più breve, ma la differenza non può essere che di qualche parola. – Ciò è esatto e non è giusto sorridere dell'eroe che, ferito a morte, giace sul palcoscenico e canta un'aria. Noi giacciamo e cantiamo per anni.

Uno è stato mandato fuori come una colomba biblica, non ha trovato niente di verde e s'infila di nuovo nell'arca buia: ecco tutto.

Non occorre che tu esca di casa. Resta al tuo tavolo e ascolta, non ascoltare nemmeno, aspetta soltanto. Non aspettare neppure, restate tutto solo e in silenzio.

Il mondo verrà da te a farsi smascherare, non può farne a meno, si voltolerà estatico ai tuoi piedi.

Solo qualche volta a sera, quando tornano tardi da una festa, il viso appare loro consunto, gonfio, impolverato, visto da tutti ormai, e che non si può più portare.

Per me questi passi sono rimasti emblemi incancellabili del mondo kafkiano. La “poesia” che li compenetra dà voce a quella impossibile speranza, a quelle “tonalità messianiche”, che traspaiono dentro la stessa altezza artistica che viene riconosciuta alla scrittura kafkiana. Malgrado il negativo che vi sembra preponderante, sono i colori della pur paradossale speranza che lo intridono, in definitiva, a render ragione del singolare piacere che la reiterata lettura della sua opera a tutt'oggi procura, a costituirne il sapore, si diceva, “indimenticabile”. A innervare quel “senso-per-noi” che sempre di nuovo ci spinge a leggere Kafka.

*

L'attrazione che ha sempre esercitato su di me Maria Callas è stata innescata dall'intensa poeticità delle sue interpretazioni; dove pure (come in Kafka) “poesia” non è presente come peculiare qualità letteraria, vale

piuttosto come indice della struggente significatività immanente al suo “recitar cantando”.

Chi abbia assistito a sue rappresentazioni ne è rimasto segnato, chi tuttora sappia ascoltarla ne avverte la rilevanza, che non è solo musicale ma anche ampiamente culturale, e umana. È stata uno tra gli eventi che più hanno inciso nella mia formazione personale: straordinaria interprete, il suo incontro con lei ha voluto dire la scoperta di personaggi e di drammi magari stranoti e amati (e tanto spesso sviliti), ma che per la prima volta con lei rivelavano un loro volto autentico – quasi non li si avesse visti mai. Così è stato per Medea non meno che per Amina, per Violetta non meno che per Lucia, per Ifigenia non meno che per Tosca. E questo avveniva entro orizzonti che tra l’altro per me includevano allo stesso titolo Kafka appunto, ma poi anche Beethoven, Goya, Stravinskij, Dostoevskij (eroina dostoevskiana era la Callas).

Non avendo alcuna specifica competenza musicale, solo sulla base di un’esperienza vissuta mi ritengo legittimato a scrivere su questa grande interprete. Riuscissi con ciò a risvegliare un’attenzione, a invitare non solo e non tanto a letture, ma soprattutto al riascolto, o all’ascolto, della sua voce, il mio intento sarebbe raggiunto.

*

Tra i poeti contemporanei è da segnalare, sulla Callas, una splendida pagina di Ingeborg Bachmann: «Straordinarie sono non solamente le sue colorature, pur già sconvolgenti, le sue arie, la sua partecipazione, bensì anche semplicemente il suo modo di ispirare e di porgere»; è stata l’unica a calcare la scena «con lo scopo di far agghiacciare, patire, tremare la platea; è stata sempre l’arte, ah l’arte, e sempre un essere umano il più disgraziato, il più tribolato, la Traviata»⁵. D’altro canto Eugenio Montale (peraltro a volte

⁵ Bachmann, I., *Omaggio a Maria*, in “Musica & Arte”, ottobre 1996, p. 42.

scettico verso la Callas) definisce «impareggiabile» la sua interpretazione di *La Vestale* di Spontini: «ha sostenuto il peso dell'intero secondo atto con una varietà di effetti da grande artista. Le sue arie sono state un discorso e quand'era necessario anche un grido, ma non son mai uscite da quadro dell'opera e lo stile spontiniano in questo è stato servito alla perfezione»⁶.

A testimoniare dell'impegno culturale – che è insieme etico – della Callas, sono reperibili nella nostra lingua le sue lezioni di canto⁷. Non saprei ovviamente come giudicarle sul piano strettamente didattico-vocale, ma leggendo i testi delle lezioni, notando la scelta dei brani, e dei musicisti (da Mozart a Beethoven a Rossini Bellini e Verdi, da Berlioz a Massenet a Bizet a Puccini...), ci si rende conto della sua attenzione allo spessore “poetico” dei brani affrontati.

Non sono mancati uomini di cultura che seppero apprezzarla: penso tra noi Remo Cantoni (che su di lei non ha scritto nulla, ma di cui so, soprattutto tramite Carlo Montaleone), Alberto Arbasino (che invece ha scritto molto), Luciano Parinetto, Elio Matassi, ma non solo; basta leggere anche solo l'indice di *Mille e una Callas* per rendersene conto. Nel saggio *Quelle sue eroine non capite* (presumibilmente di Mario Pasi)⁸, troviamo una documentata rassegna di considerazioni sulla Callas: la sensibile e competente attenzione che le venne dedicata più all'estero che in Italia; i colti giudizi di Mario Praz e di Ettore Paratore, che si oppongono (e quanto giustamente) alla stroncatura di Guido Pannain (e di Beniamino Dal Fabbro), la freddezza dei pareri di Franco Abbiati e di Eugenio Montale sulla *Traviata* viscontiniana; la grande stima che nutrì per lei Eugenio Gara; le opinioni sulle sue interpretazioni di *La Sonnambula*, di *Armida* di Rossini, della *Gioconda*.

⁶ E. Montale, *La Vestale di Spontini*, in “Grandi Voci alla Scala”, n. 6, 1993, p. 18.

⁷ John Ardoin, *Maria Callas. Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*, trad. di Luigi Spagnol, Milano, Longanesi, 1988. In questo contesto, in generale, è ovvio il rinvio a *MuC*, volume di 640 pagine che raccoglie scritti tra i più significativi dedicati alla Callas. Sullo sfondo sta sempre *IM*; su cui rinvio alla mia recensione apparsa il 4 marzo 2020 su “Odissea” col titolo *Callas. Lettere e memorie*.

⁸ In “Musica&Arte. Quaderni del Museo Teatrale alla Scala”, 1997, pp. 25-40.

Tra i suoi ammiratori in ambito musicale sono da menzionare grandi direttori d'orchestra quali Serafin, Toscanini, Karajan, Bernstein, De Sabata, Bruno Bartoletti; ma anche il compositore Hans Werner Henze, indirettamente Muti⁹. Tra i musicologi si deve annoverare Marcello Conati¹⁰, grande esperto verdiano. Di grande spessore è il saggio di Emilio Sala¹¹: oltre che per l'attenzione a problemi tecnici quale quello della cadenza, per la spregiudicatezza (capacità di scavare oltre i luoghi comuni cui ci siamo pigramente assuefatti, coscienza del loro costituirsi storico) e per la finezza che lo animano; personalmente sono stato preso dalle ultime pagine, dedicate al senso del ritorno della voce di Alfredo nel monologo di Violetta nel finale del primo atto. In ambito registico sono tenere ben presenti Luchino Visconti, Franco Zeffirelli (di cui non ho tuttavia amato *Callas Forever*), Pierpaolo Pasolini, che ne hanno intuito la grande artisticità, l'hanno guidata. In ambito ampiamente artistico sono da ricordare Paolo Poli, Franca Valeri..., nonché – perché no? Mina.

Nella prima parte di “Musica&Arte” troviamo scritti di Ubaldo Mirabelli e di Rodolfo Celletti; soprattutto da sottolineare è lo scritto di René Leibowitz, *Il rischio costante della “modernità”*¹² (già il titolo è sintomatico). Si tratta di un consistente stralcio dal saggio che questo autore ha pubblicato in “Les Temps Modernes” nel luglio del 1959; l'attenzione che questa celebre rivista fondata da Sartre ha dedicato alla Callas, lei vivente, è quanto mai sintomatica del rilievo culturale che ha assunto. Leibowitz contesta luoghi comuni noti, dà rilievo alla “rivoluzionaria” (audacia e rischio le appartengono) modernità della Callas: Uno dei suoi “meriti essenziali risiede nel fatto che ella ha saputo valicare i limiti delle categorie vocali in cui era costretta da cento anni la voce di soprano”. Ma ha fatto questo tornando a un passato a torto ormai screditato (quello di Maria Malibran e di Giuditta Pasta,

⁹ V. il suo ricordo in CS, 13-14.

¹⁰ *Un cantante di tre registri e Verdi*, MuC 169-178.

¹¹ *La (re)invenzione della tradizione. Lucia, Violetta e dintorni*, MuC, 155-167.

¹² Ivi, pp. 19-22.

come sostiene Rodolfo Celletti¹³); uno dei modi di dar ragione al celebre “torniamo all’antico e sarà un progresso” di Verdi. Così il belcanto “non ha mai costituito per la Callas un fine a sé, ma un mezzo tecnico senza il quale è impossibile render giustizia a determinati ruoli”; anche a quelli sedicenti “realisti”: ruoli che hanno preso piede in modo sempre più accentuato nell’ultimo secolo. Modalità del canto che certo mai sono da confondere con la “vita”, data l’insopprimibile convenzionalità dei mezzi artistici cui devono ricorrere. “L’arte lirica degli ultimi cento anni, nell’introdurre mezzi espressivi spesso di grande novità, non ha cambiato in nulla l’essenza del dramma musicale, la cui problematica è sempre la stessa: cioè creare dei personaggi, delle passioni e dei conflitti con mezzi musicali, cioè con un insieme di elementi che costituiscono un sistema convenzionale”. I risultati cui la Callas perviene “sono dovuti a una presa di coscienza reale della problematica del teatro lirico moderno”. Leibowitz, musicista celebre, tra l’altro difensore della dodecafonia, sottintende certo l’attualità della Callas, l’assurdità di relegarla in un mondo del tutto “superato”.

Le sue rappresentazioni non sono mai mere ricostruzioni storico-filologiche di un passato estinto: ci restituiscono piuttosto il loro “senso per noi”, quello che ne resta nel nostro oggi – pur per tanti versi estraneo a quello in cui quelle opere sono state create. Se ogni “senso per noi” venisse meno, come potremmo essere invogliati a rivederle e riascoltarle? Solo esecuzioni mal sortite, quando non storpiate, ci provocano noia e rabbia; una recente *Traviata* alla Scala¹⁴ allontanava da essa, diceva solo la sua (malignamente presunta) insignificanza nell’adesso. Ma vale qui quanto ho accennato sopra a proposito di Kafka – e poco importa che, come plausibilmente sostiene Emilio Sala, per ogni opera «il senso di *oggi* è probabilmente molto diverso da quello di *allora*»¹⁵. Non finisce mai di stupire, piuttosto, il mantenersi di un senso e di

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Rinvio per questo al mio *Incontri. Per una filosofia della cultura*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 80-82; e anche *La Traviata alla Scala*, “Odissea”, 23 gennaio 2019.

¹⁵ Sala, *art. cit.*, p. 167.

un valore di un'opera d'arte (e non c'è da giurare che siano sempre gli stessi) oltre gli anni in cui è stata prodotta, e in tempi pur così divaricati tra loro.

*

Colpisce l'assoluta dedizione di Maria Callas al canto. Proprio la "poesia" che è del canto sostiene il suo tanto appassionato lavoro.

Certo in gioco è qui la sua accurata preparazione tecnico-musicale, ma non solo: essenziale è ciò che le dà senso, e con ciò dà senso a una vita dedita ad essa. Dichiara: «Sono nella musica che canto – l'unica lingua che conosco veramente. L'unico modo in cui posso parlare della mia arte e di me stessa. E le mie registrazioni, per quel che valgono, hanno preservato la mia storia»¹⁶. E questo (contrariamente a quanto qualcuno erroneamente ha opinato) non a scapito della vita sensibile e affettiva, sempre intensa in lei, bensì a incremento di essa.

Stupisce, e profondamente, l'enorme capacità di lavoro della Callas, la determinatezza di una preparazione solida e sempre rinnovata, la ferrea volontà di ottenere quello cui aspira. Per lei come forse per pochi altri davvero *inspiration c'est travail*; ma *travail* non è fatica insensata per lei, bensì partecipazione felice e intimamente persuasa, in cui versa tutta se stessa. Ogni lavoro risulta "facile" se è sorretto da un valore in cui ci si riconosce. Nessuno sforzo, nessuna "buona volontà" può reggersi da sé, nessun "sacrificio" di per sé produce qualcosa di valido, se non si sostiene su una "fede" che lo giustifica. Callas racconta l'entusiasmo che la sosteneva nel suo lavoro (esemplarmente in quello alla Scala): c'era gioia nella "fatica" di questo impegno, e ne restava traccia nel suo apparire sul palcoscenico. In un'intervista a Dora Ossenska dice del proprio "accendersi" sul palcoscenico, che esprime così bene la modalità della sua presenza scenica. Ricorre a termini quali "calore" (cioè capacità di dar vita ai personaggi), "febbre",

¹⁶ *IM*, 524.

“elettricità”, “atmosfera magica”; non poco di questo è andato ovviamente perduto nelle registrazioni. Coltivare un entusiasmo che non sa costruirsi è dannoso almeno tanto quanto imporre fatiche non sorrette da alcun senso, distruttive “fatiche di Sisifo”. Si pensi (spingendo ai limiti il discorso) a quante insensate (anche più terribili nella loro assurdità) fatiche si reggeva la disumanizzazione della persona nei lager.

Ci sono affermazioni relative alla sua professione che gettano luce sulla intera personalità di Maria Callas: «non avevo alcuna intenzione di far cadere nella routine la mia carriera», «ero interessata a produrre arte vera». Da Palermo scrive il 28 gennaio 1949: «sono abituata al lavoro pulito e perfetto». Era estremamente esigente, autocritica, insoddisfatta verso se stessa: «ho fissato l’asticella a un livello quasi impossibile da mantenere, e a ogni esibizione trovo che avrei potuto fare molto meglio, nonostante il pubblico sia entusiasta». Ma anche scrive: «credo assolutamente nella mia musicalità». A Eugenio Gara il 22 aprile del 1966, a proposito del proprio passato – e con toni che nello specifico rievocano altre sue dichiarazioni sugli anni della Scala, scrive: «Non dico che facevamo la perfezione, ma almeno c’era tanta sincerità, serietà, umiltà e devozione – oggi c’è tanta vanità, presunzione». A un’ammiratrice scrive: «Mi sforzo di comunicare un messaggio di *bontà*, come dicono gli italiani, di *lealtà*», «venero l’amore, nel senso bello del termine. Tutte le sciocchezze che diciamo all’opera le provo e le esalto: ahimè, la vita però non è così».

Del tutto convincenti sono le parole di Shirley Verrett: in una lettera del luglio del 1970, scrive: «la consapevolezza della bella persona che è», riferendosi alla sua visita alla Callas a Parigi. E in nota leggiamo: «*Norma* nel 1965 [la rappresentazione della Callas al Metropolitan che convinse Verrett a diventare cantante d’opera] è stato 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”».

A questo proposito colpisce nella Callas la netta coscienza della differenza tra le voci di Lady Macbeth («densa», «forte», velata di oscurità) e di Violetta («fragile, debole e delicata»)¹⁷. A proposito di *La Sonnambula* annota: «è molto difficile, perché devi controllarti così tanto e cantare delicatamente tutto il tempo»¹⁸. E: «Non basta camminare sul palco, piantare un piede da qualche parte e cantare. Devi dare l'impressione di avere *vissuto* in quei luoghi. Ogni gesto, ogni azione deve avere un senso se vogliamo convincere il pubblico»¹⁹. A Rescigno pare abbia detto, circa l'interpretazione di *Ritorna vincitor* di Régine Crispin: «Sembra una marcia funebre! Ma è ben altro. Mostriamoglielo!»²⁰. Quanto a Wagner, agli inizi del '67 scrive una lettera scusandosi di essere distratta dalla sua musica che, dice, «ho messo su»: sul giradischi ovviamente. Elvira de Hidalgo nel marzo del '49 le scrive: «con il mio metodo avresti un giorno potuto cantare qualsiasi opera [...]: ecco perché oggi puoi meravigliare tutti cantando *Puritani* e *Parsifal*». Alla stessa lucidamente nel gennaio del 1968 scrive la Callas da Parigi: «Ho i miei dischi che mi insegnano che cosa facevo e il mio registratore mi specchia quello che faccio – o che non devo fare». Testimonia Leo Lerman che il 16 settembre 1977, il giorno della sua morte, è ancora in gioco una sua auspicata registrazione di *La traviata*.

*

Certo, nel canto hanno un grande rilievo le parole, ma non bastano proprio. «Il canto è la manifestazione più alta e nobile della poesia, quindi una buona dizione è di primaria importanza; non solo perché un cantante deve essere chiaro, ma soprattutto perché la musica non deve essere mutilata. Il fatto che io cerchi sempre la verità nella musica non rende le parole superflue». «Spesso le parole nell'opera lirica sono ingenuie, persino prive di senso se prese da sole,

¹⁷ *IM* 284.

¹⁸ *IM* 211.

¹⁹ *IM* 285.

²⁰ *IM* 358.

ma acquisiscono un enorme potere quando si combinano alla musica»²¹. Nell'intervista televisiva rilasciata a Dora Ossenska a Parigi nell'autunno del 1976 troviamo: cose tali si dicono i personaggi delle opere, che «se non è ben fatto siamo subito al ridicolo»; per evitare questo «ci dev'essere molta verità molta sincerità molta scienza molta improvvisazione e grande personalità». Così in *Medea* i recitativi devono essere «molto serrati molto incisivi anche per non perdere l'atmosfera: un ritmo bisogna tenerlo»; altrimenti «Cherubini è facile che cada nel vuoto».

Maria Callas era cosciente che «non basta sapere: a contare davvero è come si rende ciò che si sa». A questo nel teatro musicale contribuiscono potentemente i gesti: «I miei gesti non sono mai premeditati. Sono legati ai colleghi, alla musica, al modo in cui mi sono mossa prima: ogni gesto nasce dall'altro, come il botta e risposta di una conversazione. Devono essere il prodotto autentico del momento». I cantanti lirici sono attori, e come tali «devono identificarsi con il personaggio». «Bisogna studiare ogni inflessione vocale, ogni gesto, ogni sguardo – mentre l'istinto è quell'amico astratto che ti terrà in pista. Nonostante tutto, non avrai compiuto nulla se i tuoi studi non si trasformano, una volta in scena, in una trasfigurazione totale, in un nuovo modo di sentire, un nuovo modo di vivere». Bisogna mantenere «l'atmosfera, la poesia, il misticismo che fa funzionare la teatralità».

Come non basta saper «scrivere bene», così «Non basta avere una bella voce. Cosa significa? Quando si interpreta un ruolo, è necessario avere mille colori per rappresentare la felicità, la gioia, il dolore, la rabbia, la paura. Come puoi farlo solo con una bella voce? Anche se a volte canti a pieni polmoni, come ho fatto io, dev'essere per una necessità di espressione»; «questo è l'unico motivo per cui la tecnica viene acquisita»²². D'altro lato, «non si può usare l'espressione artistica come scusa per un'intonazione scadente o note alte poco accurate». Seguono notazioni a conferma su *Norma*, *Medea*, *Aida*, *Tosca*, e su

²¹ *IM* 503 e 504.

²² *IM* 507.

Mozart; quanto a Violetta, scrive di un critico: «mi ha inavvertitamente fatto il più grande complimento quando ha detto che “la Callas nella *Traviata* sembrava stanca”, soprattutto nell’ultimo atto. Ho cercato per anni di dare proprio questo colore stanco e malato alla voce di Violetta»²³.

*

Ebbe un grande ruolo nell’arte di Maria Callas il belcanto, cui la educa Elvira De Hidalgo: esso è «quell’educazione completa senza la quale non si può cantare bene qualunque sia l’opera, anche la più contemporanea». Anche esercizi apparentemente noiosi «con le scale, i trilli, gli arpeggi e tutti gli abbellimenti», sono preziosi; come «piccole melodie che rendono il duro lavoro un piacere». Tutti gli artifici sono controproducenti solo «se usati superficialmente come sfoggio di abilità vocale»; occorre «preparare ogni frase nel profondo prima di cantarla». Il compimento della sua formazione avvenne, sappiamo, in Italia con Serafin: «Tu hai uno strumento – le dice – 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»²⁴.

Afferma Rodolfo Celletti: «l’uso in senso negativo di termini quali virtuosismo ed edonismo risale alle polemiche antimelodrammatiche dei fautori del dramma musicale, secondo i quali il virtuosismo sarebbe un mero sfoggio di abilità tecnica, privo di contenuti espressivi. Anche questo è un arbitrio intellettualistico». Come arbitrario è far valere a danno della Callas, e insieme a detrimento di dimensioni essenziali del teatro musicale, un wagnerismo certo comprensibile nel contesto in cui Wagner operò, ma inaccettabile se esteso al di fuori di esso; e d’altronde perché dimenticare le sue interpretazioni wagneriane, certo di alto livello, che (già s’è accennato) non mancarono. Poco più sotto rileva Celletti: è difficile «comprendere come

²³ I passi da ultimo citati si trovano tutti in *IM* 506-511.

²⁴ *IM*, 500, 501, 502.

un'arte fondata sui suoni possa prescindere dal piacere fisico dell'udito»; e ancora: «L'espressione calzante, suggestionante, emotiva, è virtuosismo», e questo è «sempre espressivo». Maria Callas fin da giovane è «alle origini della rinascita del belcanto», sa infondere «nei vocalizzi e nelle agilità un mordente, un colore, un ritmo», che «nessun soprano del nostro secolo aveva prima di lei messo in luce». E più avanti: «non soltanto il verismo, ma il dramma musicale di Wagner e di Strauss, tenendo conto soprattutto di come erano allora concepiti interpretativamente, aveva diffuso una sorta di insofferenza per tutto ciò che nell'espressione vocale poteva essere ricerca di colori raffinati, di effetti dinamici e chiaroscurali approfonditi, di canto morbido e legato, di accento graduato, di intimizzazione. Tutto questo passava per edonismo»²⁵. Maria Callas reagì all'involverimento “verista” del canto in atto fino agli anni della sua formazione; riscattò gli accenti di profonda verità del belcanto: tutt'altro che vacuo, banale quando non volgare, o meramente esornativo. La pratica tecnica del belcanto è essenziale, già s'è accennato, anche per affrontare Wagner e musicisti successivi, che tra i seguaci del belcantismo proprio non sono da annoverare.

*

Assolutamente da segnalare è in questo contesto *Una voce venuta da un altro secolo* di Teodoro Celli²⁶: uno scritto assai apprezzato dalla stessa Callas; e imprescindibile per mettere a fuoco la “poeticità” del suo canto. Celli è stato un musicologo privo di pregiudizi, refrattario a contrapposizioni irragionevoli (ma ciononostante imperanti) tipo quella tra Verdi e Wagner, tra il teatro musicale ottocentesco italiano e il *Gesamtkunstwerk*; tanto che gli dobbiamo un'ottima guida all'ascolto di *L'Anello del Nibelungo*. Anche in questo fu consentaneo della Callas, attenta come sappiamo anche a Wagner.

²⁵ Tutto quanto qui è citato è tratto da R. Celletti, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 18, 19, 20, 203; e v. pp. 204-208. Sul problema del belcanto assai rilevanti sono le pagine dai “Frammenti di memorie” contenuti in *IM*, pp. 499-508.

²⁶ *IM* 527-550. Da qui traggio d'ora in avanti tutte le citazioni.

Di Maria Callas è «l'esigenza dell'individuazione psicologica dei personaggi»; si sente più vicina a grandi interpreti del passato belcantistico (che giunge fin verso la metà dell'Ottocento), quali Maria Malibran o Giuditta Pasta appunto, che non a cantanti loro successive (soprattutto di intonazione verista), o a lei coeve. Il suo mondo poetico parte da Gluck e attraversa tutto l'Ottocento. «Maria Callas ha ridato al nostro melodramma romantico le sue vere eroine; per ciò certe sue interpretazioni rimangono memorabili». E per questo resta «una grande, meravigliosa artista del canto, un'interprete di prodigiosa e commovente efficacia».

Distingue, Celli, due differenti tipi di ascoltatore, e correlativamente due modi di considerare il canto. Ci sono spettatori attenti soprattutto alle «belle voci», al piacere «fisico» che inducono, agli acuti sparati come gol; costoro non colgono nel segno. Auspicabili per contro sono spettatori attenti allo spettacolo come «dramma realizzato per mezzo della musica», per cui «una voce è *bella* soltanto quando sia compiutamente *espressiva*», avendo beninteso i mezzi tecnici per farlo. Celli ricorda anche Stendhal, e aggiunge: «Persino una nota stridula (purché intonata esattamente) può servire efficacemente a raffigurare un particolare stato d'animo, di malvagità, di perversione». «In realtà i grandi compositori di melodrammi furono tali appunto perché mirarono a realizzare il dramma mediante la musica, e non soltanto a scrivere della buona musica. E, naturalmente, desiderarono interpreti che non soltanto cantassero, ma che cantassero per realizzare il loro personaggio». Così non fa giustizia a Bellini chi lo considera solo un «sublime creatore di melodie, ma un drammaturgo di scarso rilievo». Anche nel cinema attrici molto belle non bastano: «la loro autentica bellezza consiste pur sempre nella loro attitudine all'espressione». Del tutto appropriate sono dunque qui le citazioni da Verdi: quella stranota sulla Tadolini interprete di Lady Macbeth (non a caso Toscanini aveva scelto la Callas per questa parte); e questa sulla Malibran: «Grandissima ma non sempre uguale. Sublime talvolta e qualche

volta barocca. Lo stile del suo canto non era purissimo, la voce stridula negli acuti. Malgrado tutto, artista grandissima, meravigliosa».

Non è in gioco solo la “bravura” della cantante: «per le risonanze psicologiche che ogni elemento di quella tecnica assume, l’ascoltatore finisce col dimenticare addirittura tanta bravura, nel momento stesso in cui ne percepisce i risultati». Tanto meno vi sono intenti di mera ricostruzione storico-filologica (peraltro dubbia, come nota Emilio Sala), anche se la Callas non manca di sensibilità filologica: «l’interpretazione è sempre un atto che impegna ogni sua risorsa vitale, e sottrae perciò questo canto al sospetto di una ricostruzione “a freddo”, archeologica, di un antico “stile”». La sua arte interpretativa «non è soltanto ricostruzione del canto romantico ma ripensamento di esso, con moderna sensibilità». Con una sensibilità cioè che lega il suo impegno professionale al senso che esso riveste per la sua intera persona, alla sua singolare storia negli anni in cui visse – anni che sono stati anche nostri. «Forse, ascoltando tutto ciò che di mesto e di terribilmente nostalgico, di aggressivo e di disperato v’è in questa voce, si potrebbe giungere a concludere che non solo essa è mirabilmente atta a realizzare il dramma in musica; ma che essa stessa “contiene un dramma”»: il dramma di un mondo meno estinto di quanto si creda. E non solo, aggiungerei, «contiene un dramma»; ma cantandolo in esso prende posizione, ad esso risponde con accenti di accesa speranza, che danno senso alla sua vita, e a quella di chi tuttora la ascolta: per questo una “tinta utopica” pervade la sua voce. Perché altrimenti tanti hanno assistito alle rappresentazioni della Callas, perché non pochi ancora nel suo canto si riconoscono, perché comunque continuano ad ascoltarla.

Trovo infine eccellente il finale del saggio di Celli, in cui riprende quanto Wagner scrisse a proposito di Wilhelmine Schröder-Devrient. Sono peraltro note le parole entusiastiche che Wagner, in *La mia vita* le dedicò dopo averla

sentita in *Fidelio*²⁷. Altrove leggiamo: «A proposito di questa artista mi è stata spesso rivolta la domanda se la sua voce, poiché la celebriamo come cantante, fosse veramente eccezionale; intendendo con questa domanda che in fondo, la cosa essenziale sta appunto qui. Veramente provai sempre fastidio a rispondere perché mi ripugnava di vedere la grande artista tragica messa nello stesso ordine delle solite cantanti d'opera. Se oggi ancora qualcuno me lo chiedesse, gli darei press'a poco questa risposta: "No, non aveva affatto "voce". Ma sapeva trattare così bene il suo respiro ed effondere con esso, in una musicalità meravigliosa, una pura anima di donna, che non si pensava più né al canto né alla voce»²⁸. E Teodoro Celli conclude: «parole che espongono, in termini paradossali, una esperienza che l'arte di Maria Callas ci ha fatto tante e tante volte compiere»²⁹.

Nota bibliografica

ARDOIN, John, *Maria Callas. Lezioni di canto alla Juilliard School of Music*, trad. di Luigi Spagnol, Longanesi Milano 1988.

AVERSANO, Luca e PELLEGRINI, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CALLAS, Maria, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura e con Introduzione di Tom Volf, Rizzoli, Milano, 2019.

CANTONI, Remo, *Franz Kafka e il disagio dell'uomo contemporaneo*, con una "Nota introduttiva" di Carlo Montaleone, Milano, Unicopli, 2000.

²⁷ R. Wagner, *La mia vita*, con Introduzione e traduzione di Massimo Mila, Torino, EDT, 1982, pp. 31-32.

²⁸ R. Wagner, *Attori e cantanti* (1872) in "L'ideale di Bayreuth (1869-1879). Prose di Riccardo Wagner", a cura di Ferruccio Amoroso, con dedica a Vincenzo Errante, Bompiani, Milano, 1940, pp. 141-231. A Wilhelmine Schröder-Devrient sono dedicate le pp. 218-222, 225-6; a lei è anzi dedicato l'intero saggio (come risulta da p. 231); Celli cita direttamente dalle pp. 220-221.

²⁹ *IM*, p. 550.

CELLETTI, Rodolfo, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Firenze 1986.

MISHANI, Dror A., *Un caso di scomparsa*, trad. di E. Loewenthal, Guanda, Parma 2013.

MONTALE, Eugenio, *La Vestale di Spontini*, in «Grandi Voci alla Scala», n. 6, 1993.

SCARAMUZZA, Gabriele, *Incontri. Per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

—, *La Traviata alla Scala*, «Odissea», 23 gennaio 2019.

—, *Callas. Lettere e memorie*, «Odissea», 4 marzo 2020.

WAGNER, Richard, “Attori e cantanti” (1872) in *L'ideale di Bayreuth (1869-1879). Prose di Riccardo Wagner*, a cura di F. Amoroso, con dedica a V. Errante, Bompiani, Milano 1940.

—, *La mia vita*, trad. it. di M. Mila, EDT, Torino 1982.

S.A., *Maria Callas alla Scala*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997.

Nota biografica

Gabriele Scaramuzza è nato a Milano nel 1939. Alunno del Collegio Ghislieri, si è laureato a Pavia con Dino Formaggio, e ha insegnato Estetica a Padova, Verona, Sassari e, da ultimo, a Milano. Si è occupato di estetica fenomenologica (*Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976), dell'estetica di Banfi e della sua scuola (*Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, Cleup, Padova 1984; *Crisi come rinnovamento*, Unicopli, Milano 2000; *L'estetica e le arti*, Cuem, Milano 2007; *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, Cuem, Milano 2009; *Omaggio a Paci*, a c. di E. Renzi e G. Scaramuzza, Cuem, Milano 2006; *Ad Antonio Banfi cinquant'anni*

dopo, a c. di S. Chiodo e G. Scaramuzza, Unicopli, Milano 2007). Con Stefano Raimondi ha curato *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, Cuem, Milano 2008. Ha compiuto ricerche sul tema della "morte dell'arte" in Hegel (*Arte e morte dell'arte*, con P. Gambazzi, Mondadori, Milano 1998), cui si connettono l'attenzione all'estetica delle situazioni estreme, al problema del brutto e del melodrammatico (*Itinerari estetici del brutto*, con P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis, Cortina, Milano, 2011; *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano 2013), gli studi dedicati a Kafka (*Walter Benjamin lettore di Kafka*, Unicopli, Milano 1994; *Kafka a Milano. La città, la testimonianza, la legge*, Mimesis, Milano 2013). Sono poi usciti i testi autobiografici *In fondo al giardino. Ritagli di memorie* (Mimesis, Milano 2014) e *Un'insostenibile voglia di vivere. Frammenti di memorie e riflessioni* (Mimesis, Milano 2017). Infine *Incontri Per una filosofia della cultura* (Mimesis, Milano, 2017; *Smarrimento e scrittura* (Mimesis, Milano 2019), *Passaggi. Passioni, persone, poesia* (Mimesis, Milano 2020).