

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 40, 2023

«IL PARLAGGIO» – RECENSIONI

ALBERTO BENTOGGIO, *Maria Callas*, Carrocci Editore, Roma, 2023, pp. 120

Il volume, inserito nella collana *Percorsi e dimensioni del teatro* diretta da Lorenzo Mango e Franco Perrelli, si concentra sulla figura di Maria Callas – indiscusso fenomeno musicale del secolo scorso – illuminandola da una prospettiva prettamente teatrale ed indagandone il ruolo di vera innovatrice nelle pratiche sceniche del melodramma. Alberto Bentoglio propone infatti un itinerario attraverso la carriera artistica della Diva – dagli anni Quaranta della formazione, sino alle ultime apparizioni degli anni Settanta – focalizzandosi, in maniera non del tutto inedita (come dimostrano i saggi già dedicati all’argomento da Gerardo Guccini, nel 2020), ma ulteriormente approfondita, sulle sue qualità di cantante-attrice.

Oggetto privilegiato di questa ricostruzione biografico-artistica è dunque il lavoro svolto da Callas in collaborazione con i numerosi registi della sua carriera, tra cui emergono i nomi dei più noti Luchino Visconti, Franco Zeffirelli e Margherita Wallmann,

senza tralasciare, però, gli esordi con Guido Salvini e Gerardo Guerrieri. In controtendenza rispetto a chi attribuisce al solo Visconti il merito di scopritore dei suoi talenti recitativi, questo agile e ben documentato studio dimostra, attraverso un’attenta selezione di fonti, come detti talenti fossero stati già ampiamente sperimentati e raffinati sotto la guida di altri registi che seguirono la cantante, almeno nei dieci anni precedenti il sodalizio artistico con lo stesso Visconti.

Il testo si articola così in cinque sezioni principali, rispettivamente dedicate agli esordi, il rapporto di Callas con Milano e con i registi della Scala, la collaborazione scaligera con Visconti, gli allestimenti nel mondo e le ultime ricorrenze di *Norma*, *Tosca* e *Medea*, soffermandosi anche, in conclusione, sulla collaborazione cinematografica con Pier Paolo Pasolini. In ogni sezione, che segue prevalentemente un impianto cronologico, con qualche necessaria sovrapposizione dovuta a ragioni prevalentemente analitiche e tematiche, sono presentate le schede biografiche relative ai registi menzionati. Queste ultime, in particolare,

rappresentano un utile strumento a disposizione del semplice lettore, come dello studioso, nella consultazione e fruizione rapida del testo, che si conclude con una selezione bibliografica dedicata principalmente all'esperienza teatrale dell'artista, *focus* privilegiato, come detto, dell'intero lavoro.

Se le prime pagine ricostruiscono gli anni della formazione, avvenuta tra la Grecia e l'Italia a metà degli anni Quaranta, una prima osservazione di rilievo riguarda sicuramente il fatto che, nel panorama teatrale italiano della prima metà del Novecento, «il concetto di regia come strumento critico per la rappresentazione di un'opera lirica [risultò] estraneo alla pratica di allestimento scenico del teatro d'opera» (p. 14). I rari allestimenti che tentano la via dell'innovazione – pensiamo a quelli di Max Reinhardt e Jacques Copeau al Maggio Musicale Fiorentino – sono infatti guardati con sospetto dal pubblico e dalla critica, mentre sarà necessario attendere la metà del secolo per avere un regista teatrale che si mostri in grado, affiancando il maestro concertatore, di coordinare tutti gli elementi dello spettacolo. Alle spalle del genere c'è infatti una ferrea tradizione con cui confrontarsi, fatta di tempi rigidi ed abitudini consolidate, elementi che, solo a partire dagli anni Cinquanta, saranno ripensati, almeno in Italia, alla luce della consapevolezza che esistano necessariamente «varie opere e varie

drammaturgie musicali, ognuna delle quali va affrontata a suo modo» (p. 17).

A partire dagli anni dell'immediato dopoguerra, Callas ha occasione di partecipare a numerosi allestimenti che la mettono in contatto con registi provenienti dal teatro di prosa, cimentandosi in esperienze di rilievo sul piano artistico e cinematografico. Questi registi hanno tutti progressivamente accompagnato lo sviluppo dell'arte attoriale della giovane cantante, che la porterà a misurarsi, negli anni della maturità, con ruoli in cui già eccellevano Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse. Lo studio si sofferma così sull'incontro con Tatiana Pavlova, nella *Fedora* di Umberto Giordano del '56, personaggio amatissimo dalla Bernhardt, dopo aver analizzato l'allestimento scaligero di *Traviata* per la regia di Luchino Visconti, dove il confronto con la Duse nella *Signora delle Camelie* è d'obbligo. Autorità teatrale riconosciuta e profonda conoscitrice del metodo di Stanislavskij, la Pavlova riserva un'attenzione particolare alle qualità recitative dell'interprete principale, guidandola verso la resa scenica di un personaggio ambiguo e suggestivo. Dal canto suo, Visconti ha già indirizzato la cantante verso una Violetta moderna, scenicamente viva e credibile, nel memorabile – seppure controverso – allestimento scaligero del '55.

Collocata cronologicamente tra la *Fedora* e *Traviata* (ma non di minore

importanza) è la collaborazione con Margherita Wallmann, «figura centrale per l'evoluzione della regia d'opera in Italia» (p. 61), che ha alle spalle una lunga e importante esperienza di coreografa, danzatrice e direttrice del corpo di ballo della Scala. Per la *Medea* del '53 diretta da Leonard Bernstein, le due artiste stabiliscono un sodalizio artistico che conferirà ulteriori sfumature innovative al personaggio della maga colchide. Reduce da un drastico dimagrimento che modificherà profondamente il suo aspetto, influenzando – come già osservato da Gerardo Guccini – anche sul suo profilo attoriale, Callas interpreta infatti una protagonista combattuta, violenta e passionale, giovandosi di un fisico più duttile e scattante, perfettamente adeguato all'attenzione puntigliosa che la Wallmann dedica alle coreografie e ai movimenti dei cantanti sulla scena.

Medea rappresenta del resto un vero e proprio *leit motiv* nella carriera della Diva, tanto da ri-crearla per il grande schermo nella celebre versione cinematografica di Pier Paolo Pasolini, nel 1968. Si tratta della prima e unica esperienza di riprese sul set, poiché l'artista si adatta con difficoltà ai tempi frammentati della recitazione cinematografica, dichiarando in seguito all'amica Dacia Maraini quanto la macchina da presa la metta a disagio, facendole perdere di naturalezza espressiva. La performance cinematografica testimonia tuttavia la vena

sperimentale di Callas sul piano recitativo, sfidando, nel melodramma, i gusti di un pubblico molto affezionato alla tradizione, ma anche avventurandosi, con il cinema, nei territori del pubblico di massa. Questa versatilità, assolutamente inedita per una cantante d'opera, risulta tuttavia inusuale anche per gli stessi attori di teatro, che spesso faticano ad adattare le proprie tecniche recitative ai (dilatati o frazionati) tempi cinematografici, come dichiarato più volte perfino da Vittorio Gassman, definito un vero e proprio “mattatore” dello schermo.

Dato rilevante che emerge da questo libro è dunque il costante apprendistato come attrice svolto dalla Callas durante tutta la sua carriera, adattandosi ai mutati gusti del pubblico e seguendo puntualmente le indicazioni registiche, sempre pronta a recepire con meticoloso scrupolo ogni indicazione di movimento o gesto. La sua presenza scenica ha insegnato a generazioni di cantanti l'importanza dell'interpretazione espressiva nell'esecuzione musicale, elemento spesso molto trascurato da buona parte della tradizione melodrammatica. Inoltre, il suo passaggio artistico sulle scene di tutto il mondo «ha confermato la necessità della figura del regista per la buona riuscita di una messinscena lirica» (p.115), elemento che aggiunge alla storia del teatro passata e futura prospettive inedite di analisi e sviluppo che prescindano, finalmente,

dalla consueta separazione di genere
fra teatro lirico e teatro di prosa.

ARIANNA FRATTALI