Milano, aprile 1958, foto di Angelo Novi, Archivio Publifoto Intesa San Paolo

Poetica e politica di un corpo ai margini

Il centesimo anniversario della nascita di Maria Callas è l'occasione per illuminare non solo le sue performance artistiche ma anche le "imperfezioni" della donna, di quel corpo e di quella voce che l'hanno resa unica: un'icona, una Diva, un mito

DI SERENA GUARRACINO*

È facile sentirsi sopraffatta dalla mera quantità di materiali che gravitano intorno al nome "Callas"; materiali molto diversi per epoca, forma, medium, nonché spesso contraddittori tra loro. Potremmo immaginare una Barbie Callas (che la Mattel non ha mai prodotto, ma di cui esistono versioni customizzate particolarmente accurate), da poter vestire e svestire a piacimento con i suoi vari costumi: non solo quelli più strettamente di scena, come Tosca, Violetta o Norma, ma anche la diva piena di glamour *à la* Audrey Hepburn, la Maestra dai grandi occhiali delle Masterclass alla Julliard, ma anche la ragazza tracagnotta sul transatlantico che dagli Stati Uniti la porta in Italia.

Quale di queste, mi chiedo, è la "mia" Callas? Può sembrare una questione marginale, ma è fondamentale nella necessità che ho di posizionarmi a partire da me – una pratica della critica femminista (com'è noto), ma che ha dato anche tanto alla ricezione queer di Callas, come mostra quello che è il testo cruciale su Callas come icona gay, *The Queen's Throat* di Wayne Koestenbaum. Come Koestenbaum, ma di necessità diversamente da lui, anche io mi pongo prima di tutto come ascoltatrice: non mi basta la bambola muta – nonostante il piacere di vestirla e svestirla a piacimento; il mio corpo è in dialogo con un *corpus* Callas che si incarna prima di tutto nella voce. Parto quindi dall'esperienza dell'ascolto, come esperienza individuale ma anche collettiva o, meglio, che crea una collettività, perché costituisce un pubblico che, per quanto atomizzato dai dispositivi digitali e profondamente diversificato, è quello che sancisce la sopravvivenza di Callas.

A cosa si deve questa sopravvivenza, questa resistenza all'oblio ma anche questa esposizione al consumo reiterato da parte di generazione dopo generazione di melomani? Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, nella prefazione (o, meglio, preludio) a *Mille e una Callas*, scrivono:

> La figura di cantante-attore trasfigurata in mito ha senz'altro dei precedenti nella storia dello spettacolo, dell'opera in musica in particolare. Ma che un interprete, legato alle risorse vili e caduche della carne, più che alla dimensione sacra e durevole della scrittura, svestisse i suoi panni per ergersi a simbolo di una condizione umana universale, questo forse ancora non s'era dato.

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato

Luca Aversano
Jacopo Pellegrini
(a cura di)
Mille e una Callas
Voci e studi
Quodlibet, Macerata
2023 [2016]
640 pagine, 26 euro

Roland Barthes
"Il canto romantico"
Trad di
D. De Agostini
in *L'ovvio e l'ottuso.*
Saggi critici III
12 maggio 1976

Alberto
Bentoglio
Maria Callas
Carocci, Roma 2023
124 pagine, 13 euro
e-Pub 6,29 euro

René de Ceccatty
Maria Callas
trad. di G. Zucca
Neri Pozza, Vicenza
2023
320 pagine, 19 euro
e-Pub 9,99 euro

Jack Halberstam
L'arte queer
del fallimento
Trad. di G Polizzi
Minimum Fax
Roma 2022
336 pagine, 19 euro
e-Pub 11,99 euro

Wayne
Koestenbaum
The Queen's Throat:
opera, homosexuality
and the mistery
of desire
Vintage Books
New York 1994

Gianni Rondolino
Luchino Visconti
UTET, Torino 2003
XIV-634 pagine
25 euro

Che l'appeal di Callas sia basato su una sua incarnazione – o meglio, un performativo dare-voce – alla condizione umana è idea piuttosto diffusa: René de Ceccatty scrive: «"Callas" si conferma un nome magico, un riferimento inevitabile quando si parla della voce umana. […] Maria Callas significa la voce umana» (p. 11); e Koestenbaum scrive, in uno dei passi più citati del suo *The Callas Cult*: «Every body is a civil war. Callas sang the war».

Every body, ogni corpo: possibile, mi chiedo, che nella voce di Callas si ritrovi ogni corpo (umano)? Davvero ci ritroviamo unite e uniti nell'ascolto di Callas, dentro una specie di nuovo soggetto-orecchio universale? Mi chiedo quanto questo appello all'universalità di Callas non finisca per depauperarne ed espropriarne il femminile: non nel senso della differenza biologica (ma in parte anche di essa, se questa differenza è una delle marche di eccezionalità della sua voce), bensì in maniera più significativa della marginalità e quindi essenzialmente della politica di un corpo che si posiziona, attraverso la voce, come femminile. Estetica e politica sembrano qui incompatibili: l'afflato universale non sembra potersi conciliare con una lettura femminista del *corpus* Callas.

Eppure, mi chiedo se si possa invece trovare nel *corpus* Callas – suo malgrado – una poetica che sia anche una politica del corpo ai margini; una poetica di resistenza che parta dalla marginalità del corpo sessuato al femminile, e che appare in Callas attraverso due temi indissolubilmente legati: la questione del grasso e del controllo del suo corpo e le sue "note spezzate", l'imperfezione, il fallimento.

La maggior parte dei commenti sulla rivoluzione performativa che Callas realizza sulle scene non si ritraggono dall'attribuirne la causa alla perdita di peso che porta la cantante dai 92 chili della *Gioconda* del dicembre 1952 ai 64 del *Don Carlos* dell'aprile 1954. Tuttavia, anche i biografi che più sostengono questa lettura, incluso Bentoglio per il recente volume Carocci, non possono non registrare che anche prima della leggendaria cura dimagrante Callas avesse portato sulle scene una modalità di interpretazione attoriale. Lo stesso Visconti, che pure è annoverato tra coloro che sostengono la metamorfosi fisica di Callas – che infatti coincide con le sue regie in cui lei è protagonista – in una dichiarazione più tarda sovrappone, in maniera piuttosto sorprendente, la potenza vocale di Callas al suo corpo grasso: «Era grassa, ma in scena bellissima. Mi piaceva la sua grassezza, che la rendeva così imponente. Già allora era un fenomeno, la sua presenza scenica era elettrizzante» (cit. in Rondolino, *Luchino Visconti*, p. 346).

Callas, quindi, è già Callas quando è grassa? O meglio, Callas sarebbe stata Callas anche se non fosse dimagrita? Certo, di soprano grasse è pieno il mondo dell'opera; in fondo il vecchio adagio americano dice «it's not over till the fat lady sings», non è finita finché la signora grassa canta.

Il corpo grasso si fa consumare, nella sua esposizione pubblica; nell'opera, con il suo codice intrinsecamente antirealistico, può anche mostrarsi senza la sanzione sociale che lo colpisce in altri discorsi – in primis quello medico. Anche qui, quella del *corpus* Callas è una posizione aporetica: da una parte, il suo dimagrire vuol dire esercitare controllo: per Callas non si tratta infatti solo di dimagrire, ma anche di cambiare look, diventare una diva non dell'opera ma del cinema, del jet-set, una Audrey Hepburn degli anni d'oro o una «Marilyn Monroe europea che sa anche cantare», come la descrive il *Chicago Sun-Times* nel 1954. E però proprio questa metamorfosi la rende in verità più consumabile, artisticamente ma anche commercialmente: Callas si consuma, come Violetta; diventa Violetta, come sappiamo, nell'epocale allestimento diretto da Visconti per La Scala nel 1955.

L'eccezionalità di Callas sta anche in questa sua capacità di autocontrollo, di *self-fashioning* come cantante e come artista. E tuttavia, non si può non ignorare la dimensione autolesionista di un corpo che si consuma, e che così, nella sua dimostrazione di potere – su se stessa – rischia di perdere ciò che la rende potente: la voce. Qui è difficile distinguere la realtà dalla leggenda: le recensioni e le critiche sono così discordi che non è davvero possibile determinare se la perdita di peso abbia portato a un deterioramento dell'apparato fonatorio di Callas; tuttavia, è anche vero che dopo il 1953/1954 i difetti della sua voce dopo sono interpretati come legati, almeno potenzialmente, alla perdita di peso – collegamento che non sarebbe mai avvenuto, ovviamente, se Callas fosse sempre stata magra.

Ma, per l'appunto, questa è la leggenda o, meglio, la stratificazione immaginaria che si è cristallizzata nella ricezione – in vita e soprattutto postuma – del *corpus* Callas. Il fatto che non si possa davvero decidere se il dimagrimento sia stato la causa dell'indebolimento delle qualità vocali di Callas deriva dal fatto che, in realtà, queste sono sempre state oggetto di dibattito. È noto che Tullio Serafin, uno dei suoi più grandi sostenitori, l'avesse definita una "vociaccia"; con buona pace di chi la considera una voce universale, si potrebbe al contrario definirla una voce divisiva, affatto unificante. Ovviamente, per chi ama Callas questi "difetti" sono ciò che rende la sua voce unica, inconfondibile: le imprecisioni callasiane sono al servizio dell'espressione, e questa "disfunzionalità" ci riporta all'ambivalenza tra consumo e resistenza: nel resistere all'imperativo di confezionare un prodotto perfetto, Callas non si ritrae, ma al contrario si espone al consumo da parte del pubblico in una dimensione non (solo) tecnica, ma prima di tutto emotiva.

E questo ci porta alla questione del *corpus* Callas come eccezionale, anormativo, e in definitiva fallimentare. Uno dei difetti più commentati di Callas è quello di non aver mai saputo mascherare il passaggio fonico tra le diverse voci, il cosiddetto "ponticello"; e così, scrive Koestenbaum,«her voice seemed

Vanna Vinci, Maria Callas, *Feltrinelli Comics*

a Cubist painting composed of angles not easily organized into interpretable wholes—an eye, a nose, a brow». Nel suo *Il canto romantico*, Roland Barthes individua nella vocalità liederistica la capacità di offrire al soggetto un'esperienza di universalità che si incarna nel corpo, la possibilità quindi di «godere del corpo unificato» – quello di chi canta ma anche, in una rispondenza speculare, di chi ascolta. Callas, che infatti non affronta mai il *Lied*, rappresenta l'antitesi di questo sogno di unità: davanti all'ideale della voce unica nel senso di indivisa, del soggetto unitario che non mostra crepe nella propria proiezione identitaria, il *corpus* Callas programmaticamente fallisce. E qui forse è facile, ma inevitabile, ascoltare Callas e sentire l'eco futura dell'arte queer del fallimento teorizzata da Jack Halberstam diverse decine di anni dopo – un'arte che rappresenta l'impossibilità di aderire alla norma non per ogni corpo, ma per quel corpo che in qualsiasi tempo e luogo fallisce ad uniformarsi, e fallisce anche perché non può che proclamare a gran voce il proprio fallimento.

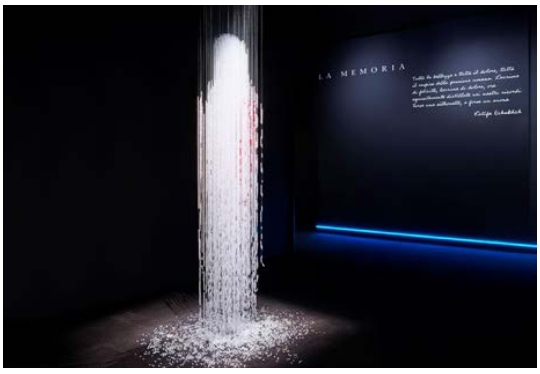
Il corpus Callas resiste all'universalizzazione del mito come imposizione di una linearità progressista: la voce di Callas rimane una voce instabile, metamorfica, che sbandiera la propria innaturalezza, la propria imperfezione. Nonostante l'ostentata "schiavitù" alla scrittura musicale – un tema che ricorre spesso nelle sue dichiarazioni – «il compositore è il padrone e l'interprete è al suo servizio» –, Callas non teme di lanciare acuti metallici come il mi bemolle (un'ottava sopra quello scritto da Verdi) in *Sempre libera*, sia in quella registrata in studio nel 1953 che nella famosa *Traviata* di Lisbona del 1958, dove la nota è una staffilata, una frattura del continuum musicale, una spaccatura nella voce che spinge troppo in alto – eppure ci arriva. Una nota, insomma, che non è nel suo registro, e non è nello spartito; ma che resta uno dei marchi più riconoscibili del *corpus* Callas. ■

* Università dell'Aquila

Grazie al progetto *Icona Callas*, Torino si è resa protagonista delle celebrazioni per il centenario di Maria Callas: un convegno internazionale (*Maria Callas at 100: Opera, Celebrity, Myth*, a cura di Giulia Carluccio, Massimo Fusillo, Stefania Rimini ed Emanuele Senici), una rassegna cinematografica, sei Masterclass con artist@ ed espert@ di diversa provenienza – tra cui Tom Volf, autore del progetto *Maria by Callas* – e quattro mostre ospitate nel Palazzo del Rettorato dell'Università di Torino, che esplorano altrettante incarnazioni dell'icona Callas. *Io sono Maria Callas* espone, nelle salette della biblioteca storica Arturo Graf, alcune tavole originali dell'omonimo graphic novel di Vanna Vinci (Feltrinelli 2018), nel cui tratto a volte ironico e a volte empatico si esplorano le vicende ambivalenti della biografia callasiana. *Callas/Medea. Storia di un disco* racconta, con materiali dall'Archivio Storico Ricordi, la nascita della registrazione della *Medea* di Cherubini del 1957: un momento cruciale nella storia del disco e del mercato della musica, dato che l'etichetta Dischi Ricordi avrebbe presto lanciato il fenomeno dei cantautori e aperto un nuovo fronte della cultura musicale italiana. La mostra segna anche i 150 anni della fondazione di Casa Ricordi, celebrato con la ristampa del vinile della Medea callasiana, inclusi i libretti originali. Nel cortile del palazzo *Maria Callas Offstage* offre dieci gigantografie della "Divina" tratte dall'Archivio Publifoto Intesa San Paolo, che ne esplorano l'immagine pubblica tra glamour e controversie: dalle prove nell'atelier di Biki alla relazione con Onassis, i momenti chiave di Callas fuori dal palco ci sovrastano, ma mostrano anche le sue fragilità. In un angolo dello stesso cortile, una piccola struttura nera accoglie *Seven Deaths*, video-installazione che raccoglie i filmati che accompagnano lo spettacolo di Marina Abramovich *Seven Deaths of Maria Callas*: un'occasione unica per immergersi nell'immaginario dell'artista serba e nel suo "corpo a corpo" con l'icona Callas.

Al Museo Teatrale alla Scala a Milano (www.museoscala.org) prosegue fino al 30 aprile 2024 l'omaggio a Maria Callas. La mostra ha il suo focus sul segno lasciato dall'artista nell'immaginario degli artisti di oggi e rafforza il dialogo che l'istituzione milanese da sempre nutre con l'arte, affidando a cinque artisti contemporanei di interpretarne il suo mito immortale in una narrazione corale attraverso i linguaggi del cinema, della moda, della musica e dell'arte.

Marina Abramovic in Seven Deaths of Maria Callas, *al Coliseum di Londra (2023) foto di TristramKenton per* The Guardian



Due immagini della mostra Fantasmagoria Callas, Museo della Scala, Milano

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato