

TEATRO ALLA SCALA





Medea, 1961

F A N T A

S M

A G O R

I A C A

L L A S

FANTASMAGORIA CALLAS

Museo Teatrale alla Scala
17 novembre 2023
- 30 aprile 2024

TEATRO ALLA SCALA



Mostra promossa da
Fondazione Teatro alla Scala

Mostra organizzata da
Museo Teatrale alla Scala

Presidente
Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Direttore Operativo
Donatella Brunazzi

Consiglieri
Giovanni Bazoli
Maitè Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer *Sovrintendente*
Francesco Micheli
Aldo Poli

Con la partecipazione di
Giorgio Armani
Alvin Curran
Latifa Echakhch
Mario Martone
Francesco Vezzoli

Organizzazione
e amministrazione mostra
Massimo Ferrario
Francine Garino
Matteo Sartorio
con
Elisabetta Tizzoni
Beatrice Leoncini

Partner della mostra



Partner tecnologico



Curatore
Francesco Stocchi

Progetto di allestimento
Margherita Palli
con
Valentina Dellavia

Coordinamento scientifico
Paolo Besana
Raffaele Mellace

Coordinamento Generale
Donatella Brunazzi

Progetto grafico
Tomo Tomo

Progetto e realizzazione video
Francesca Molteni
con
Nicolò Amedeo e Gaia Maritano
- MUSE Factory of Projects

Curatore editoriale catalogo e video
Mattia Palma

Ufficio stampa
Teatro alla Scala
Paolo Besana

con
Lucilla Castellari
Paola Primavera
PCM Studio
Paola Manfredi
con
Francesca Ceriani

Ricerca iconografica
Matteo Sartorio

Traduzione inglese
Christopher Owen

Progetto illuminazione
Andrea Giretti
con
Federico Moglia
Progetto Audio-Video
Marco Schretter
con
Giulio De Filippi
Marco Innocenti
Simone D'Aloiso
Elena Fenotti
Antonio Collura

Allestimento Illuminotecnico
Giancarlo Modica
con
Stefano Alfano
Simone Piazza
Mattia Gusmerini

Realizzazione allestimento
Scenica Srl

Stampa digitale
Alfredo Bocciarelli
- **Colordielle**

Trasporti
Overdriveart

Assicurazioni
Steffano Assicuratori

Stampa catalogo
Galli Thierry

Installazione e film di Mario Martone
HOMMAGE A MARIA CALLAS
da Ingeborg Bachmann

Con
Sonia Bergamasco

Regia
Mario Martone

Fotografia
Renato Berta

Montaggio
Jacopo Quadri

Costumi
Margherita Palli
Valentina Dellavia

Suono
Silvia Moraes
Massimiliano Santillo

Testo tratto da
Hommage à Maria Callas
di Ingeborg Bachmann
Kritische Schriften, Piper, 2005

Edizione Italiana:
Laura Boella *Con voce umana*
Arte e Vita nei corpi di Ingeborg
Bachmann e Maria Callas
Traduzione: Margherita Belardetti,
Ponte alle Grazie editore, 2022

Ringraziamenti

Per i costumi
Nicoletta Ceccolini - Co Co
Roberta Mangano - Piccolo Teatro
di Milano

Per il volume delle Favole
di Andersen
Sergio Malavasi - Libreria Malavasi

Per il volume L'usignolo di Hans
Christian Andersen
Loretta Santini - Elliot edizioni

Per lo schermo
Gerriets

Produzione
Teatro alla Scala

Produttore Esecutivo
PAV- Claudia Di Giacomo Roberta
Scaglione, Laura Marano

Fotografie
Erio Piccagliani © Teatro alla Scala
Giovanni Hänninen © Teatro alla
Scala

Teatro alla Scala per la
collaborazione alla produzione

Francesca Agus
Responsabile Ufficio Marketing
Davide Armati Battistelli
Direzione di scena
Ruggero Bellini Responsabile
Laboratori Scenografici
Uberta Bonamigo Affari Generali

Stefania Cavallin Assistente
Direttore Allestimento scenico
Rita Citterio Responsabile
Magazzino costumi
André Comptoi
Coordinatore artistico
Maria De Rosa Responsabile
Organizzazione della Produzione
Giulia Rovella
Organizzazione della Produzione

Patrizia D'Anzuoni
Responsabile sartoria
Luca De Zan Social media
Silvia Farina Responsabile
redazione web e Social media
Valentina Grassani
Archivio fotografico
Tiziana Libardo Responsabile
trucco e parrucco
Salvatore Muzzi Responsabile
Reparto attrezzisti
Maria Grazia Leaci Sartoria
Lanfranco Li Cauli Direttore
Marketing e Fundraising
Franco Malgrande Direttore
allestimento scenico
Cristina Manetti Trucco e Parrucco

Davide Massimiliano
Archivio fotografico
Marco Morelli Direttore Tecnico
Mario Pan Responsabile
Manutenzione Immobili e Impianti
Alfio Pappalardo
Responsabile calzoleria
Thomas Raschioni

Prevenzione Igiene Sicurezza
Irma Scaringi Trucco e parrucco
Michela Songini
Prevenzione Igiene Sicurezza
Matteo Tolve Sartoria
Chiara Vanoni
Manutenzione immobili e impianti
Andrea Vitalini Responsabile
Archivio Storico Artistico
Emilio Zoppi Responsabile Ufficio
Scritture e Controllo di Gestione
Artistica

Accademia Teatro alla Scala
Paola Bisi
Valeria Miglio

Con la collaborazione degli allievi
del 2° anno del corso di Scenografia
Nuova Accademia di Belle Arti di
Milano
Filippo Beccati
Paola Garofalo

Un ringraziamento speciale

Giorgio Armani Spa
Cecilia Dessalles d'Epinoix
Alan Prada
Cristiano Bellarosa

Galleria kaufmann repetto
Francesca Kaufmann
Davide Pirovano
Paolo Ripamonti
Astrid Welter

Studio Francesco Vezzoli
Luca Corbetta

Per i contributi del catalogo
Alberto Bentoglio
Laura Boella
Fabiana Giacomotti

Warner Classics
Adelechiara Nicoletti
Paolo Tondo

Si ringrazia



Per le musiche



Per i contributi filmati



In dodici anni di presenza sul palcoscenico del Teatro alla Scala, Maria Callas ha segnato profondamente non soltanto la storia dell'opera, tanto dal punto di vista musicale che da quello scenico, ma l'intero mondo della cultura, destando l'interesse di studiosi, letterati, cineasti e artisti. Nel centenario della nascita la città di Milano la ricorda con un palinsesto di manifestazioni cui partecipano le principali istituzioni culturali, non necessariamente appartenenti all'ambito musicale. Anche il Teatro alla Scala, che negli anni scorsi ha realizzato due mostre che approfondivano gli aspetti musicali e scenici della sua arte, sottolinea con "Fantasmagoria Callas" questa capacità di parlare a tutti e ispirare i contributi di artisti appartenenti a discipline diverse. Il curatore Francesco Stocchi ha coinvolto nell'allestimento di Margherita Palli alcuni tra i nomi più prestigiosi dell'arte, della musica, della moda e del cinema a testimoniare come l'umanità, il talento, la disciplina di questa artista greca nata a New York, ma indissolubilmente legata a questo Teatro e questa città, abbiano mantenuta intatta la capacità di affascinare e di sorprendere.

ITA

ENG

Throughout her extraordinary career, Maria Callas made a profound mark not only on the history of opera - both from a musical and a theatrical point of view - but also on the entire world of culture, rousing the interest of scholars, literati, filmmakers and artists. In the centenary of her birth and to honour the twelve years that she was present on the stage of La Scala, the city of Milan remembers her with a series of events involving the local cultural institutions, and not just musical establishments. Through this new exhibition, "Fantasmagoria Callas", the Teatro alla Scala, which in recent years has organised two other exhibitions focused on the musical and the theatrical aspects of her art, highlights her ability to inspire artists from various disciplines. The curator, Francesco Stocchi, has called upon some of the most prestigious names from the worlds of art, music, fashion and the cinema to be part of this event designed by Margherita Palli. Everything bears witness to how the humanity, talent and discipline of this New York-born, Greek artist, who is indissolubly linked to this Theatre and to Milan, continue to fuel her ability to charm and surprise, even today.

Ricorderò sempre quel venerdì 16 settembre 1977. All'epoca ero uno studente e passavo le giornate a studiare e le serate all'opera o al Théâtre des Champs-Élysées, dove si poteva entrare per non più di 4 o 5 franchi. Dopo aver lavorato tutta la mattina e aver pranzato a casa mia nel XX arrondissement, ero uscito nel primo pomeriggio. Il tempo era mite, un po' fresco, e l'aria era leggera. All'improvviso, davanti all'edicola, un manifesto di Le Monde aveva attirato la mia attenzione. Annunciava la morte di Maria Callas. Non conoscevo la cantante, non l'avevo mai sentita cantare e non l'avevo nemmeno mai incontrata. Eppure le poche parole scritte sul volantino mi colpirono immediatamente e profondamente, come se avessi perso una persona cara.

Comprai il giornale e andai a leggerlo su una panchina. Un lungo articolo di Olivier Merlin - che abitando come lei in Avenue Georges Mandel la conosceva bene - raccontava la sua carriera, la sua vita e i suoi ultimi anni di solitudine.

Era dunque così che viveva, circondata dal suo barboncino nero Djedda, dal suo Steinway e dal suo magnetofono su cui ascoltava e faceva ascoltare a pochi amici le sue registrazioni, in particolare quelle non autorizzate, inviatele da ammiratori di tutto il mondo.

Mentre leggevo questo articolo ho avvertito un senso di colpa. Come ha potuto la comunità degli amanti della musica lasciare che questa artista, e ancor più questa persona che ci aveva dato tutto, svanisse gradualmente nell'oscurità? Maria Callas era scomparsa prematuramente. Era come se fosse già morta, anche se viveva ancora. In effetti, dice Olivier Merlin, si concedeva poche uscite e distrazioni. A differenza di altri artisti come il pianista Arthur Rubenstein, che si vedeva spesso ai concerti, Maria Callas non si vedeva mai. Era in qualche modo scomparsa dalla vita reale e, a parte pochi amici intimi, nessuno sembrava preoccuparsene. Come la traviata, viveva “in questo popoloso deserto che appellano Parigi”.

D'altra parte, la leggendaria cantante Maria Callas restava più che mai viva. Era l'epoca in cui EMI ristampava continuamente le sue registrazioni, gli LP a 33 giri (oggi abbiamo il vinile), ordinatamente custoditi nelle superbe custodie nere, decorate con il logo del cagnolino seduto davanti al grammofono, ornate con il logo del Teatro alla Scala, con la sua piccola croce rossa e il fregio e, naturalmente, una foto dello splendido volto di Maria Callas.

La Callas era molto presente nelle discussioni, esposta al giudizio di critici e appassionati di musica che l'ego spinge spesso a dare giudizi definitivi e, il più delle volte, prescrittivi. Ricordo di aver fatto spesso ore di coda per avere un biglietto dell'opera. Era proprio durante le code che si confrontavano le preferenze di ciascuno: la Callas o la Tebaldi, Abbado o Muti, Domingo o Carreras? Forse oggi siamo felici di poterli ascoltare tutti e dimenticare questa mania delle classificazioni. È venuto il tempo delle riconciliazioni: non si tratta più di “la Callas o la Tebaldi” ma “la Callas e la Tebaldi”. Nel presentare questa mostra, molto diversa da quelle che si fanno abitualmente, abbiamo voluto evocare nello stesso tempo la persona e la grande interprete, riunendo questi aspetti di Maria Callas troppo a lungo separati.

ITA

ENG

I will always remember that Friday, 16th September 1977. At the time, I was a student and I spent my days studying and my evenings either at the Opéra or at the Théâtre des Champs-Élysées, where admission cost no more than 4 or 5 francs. After working all morning and having lunch at home in the 20th arrondissement, I had gone out in the early afternoon. The weather was mild, a little cool, and the air was light. Suddenly, in front of a newsstand, a Le Monde poster caught my attention. It announced the death of Maria Callas. I did not know the singer, I had never heard her sing and I had never met her. And yet, the words written on the flier immediately and profoundly struck me, as if I had lost a loved one.

I bought the newspaper and I went to read it on a bench. A long article by Olivier Merlin - who knew her well, since they both lived on the Avenue Georges Mandel - recounted her career, her life and her final years of solitude.

This was how she lived, then, surrounded by her black poodle, Djedda, her Steinway and her tape recorder on which she listened and had her few friends listen to her recordings, particularly the unauthorised ones, sent to her by admirers from around the world.

As I read this article, I felt a sense of guilt. How could the community of music lovers allow this artist, this person who had given us everything, to slowly fade into obscurity? Maria Callas had disappeared prematurely. It was as if she had already died, even though she was still alive. In effect, wrote Olivier Merlin, she allowed herself few outings and distractions. Unlike other artists, such as Arthur Rubenstein, who was often seen at concerts, Maria Callas was never to be seen. She had somehow vanished from real life and, with the exception of a few close friends, no one else seemed to be concerned. Like La Traviata, she lived “in quel popoloso deserto che appellano Parigi” [in this populous desert called Paris].

Then again, the legendary singer, Maria Callas, remained alive more than ever. It was the period when EMI constantly re-released her recordings, on LPs - today we have vinyl - tidily kept in superb black cases, decorated with the logo of the little dog in front of a gramophone and the logo of La Scala with its little red cross and the frieze and, of course, a photo of the splendid face of Maria Callas.

Callas was much talked of, exposed to the opinions of both critics and music lovers whose egos pressed them to give definitive and, more often than not, prescriptive judgements. I remember often queueing for hours to have an opera ticket. It was while in those queues that people made their preferences known: Callas or Tebaldi, Abbado or Muti, Domingo or Carreras? Perhaps today, we are content to be able to listen to them all and forget this mania for rankings. It is now time for reconciliation: it is no longer a question of “Callas or Tebaldi”, but “Callas and Tebaldi”. In presenting this exhibition, one that is very different from any other, we have aimed to evoke both the person and the great performer, bringing together those aspects of Maria Callas that have been for too long separate.

Riflettere sulla figura di Maria Callas implica necessariamente riflettere sulla storia del Teatro alla Scala. In particolare, ci si riferisce a quella fase fondamentale che fu il fermento culturale del Dopoguerra che, per il teatro italiano, ha coinciso con un nuovo modo di concepire lo spettacolo d'opera, dal canto alla recitazione. In quel contesto, Maria Callas è stata l'*ubi consistam* in grado di sostenere una vera e propria rivoluzione, anche grazie ad alcuni incontri divenuti leggendari e resi possibili grazie alla Scala, primo tra tutti quello con Luchino Visconti.

Inevitabile, dunque, che il Museo Teatrale alla Scala si confrontasse con questa grandissima artista, capace di definire un prima e un dopo il suo passaggio, e i cui esiti sono ancora visibili nelle interpretazioni dei cantanti di oggi. Negli anni recenti lo ha fatto con due importanti mostre fotografiche e di costumi: nel 2007 con la curatela di Vittoria Crespi Morbio e nel 2017 con Margherita Palli, rispettivamente per i trent'anni e per i quarant'anni dalla scomparsa della "divina".

Per il centenario della nascita di Maria Callas, si è voluto affrontare il tema della "rivoluzione Callas" da una prospettiva differente, meno storica e più evocativa. In "Fantasmagoria Callas" il curatore Francesco Stocchi ha coinvolto cinque artisti, Giorgio Armani, Alvin Curran, Latifa Echakhch, Mario Martone e Francesco Vezzoli, per ragionare su cosa rappresenti oggi l'eredità di Maria Callas. Questi esponenti della nostra contemporaneità, ognuno con il suo linguaggio, hanno sondato quello che potremmo definire il "mistero Callas": quel *quid*, quel *je-ne-sais-quoi* che rende uniche e immediatamente riconoscibili le sue interpretazioni e che l'ha trasformata in un mito che va ben oltre i confini del mondo dell'opera. In breve, in un'icona senza tempo.

Per penetrare il "mistero Callas" siamo ricorsi a strumenti d'indagine inconsueti che permettessero una maggiore libertà di movimento rispetto all'approccio scientifico considerato in altre occasioni, che d'altra parte rimane la premessa necessaria per questo ulteriore sviluppo. Le opere sono esposte in un percorso pensato dalla grande scenografa Margherita Palli, artista capace di fare da tramite tra queste due differenti prospettive.

Oltre a conservare e a trasmettere nel modo più accurato le testimonianze del passato, un museo ha anche il dovere di porsi delle domande su cosa questo immenso patrimonio significhi per il pubblico di oggi, e ancor più di domani, facendosi luogo di confronto, laboratorio di idee, esponendo infine il risultato - provvisorio e in continua evoluzione - delle sue ricerche. Per questo motivo "Fantasmagoria Callas" può essere considerato il culmine di un percorso storico-critico che si propone di proiettare Maria Callas in una dimensione che va oltre il mondo dell'opera, nel quale rischia di rimanere cristallizzata. Mi riferisco alla dimensione più universale dell'Arte, grazie a cui speriamo di rendere la sua figura eterna nella mente e nel cuore delle nuove e future generazioni.

ITA

ENG

To reflect on the figure of Maria Callas inevitably implies reflecting on the history of the Teatro alla Scala, and in particular, on that fundamental phase that was the cultural ferment of the post-war years, which for Italian theatre coincided with a new conception of the opera, from singing to acting. In this context, Maria Callas was the cornerstone that succeeded in supporting a veritable revolution, thanks especially to a series of legendary conjunctions, made possible thanks to La Scala, the first of which was with Luchino Visconti.

Thus, it is inevitable that the Museo Teatrale alla Scala should come to reckon with this great artist, who was able to define a before and after her time at the Theatre, and whose influence is still visible in the performances of singers today. In recent years, there have been two important exhibitions of photographs and costumes: in 2007, curated by Vittoria Crespi Morbio and in 2017 under the guidance of Margherita Palli, respectively for the thirtieth and the fortieth anniversaries of the death of the "*divina*".

For the centenary of Maria Callas' birth, the theme under focus is the "Callas revolution", taking a different, less historical and more evocative perspective. In order to reflect on what Maria Callas' legacy represents today, the curator of "Fantasmagoria Callas", Francesco Stocchi, has called upon five artists: Giorgio Armani, Alvin Curran, Latifa Echakhch, Mario Martone and Francesco Vezzoli. These protagonists of our contemporary times, each in their own field, have probed what we might define as the "Callas mystery": that something, the *je-ne-sais-quoi* that make her performances unique and immediately recognizable, and that turned her into a legend that goes far beyond the confines of the world of opera. That made her, in short, a timeless icon.

To penetrate the "Callas mystery", we have made use of unusual investigative tools that have afforded us greater freedom of movement compared to the scientific approach applied on other occasions, which on the other hand does remain the necessary premise for this further development. The exhibits are displayed in a progression conceived by the set designer, Margherita Palli, an artist capable of acting as a link between these two different perspectives.

In addition to conserving and transmitting as accurately as possible the testaments to the past, the role of a museum is also to pose itself questions, becoming a place for debate, a laboratory of ideas, and to place on display the temporary and constantly evolving result of its research. For this reason, "Fantasmagoria Callas" can be considered the culmination of a historical and critical development that projects Maria Callas into a dimension that goes beyond the world of the opera, to which she might otherwise be confined. I am referring to the more universal dimension of Art, thanks to which we hope to make her figure eternal in the minds and in the hearts of the new and future generations.



SOMMARIO

CONTENTS

LA MOSTRA / THE EXHIBITION

- 16 Fantasmagoria Callas
Francesco Stocchi
- 22 Evocare Maria Callas / Evoking
Maria Callas
Margherita Palli

LE OPERE / THE WORKS

- 38 L'Immagine
Giorgio Armani
- 46 La Voce
Alvin Curran
- 54 La Memoria
Latifa Echakhch
- 62 L'Umano
Mario Martone
- 70 La Storia
Francesco Vezzoli

APPROFONDIMENTI / IN DEPTH

- 81 L'eredità Callas / The Callas
Legacy
Alberto Bentoglio
- 87 Indimenticabile Callas
/ Unforgettable Callas
Laura Boella
- 95 Vocabolario Callas / The Callas
Vocabulary
Fabiana Giacomotti
- 112 Maria Callas alla Scala
Andrea Vitalini

LA MOSTRA

I

THE EXHIBITION

FANTASMAGORIA CALLAS

FRANCESCO STOCCHI

“ [...] eppure nella «Casta Diva» come riusciva a far sentire con suggestione altissima tutte le lune di Leopardi in Arcadia o in Valpurga: le lune candide, tacite, placide, inquiete, solinghe, intatte, funeste, vaghe, pensose, vergini, silenziose, peregrine, immortali, di Bruto minore, del pastore errante, di Saffo... Amina onirica e titubante come un giglio infranto sulla cascata turistica... Lucia tortile come un Klimt o uno Schiele nella sua camicia da notte devastata contro una cancellata solo proiettata e dunque fantasma... Rosina scura ed energica come un carabiniere travestito da Rosalind Russell presso Don Bartolo... Fiorilla che flirta col Turco in Italia spiritosa come una Mirna Loy... Leonora agonista in scalate contro massicci e dirupi di verdismo d’antan... Amelia che si torce le mani ibseniane a un incongruo festino di Puritani mattacchioni... Ifigenia, Alceste, Vestale, perseguitate e orgogliose attraverso tutti i colonnati e pronai neoclassici ed ellenistici possibili tra Efeso e Mileto e Pergamo... Anna Bolena avvinghiata con attrazione e spavento a Jane Seymour su e giù per uno scalone di legno cupo... e prima ancora, una Lady Macbeth con gran spalle, coscienza minacciose e tettone, che marcia sotto archi tondi e grassi come lei.”

*Alberto Arbasino, in Mille e una Callas,
a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini*

Maria Callas (1923-1977) rimane la diva dell’opera per eccellenza. Ha incarnato il potere, il talento e le lotte che definiscono il divismo, superando gli ostacoli per diventare un’icona senza tempo. Nella rappresentazione lirica i suoi personaggi risultavano sempre vivi e palpitanti, grazie alla straordinaria capacità di incarnarli con una verità disarmante, quasi legata a una espressione del suo vivere personale. La sua era una trasposizione continua. Grazie alla potenza viscerale della sua voce e ai ruoli che interpretava, Maria Callas si ricollegava al passato facendo rivivere la popolarità del canto e dell’opera italiana come non si faceva più dai tempi di Verdi. Fin da bambina Maria Kalogeropoulos aveva dato tutta se stessa per diventare la Callas e Norma è l’opera che la Callas amava di più: “*Norma* è come me sotto molti aspetti, può sembrare molto forte, a volte feroce, ma in realtà è un agnello che ruggisce come un leone” si legge nelle sue memorie.

Il nome di Maria Callas permane nel tempo quale sinonimo di forte eredità per uno sguardo contemporaneo che coinvolge tutte le arti. La voce dal timbro unico e l’impatto duraturo che ha avuto sull’opera rendono questa artista una vera e propria costellazione musicale senza precedenti né discepoli.

Maria Callas era nota per la sua istintiva musicalità, l’intelligenza e la brillante presenza drammatica che portava nei suoi ruoli. La destrezza vocale ed emotiva necessaria per interpretare un’aria ha reso la diva un’opera d’arte totale.

Da un breve ritratto come questo si possono già cogliere le numerose Callas che meritano di interpretazione, ispirazione e fascino. La Callas è fantasmagorica nei termini in cui una pluralità di sue tracce e immagini si alterna nella ricostruzione storica e mnemonica di chi ha lasciato su di lei diverse testimonianze. La Fantasmagoria affonda le sue radici nella storia del teatro dove prende vita attraverso una serie di tecniche sceniche sofisticate per creare spettacoli di fantasmi e visioni soprannaturali. Elemento intrigante, oltre a creare illusioni visive, questo artificio permetteva di esplorare temi più profondi e psicologici, mettendo in scena emozioni e paure che possibilmente ogni spettatore era in grado di riconoscere dentro di sé.

Spaziando tra opera, cinema, musica e palcoscenico, “Fantasmagoria Callas” celebra l’eredità contemporanea e vivente di Maria Callas. Divisa in cinque atti, la mostra pone al centro della scena una pluralità di voci in successione, alternando il modo in cui la figura di Maria Callas è stata ridefinita nel tempo.

A partire da questo assunto, il progetto espositivo non è concepito come una cronistoria della vita della Callas, già riassunta in diverse occasioni precedenti da storici e accademici, ma al contrario invita figure e professionalità diverse per offrirne un ritratto polifonico. Il palinsesto crea una partitura multidisciplinare accompagnata dalle voci di Alvin Curran, Latifa Echakhch, Mario Martone, Francesco Vezzoli e Giorgio Armani.

Inaugura la partitura di più autori l’intervento del musicista e compositore Alvin Curran, che focalizza la sua attenzione sulla colonna portante di questa figura unica, ovvero la sua voce. Nella composizione di un’inedita tessitura musicale alla stregua del ritratto, Curran indaga l’aspetto della sonorità del suo timbro non

Francesco Stocchi (Roma, 1975) è direttore Artistico del Maxxi. È stato dal 2012 al 2022 curatore di Arte moderna e Contemporanea presso il Museo Boijmans Van Beuningen. Dirige il Foglio Arte, il supplemento del quotidiano Il Foglio. Nel 2021 ha co-curato la 34ª edizione della Biennale di San Paolo e nel 2022 è stato curatore responsabile del Padiglione svizzero alla 59ª Biennale di Venezia. Ha pubblicato numerosi cataloghi di mostre e monografie d’artista, insegna, scrive e tiene regolarmente conferenze sull’arte e la cultura visiva.

omogeneo fatto di dilatazione, frammentazione, contrappunto stratificato. “[...] io entro con la mia tecnica da biologo musicale e cerco di estrarre le molecole e le cellule viventi di questa anima, della voce della Callas e lavoro con queste cose molecolari, è tutto lì”.

Ciò che Maria Callas canta e le origini di quei brani non sono di interesse per il compositore, quanto al contrario lo sono le vibrazioni pure che essa emana e che diventano una materia malleabile, una scultura di suoni e di essenza del soprano.

Il secondo atto offre una disamina relativa alla presenza scenica da parte dell’artista Latifa Echakhch: un sipario fitto di perle di vetro si avvolge su sé stesso, lo spettatore intravede una sagoma umana con le perle rosse che si sviluppano all’altezza del cuore e dalle quali traspare l’orma fantasmatica della diva. Lacrime e sangue iscritte in un dualismo tra l’essenza del materiale e il pathos che è chiamato a evocare: “Tutta la bellezza e tutto il dolore, tutto il respiro della passione umana: questo era il mondo di Maria Callas. Lacrime di felicità, lacrime di dolore, ora squisitamente distillate nei nostri ricordi. Forse una silhouette o forse un suono”.

Il cortometraggio di Mario Martone, girato nelle sale del museo e nel teatro, è dedicato all’incontro fortuito avvenuto a Milano nell’inverno del 1956 tra Ingeborg Bachmann e Maria Callas. La singolarità del suo personaggio viene attraversata e colta non tanto in una qualità di figura da idolatrare, quanto nella sua profonda umanità. La voce “porta in sé tutta la sofferenza umana” fino alla commozione più viscerale, sollecitando la negazione di qualsiasi pregiudizio legato al fatto di essere una celebrità, al fine di avanzare una lettura del sentire umano che caratterizza il suo io interiore e quello più professionale.

La partitura in forma di mostra prosegue con un ritratto elaborato che narra gli innumerevoli modi di essere del soprano, articolato sequenzialmente in un’opera dell’artista Francesco Vezzoli. Attraverso il ricamo, tecnica privata e solitaria, l’artista si connette all’animo più umano di diverse celebrità, tra cui la Callas stessa rappresentata qui in sessantatré volti. L’opera *Maria Callas played La Traviata 63 times*, dalla sottile vena drammatica, distende davanti agli occhi del pubblico una lettura più vasta dell’icona lirica dall’amore sofferto.

Nel quinto e conclusivo atto il valore iconico della Callas viene ritratto in un abito di Giorgio Armani, espressione di “controllo e sentimento, un timbro nitido e chiaro”. Al crocevia tra una scultura e un archivio visivo dei personaggi, abito e corpo sono un’unica macchina scenica. Quest’opera dello stilista italiano ci riporta davanti a uno dei suoi spettacoli o alla sua vita eterna.

Questi ritratti rappresentati nel Museo Teatrale alla Scala coltivano la vivida bellezza, la potenza e l’emozione di Maria Callas nei panni della “divina”. L’intensità sul palcoscenico e l’impegno nella sua arte hanno fatto sì che il soprano greco si guadagnasse la reputazione di incrollabile perfezionista. La vera erede della Callas è la Callas stessa. Il suo temperamento, il suo carisma e la sua voce intrisi di eternità, hanno delineato i tratti della diva del XX secolo.

FANTASMAGORIA CALLAS

Francesco Stocchi

“ [...] and yet in “Casta Diva” how she succeeded in splendidly evoking all the moons of Leopardi in Arcadia or in Valpurga: the candid, unspoken, placid, troubled, lonely, untouched, baleful, vague, pensive, virgin, silent, wandering, immortal moons, of Brutus the Younger, of the shepherd errant, of Sappho... Amina, dreamlike and hesitant like a broken lily on the tourist’s watermill... Lucia twisted like a Klimt or a Schiele in her shredded nightdress projected against a gateway and so ghostlike... Rosina, dark and forceful like a carabinieri dressed as Rosalind Russell beside Don Bartolo... Fiorilla flirting with the Turk in Italy, as saucy as a Mirna Loy... Leonora, competing to climb rocks and cliff faces of some latter day greenism... Amelia as she wrings her Ibsenian hands at an incongruous party of crazy Puritans... Ifigenia, Alceste, Vestale, persecuted and proud among all the neo-classical and Hellenistic colonnades and pronaos possible between Ephesus and Miletus and Pergamon... Anne Boleyn, both attracted and fearful, clinging to Jane Seymour up and down a dark wooden staircase... and even before, a Lady Macbeth with broad shoulders, threatening thighs and big breasts, marching under the arches, as rounded and fat as herself.”

Alberto Arbasino, in Mille e una Callas [A thousand and one Callas], edited by Luca Aversano and Jacopo Pellegrini

Maria Callas (1923-1977) remains the diva of the opera. She incarnated power, talent and the battles that define what being a diva is all about, overcoming obstacles to become a timeless icon. In operatic performances, the characters she played were always alive and vibrant, thanks to her extraordinary ability to impersonate them with disarming truth, bound almost to an expression of her personal experience of life. Hers was a continuous transposition. Thanks to the visceral power of her voice and to the roles that she portrayed, Maria Callas reconnected with the past, bringing back to life the popularity of singing and of Italian opera as had not been done since Verdi’s day. From her childhood, Maria Kalogeropoulos had given everything to becoming Callas and Norma is the opera that Callas loved most: “Norma is like me in many ways: she can seem very strong, at times fierce, but actually she is a lamb that roars like a lion” she wrote in her memoirs.

The name of Maria Callas remains in time synonymous of a strong legacy of a contemporary vision that encompasses all the arts. Her voice with its unique timbre and

Francesco Stocchi, born in Rome in 1975, is the artistic director of Rome’s Maxxi. From 2012 to 2022, he was the curator of modern and contemporary art at the Museum Boijmans Van Beuningen. He directs the Foglio Arte, the arts supplement of the newspaper Il Foglio. In 2021, he co-curated the 34th edition of the Sao Paulo Biennale and in 2022, he curated the Swiss Pavilion at the 59th Venice Biennale. He has published numerous catalogues for exhibitions and monographic studies of artists; he teaches, writes and regularly lectures on art and visual culture.

the lasting impact that it has had on the opera make this artist a veritable musical constellation without precedents or disciples.

Maria Callas was renowned for her instinctive musicality, the intelligence and shining stage presence that she brought to her roles. The vocal and emotional dexterity required in performing an aria made this star a total work of art.

From a brief outline such as this, it is possible to see the numerous Callas that deserve interpretation, inspiration and fascination. Callas is phantasmagorical in the sense that a multiplicity of traces and images alternate in the reconstruction of the facts and the memories of those who left a range of accounts of her. The Phantasmagoria has its roots in the history of the theatre where it comes to life through a series of sophisticated staging techniques in order to create supernatural spectacles of ghosts and hallucinations. This artifice, an intriguing element, besides creating visual illusions, made it possible to explore deeper psychological themes, bringing to the stage emotions and fears that possibly all spectators were capable of recognising within themselves.

Comprising opera, cinema, music and the stage, “Fantasmagoria Callas” celebrates the contemporary and living legacy of Maria Callas. Divided into five acts, the exhibition centres on multiple voices in succession, alternating the way in which the figure of Maria Callas has been redefined over time.

With this assumption in mind, the exhibition has not been conceived as a timeline of Callas’ life, which has already been treated on various occasions in the past by historians and academics, but rather it has invited personalities and professionals to offer a polyphonic portrait. It is arranged in order to create a multidisciplinary score accompanied by the voices of Alvin Curran, Latifa Echakhch, Mario Martone, Francesco Vezzoli and Giorgio Armani.

The first of these authors to be heard is the musician and composer, Alvin Curran, who focuses his attention on the foundation stone of this unique figure, that is to say, her voice. In composing a new musical plot to emulate a portrait, Curran investigates the aspect of the sonority of her non-homogenous voice comprising dilation, fragmentation and stratified counterpoint. “[...] with my technique as a musical biologist, I enter and seek to extract the living molecules and the cells of this soul, of Callas’ voice and I work with these molecules, that’s it”.

What Maria Callas sings and the origins of these pieces are of no interest to the composer; on the contrary, the vibrations that she emanates are and they become malleable matter, a sculpture of the sounds and of the essence of the soprano.

The second act offers Latifa Echakhch’s examination of stage presence: a dense curtain of glass beads winds around itself, the spectator can perceive a human form with the red beads that concentrate around the area of the heart and from which the phantasmatic outline of the diva transpires. Tears and blood inscribed in a kind of duality between the material essence and the pathos that it is called on to evoke: “All the beauty and all the pain, all the respiration of human passion: this is the world of Maria Callas. Tears of happiness, tears of pain, now exquisitely distilled in our memories. Maybe a silhouette or maybe a sound”.

Mario Martone’s short film, made in the rooms of the Museum and the Theatre, is dedicated to the fortuitous meeting in Milan during the winter of 1956 of Ingeborg Bachmann and Maria Callas. The uniqueness of her personality is examined and emerges not so much as a figure to be worshipped, but more in her deep humanity. The voice “bears in it all human suffering” down to the most visceral emotions, soliciting the negation of any prejudice linked to the fact of her being a celebrity, in order to provide an interpretation of human feeling that characterises her inner and more professional egos.

The score in the form of an exhibition continues with an elaborate portrait narrating the soprano’s countless ways of being, articulated in sequence in a work by the artist, Francesco Vezzoli. Through embroidery, a private and solitary technique, the artist connects to the more human spirit of various celebrities, and here Callas herself is represented in sixty-three faces. The work - Maria Callas played La Traviata 63 times - with its subtle dramatic vein, lays out before the eyes of the public a broader interpretation of the operatic icon with her tormented loves.

In the fifth and final act, the iconic value of Callas is portrayed in a gown by Giorgio Armani, an expression of “control and sentiment, a clear, limpid tone”. A cross between a sculpture and a visual record of characters, the gown and body are a single piece of stage machinery. This work by the Italian designer takes us back to one of her performances and to her eternal life.

These portraits represented in the Museo Teatrale alla Scala cultivate the vivid beauty, the power and the emotion of Maria Callas as the “divine”. The intensity on stage and the commitment to her art mean that the Greek soprano has earned a reputation as an unyielding perfectionist. Callas’ true heir is Callas herself. Her temperament, her charisma and her voice imbued with eternity have outlined the characteristics of the twentieth-century diva.

EVOcare MARIA CALLAS

MARGHERITA PALLI

“Fantasmagoria Callas” è la seconda mostra a cui partecipo al Museo Teatrale alla Scala in pochi anni. La prima volta è stato nel 2017, quando ho curato “Maria Callas in scena” che era una mostra teatrale, legata al gesto scenico della “divina” testimoniato dalle immagini e soprattutto dai costumi dei grandi spettacoli in cui trionfò negli anni Cinquanta, quelli di Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Margherita Wallmann...oltre che dei loro imprescindibili collaboratori: Lila De Nobili, Piero Tosi, Piero Zuffi, Salvatore Fiume e così via.

Allora erano quarant’anni dalla scomparsa, adesso invece sono cento dalla nascita. Sei anni sono serviti per dare al nostro lavoro e alla nostra riflessione su Maria Callas un taglio completamente diverso. A curare la mostra c’è Francesco Stocchi, con cui ho lavorato con grande affinità dal 2018, per la mostra “Giulio Paolini del Bello ideale” alla Fondazione Carriero di Milano, e poi ancora nel 2022 per “Le Songe d’Ulysse” a Villa Carmignac sull’isola di Porquerolles.

Stocchi è secondo me la persona che può dare a una mostra su Maria Callas uno sguardo extra-teatrale ed extra-musicale. Artista, personaggio, mito che riesce ad andare oltre la rivoluzione che questo soprano leggendario portò sul palcoscenico e persino oltre le sue stupefacenti registrazioni, per entrare nel mondo dell’arte *tour court*. Del resto, già Andy Warhol aveva rielaborato, secondo gli stilemi della pop art, la famosa fotografia di Cecil Beaton, e più recentemente Marina Abramović ha costruito una delle sue performance sulla Callas.

Rispetto alla mostra di alcuni anni fa, quindi, Maria Callas non viene rappresentata, piuttosto viene evocata nel percorso che abbiamo concepito insieme a Valentina Dellavia. Con il nostro lavoro abbiamo cercato di rendere coerente, dal punto di vista dell’allestimento, un percorso tra artisti diversissimi tra loro, ognuno custode di un linguaggio: l’esperienza immersiva della stanza musicale di Alvin Curran, la fragilità sospesa dell’installazione di Latifa Echakhch, il cinemino per guardare il film di Mario Martone, i volti-Callas frastagliati riprodotti nell’opera di Francesco Vezzoli, e infine il colpo di scena dell’abito di Giorgio Armani. Spazi pensati per accogliere opere tra loro

incommensurabili, che però qui entrano in comunicazione, scambiandosi prospettive e, perché no, energie. Non mancheranno alcuni dei magnifici costumi usati dalla Callas per le sue interpretazioni: uno in seta marrone di Piero Zuffi per *Alceste*, uno dipinto di getto da Salvatore Fiume per *Medea*, e due di Nicola Benois, per *Poliuto* e *Don Carlo*, opera che inaugura la stagione il prossimo sette dicembre.

EVOKING MARIA CALLAS

Margherita Palli

“Fantasmagoria Callas” is the second exhibition in which I have had a part at the Museo Teatrale alla Scala in just a few years. The first was in 2017, when I curated “Maria Callas in scena”. This was a theatrical exhibition linked to the “divine’s” gestures on stage, one which was supported by the images and particularly by the costumes of the great performances in which she triumphed in the Fifties and which were the work of Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Margherita Wallmann, not to mention of their inseparable assistants: Lila De Nobili, Piero Tosi, Piero Zuffi, Salvatore Fiume and so on.

It was then forty years since her death, while now it is one hundred since her birth. Six years have given our work and our reflection upon Maria Callas a completely different angle. Curating the exhibition is Francesco Stocchi, with whom I worked with great affinity from 2018 on the exhibition “Giulio Paolini del Bello ideale” at the Fondazione Carriero in Milan, and then again in 2022 on “Le Songe d’Ulysse” at Villa Carmignac on the island of Porquerolles.

Stocchi, in my opinion, is the person who can bring to an exhibition on Maria Callas a vision of Maria Callas that goes beyond the theatre and music. An artist, a personality, a legend who manages to reach past the revolution that this legendary soprano brought to the stage and even past her astonishing recordings, to enter the world of art tout court. After all, Andy Warhol re-worked the famous photograph of Cecil Beaton according to the stylistic features of pop art, and more recently, Marina Abramovic has constructed one of her performances around Callas.

Compared to the exhibition of a few years ago, this is not a representation of Maria Callas. Here, she is evoked in this show, conceived together with Valentina Dellavia. As regards the exhibits, our work has been to try to render coherent the path among artists who are all very different, each in their own specific field: the immersive experience of the music room of Alvin Curran; the suspended fragility of Latifa Echakhch’s installation; the little cinema for Mario Martone’s short film; the jagged Callas-faces reproduced in Francesco Vezzoli’s work; and, finally, the amazing evening gown by Giorgio Armani. Spaces imagined to host these incomparable works that here, however, communicate with one another, exchanging perspectives and, why not, energy. There will also be some of the magnificent costumes worn by Callas during her performances: one is of brown silk, created by Piero Zuffi for *Alceste*; another painted by Salvatore Fiume for *Medea*; and two by Nicola Benois for *Poliuto* and *Don Carlo*, the opera that will open the season on 7th December.

Margherita Palli, scenografa ticinese, studia in Svizzera e in Italia, si diploma in scenografia all’Accademia di Belle Arti di Brera nel 1976. Alla fine degli anni Settanta inizia a lavorare nelle installazioni e nel teatro con lo scultore Alik Cavaliere e con l’architetta Gae Aulenti. Dal 1984 apre il suo studio e collabora con molti registi: Ronconi, Avogadro, Barzini, Binasco, Branciaroli, Brockhaus, Cavani, Lievi, Malosti, Martone, Muscato, Rifici, Shammah, Sokurov. Si occupa anche di progetti di allestimento per mostre d’arte. Dal 1991 si dedica all’insegnamento, è Course Leader del triennio di Scenografia alla Nuova Accademia di Belle Arti Milano NABA.

Margherita Palli is from Ticino and studied in Switzerland and Italy, obtaining a diploma in set design at the Brera Fine Arts Academy in 1976. In the late Seventies, she began working on installations and in the theatre with the sculptor, Alik Cavaliere, and the architect, Gae Aulenti. In 1984, she opened her studio and began working with a number of directors including Ronconi, Avogadro, Barzini, Binasco, Branciaroli, Brockhaus, Cavani, Lievi, Malosti, Martone, Muscato, Rifici, Shammah, Sokurov. She also became involved in creating designs for art exhibitions. Since 1991, she has dedicated herself to teaching and she is Course Leader in the three-year course in Set Design at the New Academy of Fine Arts (NABA), Milan.

L'allestimento della mostra
"Fantasmagoria Callas"
si apre con il costume
disegnato da Salvatore Fiume
per *Medea* (1953)

The "Fantasmagoria
Callas" exhibition opens
with the costume designed
by Salvatore Fiume
for *Medea* (1953)



Alcuni costumi in mostra:
in primo piano *Don Carlo* di
Nicola Benois (1954), sullo
sfondo a sinistra *Poliuto* di
Nicola Benois (1960) e a
destra *Alceste* di Piero Zuffi
(1954)

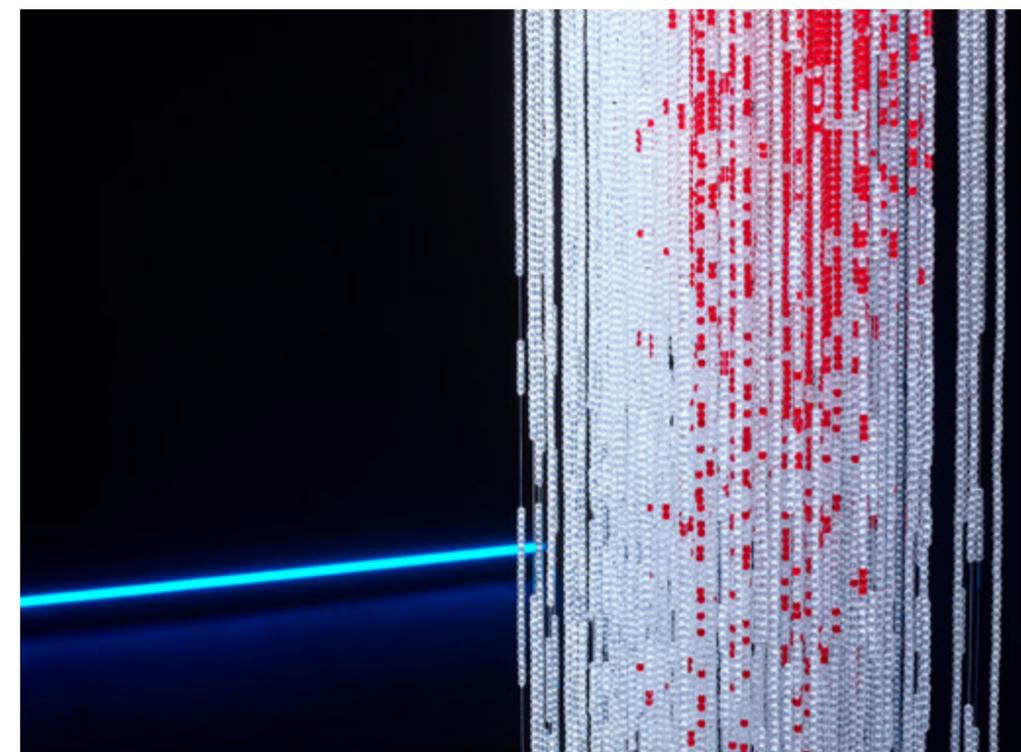
Some costumes on display:
in the foreground *Don Carlo*
by Nicola Benois (1954), in
the background to the left
Poliuto by Nicola Benois
(1960) and to the right
Alceste by Piero Zuffi (1954)





L'installazione *Untitled (Tears)*
di Latifa Echakhch

Installation *Untitled (Tears)*
by Latifa Echakhch



→ Maria Callas played
La Traviata 63 times
by Francesco Vezzoli

→ Maria Callas played
La Traviata 63 times
by Francesco Vezzoli

↓ Piccolo cinema allestito
per l'installazione e film
di Mario Martone
Hommage à Maria Callas
da Ingeborg Bachmann

↓ Small cinema for the
installation and film by
Mario Martone *Hommage*
à Maria Callas by Ingeborg
Bachmann







LE OPERE

II

A ogni artista sono state lasciate due pagine (su sfondo grigio) per raccontare o illustrare liberamente le sue ispirazioni per l'opera in mostra

Each artist had two pages (with a grey background) on which to recount or illustrate freely their inspirations for the work on display

THE WORKS

L' I M

“Per rappresentare Maria Callas ho scelto un abito rosso: rosso come la passione e la forza, qualità che ho sempre pensato appartenessero a Maria Callas, donna libera e di carattere”

M A

“To represent Maria Callas, I have chosen a red gown: red for passion and strength, qualities that I have always believed were part of Maria Callas, a free woman of character”

G I

N E

Giorgio Armani



“

Si può dare forma a una voce? E l'immagine di un'artista della lirica quanto racconta del suo canto? Avevo questi interrogativi in mente pensando a Maria Callas. Ho scelto quindi a un abito che rispecchiasse l'idea che avevo della sua voce e del suo canto, ma anche della sua personalità: un vortice di passione, controllo e sentimento, timbro nitido e chiaro. L'ho scelto ascoltandola e immaginandola.

”

Giorgio Armani



GIORGIO ARMANI

Giorgio Armani nasce l'11 luglio a Piacenza nel 1934. Nel 1949, dopo il primo anno di Liceo Scientifico Respighi, si trasferisce a Milano con la famiglia. Conseguita la maturità scientifica, si iscrive alla facoltà di Medicina ma, dopo pochi anni, interrompe gli studi. Nel 1957 diventa *buyer* presso la Rinascente a Milano, dove viene notato da Nino Cerruti, con il quale collabora per qualche anno. Intraprende la carriera di stilista *free lance* e nel 1975 con Sergio Galeotti fonda la Giorgio Armani S.p.a. Firma così la sua prima linea di *prêt-à-porter*, caratterizzata da una rivoluzionaria concezione del capospalla. Nel 1981 lancia Emporio Armani e nel 1991 A|X Armani Exchange. Nel 1982, il Time dedica la copertina al suo successo, basato su una filosofia e un'impronta uniche e ben riconoscibili. Stringe allora una duratura collaborazione con il mondo del cinema, che trasforma in icone i suoi abiti. Si afferma tra i protagonisti del *made in Italy*, contribuendo a fare della moda il secondo comparto dell'economia italiana. Nel 2000 crea Armani/Casa, per connotare con la sua cifra stilistica anche l'architettura: veste gli interni con mobili essenziali d'ispirazione orientale e materiali preziosi, tra cui finiture tessili che rimandano alla moda. Sempre nel 2000, il Guggenheim di New York gli dedica una grande retrospettiva itinerante che tocca varie città del mondo. Nel 2005 presenta a Parigi la prima collezione di Haute Couture Giorgio Armani Privé. Nel 2015 celebra il 40° anniversario dell'azienda con l'inaugurazione dello spazio espositivo Armani/Silos ed è nominato Special Ambassador di Expo Milano. Nel 2016 istituisce la Fondazione Giorgio Armani per realizzare progetti di pubblica utilità. Nel corso della sua carriera Giorgio Armani riceve riconoscimenti a livello nazionale e internazionale, come i titoli di Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica, Grand'Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica, Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito dal Presidente della Repubblica e la Légion d'Honneur. Ha ricevuto inoltre l'Award for Best International Designer e il Lifetime Achievement Award per l'abbigliamento maschile e per arte e

ITA

moda, entrambi conferiti dal Council of Fashion Designers of America. Gli viene riconosciuto inoltre il Dottorato del Royal College of Art di Londra, la Laurea Honoris Causa dell'Accademia di Brera di Milano, la Laurea Honoris Causa del Central Saint Martins College of Art and Design di Londra e le Lauree ad Honorem in Disegno Industriale dal Politecnico di Milano e in Global Business Management dall'Università Cattolica del Sacro Cuore.

ENG

Giorgio Armani was born in Piacenza on 11 July 1934. In 1949, after his first year at the Liceo Scientifico Respighi high school, he moved to Milan with his family. Having completed his secondary education, he enrolled in the Faculty of Medicine but discontinued his studies after only a few years. In 1957, he became a buyer for la Rinascente department store in Milan, where he caught the eye of Nino Cerruti, with whom he would go on to work for some years. He launched his career as a freelance designer and founded Giorgio Armani S.p.a. with Sergio Galeotti in 1975. This saw him design his first ready-to-wear line, defined by its revolutionary outerwear concept. He launched Emporio Armani in 1981 and A|X Armani Exchange in 1991. In 1982, *Time* magazine devoted a cover story to his success, built around a unique and distinctive philosophy and style. He then forged a lasting relationship with the world of cinema, which transformed his clothes into icons. He established himself as one of the stars of Made in Italy design, contributing to fashion becoming the second largest sector of the Italian economy. In 2000, Giorgio Armani created Armani/Casa, bringing his signature style to the world of architecture: interiors are dressed in essential Oriental-inspired furniture and precious materials, including textile finishes that reference fashion. In the year 2000, the Guggenheim Museum in New York held an important Giorgio Armani retrospective that travelled to various cities around the world. In 2005, the first Haute Couture Giorgio Armani Privé collection was presented in Paris. In 2015, the designer celebrated his company's fortieth anniversary with the opening of the Armani/Silos exhibition space and was appointed Special Ambassador to the Expo Milano. In 2016, Giorgio Armani established the Giorgio Armani Foundation to promote projects of social interest. Over the course of his career, Giorgio Armani has received national and international awards, including the titles of Commander, Grand Officer of the Order of Merit and Knight Grand Cross of the Order of Merit of the Italian Republic as well as the French Legion of Honour. He also received the Award for Best International Designer and the Lifetime Achievement Award for menswear, art, and fashion, both from the Council of Fashion Designers of America. He has also been recognised with a Doctorate from London's Royal College of Art, Honorary Degrees from Central Saint Martin's College of Art and Design in London and the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan, and Honorary Degrees in Industrial Design from the Politecnico di Milano and Global Business Management from Milan's Università Cattolica del Sacro Cuore.



ITA Il celebre stilista, ispirato dalla voce, le dà forma e la disegna seguendo quel “controllo e sentimento, un timbro nitido e chiaro” che la contraddistingue. Nato per la collezione Giorgio Armani Privé del 2021, dedicata a Milano, l’abito da sera rosso magenta, intenso e carico di luce, diventa un tutt’uno con il corpo. La crinolina avvolge il busto creando una rosa di pieghe che si schiude sul décolleté, aprendosi gradualmente e con grazia verso il basso.

ENG The celebrated designer inspired by the voice, gives it form and sketches it following that “control and sentiment, a sharp, clear timbre” that distinguishes it. Created for the Giorgio Armani Privé collection 2021, dedicated to Milan, the magenta evening gown, intense and loaded with light, becomes all one with the body. The crinoline envelops the bodice creating a rose of pleats that unclenches on the low neckline, gradually and gracefully opening out and downwards.

COLLEZIONE GIORGIO
ARMANI PRIVÉ - OMAGGIO
A MILANO 2021
Abito da sera in crinolina
color rosso magenta con
dettaglio sullo scollo

GIORGIO ARMANI PRIVÉ
COLLECTION HOMAGE TO
MILAN 2021
Evening gown in red magenta
crinoline with a neckline
detail

L

A

“La Callas, la sua voce, è un dono della natura che appartiene a tutti noi. Come? che ne so. Un suono qualsiasi, suono del vento, suono di un ruscello. Ha quella immensità infinita”

V

O

“Callas, her voice, is a gift of nature that belongs to us all. How? I don't know. Any sound, the sound of the wind, the sound of a stream. It has that infinite immensity”

C

E

Alvin Curran

UNA VOCE POCO FA

So just how did Callas enter my life? How did this magnetic diva find a composer of experimental sonic wallpaper who has been to the opera in every city in the world but is not an opera lover or an opera buff. How did she know that I would fall in love with her voice as if it were that of a nightingale or a kind of magic potion, even in doses lasting just a few seconds and completely abstracted from all their original context? In short, how does anyone trust a composer like me to paint a sonic portrait of someone with the pure and mostly unaccompanied sound of their voice? I ask you, the public, as I ask myself. Destiny, or a chance operation? Whatever the answer, after my first meeting with the La Scala Museum's director, Donatella Brunazzi, the proposal that I create a sound installation for this 100 year celebration of La Callas was welcome, though challenging.

I started listening to Callas' most famous arias, searching for unusual moments: high notes, low notes, long trilled notes, arpeggiated and glissati notes... notes on which the lives of fictional people have become an organic part of our global culture. But the dramatic narratives didn't really interest me, though I experienced first hand how her near-divine vocal cords, intonation, and virtuoso articulations could bring one to tears... For all my decades of seeking out strange, uncommon, even beautiful sounds

in nature, on the streets, in humans, machines, and space, immersing myself in Callas' voice was a shock – a shock of overwhelming musicality, astounding perfection.

My direct confrontation with this brilliant voice, telling its stories of events from centuries past, snared me immediately, drew me into its lair, into its invisible, immaterial vibrations that glowed and beguiled like precious stones and metals. Sound! The most elusive baffling stuff adorning our lives is in the end of the day just sound. But what a means of transportation, especially when it's a single tone from the body of the great Callas!

And so with my trusted assistant Angelo Farro, and useful suggestions from my wife Susan Levenstein, I began to select from her vast recorded literature single tones, fragments lasting just a few seconds, unusual high tones, E's and F's and deep volcanic low D flats... From these often untraceable selections, I created a music of my own using contemporary digital processing techniques – stretching, bending, contrapuntal layering, transposing – which like colors and painters' brush strokes can convey a renewed sense of the present, a kind of instant contemporaneity. In this work, the opera and its traditions become largely invisible, and the singular voice of Callas becomes a palette of infinite hues.

Alvin Curran – August 2, 2023 - Rome



ALVIN CURRAN

Nato da famiglia ebrea a Providence nello Stato di Rhode Island (USA), compie gli studi all'Università di Yale di New Haven, per poi trasferirsi a Roma nel 1964, dove diviene attivo nella Trastevere degli anni Sessanta, iniziando una ricerca basata sui suoni concreti, registrando e collezionando i suoni della quotidianità romana. È in questo periodo che stringe amicizia con il compositore Cornelius Cardew, per il quale svolge il lavoro di trascrittore musicale. Grazie a Cardew, che collaborava saltuariamente con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Curran entra in contatto con Franco Evangelisti, figura che influenzò parte del suo lavoro successivo. Sempre in questo periodo, Curran conosce l'intellettuale e artista fiorentino Giuseppe Chiari, autore di spericolatezze sonore dal sapore Neo-Dada, e Giacinto Scelsi, già considerato allora uno dei maggiori compositori italiani. Frequenta poi le domeniche free jazz del Folkstudio di Harold Bradley e gli spettacoli del Beat '72 rimanendo entusiasta della scena romana, tanto che oggi la ricorda.

Nel 1966 Alvin Curran assieme a Frederic Rzewski, Allan Bryant e Richard Teitelbaum fonda il gruppo di free improvisation Musica Elettronica Viva (MEV), un gruppo configurato come un collettivo aperto che vede la collaborazione anche di musicisti come Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy e Jon Phetteplace.

Il 1969 è segnato dall'abbandono temporaneo dei MEV, che perlopiù avevano fatto ritorno negli Stati Uniti. Il solo Alvin Curran decide di rimanere a Roma. Nello stesso anno, la scena romana, anche grazie al lavoro congiunto della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini e di Simone Carella del solito Beat '72, entra in rapporto con la scena minimalista americana, e Curran ha l'occasione di stringere amicizia e scambiare opinioni con alcuni dei massimi esponenti di questo movimento. Ne scaturisce un percorso musicale nuovo, in cui le ispirazioni dei minimalisti americani vengono assorbite e rielaborate, dando vita a una serie di album e concerti che influenzano molto anche il successivo rock sperimentale italiano di autori come Franco Battiato o Claudio Rocchi[.

Nel 1974 esce il suo primo disco solista dal titolo *Canti e vedute del giardino magnetico* prodotto col marchio Ananda, etichetta discografica creata da Roberto Laneri, Giacinto Scelsi e dallo stesso Curran. Il disco, che palesava l'avvicinamento dell'artista ad un immaginario meditativo tipico di un certo mondo Hippie, era il primo capitolo di una trilogia che vide in seguito la conclusione nei capitoli *Fiori chiari, fiori oscuri* (Ananda, 1978) e *Canti illuminati* (Fore, 1982).

ENG Born of a Jewish family in Providence, Rhode Island, he studied at Yale University, New Haven before transferring to Rome in 1964, where he began working in the Trastevere of the Sixties, undertaking research based on concrete sounds, recording and collecting the sounds of everyday life in Rome. It was in this period that he became friends with composer Cornelius Cardew, for whom he worked as a music transcriber. Thanks to Cardew, who occasionally worked with the Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Curran came into contact with Franco Evangelisti, a figure that influenced part of his subsequent work. In the same period, Curran met Giuseppe Chiari, the intellectual and artist from Florence who was the author of audacious sounds in something like Neo-Dadaist style, and Giacinto Scelsi, at the time already considered one of Italy's greatest composers. He attended the free jazz Sundays at Harold Bradley's Folkstudio and the shows of Beat '72 becoming a keen fan of the Rome scene.

In 1966, Alvin Curran, together with Frederic Rzewski, Allan Bryant and Richard Teitelbaum founded the free improvisation group, Musica Elettronica Viva (MEV), an open collective that also saw the collaboration of musicians such as Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy and Jon Phetteplace.

The temporary abandonment of MEV, with most of the members having returned to the United States, marked 1969. Only Alvin Curran decided to remain in Rome. In the same year, thanks to the cooperation between the Galleria L'Attico of Fabio Sargentini and Simone Carella of Beat '72, the Rome scene entered into contact with the American minimalists, and Curran had the opportunity to become friends and exchange ideas with some of the foremost exponents of this movement. The result was a new musical development in which the inspiration of the American minimalists was absorbed and re-worked resulting in a series of albums and concerts that greatly influenced the subsequent experimental rock in Italy with musicians like Franco Battiato or Claudio Rocchi.

In 1974, his first solo disc was released under the title *Canti e vedute del giardino magnetico*, produced by the Ananda label, created by Roberto Laneri, Giacinto Scelsi and Curran himself. The record, which evidently represented the artist's move towards a meditative imagery typical of a certain Hippie environment, was the first chapter in a trilogy that was later completed with the chapters *Fiori chiari, fiori oscuri* (Ananda, 1978) and *Canti illuminati* (Fore, 1982).

L A V O C E

*La Callas, la sua
Un suono qualsiasi*

*Callas, her voice, is a gift of nature that belongs to us all. How? I don't know.
Any sound, the sound of the wind, the sound of a stream. It has that infinite*



UNA VOCE POCO FA

Dunque...come è entrata la Callas nella mia vita? Come è successo che questa diva affascinante abbia trovato un compositore di carta da parati sonora sperimentale, che è stato sì all'opera in ogni città del mondo ma che non è un amante o un fanatico di questo genere musicale? Come sapeva che mi sarei innamorato della sua voce come se fosse quella di un usignolo o come fosse una specie di pozione magica persino in dosi da pochi secondi e completamente estrapolate dal contesto originale? Insomma, come si fa ad affidare a un compositore come me il compito di dipingere un ritratto sonoro di qualcuno utilizzando unicamente il suono puro della sua voce, la maggior parte delle volte senza accompagnamento? Lo chiedo a voi, pubblico, e allo stesso tempo lo chiedo a me stesso. Destino o chance operation alla John Cage? Qualunque sia la risposta, sin da dopo il mio primo incontro con Donatella Brunazzi - la Direttrice del Museo della Scala - ho accolto la proposta di creare un'installazione sonora per il centenario della nascita di Maria Callas con enorme piacere e desiderio di sfida.

Ho iniziato ad ascoltare le sue arie più famose, a caccia di momenti insoliti: note alte, note basse, lunghe note trillate, note arpeggiate e glissate...note sulle quali le vite di personaggi immaginari sono divenute parte organica della nostra cultura globale. La narrativa drammatica, però, non mi interessava realmente, benché abbia vissuto in prima persona quanto le sue quasi divine corde vocali, la sua intonazione e le sue articolazioni piene di virtuosismo possano commuovermi fino alle lacrime...dopo decine e decine di anni trascorsi a cercare i suoni più strani, inusuali, persino belli della natura, della strada, degli essere umani, delle macchine e dello spazio, immergermi nella voce della Callas è stato uno shock - uno shock di travolgente musicalità, di perfezione sbalorditiva, di piacere infinito.

Il mio confronto diretto con questa voce superba che narrava di storie ed eventi dei secoli passati mi ha immediatamente accalappiato, mi ha attirato nella sua tana, immerso nelle vibrazioni invisibili e immateriali che luccicano e abbindolano come fossero pietre e metalli preziosi. Suono! In fin dei conti, la cosa più elusiva e ingannevole che abbellisce la nostra vita è solo "suono", capace di portarci in luoghi inimmaginabili. Ma che mezzo di trasporto - una singola nota che proviene dal corpo della grande Callas!

Assieme al mio fidato assistente Angelo Farro e con gli utili suggerimenti di mia moglie, Susan Levenstein, ho iniziato a selezionare dalla vasta raccolta di registrazioni toni singoli, frammenti di appena pochi secondi, insoliti toni alti, Mi e Fa e profondi vulcanici bassi Re♭. Da queste selezioni, spesso irrintracciabili, ho creato una mia musica usando le tecniche contemporanee di trattamento digitale - dilatazione, frammentazione, granulazione, trasposizione iperbolica, contrappunto stratificato - che, così come i colori e le pennellate di un pittore, possono trasmettere un rinnovato senso del presente, una sorta di contemporaneità istantanea. In questo mio lavoro, l'opera e le sue tradizioni diventano in gran parte invisibili e la straordinaria voce della Callas diviene una tavolozza di infinite sfumature.

Alvin Curran - 2 Agosto 2023, Roma

Traduzione dall'inglese di Mariateresa Barbieri
e Susan Levenstein

ITA Una inedita tessitura musicale prende forma "dalla vasta raccolta di registrazioni, toni singoli, frammenti di appena pochi secondi, insoliti toni alti, Mi e Fa e profondi vulcanici bassi Re", racconta il compositore. Da queste tracce, trattate digitalmente, per successivi processi di "dilatazione, frammentazione, granulazione, trasposizione iperbolica, contrappunto stratificato", si compone una Callas oltre la Callas.

ENG An original weaving of music takes form, to quote the composer, "out of the vast collection of recordings, single tones, fragments of just a few seconds, unusually high tones, E's and F's and deep, volcanic bottom D's". From these digitally treated tracks, successive processes of "dilation, fragmentation, granulation, hyperbolic transposition, stratified counterpoint", result in a Callas beyond Callas.

UNA VOCE POCO FA
Alvin Curran
2023
Composizione originale
Commissione del Teatro
alla Scala
© 2023 Parlophone Records
Limited

UNA VOCE POCO FA
Alvin Curran
2023
Original composition
Commissioned by Teatro
alla Scala
© 2023 Parlophone Records
Limited

L A

“Tutta la bellezza e tutto il dolore, tutto il respiro della passione umana. Lacrime di felicità, lacrime di dolore, ora squisitamente distillate nei nostri ricordi. Forse una silhouette o forse un suono”

M E

“All the beauty and all the sorrow, all the breath of human passion. Tears of happiness, tears of pain, now exquisitely distilled into our memories. Maybe a silhouette or maybe a sound”

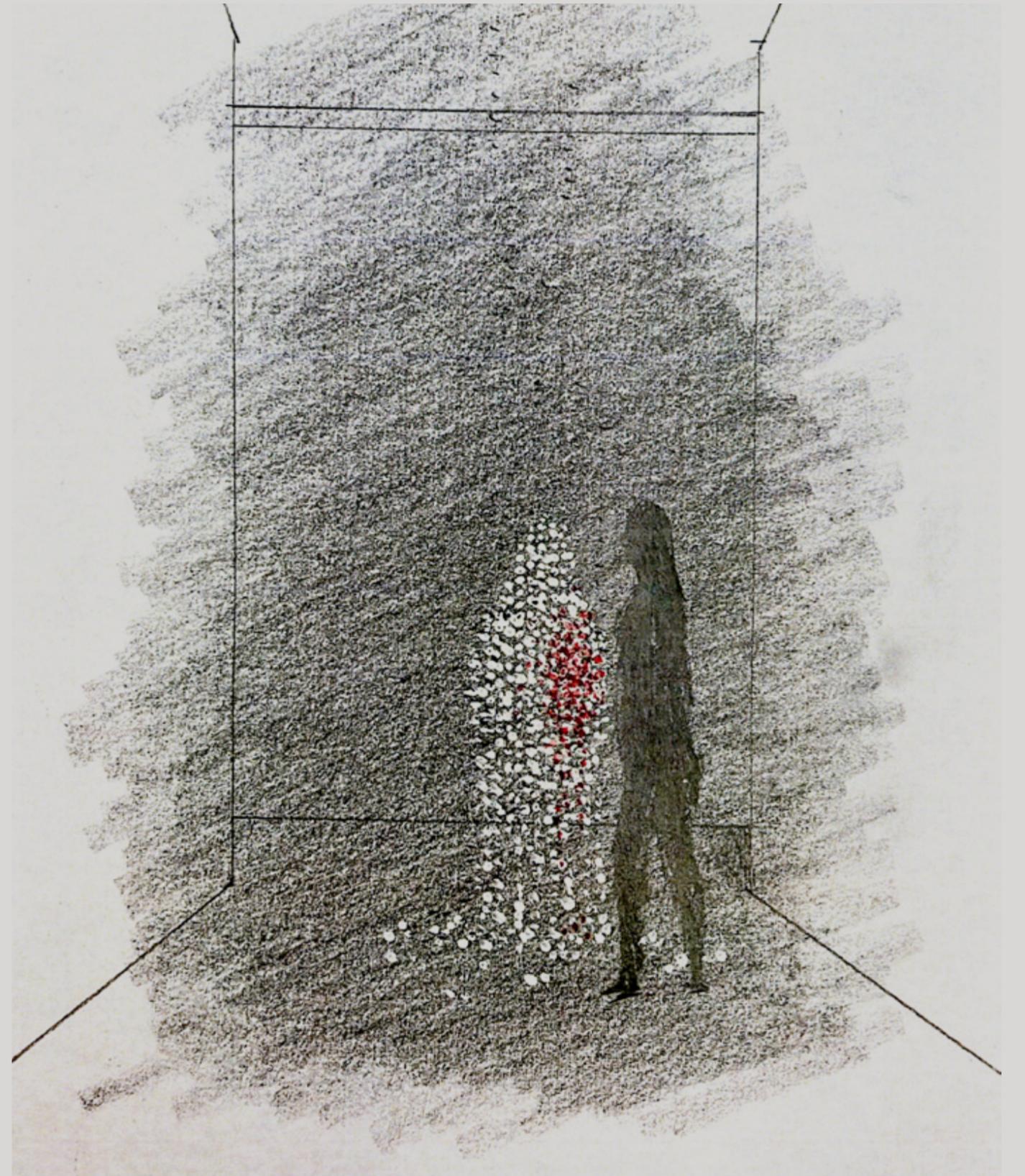
M O

R I A

Latifa Echakhch

“Heard melodies
are sweet
but those unheard
are sweeter”

JOHN KEATS





LATIFA ECHAKHCH

Latifa Echakhch ha rappresentato la Svizzera alla cinquantanovesima Biennale di Venezia (2022). Il suo lavoro è stato esposto a livello internazionale e le recenti mostre personali includono BPS22, Charleroi (2020); Kunsthalle Mainz (2019); Fondazione Memmo, Roma (2019); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (2018); The Nouveau Musée National de Monaco, Monaco (2018); The Power Plant, Toronto (2016); Museum Haus Konstruktiv, Zurigo (2015); Centre Pompidou, Parigi (2014); Hammer Museum, Los Angeles (2013); Kunsthalle Basel, Basel (2012); Columbus Museum of Art, Ohio (2012); GAMeC, Bergamo (2010); MACBA, Barcellona (2010); Swiss Institute, New York (2009); Fridericianum, Kassel (2009); Tate Modern, Londra (2008) e molti altri. Echakhch ha partecipato alla 14esima Gwangju Biennale, Gwangju (2023); quindicesima Istanbul Biennial, Istanbul (2017); Kochi Muziris Biennale, Kerala (2016); diciottesima Biennale di Sydney (2012); cinquantaquattresima Biennale di Venezia, Venezia (2011); decima Biennale di Lione (2009); Manifesta 7, Bolzano (2008) e la prima Biennale di Thessaloniki (2007). Echakhch ha vinto lo Zurich Art Prize (2014) e il Prix Marcel Duchamp (2013). Tra le recenti collettive possiamo citare Kunsthau Baselland, Basilea (2022); Kunsthal KAdE, Amersfoort (2022); Musuem of Contemporary Art, Chicago (2021); Jewish Museum, Brussels (2021); Red Brick Art Museum, Beijing (2019); Frac, Doubs (2019); The Hammer Museum, Los Angeles (2018); The Boghossian Foundation, Brussels (2016); The Museum of Contemporary Art, Chicago (2016); The Swiss Institute, New York (2015); Palazzo Grassi, Venezia (2014); The Power Station of Art, Shanghai (2014); The Musée d'art Moderne, Parigi; MoMa PS1, New York (2013) e molti altri.

ITA

ENG

Latifa Echakhch represented Switzerland at the 50th Venice Biennale (2022). Her work has been exhibited internationally and recent solo shows include BPS22, Charleroi (2020); Kunsthalle Mainz (2019); Fondazione Memmo, Rome (2019); Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (2018); the Nouveau Musée National de Monaco, Monaco (2018); The Power Plant, Toronto (2016); Museum Haus Konstruktiv, Zurich (2015); Centre Pompidou, Paris (2014); Hammer Museum, Los Angeles (2013); Kunsthalle Basel, Basel (2012); Columbus Museum of Art, Ohio (2012); GAMeC, Bergamo (2010); MACBA, Barcelona (2010); Swiss Institute, New York (2009); Fridericianum, Kassel (2009); Tate Modern, London (2008) and many more. Echakhch took part in the 14th Gwangju Biennale, Gwangju (2023); the 15th Istanbul Biennial, Istanbul (2017); Kochi Muziris Biennale, Kerala (2016); the 18th Biennale of Sydney (2012); the 54th Venice Biennale (2011); the 10th Lyon Biennale (2009); Manifesta 7, Bolzano (2008); and the first Thessalonica Biennale (2007). Echakhch won the Zurich Art Prize (2014) and the Prix Marce Duchamp (2013). Worthy of note among recent collective shows are: Kunsthau Baselland, Basel (2022); Kunsthal KAdE, Amersfoort (2022); Museum of Contemporary Art, Chicago (2021); Jewish Museum, Brussels (2021); Red Brick Art Museum, Beijing (2019); Frac, Doubs (2019); the Hammer Museum, Los Angeles (2018); the Boghossian Foundation, Brussels (2016); the Museum of Contemporary Art, Chicago (2016); the Swiss Institute, New York (2015); Palazzo Grassi, Venice (2014); the Power Station of Art, Shanghai (2014); the Musée d'art Moderne, Paris; MoMa PS1, New York (2013) and many more.



ITA L'installazione dell'artista franco-marocchina appartiene a uno dei suoi dispositivi di scene sospese. Siamo di fronte a un sipario. È una cortina di perle attaccate a un refolo di fili che scendono dal soffitto. Sono piccolissime perle bianche e rosse, da cui traspare l'orma fantasmatica della diva. Una cortina di lacrime e sangue, un'apparizione di bellezza e fragilità, ci dice questa artista che ci ha abituati a sondare gli stati intermedi delle cose.

ENG The installation by the Franco-Moroccan artist is among one of her devices of suspended scenes. We are faced with a curtain. It is a curtain of beads on a fine wisp of threads that descend from the ceiling. The red and white beads are very small and the phantasmatic outline of the diva transpires. A curtain of blood and tears, an apparition of beauty and fragility, says the artist who has accustomed us to delving into the intermediate states of things.

UNTITLED (TEARS)
Latifa Echakhch
2023
Glass, nylon thread
Commissione del Teatro
alla Scala

UNTITLED (TEARS)
Latifa Echakhch
2023
Vetro, filo di nylon
Commissioned by Teatro
alla Scala

L'

“Era lei l’usignolo naturale”

“She was the natural nightingale”

U

M

A

N

O

Mario Martone



Il regista Mario Martone
con l'attrice Sonia Bergamasco
e il direttore della fotografia
Renato Berta

Director Mario Martone
with the actress Sonia
Bergamasco and the director
of photography Renato Berta



Ingeborg Bachmann
con Hans Werner Henze

Ingeborg Bachmann
with Hans Werner Henze



Copertina de *L'usignolo*
di Hans Christian
Andersen, Elliot Edizioni

Cover of Hans Christian
Andersen's *L'usignolo*
(The Nightingale), Elliot
Edizioni



MARIO MARTONE

Mario Martone affronta la lirica per la prima volta nel 1988 con un *Oedipus rex* a Gibellina e con *Charlotte Corday* di Lorenzo Ferrero all'Opera di Roma nell'anno successivo, ma sarà con la regia di *Così fan tutte* al San Carlo di Napoli nel 1999 che l'opera comincerà a affiancare stabilmente il teatro e il cinema nel suo lavoro. Dopo il debutto al San Carlo *Così fan tutte* viene scelto da Claudio Abbado come lo spettacolo con cui affrontare per la prima volta il capolavoro mozartiano. Martone completa la trilogia di Mozart e Da Ponte al San Carlo con *Don Giovanni* (Opera Award 2002) e *Nozze di Figaro*. Affronta tre volte Rossini mettendo in scena per il Rossini Opera Festival le opere *Matilde di Shabran* (per la quale riceve il premio Abbiati per la regia nel 2004), *Torvaldo e Dorliska* e *Aureliano in Palmira* (International Opera Award 2014). Nel repertorio moderno e contemporaneo spiccano le sue messe in scena della *Lulu* di Berg al Massimo di Palermo, di *Antigone* di Ivan Fedele al Maggio fiorentino (premio Abbiati nel 2007), della rielaborazione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Giorgio Battistelli a Ravello, di *Sancta Susanna* di Hindemith all'Opera-Bastille a Parigi, di *Curlew River* e *The Prodigal Son* di Britten e di *The Bassarids* di Henze all'Opera di Roma (ancora Premio Abbiati nel 2015). Un posto a parte nella produzione lirica di Martone ha Giuseppe Verdi, di cui mette in scena numerose opere. La prima è del 2005, al Covent Garden, *Un ballo in maschera*, a cui seguono *Falstaff* e *Macbeth* al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, *Otello* al National Theatre di Tokyo, di nuovo *Falstaff* alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino, e le produzioni scaligere *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Luisa Miller* e *Rigoletto*. Sempre per la Scala realizza il dittico *Cavalleria Rusticana/Pagliacci* di Mascagni/Leoncavallo, concepito come due produzioni distinte che verranno riprese più volte, tre opere di Umberto Giordano, *La cena delle beffe*, *Fedora* e *Andrea Chénier* (che apre la stagione della Scala nel 2017), *Chovanščina* di Musorgskij, premio Abbiati come migliore spettacolo lirico nel 2019.

La lirica è importante anche nella sua attività cinematografica: per il film di argo-

ITA

mento risorgimentale *Noi credevamo* Martone realizza una colonna sonora composta di brani attinti dal repertorio lirico dell'Ottocento italiano e, nei lockdown del 2020 e del 2021 crea per l'Opera di Roma e per RAI Cultura due film/opera nel teatro vuoto, a cavallo tra teatro e cinema, *Il barbiere di Siviglia* e *La traviata*. Nel 2022 realizza un terzo film/opera, *La bohème*, completando così una trilogia che è stata seguita complessivamente da oltre due milioni di spettatori. Nel 2021 apre la stagione del San Carlo con un nuovo allestimento dell'*Otello* di Verdi.

ENG

Mario Martone's first encounter with the opera dates back to 1988 with *Oedipus Rex* at Gibellina and one year later with Lorenzo Ferrero's *Charlotte Corday* at the Opera in Rome. However, it was his *Così fan tutte* at the Teatro San Carlo, Naples in 1999 that opera began to feature regularly alongside his work in the theatre and cinema. Following the debut at the San Carlo, *Così fan tutte* was chosen by Claudio Abbado as the opera with which to confront Mozart's masterpiece. Martone completed the Mozart-Da Ponte trilogy at the San Carlo with *Don Giovanni* (Opera Award, 2002) and *Nozze di Figaro*. He directed three Rossini operas for the Rossini Opera Festival *Matilde di Shabran* (winning the 2004 Abbiati prize as the director), *Torvaldo e Dorliska* and *Aureliano in Palmira* (International Opera Award 2014). Among the modern and contemporary repertoire feature his productions of Berg's *Lulu* at the Teatro Massimo, Palermo; Ivan Fedele's *Antigone* at the Maggio fiorentino (Abbiati prize, 2007); a reworking of Giorgio Battistelli's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* at Ravello; *Sancta Susanna* by Hindemith at the Opera-Bastille, Paris; *Curlew River* and *The Prodigal Son* by Britten and Henze's *The Bassarids* at the Opera, Rome (again winning the Abbiati Prize in 2015). Giuseppe Verdi holds a particular place in Martone's operatic production. His first in a long line was *Un ballo in maschera* at Covent Garden in 2005, followed by *Falstaff* and *Macbeth* at the Théâtre des Champs-Élysées, Paris, *Otello* at the National Theatre in Tokyo, *Falstaff* at the Staatsoper Unter den Linden, Berlin, and at La Scala *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Luisa Miller* and *Rigoletto*. For La Scala he also directed the diptych *Cavalleria Rusticana/Pagliacci* by Mascagni and Leoncavallo respectively, conceived as two distinct productions that were reprised a number of times, three operas by Umberto Giordano - *La cena delle beffe*, *Fedora* and *Andrea Chénier* (which opened the season in 2017), and *Khovanshchina* by Mussorgsky, winning the Abbiati prize for best operatic production in 2019. The opera is also important in his work in the cinema: for his film on the theme of the Italian risorgimento, *Noi credevamo*, Martone compiled a soundtrack comprising pieces taken from the 19th-century Italian operatic repertoire and during the lockdowns of 2020 and 2021, he created for the Rome Opera and for RAI Cultura two film-operas inside the empty theatre, a mix of theatre and cinema: *Il barbiere di Siviglia* and *La Traviata*. In 2022, he made a third film-opera - *La Bohème* - thus completing a trilogy that was watched by more than two million viewers. In 2021, he opened the San Carlo season with a new production of Verdi's *Otello*.



ITA Un cortometraggio, una messinscena filmica. Nell'inverno del 1956, a Milano, Ingeborg Bachmann assiste a una prova generale della *Traviata*. Non è un'appassionata di opera. Ma quel corpo, quella voce la rapiscono. Sei anni dopo la scrittrice e poetessa austriaca scrive a Hannah Arendt: "Non ho mai dubitato che ci dovesse essere qualcuno come Lei, ma ora Lei c'è realmente, e la mia gioia straordinaria per questo durerà sempre".

ENG A short film, a mis-en-scène on film. In the winter of 1956, Ingeborg Bachmann attended a dress rehearsal of *La Traviata* in Milan. She was not a great fan of opera. Still, that body, that voice captivated her. Six years later, the Austrian writer and poet wrote to Hannah Arendt: "I have never doubted that there had to be someone like Her, but She really does exist and, for this, my extraordinary joy will last forever".

HOMMAGE A MARIA
CALLAS da Ingeborg
Bachmann
Installazione e film di Mario
Martone, 2023
Con Sonia Bergamasco
Regia di Mario Martone

HOMMAGE A MARIA
CALLAS by Ingeborg
Bachmann
Installation and film by Mario
Martone, 2023
With Sonia Bergamasco
Directed by Mario Martone

L

A

“La voce di Maria Callas è un inno
ai sentimenti. È forse qualcosa
in cui tutti si riconoscono”

S

T

“The voice of Maria Callas is
a hymn to sentiments. It is perhaps
something in which everyone
recognises themselves”

O

R

I

A

Francesco Vezzoli



Cindy Sherman in *Prima donna. A Symphonic Visual Concert*, film di Francesco Vezzoli proiettato insieme alla musica di Rufus Wainwright presso il teatro Odeon di Erode Attico ad Atene nel 2015

Cindy Sherman in *Prima donna. A Symphonic Visual Concert*, a film by Francesco Vezzoli shown with music by Rufus Wainwright at the Odeon of Herodes Atticus in Athens in 2015



FRANCESCO VEZZOLI

Francesco Vezzoli è nato a Brescia. Ha studiato alla Central St. Martin's School of Art di Londra, attualmente vive e lavora a Milano. ITA

È oggi uno degli artisti italiani contemporanei di maggiore successo al mondo, il suo lavoro può essere descritto come una serie di intense allegorie riguardanti la cultura contemporanea, con un ricco sottotesto di riferimenti elaborati, realizzati tramite installazioni video, ricami a piccolo punto, fotografia, performance dal vivo, esperimenti con i media e -più recentemente- attraverso l'introduzione di elementi della scultura classica o di ispirazione antica.

Le sue opere sono state selezionate quattro volte per la Biennale di Venezia: per la 49a, 51a e 52a edizione che si sono tenute rispettivamente nel 2001, 2005 e 2007, e la Biennale Architettura del 2014. I suoi lavori sono stati inclusi anche in altre mostre internazionali come la Whitney Biennial del 2006, la 26a Biennale di Sao Paulo, la 6a Biennale Internazionale di Istanbul e Performa (nel 2007 e 2015).

Ha tenuto mostre personali in varie sedi internazionali come il New Museum of Contemporary Art di New York; il Tate Modern di London; il Museum of Contemporary Art di Los Angeles; il MoMA PS1 di New York; il MAXXI di Roma; il Moderna Museet di Stoccolma; la Kunsthalle di Wien; la Pinakothek der Moderne di Monaco; il Ludwig Museum di Colonia; The Garage CCC di Mosca; The Power Plant di Toronto; il Jeu de Paume di Parigi; il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea di Torino; il Museo Serralves di Porto; la Fondazione Prada di Milano; Le Consortium di Dijon; la Fondazione Museion di Bolzano e il NMNM- Nouveau Musée National di Monaco.

Più recentemente ha curato la mostra dal titolo "TV70: Francesco Vezzoli guarda la RAI" presso la Fondazione Prada di Milano, ha inoltre prodotto una performance per il 40° anniversario del Centre Pompidou e realizzato la mostra "J.-K. Huysmans Critique D'art de Degas à Grünewald sous le Regard de Francesco Vezzoli" presso il Musée d'Orsay di Parigi.

Negli ultimi tre anni ha realizzato progetti in collaborazione con Palazzo delle Esposizioni a Roma, il Parco Archeologico di Brescia, Il Museo e Real Bosco di Capodimonte a Napoli, Piazza della Signoria e Palazzo Vecchio a Firenze. Progetti che gli hanno permesso di mettere in relazione il suo lavoro con opere, siti storici, archeologici e monumentali italiani.

ENG Francesco Vezzoli was born in Brescia. He studied at Central St. Martin's School of Art, London, and currently lives and works in Milan.

Today, he is one of the most successful contemporary Italian artists in the world. His work can be described as a series of intense allegories regarding contemporary culture, with a rich subtext of elaborate references involving video installations, petit point embroidery, photography, live performances, media experiments and, more recently, through the introduction of elements of classical sculpture or of ancient inspiration.

His works have been selected four times for the Venice Biennale - the 49th, 51st and 52nd editions held respectively in 2001, 2005 and 2007, and the Architecture Biennial of 2014. His works have also been exhibited at other international exhibitions such as the Whitney Biennial of 2006 and the 26th Sao Paulo Biennale and the 6th International Biennale of Istanbul and Perform (2007 and 2015).

He has also held solo exhibitions in various international venues such as the New Museum of Contemporary Art, New York; the Tate Modern, London; the Museum of Contemporary Art, Los Angeles; MoMA PS1, New York; MAXXI, Rome; the Moderna Museet, Stockholm; the Kunsthalle, Vienna; the Pinakothek der Moderne, Munich; the Ludwig Museum, Cologne; The Garage CCC, Moscow; The Power Plant, Toronto; the Jeu de Paume, Paris; the Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin; the Museo Serralves, Porto; the Fondazione Prada, Milan; Le Consortium, Dijon; the Fondazione Museion in Bolzano and the NMNM- Nouveau Musée National, Monaco.

More recently, he has curated the exhibition titled "TV70: Francesco Vezzoli guarda la RAI" at the Fondazione Prada, Milan and also produced a performance for the 40th anniversary of the Centre Pompidou and organised the exhibition "J.-K. Huysmans Critique D'art de Degas à Grünewald sous le Regard de Francesco Vezzoli" at the Musée d'Orsay, Paris.

In the last three years, he has carried out projects in collaboration with the Palazzo delle Esposizioni in Rome, the Parco Archeologico, Brescia, the Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples, Piazza della Signoria and Palazzo Vecchio, Florence. These projects have allowed to him to connect his work with art works and historical, archaeological and monumental sites.



ITA Per sessantatré volte si ripete il volto stampato laser su tela. Sette file orizzontali, nove scatti ciascuna. Ogni fotogramma in bianco e nero è ritagliato tondo, dentro il biancore del supporto marcato da una leggera cornice in legno chiaro. Il ricamo metallico azzurro intesse le ciglia in un artificio di make-up: questo è il volto in scena, il volto di scena. Non è la donna Callas, ma la diva Callas. È la *Traviata*, anche quando non canta la *Traviata*, dice l'artista.

ENG The laser printed face is repeated sixty-three times on canvas. Seven horizontal rows, nine photos on each one. Every black and white frame is cut into a round, inside the white of the mounting marked by a slender frame of light-coloured wood. The blue metal embroidery weaves the eyebrows into a mastery of make up: this is the face on stage, the face for the stage. It is not Callas the woman, but Callas the diva. She is the *Traviata*, even when she is not singing the *Traviata*, says the artist.

MARIA CALLAS PLAYED
"LA TRAVIATA" 63 TIMES
Francesco Vezzoli
1999
Stampa laser su tela con
ricamo metallico
Collezione privata, Torino

MARIA CALLAS PLAYED
"LA TRAVIATA" 63 TIMES
Francesco Vezzoli
1999
Laserprint on canvas with
metallic embroidery
Private Collection, Turin

APPROFONDIMENTI

III

IN DEPTH



L'EREDITÀ CALLAS

ALBERTO BENTOGGIO

Maria Callas è stata senza dubbio la personalità più influente e iconica nel mondo dell'opera lirica del secolo scorso. La sua straordinaria voce e le sue memorabili interpretazioni hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia dello spettacolo. Franco Zeffirelli, che la conosceva e amava profondamente, era solito affermare che con lei l'opera lirica cambia radicalmente: c'è la lirica Avanti Callas (a.C.) e quella Dopo Callas (d.C.). Certo è che l'eredità Callas è ancora oggi, a quasi sessant'anni dalle sue ultime recite, viva e attuale. Universalmente riconosciuta per l'eccezionale strumento vocale e per la profonda conoscenza della tecnica del canto, la Callas ha da sempre professato una dedizione assoluta alla musica e un totale rispetto per la volontà del compositore. "Bisogna servire la musica, perché la musica è immensa"¹ ha dichiarato in più occasioni. "Quando si vuole trovare un gesto, quando si ricerca il miglior modo di muoversi in scena, l'unica cosa da fare è ascoltare la musica. Il compositore ha già trovato, ha già previsto tutto"². E ancora: "Io mi muovo secondo la musica: una pausa, un accordo, un crescendo"³.

La Callas apprende le prime nozioni di arte scenica giovanissima al Conservatorio di Atene dove muove i primi passi: "Durante i miei primi anni al Conservatorio di Atene, non sapevo cosa fare con le mani. All'epoca avevo circa quattordici anni, 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; una frase forse strana ma profondamente vera. L'altra era che quando un tuo collega sul palco canta rivolto a te, dovresti cercare di dimenticare che sai già (perché è un ruolo che hai provato e riprovato) cosa risponderai. Certo, seguirai quanto scritto nel libretto, ma devi far finta che si tratti di una reazione genuina. Come ovvio, non basta sapere: a contare davvero è come si rende ciò che si sa. Lo stesso vale per i gesti. Magari oggi ti sei messa in testa di fare un movimento che domani potrebbe non venire così naturale; e se persino a te non sembra naturale, non puoi sperare di convincere il pubblico. I miei gesti non sono mai premeditati. Sono legati ai colleghi, alla musica, al modo in cui mi sono mossa

1
Maria Callas, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di C. Faverzani, prefazione di R. Kabaivanska, Bulzoni, Roma, 2006, p. 45.

2
Ibidem, p. 46.

3
Maria Callas, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di T. Volf, Rizzoli, Milano, 2019, p. 503.

prima: ogni gesto nasce dall’altro, come il botta e risposta di una conversazione. Devono essere sempre il prodotto autentico del momento”⁴.

Affina quindi la sua formazione sotto la guida del celebre soprano d’agilità Elvira de Hidalgo dalla quale apprende non solo preziosi insegnamenti di tecnica vocale (i segreti del belcanto), ma anche i precetti di recitazione drammatica che sempre ricorderà e metterà in pratica, indicando la Maestra come la persona alla quale deve tutta la sua preparazione e la sua prima formazione artistica, scenica e musicale. Nonostante un fisico inizialmente imponente e una forte miopia che le rende difficile la visione da lontano, la giovane allieva non esita a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti, mostrandosi da subito attentissima al movimento delle mani, alle espressioni del viso, alle posture sceniche: “Con Elvira de Hidalgo avevamo esercitazioni sul modo di muoversi. [...] Allora, parlo di quando avevo circa quattordici anni, mi ha insegnato la scioltezza nel movimento, come un flusso continuo. In altre parole, era sempre lo stesso movimento, lo stesso esercizio, quel tipo di movimento che permette la massima libertà, ma che non deve essere fatto sconsideratamente. E anche come cadere, il che non è per niente facile. [...] Imparare a cadere bene, senza cadere sempre nello stesso modo. Bisogna rilassarsi completamente e dimenticare come si deve cadere. Perché altrimenti... la minima rigidità e ci si fa male. E poi bisogna anche intuire come sarebbe caduto questo o quel personaggio. È come una specie di catalogo di moltissimi... [...] Bisogna essere sé stessi. [...] Sa, si impara come stare in scena, cioè: un passo a destra, guardare il pubblico a sinistra, voltarsi in tal modo; ma una volta che si sono imparate tutte queste cose, si dimenticano. E poi, quando se ne ha la padronanza, si riesce a liberarsene e ad andare persino contro le regole della scena”⁵.

La centralità della recitazione è, sin dai primi anni, una priorità per la formazione della giovane Callas che si impegna a coniugare canto e scena, musica e parola, andando, in un certo senso, a ristabilire il primato dell’attrice drammatica sull’edonismo vocale della cantante d’opera. Una rigida (e molto chiacchierata) dieta dimagrante le permette di acquisire una nuova fluidità nei movimenti, rendendo ancora più credibili le eroine dei melodrammi che è chiamata a portare sulla scena. I precetti che guidano il suo lavoro sono chiari: la recitazione deve essere parte integrante di ogni interpretazione, ogni gesto deve essere studiato, ogni movimento deve assumere un significato specifico nel contesto dell’opera tale da rendere il personaggio intenso, unico, capace in alcuni casi di rivelare aspetti fino ad allora inediti.

In questo percorso artistico, la Callas è affiancata da due importanti protagonisti della scena del teatro musicale che, pur diversamente, sono sempre al suo fianco: il direttore d’orchestra, referente unico per gli aspetti musicali e vocali, e il regista, figura emergente e in via di affermazione negli anni Cinquanta sulla scena teatrale italiana, chiamato a coordinare tutti gli elementi dello spettacolo (sempre più complesso anche per i nuovi strumenti tecnologici che la scena ha a disposizione). Al regista la Callas attribuisce per prima nella storia dell’opera un ruolo insostituibile nella preparazione dello spettacolo, contribuendo a introdurre una prassi esecutiva, fino ad allora inedita, nel sistema produttivo della lirica. Il rapporto fra regista e cantante

4

Ibidem, p. 506

5

Maria Callas, *Seducenti voci*, cit., pp. 78-79.

è intenso, continuativo, necessario: dopo una lunga e attenta preparazione musicale, la Callas partecipa a tutte le prove di palcoscenico e assorbe ogni indicazione che le viene fornita dal regista, cercando di reinterpretarla secondo la propria sensibilità e la propria esperienza, con le modalità e i tempi che lei ritiene più appropriati. Ogni dettaglio, ogni gesto, ogni movimento è analizzato criticamente, ripetuto e perfezionato in lunghe prove, come avviene tradizionalmente sulla scena della prosa. Il regista le suggerisce nuove possibilità recitative, le indica una strada da percorrere fissandole una linea interpretativa che poi la cantante-attrice autonomamente arricchisce, facendola propria. Il risultato è straordinario: rappresentazioni memorabili che lasciano un segno profondo non solo negli occhi del pubblico che vi assiste ma anche in tutti coloro che, nei decenni successivi, ne sono spettatori indiretti attraverso le registrazioni musicali, le immagini e le testimonianze.

Non stupirà dunque affermare che la Callas lascia una grande eredità. Con il suo magistero ha fatto capire la necessità dell’autenticità e della profondità psicologica di ogni interpretazione, ha insegnato a comprendere e trasmettere le emozioni dei personaggi attraverso il canto e la recitazione, ha mostrato come un artista possa affrontare con soddisfazione un repertorio vasto, anche proponendo ruoli stilisticamente fra loro differenti. Ma c’è di più: con la sua determinazione nel perseguire la perfezione e vincere tutte le sfide, ha insegnato che solo attraverso una dura disciplina si possono raggiungere i traguardi più difficili. La sua vicenda artistica testimonia che passione e perseveranza possono portare al successo, nonostante le difficoltà della vita. Forse anche per questo, il suo esempio ha influenzato e influenza tante generazioni di artisti lirici, spronandoli a cercare sempre una professionalità più elevata e a sviluppare la capacità di immedesimarsi nei personaggi. Il mondo dello spettacolo continua a guardare a lei come a un modello di dedizione, passione e innovazione, perché la lezione artistica e umana di Maria Callas è ancora oggi fondamentale e profondamente autentica.

Alberto Bentoglio è professore ordinario all’Università Statale di Milano dove insegna Storia del teatro e Storia della danza. Ha pubblicato articoli e volumi dedicati all’organizzazione teatrale e musicale, riservando attenzione a Paolo Grassi e Giorgio Strehler, alla vicenda artistica dei teatri stabili pubblici e privati, alla drammaturgia e all’affermazione della regia critica in Italia.

Alberto Bentoglio is a professor at the State University of Milan where he teaches the History of the theatre and the History of dance. He has published articles and books dedicated to the theatrical and musical organisation, focusing on Paolo Grassi and Giorgio Strehler, on the artistic experience of public and private repertory theatres, on dramaturgy and on the affirmation of critical direction in Italy.

THE CALLAS LEGACY

Alberto Bentoglio

Maria Callas was undoubtedly the most influential, most iconic personality in the world of the opera of the last century. Her extraordinary voice and her memorable performances left an indelible mark on the history of the theatre. Franco Zeffirelli, who knew her and loved her profoundly, used to say that opera radically changed with her, Wty years after her last performances, the Callas legacy is alive and relevant to this day. Universally recognized for the exceptional nature of her voice, and for her profound understanding of the singing technique, Callas always professed her absolute dedication to music and total respect for the will of the composer. On several occasions, she declared “You must serve music, because music is so enormous”¹. And again: “When one wants to find a gesture, when you want to find how to act on stage, all you have to do is listen to the music. The composer has already sought, seen to that”². She wrote that she moved with the music following the pauses, a chord, a crescendo³.

Callas learnt the first notions of acting at a very early age while at the Athens Conservatoire, where she took her first steps. She claimed that, in those early days, she did not know what to do with her hands and that Renato Mordo, who was at that time director of Italian operetta at the Conservatoire, told her not to move them unless she moved them with her mind and her soul. He also instructed her to forget that she knew what was coming when another singer addressed her on stage and to pretend to react spontaneously. Gesture, she wrote, depended on her colleagues, on the music and on how she had moved up to a given point⁴.

She studied under the guidance of the celebrated soprano d’agilità, Elvira de Hidalgo, from whom she learnt the precious vocal technique (the secrets of the belcanto), as well as the rules of acting that she would always remember and put into practice. She would point out that her Maestra was the person to whom she owed all her preparation and her first artistic, acting and musical training. Despite her imposing physique and being very short-sighted, which made it difficult for her to see at a distance, the young pupil did not hesitate to put to use the teachings she had received, showing herself to have been particularly attentive to the movement of the hands, facial expression and posture on stage: “I have had from Elvira de Hidalgo movement training. [...] I was taught then, I’m talking about when I was about fourteen years old, the flowing, continuous flowing of the movement, which in other words [...] was always the same movement, the same exercise, which means freedom [...]. And also, how to fall down, which is not easy at all. [...] To learn how to fall well, and you can’t always fall in the same way, you have to completely relax yourself and forget how you’re going to fall. Because otherwise a slight tenseness and you hurt yourself. And then also you have to learn how this woman would fall, how would that woman fall. It’s a catalogue of many... [...] That is yourself. [...] But you see, you learn how to act: you take one step there [to the right], you have to face the public there [to the left], you have to turn this way; but once you learn these things, then you forget about them. And then, you manage to free yourself of them, and even go against the rules of acting”⁵.

1

Maria Callas, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di C. Faverzani, prefazione di R. Kabaivanska, Bulzoni, Roma, 2006, p. 45.

2

Ibidem, p. 46.

3

Maria Callas, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di T. Volf, Rizzoli, Milano, 2019, p. 503.

4

Ibidem, p. 506

5

Maria Callas, *Seducenti voci*, cit., pp. 78-79.

The central importance of acting was, right from the earliest years, a priority in the training of the young Callas, who was committed to combining singing with acting, music with lyrics, aiming somehow to reestablish the leading role of the dramatic actress over the vocal hedonism of the opera singer. A rigorous and much talked-of diet enabled her to acquire a new fluidity in her movements, making the heroines she was called upon to portray on stage increasingly credible. The rules that guided her work were clear: the acting had to be an integral part of every interpretation, every gesture had to be studied, every movement had to assume a specific meaning within the opera in order to render the character intense, unique, at times capable of revealing aspects previously unknown.

In her artistic career, Callas was always accompanied by two important protagonists of the opera theatre who were always by her side: the conductor, the single point of reference for the musical and vocal aspects, and the director, a new, emerging figure on the Italian stage of the Fifties, called in to coordinate all the elements of the production, which was becoming increasingly complex, thanks particularly to the new technological instruments employed in the theatre. For the first time in the history of the opera, Callas assigned the director an irreplaceable role in the preparation of the performance, contributing to the introduction of an executive practice, until then unknown in the operatic production system. The relationship between the director and the singer was intense, ongoing, necessary: after her long and careful musical preparation, Callas participated in rehearsals onstage and absorbed every instruction the director gave her, seeking to reinterpret it according to her own sensitivity and her own experience, following the manner and timing that she believed to be most appropriate. Every detail, every gesture, every movement was critically analysed, repeated and perfected in long rehearsals, as typically happens in the theatre. The director suggested new possibilities in the acting, he showed her a new road forward, setting an interpretative line that the singer-actress enriched autonomously, making it her own. The result was extraordinary: memorable performances that have left a profound mark, not only in the eyes of the public present, but also in anyone who, in the following decades, has been an indirect spectator through the musical recordings, the images and the verbal accounts.

It comes as no surprise to say that Callas left a great legacy. Thanks to her mastery, she made it clear that the authenticity and psychological depth of each performance are essential; she taught how to understand and transmit the emotions of the characters through the singing and the acting; she showed how an artist can satisfactorily face a broad repertoire, proposing roles that are stylistically different. But there is more: with her determination to pursue perfection and overcome all the challenges, she taught that only through tough discipline is it possible to attain the most difficult goals. Her life as an artist bears witness to the fact that passion and perseverance can lead to success, despite life’s difficulties. Perhaps it is for this reason, too, that her example has influenced and continues to influence so many generations of opera singers, urging them to seek higher professionalism and to develop the ability to identify in the characters. The world of the opera continues to look to her as a model of dedication, passion and innovation, because Maria Callas’ artistic and human lessons are to this day fundamental and profoundly authentic.



INDIMENTICABILE CALLAS

LAURA BOELLA

Nel gennaio 1956 la scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, di passaggio a Milano insieme al compositore Hans Werner Henze, assiste in un palco del Teatro alla Scala alla prova generale di *Traviata*, ripresa del mitico spettacolo diretto da Carlo Maria Giulini con la regia di Luchino Visconti e l'allestimento scenico e i costumi di Lila De Nobili. Maria Callas canta nel ruolo di Violetta.

Quasi dieci anni dopo, l'ascolto dal vivo della voce del grande soprano riaffiora dalla memoria della scrittrice. Ingeborg Bachmann racconta l'emozione provata quel pomeriggio nelle *Note per un libretto (Il giovane Lord)* scritte in occasione della prima rappresentazione alla Deutsche Oper di Berlino (7 aprile 1965) dell'opera comica composta da Hans Werner Henze.

1.

Bachmann, "Notizen zum Libretto («Der junge Lord»)", in *Kritische Schriften*, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, Piper, München-Zürich 2005, pp. 412-427, in part. p. 417, p. 420, p. 424.

2.

I. Bachmann, "Hommage à Maria Callas", in *Kritische Schriften*, cit., pp. 408-409 (prima versione), pp. 409-411 (seconda versione). Per una documentazione completa vedi L. Boella, *Con voce umana. Arte e vita nei corpi di Maria Callas e Ingeborg Bachmann*, Ponte alle Grazie, Milano 2022, pp. 71-88, e in appendice, pp. 103-106, la traduzione italiana di Margherita Belardetti delle due versioni dell'*Omaggio a Maria Callas*, in part. pp. 103-104.

Nel gennaio 1956, durante la prova generale de *La traviata* con la regia di Luchino Visconti, in un palco freddo e pieno di scricchiolii, in poche ore durante le quali deve essere comparso un arcobaleno sulla Milano bagnata dalla pioggia, perché allora l'opera italiana ha sicuramente festeggiato una resurrezione, le mie idee sull'opera (temo che andassero dalla sottovalutazione all'indifferenza) si sono capovolte in un interesse ossessivo per questa forma d'arte, in un'incessante frenesia di ascoltarla, vederla, capirla¹.

La stessa sintassi ansimante caratterizza i due frammenti risalenti alla prima metà degli anni Sessanta e pubblicati postumi con il titolo *Omaggio a Maria Callas*.

[...] ascoltavo e guardavo apatica, fino all'attimo in cui un movimento, una voce, una presenza simultaneamente provocarono in me una scossa, quale solo un urto fisico, o un veemente intendimento, un atto mentale sono in grado all'improvviso di produrre. Su quel palcoscenico c'era una creatura, un essere umano².

L'improvviso passaggio dalla spettatrice riluttante all'essere che viene colpito da una sorta di scossa elettrica, è provocato dalla *presenza* sul palcoscenico della “tra-viata, (la) nuova Violetta, di cui avevo dimenticato tutto, li iniziava qualcosa di umano[...] Li c'era qualcuno, ed era più di quanto io in un teatro avessi mai vissuto e sperato”³, ed era la cantante già famosa, ma di cui Ingeborg Bachmann non aveva tenuto a mente il nome perché considerava ridicolo il baccano sugli interpreti dell'opera.

Nel teatro vuoto avviene dunque una scena che ha due protagoniste, entrambe coinvolte in un cambiamento travolgente. Maria Callas si presenta come la diva acclamata, solenne e distante, ed ecco che la sua immagine mostra un'incrinatura, si trasforma in quella di una creatura vertiginosa, incerta e fragile. Ingeborg Bachmann abbassa e alza in continuazione i toni del suo racconto per descrivere l'emozione che l'aveva assalita e l'aveva indotta a rovesciare alcuni pregiudizi sull'opera italiana. Ciò che l'avvicina a Maria Callas è la tensione tra passione ed esattezza.

E su quel palcoscenico c'era una persona altamente spericolata. Sì, era spericolata, terribile nella sua presenza, nella precisione con cui interpretava quella Violetta⁴.

Maria Callas appare un'artista che viveva i suoi trionfi a volte con furore, a volte con totale inermità, quasi sentisse che oltre la sua immagine c'era il rischio di toccare un limite, forse anche di fallire. Proprio ciò che era accaduto a Ingeborg Bachmann nel momento in cui, posta di fronte al potere della musica di suscitare emozioni e passioni incarnate in una persona reale, si era trovata disarmata, catturata dalla magia e dal fascino del canto, difficili, se non impossibili, da ricreare con la parola poetica. E soprattutto da vivere.

Leggere queste pagine, soprattutto oggi, fa uno strano effetto. Bachmann vide in scena Callas che incarnava l'artista e la creatura, un corpo e una voce. Sul palcoscenico non era apparso semplicemente uno straordinario fenomeno teatrale e vocale, ma la fragilità di un essere umano che dava voce alle emozioni più profonde, faceva risuonare gioie e dolori che venivano da lontano, dalle fiabe, ma anche da vicino, dal desiderio di gioia e di bellezza, di rinascita che caratterizzò gli anni Cinquanta in un mondo appena uscito dalla guerra e dai totalitarismi.

Sul palcoscenico della Scala era risuonata una *voce umana* e questa espressione ritorna in punti decisivi degli scritti poetici e letterari di Bachmann restituendo in maniera perfettamente riconoscibile e viva l'esperienza personale di aver visto e udito quella voce:

Che cos'è la “voce umana”? [...] la voce di una creatura incatenata che non è in grado di dire pienamente ciò di cui soffre, né di cantare ciò che si misura in altezza e profondità. Questo organo, privo di precisione estrema, di affidabilità totale, con i suoi modesti volumi, sulla soglia dell'alto e del basso - è ben lungi dall'essere un

3.

I. Bachmann, *Omaggio a Maria Callas*, cit., p. 104.

4.

Ibidem.

5.

I. Bachmann, “Musik und Dichtung” (1959), in *Kritische Schriften*, cit. p. 252.

6.

I. Bachmann, “Domande e pseudodomande” (1960), tr. it. di V. Perretti, in *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, p. 29.

dispositivo, uno strumento sicuro, un apparato ben fatto. In esso c'è però qualcosa della libertà della gioventù o del ritrarsi della vecchiaia, calore e freddezza, dolcezza e rigore, ogni qualità del vivente. [...] chi non capirebbe all'improvviso - se risuona ancora una volta, se risuona per lui - che cosa sia: una voce umana⁵.

Che cosa sono queste parole, scritte nel 1959 in un saggio sul rapporto tra musica e poesia, se non l'irrompere dell'ascolto della voce vulnerabile di Maria Callas e della sua capacità di donare agli ascoltatori il fremito di una vita diversa?

La voce è più della presenza del corpo, le sue variazioni si combinano con il volto, lo sguardo, il sorriso, la smorfia di dolore, i gesti delle mani, i movimenti di gambe e braccia. La voce ingigantisce le emozioni, anche quelle inconsce, esprime la vertigine dei sentimenti, i fantasmi, le paure, i rimorsi, i ricordi, le speranze.

La voce che ha fatto incontrare Callas e Bachmann è risuonata fortissima anche dentro di me spingendomi a esplorare le lettere e i racconti autobiografici di Callas e il rapporto di Bachmann con la musica. All'incontro delle due “divine” si è aggiunto così il mio incontro con due storie di donne.

La scoperta della *voce umana* del grande soprano mi è apparsa ricca di richiami all'esistenza femminile e mi ha posta di fronte al fatto che la *grandezza* di una donna resta ancora oggi inquietante. Il genio di una donna è stato raccontato mille volte per la via dell'esaltazione dell'opera a scapito della vita, oppure dell'irregolarità e della trasgressione elevate a cifra di eccezionalità, di lontananza dal mondo delle persone comuni. È facile fare di una grande donna un mito, molto più difficile addentrarsi nelle ombre e nelle luci della sua esperienza.

È innegabile che Callas e Bachmann, la prima nel canto, la seconda nella poesia e nella prosa, non si sono accontentate di un talento canoro e letterario che possedevano ad un livello altissimo, e hanno cercato nella musica e nella scrittura un'*altra voce*, una voce che non fosse quella di un'arte diventata spettacolo, intrattenimento, consolazione. Questa ricerca le ha portate, spesso in solitudine, perseguitate dai petegolezzi, imprigionate in stereotipi e banali interpretazioni del loro duro lavoro, a sporgersi oltre i confini della celebrità. In fondo, le due artiste erano perfettamente consapevoli del fatto che il successo è troppo brutale per poter lusingare, spesso è una beffa crudele e ridicola, infinitamente sproporzionata al fervore e alla passione dedicata a scrivere, a cantare e a pensare.

Quale era il confine oltre il quale si sporgeva la loro ricerca di un'*altra voce*? Quel confine si apriva verso gli altri, che non erano semplicemente il pubblico e l'“atroce applauso”⁶. In gioco era il desiderio di mettere in comunicazione l'arte, la poesia, la musica con la vita di tutti, la profonda passione per le persone reali. Certo, entrambe erano creature teatrali, che hanno sofferto, ma anche giocato con il luogo comune, ancora oggi diffuso soprattutto quando si tratta di donne, del contrasto tra persona e personaggio, tra arte e vita. Callas si travestiva sulla scena per ragioni professionali e, volendo, anche la sua mondanità, criticata da molti, i suoi gioielli e le sue pellicce,

erano un travestimento. Una bellissima fotografia di Mario De Biasi la ritrae mentre ride prendendo un caffè a Venezia nel 1957. Maglietta bianca, foulard al collo, accanto un’amica: la sua risata esplose, la bocca si spalanca come nelle celebri arie di dolore, rimpianto, vendetta. Una scena quotidiana, un attimo colto da un grande fotografo che mostra finalmente lei, tutta intera, persona e personaggio, eccelsa cantante ed essere umano.

Bachmann aveva un talento istrionico e, per smarcarsi dal mondo intellettuale, giocava con il suo personaggio di scrittrice ipersensibile, “difficile”, strana, solitaria. Henze racconta della sua apparizione alla prima del balletto *Undine* (1958) alla Royal Opera House di Londra, vestita da sirena con gli abiti e i capelli intrecciati di gioielli e di alghe⁷. Giocava anche con il suo fascino androgino.

Nei travestimenti di Callas e di Bachmann non c’era vano esibizionismo. Entrambe conducevano una duplice lotta: contro l’immagine dell’artista assegnata da un mondo cinico e moralistico e contro l’immagine della donna costretta a scegliere tra una vita ordinaria e la vocazione artistica. Questa lotta non risparmiò a nessuna delle due una vita tormentata, difficile, sul filo del rasoio. Nonostante la differenza delle loro esperienze, si può pensare che Callas e Bachmann fossero d’accordo sul fatto che la musica si sporge verso una perfezione, una felicità, una bellezza di cui non sa che farsene un mondo che si nutre di facili emozioni e di spettacolo. Bachmann aveva un “rapporto senza speranza” con la musica, pensava che l’espressività del linguaggio musicale fosse irraggiungibile per la parola poetica e letteraria. Eppure non smise mai di aver “bisogno” della musica, di ascoltarla per risvegliare l’immaginazione, perché riteneva che “un mondo senza canto” fosse invivibile⁸. Non è certo un caso che in una lezione di poetica lo scrittore venga definito “araldo della voce umana”⁹.

La *voce umana* è dunque un’*altra voce* che parla a qualcuno, risvegliando emozioni, rompendo il ghiaccio che spesso irrigidisce l’animo umano, e non arretra di fronte ai silenzi, alle rinunce, alle contraddizioni e all’incompiutezza che segnano la vocazione artistica e così infrange il muro eretto tra l’arte e la vita di tutti. La voce umana si slancia oltre l’ottusità di un pubblico distratto, oltre i miti delle divine ammirate dai comuni mortali, e si ostina a parlare, a scrivere, a cantare per comunicare, per mettere in comune gli amori, i desideri, le passioni felici e infelici, insomma, per rendere vivibile il mondo, nonostante tutto.

⁷ Laura Boella, già professore ordinario di Filosofia Morale presso l’Università Statale di Milano, ha dedicato numerosi studi al pensiero femminile del Novecento e al tema dell’empatia. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Empatie. L’esperienza empatica nella società del conflitto*, Cortina 2018; *Hannah Arendt. Un difficile umanesimo*, Feltrinelli 2020; *Cuori pensanti. Cinque brevi lezioni di filosofia in tempi difficili*, Chiarelettere 2021.

⁸ Vedi H. Werner Henze, *Canti di viaggio. Una vita*, tr. it. di L. Bramani, C. Marinelli, e G. Cospito, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 165-166.

⁹ Vedi I. Bachmann, “Intervista con E. Rudolph 23 marzo 1971”, tr. it. di C. Romani in *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste*, a cura di C. Koschel e I. von Weidenbaum, Laterza, Roma-Napoli 1989, p. 143.

⁹ I. Bachmann, “L’io che scrive” (1960), tr. it. di V. Perretti, in *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, cit., p. 79.

Laura Boella, former professor of Moral Philosophy at the State University of Milan, has dedicated numerous studies to women’s thought in the 20th century and to the theme of empathy. Among her recent publications: *Empatie. L’esperienza empatica nella società del conflitto* [Empathies. The empathetic experience in the society of conflict], Cortina 2018; *Hannah Arendt. Un difficile umanesimo* [Hannah Arendt. Difficult Humanism], Feltrinelli 2020; *Cuori pensanti. Cinque brevi lezioni di filosofia in tempi difficili* [Thinking hearts. Five short lessons in philosophy for difficult times], Chiarelettere 2021.

UNFORGETTABLE CALLAS

Laura Boella

In January 1956, the Austrian writer, Ingeborg Bachman, while staying in Milan with composer Hans Werner Henze, took a theatre box at La Scala to attend the dress rehearsal of the legendary production of *La Traviata* conducted by Carlo Maria Giulini and directed by Luchino Visconti, with scenes and costumes designed by Lila De Nobili. Maria Callas was playing the role of Violetta.

Almost ten years later, the sound of the voice of the great soprano was rekindled in the writer’s memory. Ingeborg Bachmann described the emotion she had felt on that afternoon in the *Notes on the Libretto (“Der junge Lord”)*, written on the occasion of the debut of Hans Werner Henze’s opera at the Deutsche Oper Berlin on 7 April 1965. She wrote that from that cold box a rainbow must have appeared above the rain-soaked Milan as Italian opera surely celebrated a resurrection. Her ideas of the opera were overturned to become an obsessive interest in this art form, an incessant mania to listen to it, see it and understands it¹.

The same breathless syntax characterized the two fragments dating back to the mid-Sixties and published posthumously under the title *Hommage à Maria Callas*, in which she recounted her lack of enthusiasm until the moment in which a movement, a voice and a presence shook her as she became aware of the presence of a creature, a human being on the stage².

This sudden transformation from the reluctant spectator to the being that is struck by a sort of electric shock, was provoked by the presence on stage of the “traviata, the new Violetta”³, in the form of the already celebrated singer, whose name Ingeborg Bachmann did not recall because she considered all the fuss surrounding opera performers ridiculous.

In the empty theatre, then, a scene was played out with two protagonists, both involved in an overwhelming change. Maria Callas enters as the acclaimed diva, solemn and distant, and then her image appears to crack as it transforms into that of a wild creature, insecure and fragile. Ingeborg Bachmann constantly raises and lowers the tones of her account in order to describe the emotion that had filled her, induced her to overturn certain prejudices regarding Italian opera. It was the tension between passion and exactness that brought her closer to Maria Callas, whom she described as a fearless person in the presence and precision with which she interpreted Violetta⁴.

Maria Callas appeared to be an artist who lived her triumphs at times with rapture, at times with total defencelessness, almost as though she felt that beyond her image there was the risk of reaching a limit, perhaps even of failing. Precisely what had happened to Ingeborg Bachmann when once faced with music’s power to arouse emotions and passions incarnate in a real person, she had found herself defenceless, captured by the magic and fascination of the singing, which, with the words of poetry, are difficult, if not impossible, to recreate, and above all, to live.

¹ See I. Bachmann, “Notizen zum Libretto («Der junge Lord»), in *Kritische Schriften*, edited by M. Albrecht and D. Götsche, Piper, München-Zürich 2005, pp. 412-427, in part. p. 417, p. 420, p. 424 (Eng. trans. “Notes on the Libretto” in *The Critical Writings*, ed. and trans. by Karen R. Achberger and Karl Ivan Solibakke, Rochester 2021).

² See I. Bachmann, “Hommage à Maria Callas”, in *Kritische Schriften*, cit., pp. 408-409 (first version), pp. 409-411 (second version). “Eng. trans. “Hommage à Maria Callas”, in *The Critical Writings*).

³ See I. Bachmann, “*Hommage à Maria Callas*, op. cit., p. 104.

⁴ Ibid.

Reading Bachmann's word, particularly today, has a strange effect. On the stage, Bachmann saw Callas who was the incarnation of the artist and the creature, a body and a voice. What had appeared on the stage was not simply an extraordinary theatrical and vocal phenomenon, but the fragility of a human being who gave voice to the most profound emotions, resonated joys and pains that came from afar, from fables, but also from close by, from the desire for joy and beauty, for a rebirth that characterized the Fifties in a world that had just emerged from war and totalitarianism.

On the stage of La Scala a *human voice* had resonated, and this expression returns in decisive points of Bachmann's poetic and literary writings, rendering in a perfectly recognizable and lively manner her personal experience of having seen and heard that voice⁵.

Her 1959 essay on the relationship between music and poetry can only come from the irruption of the vulnerable voice of Maria Callas and of her ability to give her listeners the thrill of a different life.

The voice is more than the presence of the body, the variations combine with the face, the gaze, the smile, the grimace of pain, the gestures of the hands, the movements of the legs and arms. The voice magnifies the emotions, including those of the unconscious; it expresses the dizziness of feelings, ghosts, fears, regrets, memories, hopes.

The voice that brought Callas and Bachmann together has sounded loud in me too, urging me to explore Callas' letters and autobiographical stories, as well as Bachmann's relationship with music. And so, my association with the stories of two women is added to this association of two "divine" beings.

The discovery of the great soprano's human voice seems to me rich in references to feminine existence and it has brought me face-to-face with the fact that the greatness of a woman remains to this day unsettling. The genius of one woman has been recounted a thousand times in relation to the exaltation of the opera, rather than to her life, or to her irregularity and transgression highlighted as a sign of singularity, remoteness from the world of ordinary people. It is easy to turn a great woman into a legend; it is much more difficult to look into the lights and shadows of her experience.

It is undeniable that Callas and Bachmann, one in singing, the other in poetry and prose, were not satisfied with the musical and literary talent that they possessed at the highest level, and in music and writing, they searched for another voice, one that was not the voice of an art transformed into spectacle, entertainment, consolation. This search led them, often in solitude, pursued by gossip, imprisoned in stereotypes and banal interpretations of their hard work, to push beyond the boundaries of celebrity. Indeed, the two artists were perfectly aware of the fact that success is too brutal to be able to flatter: often, it is a cruel, ridiculous joke, infinitely out of proportion to the fervour and the passion dedicated to writing, singing and thinking.

What was the boundary beyond which their search for another voice pushed them? That boundary opened out to others, who were not merely the public and their "atrocious applause"⁶. What was at stake was the desire to combine art, poetry and music

5.
See I. Bachmann, "Musik und Dichtung" (1959), in *Kritische Schriften*, cit. p. 252. (Eng. trans. "Music and Poetry" in *The Critical Writings*)

6.
See I. Bachmann, "Fragen und Scheinfragen" (1960), (Eng. Trans. "The First Frankfurt Lecture - Questions and Pseudo-questions", in *The Critical Writings*).

7.
See H. Werner Henze, *Bohemian Fifths: an Autobiography*, Faber & Faber, 1998.

8.
See I. Bachmann, "Interview with E. Rudolph 23 March 1971".

9.
See I. Bachmann, "L'io che scrivo" (1960), (Eng. trans. "The Fifth Frankfurt Lecture - Literature as Utopia", in *The Critical Writings*).

with the lives of everyone, the profound passion for real people. Of course, both were creatures of the theatre, who had suffered, but also played with the commonplace, still today widespread where women are concerned, of the contrast between person and persona, between art and life. Callas wore disguises on stage for professional reasons, and, perhaps her worldliness, criticized by many, her jewels and her furs were also disguises. A beautiful photo by Mario De Biasi portrays her laughing as she is having coffee in Venice in 1957. A white top, a foulard around her neck, next to her a friend: her laughter explodes, her mouth is wide open as in her celebrated arias in which she expresses suffering, regret, vengeance. A scene of ordinary life, a moment captured by a great photographer who finally shows her, in her entirety, person and persona, sublime singer and human being.

Bachmann had a histrionic talent and, in order to distinguish herself from the intellectual world, she played with her persona as a hypersensitive writer, "difficult", strange, solitary. Henze describes her appearance at the opening night of the ballet, *Ondine* (1958) at the Royal Opera House in London, dressed as a mermaid with her clothes and hair entwined with jewels and seaweed⁷. She also played with her androgynous fascination.

When Callas and Bachmann wore their disguises, it was out of no vain exhibitionism. Both women led a double struggle: against the image of the artist assigned by a cynical and moralistic world and against the image of women forced to choose between an ordinary life and an artistic vocation. This struggle saved neither of them from a tormented, difficult life, on the razor's edge. Despite the difference of their experiences, one might think that Callas and Bachmann agreed on the fact that music pushes towards a perfection, a happiness, a beauty that a world fed on easy emotions and spectacle has no room for. Bachmann had a "hopeless relationship" with music; she thought that the expressiveness of musical language was unattainable for the poetic and literary word. And yet she never ceased to "need" music, to listen to it in order to awaken her imagination, because she believed that "a world without song" was unliveable⁸. It is certainly no coincidence that in a lecture on poetics the writer is defined as the "herald of the human voice"⁹.

The human voice is then another voice that speaks to someone, reawakening emotions, breaking the ice that often makes the human spirit stiff, and it does not withdraw in the face of silence, renunciation, contradictions and incompleteness that mark the artist's vocation and so smashes the wall erected between art and the lives of everyone. The human voice thrusts itself beyond the obtuseness of a distracted audience, beyond the legends of the divas admired by common mortals, and continues to speak, write and sing to communicate, to bring together the loves, desires, passions - both happy and unhappy - to render the world liveable, despite everything.

VOCABOLARIO CALLAS

FABIANA GIACOMOTTI

“Una voce che canta non è che un suono che si riempie di affetti”.
Maria Callas, Lettera alla stampa, Milano, 14 gennaio 1958

“Signora Maria Callas, gli inizi di primavera ci portano, come sempre, notizie dei suoi trionfi. A Parigi, a Londra, e Nuova York la gente fa la coda per udirla nella *Tosca*”. Il 7 aprile del 1965, Giovanni Arpino pubblica sul quotidiano *Il Tempo*, a cui l’ha chiamato Renato Angiolillo dopo la vittoria del Premio Strega per *L’ombra delle colline*, un’altra delle “lettere scontrose” che per un anno, ogni settimana, dedicherà ai politici, gli intellettuali, gli attori del momento. Più scomode che scontrose, talvolta profetiche come in questo caso, le missive aperte, un inedito formato giornalistico-letterario che non avrà epigoni e una sola, umanissima e inattesa risposta, quella di Antonio de Curtis-Totò, sono sempre pervase da “un’elementare esigenza di giustizia e un minimo di civile indignazione”¹. Nel caso di Callas, questa esigenza è data dalla dicotomia che Arpino, scrittore di finissima sensibilità, ravvisa, peraltro non diversamente dalla stessa cantante, fra la persona-Callas, cioè la maschera a cui Maria ha finito a poco a poco per uniformarsi e dal quale già intuisce che verrà schiacciata, in quella cortina di “mistero” che la stampa evoca immancabilmente nel racconto dei suoi ultimi anni di vita, dal 1970 al 1977, e la donna-Callas. “[...] Lei che forse avrebbe potuto essere Clitennestra, se i tempi fossero meno grami, oggi può soltanto interpretare una parte, non viverla pienamente. La folla sacrifica agli dei ma li condiziona, li imprigiona in uno zoo di felicità al technicolor dal quale non possono sfuggire se non rischiando la condanna più odiosa: l’oblio”. In quell’aprile del 1965, la cantante che *The Herald Tribune* ha da poco definito “né stella, né regina, ma Callas” - un passo oltre lo stesso status di “divina” che le viene attribuito da più di un decennio, prossima a trasformarsi in quello il gergo del marketing definirà nei decenni successivi un “marchio ultranotorio”, cioè in grado di influenzare il lessico e di dar vita a nuove definizioni, fra le quali “callasiano” è il più comune - sta cantando in scena le sue ultime opere complete: *Tosca* all’Opéra di Parigi e al Metropolitan di New York, *Norma*

1.
G. Arpino, G. “Maria Callas, né stella né regina”.
In *Lettere scontrose, 1964-1965*, Minimum Fax, Roma,
2020, pp. 165-171.



sempre a Parigi e un’ultima *Tosca* a Londra il 5 luglio, in una ripresa dello spettacolo del 1964 diretto da Franco Zeffirelli con le scene di Renzo Mongiardino e i costumi di Marcel Escoffier a cui assiste anche la regina Elisabetta II. La folla, la “gente”, le code a cui si riferisce Arpino, sono le stesse alla quale la cantante guarda con un misto di trepidazione e angoscia, conscia del loro potere mediatico e della necessità di governarlo² e che lo scrittore, abile sfruttatore di contingenze umane, inquadra come “un popolo di fedeli [...] fanatico, implacabile nella sua devozione”. Nella specularità fra oggetto e soggetto che è fondamento della società dell’immagine, e che Arpino dimostra di conoscere molto bene, implacabile è il pubblico della cantante come implacabile è lei verso sé stessa. Implacabile, ma anche “determinato”, “accanito”, con i loro derivati, sinonimi e locuzioni parallele (“tenebroso” o “occhi di tenebra”, “potente”, “arcano”, “tragico”³, oltre a una nutritissima selezione di sostantivi e aggettivi di ordine estetico-salutistico (“grassa”, “enorme”, “pelosa”, “voluminosa”, “elefante” anche nella locuzione derivata di “gambe da elefante”), tutti afferenti al campo semantico che oggi rientra nella categoria del *body shaming* e che su Maria Callas viene usato con larghezza, quando non con voluttà denigratoria perfino dalla sua famiglia acquisita⁴: sono questi gli aggettivi usati più frequentemente, all’epoca e tuttora, nei riguardi di Maria Callas, quelli che forse e meglio inquadrano l’ascesa della cantante fino all’empireo linguistico dell’“eleganza assoluta”, sancita dall’elezione a donna meglio vestita del mondo nel 1957, e il progressivo spegnimento della sua stella a fronte dell’immenso corpus giornalistico che la riguarda e di cui lei stessa stentava a tenere il conto, nonostante un evidente gusto compilativo testimoniato dal lascito di numerosi volumi di ritagli. Raccontare la figura di Maria Callas, la sua persona oltre la voce, attraverso l’uso evolutivo del lessico che l’ha accompagnata nel corso della sua vita relativamente breve, cinquantatré anni in totale di cui più di quaranta registrati dai media⁵ oltre a una serie interminabile di articoli e di saggi post mortem, è estremamente interessante, in quanto permette di delineare una “terza figura” rispetto al profilo della donna che emerge dalle lettere e dalle memorie. Esiste infatti un personaggio altamente mediatizzato di nome “soprano Maria Callas”, a cui contribuiscono sia i media sia la stessa donna Maria Callas con un numero pressoché incalcolabile di articoli di cronaca, molta della quale scandalistica, e di servizi fotografici, di stile e di moda, di cui appare evidente che la donna che dà vita a questo personaggio non abbia il controllo. La *donna Maria Callas* trascorre un tempo incalcolabile a correggere “le tante inesattezze”⁶ che circolano su di lei, sperando sempre di poter scrivere un giorno la propria autobiografia “per chiarire alcune cose”, come disse nel fatidico 1977 a Dorle Soria, co-fondatrice della Cetra-Soria Records, che “riguardano” il *soprano Maria Callas* e di cui è emblematica una lunga serie di lettere aperte alla stampa e una, in particolare, di rettifica al settimanale Time nella quale, fra le altre cose, adombra ingenuamente anche un’infezione da tenia e le conseguenze devastanti che ebbe su di lei (“ingrassavo senza ragione”) in un lungo, umiliante paragrafo sull’oscillazione del suo peso dall’infanzia, di certo senza immaginare che, per tutta la vita e fino a oggi, quell’episodio che già aveva infettato la sua immagine come supposizione dei media

2.
 “A furia di lasciar parlare gli altri, mi trovo a essere al centro di innumerevoli pettegolezzi che stanno facendo il giro del mondo” (“Memorie. 1923 - 1957”. Da M. Callas, *Io Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di T. Volf, Rizzoli, Milano, 2019, p. 19). Il 29 ottobre del 1956, nel giorno di inaugurazione della stagione del Metropolitan con *Norma*, con la direzione di Fausto Cleva, il settimanale Time dedica la copertina a “Soprano Callas”. L’articolo, sferzante e ampiamente disinformato, ricco di pettegolezzi anonimi e di informazioni infondate, rafforza l’immagine negativa della cantante.

3.
 Gli aggettivi “arcana” e “tragica”, successivamente usati dalla fine degli anni Sessanta e in particolare per l’interpretazione della *Medea* di Pier Paolo Pasolini, vengono usati fra le prime dalla scrittrice Marise Ferro su Epoca, in un articolo del 12 giugno 1955.

4.
 “Ancor prima di conoscerla ero piena di lei. La radio e i giornali avevano già presentato questa giovane voluminosa donna greca proveniente dagli Stati Uniti come un fenomeno in ascesa”. Intervista a Pia Meneghini in E. Bagarotti, *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l’ha conosciuta*, Roma, Arcana, 2023, p. 46.

5.
 La prima rappresentazione di Maria Callas registrata dai media è la prima assoluta di *Tosca* che va in scena all’Opera di Atene il 27 agosto 1942. Ha diciannove anni.

6.
 Vd. nota 2.

7.
 Vd. nota 1.

8.
 “Lettera alla stampa” di Maria Callas, scritta dalla casa di Milano, in via Buonarroti, il 14 gennaio 1958.

9.
Ibidem.

10.
 F. Canessa a Il Messaggero, 5 febbraio 2019.

(la leggenda della tenia tracannata in una coppa di champagne per favorire il dimagrimento non è sopita ancora nel 2023), e avrebbe continuato ad arricchirsi di particolari fantasiosi. La donna Maria Callas non riuscì mai, di certo per natura e per la forza stessa della sua recitazione che le faceva “vivere e sentire” i personaggi che interpretava, ma anche per la mancanza di un supporto professionale in grado di guidarne le apparizioni e le dichiarazioni che all’epoca era patrimonio del mondo cinematografico hollywoodiano, di rado dell’ambiente teatrale italiano, a disgiungere la propria quotidianità dalla propria persona pubblica, la realtà dalla maschera, a togliere cioè ai media lo scettro di interpreti ultimativi della sua vita. E d’altronde sono poche le grandi star internazionali, in epoca recente solo Raffaella Pelloni, in arte Carrà, che abbiano saputo lavorare autonomamente sul proprio personaggio come su un altro-da-sé, tenendone distinti stile, gusti e guardaroba dai propri, parlandone addirittura in terza persona come faceva la signora Pelloni del suo alter ego, senza finire invece per incamminarsi, come nota Arpino nella lettera a Callas, verso “una vecchiaia lussuosa e deambulante”, in cui l’immagine “finirà per confondersi con quella di una viaggiatrice che anela e detesta i fotografi, che inforca grandi occhiali scuri per essere più misteriosa, più braccata” e la cui “scontrosità e la cattiveria a cui adesso rendiamo omaggio perché le riteniamo attributi divini, domani appariranno alle cronache più stantie”⁷. Almeno fino agli anni dell’amicizia amorosa con Pier Paolo Pasolini, cioè quando avrà raggiunto quel disincanto che è frutto al tempo stesso del logorio della sua voce, dell’amore infelice per Aristotele Onassis e dello status di celebrity nel quale ha accettato di farsi collocare suo malgrado, quelle di Callas sono le rettifiche, ridondanti e mediaticamente suicide, di una donna malconsigliata, di una *publicist* autodidatta, che ritiene utile ribattere punto per punto, perfino nelle inezie, a un giornalismo spregiudicato e a un pubblico pregiudizievole. Una donna che scrive, acquiescente, di non “avercela con i giornalisti, i quali fanno come meglio sanno un mestiere che spesso esige durezza”⁸, che nega di continuo, con veemenza, il “cattivo carattere” e le “rivalità” che susciterebbe, senza mai immaginare di sortire l’effetto opposto: “Non è vero che vivo sulle opposizioni: le odio. Il difendersi e uscirne vittoriosa non è una colpa ma un bene, ma non vuol dire che ami le battaglie”⁹. Dunque sì, l’immagine della diva “fiera e fragile” della narrativa a uso popolare e di una titolazione ormai quasi automatica, della “tigre” che lei è convinta di cavalcare, ma nella quale in realtà viene costantemente identificata, si dimostra tale anche nei documenti che la raccontano, avvalorati dalle testimonianze dei registi e dei colleghi, da Monserrat Caballé all’amica Giulietta Simionato, che tracciano una figura di certo assertiva, ma diversa da quella costruita dai media: “affascinante”, ma anche “onesto”, “sincera”, “generosa”, “umile”, “puntuale”, oltre che “ottima consigliera”. Perfino Renata Tebaldi, negli anni successivi alla sua scomparsa, ammette che la loro rivalità, innescata dalla stampa su qualche scambio di battute più spiritose che sgradevoli, abbia “giovato a entrambe”. Di certo, oltre che alla stampa, l’opposizione Callas-Tebaldi contribuisce all’affermazione del “miracolo italiano” degli anni Cinquanta anche nel campo, non scontato, della cultura¹⁰. È una donna assertiva, volitiva, per gli

standard odierni - ma certo non per quelli dell'epoca - legittimamente attenta alla propria carriera e alla difesa della propria voce, che sono le motivazioni all'origine dello scontro con l'Opera di Roma a gennaio e con il Metropolitan di New York a novembre, nel fatale anno 1958 in cui rompe con entrambi ("la mia voce non è un ascensore") e anche nel quale subisce una nuova, massiccia campagna negativa, che in Italia tocca perfino la prima pagina dell'Unità del 4 gennaio 1958, superando per posizione e visibilità in pagina il titolo di apertura sui "successi della CGIL" ("Inchiesta sullo scandalo all'Opera. Per i medici la Callas non ha voce. Il soprano ha chiesto scusa al presidente della Repubblica. L'opinione pubblica divisa in tre partiti"). Nessun organo di stampa riporta per esempio che Maria Callas, prima di abbandonare l'Opera di Roma dopo un primo atto di *Norma* ovviamente deludente a causa del disturbo tracheale, ha scribacchiato sulla busta di una lettera (inviata da Visconti) con la matita da trucco un messaggio in cui si scusa con il pubblico: il biglietto¹¹ non viene infatti letto, mentre il sovrintendente Carlo Latini parla di "cause di forza maggiore" e lo scandalo si propaga fino a lambire fisicamente la cantante, assediata all'albergo Quirinale da un gruppo di facinorosi per giorni, e a promuovere un'interrogazione parlamentare, mentre la stampa non lesina sui titoli: è "scandalo", "disonore", "capriccio", "vergogna", "cataclisma", naturalmente "affronto". È ancora la "raging Callas" descritta dal Chicago tribune tre anni prima. Sui muri attorno al teatro, la città graffita insulti e un monito: "Callas, vattene".

"Implacabile" è dunque aggettivo e al tempo stesso campo semantico autogeno, un insieme di gesti e di volontà che la cantante riserva alla propria persona e alla costruzione della propria arte ("continuavo a studiare il canto e il pianoforte con una specie di accanimento"), in uno studio matto e disperatissimo teso a migliorarne la forza espressiva e ad occultare non pochi difetti naturali in un'epoca che idolatra le cantanti dalla voce "di velluto e smalto" come quella di Renata Tebaldi, e al tempo stesso esogeno, rivolto contro di lei: è l'implacabilità del pubblico che ama i propri miti fino a distruggerli. La sua stessa forma fisica, quell'elegante e a tratti estrema snellezza che fra il 1952 e il 1954 consegna al mondo una figura perfettamente sovrapponibile al mito tragico e grandioso a cui la vulgata ama assimilarla per la sua origine greca - la tragicità è quanto i rotocalchi si aspettano di poter scrivere nei riguardi di un'attrice lirica nata nel Peloponneso - è il risultato di una volontà esercitata con una tenacia forse ancora maggiore rispetto a quella riservata alla voce e sviluppata entro un disegno di successo sociale che certamente la cantante nutriva fin dall'infanzia, e che persegue con la determinazione tipica delle ex-bambine goffe e poco amate come lei. Di questa poliedricità iconica, la stampa enfatizza a seconda del momento e delle convenienze un aspetto per denigrare o sminuire l'altro, in particolare in relazione al rapporto fra peso ponderale e qualità della voce o alla relazione con Aristotele Onassis: "La Callas è giubilata, dicevano, non si dimagra impunemente di tutti quei chili senza che la voce si spezzi e si guastino i nervi, non può gorgheggiare chi ha costantemente appetito, si sa poi (che) per una cantante i capricci sono malsani come l'amicizia dei miliardari", insinua

11. Atti della mostra "Callas e Roma. Una voce in mostra", Spazio eventi Tirso, Roma, 12 dicembre 2016 - 21 gennaio 2017, a cura di musicaPERformare e Giovanna Lomazzi.

12. C. Cederna, "La vendetta di Tosca", L'Espresso, 2 febbraio 1964.

13. "Maria Callas. The exhibition", 2016, Milano, Silvana Editoriale, catalogo della mostra organizzata a Verona, Palazzo Forti, 11 marzo - 18 settembre 2016, a cura di Massimiliano Capella, p. 15.

14. Vd. nota 4.

15. *Racconti d'estate* di Gianni Franciolini, 1958, con Alberto Sordi, Sylva Koscina, Marcello Mastroianni, Michèle Morgan.

Camilla Cederna¹². Numerosissimi sono gli articoli che vedono nell'alleggerirsi del peso un parallelo calo della voce, ma la donna da copertina, ultra-mediatica, prevalente, affascinante innanzitutto per la stessa Callas. Quella che la "fine degli anni Quaranta e i Settanta appare indiscriminatamente su quotidiani, riviste specializzate di musica, di gossip e di cronaca con una frequenza che non eguali, più di ogni altra diva del cinema e dello star system"¹³, è una donna che dopo una mancata infanzia, un impegno intellettuale e fisico usurante fin dall'adolescenza, anni di delusioni e un primo marito troppo anziano e non di rado fonte di imbarazzi per lo scarso uso di mondo, persegue con il consueto accanimento il suo personale sogno di bellezza ed eleganza, folgorata nel 1953 dalla visione di Audrey Hepburn in *Vacanze romane*, come testimonia Pia Meneghini¹⁴. Lo fa, ancora una volta, in modo troppo naïf, troppo trasparente per non esporsi ai giudizi malevoli e alle supposizioni della stampa. "Una Marilyn Monroe europea che sa cantare", la definisce con una punta di ironia il Chicago Sun Times nel novembre del 1954, vedendola sbarcare dall'aereo già dimagrita, i capelli tinti di biondo, per *Norma*, *Traviata* e *Lucia di Lammermoor* diretta da Nicola Rescigno (si incontreranno davvero nel 1962 al Madison Square Garden, in occasione del famigerato spettacolo di compleanno di John Fitzgerald Kennedy, dive mediatiche alla pari). I media non erano sempre stati così acidi nei suoi confronti, nonostante l'aspetto che Elvira Leonardi Bouyeure, Biki, incontrandola per la prima volta nel 1951 a casa di Arturo Toscanini, aveva definito "matronale" (il tocco Cederna: "Una matrona in pelliccia"). "Ci ha subito colpito, della futura Gioconda, oltre alla sua giovane età, una somiglianza fisica con una bella cantante italiana: Gina Cigna. Questo riferimento, non le nascondiamo, vuole anche indicare come alle doti vocali, che ci dicono eccezionali, la Callas aggiunga una avvenenza il cui contributo sarà indubbiamente notevole", scrive nel 1947, cioè solo quattro anni prima, Renato Ravazzin, critico del Gazzettino, quando la grafia del cognome di Callas prevede ancora la trascrizione della velare, K: la nuova Gioconda deve ancora debuttare all'Arena, ma è eccezionale anche solo per sentito dire. Il suo peso, imponente, non è ancora un argomento di conversazione; al contrario, appare del tutto consona all'immagine che lo spettatore medio ha dei soprani di quegli anni e di cui è testimone l'attrice Marta Marcelli con il personaggio di Ada Gallotti, che sovrappone la figura di Callas a quella di Renata Tebaldi, nella commedia di genere *Racconti d'estate*¹⁵, circuita da Alberto Sordi nei panni del suo amante e amministratore Aristarco Battistini. Nonostante qualche nota impietosa ("in scena era impossibile distinguere fra le zampe degli elefanti e quelle di Aida", nota un critico nel 1953), una Callas stereotipata, ancora sovrappeso, è sostenuta e tramandata da una serie di servizi che per tutti i primi anni Cinquanta ne codificano un'immagine casalinga e affettuosa; la figura di una donna dalla voce unica, dunque diversa dalle altre per natura o ancora meglio "per dono divino", insomma per un colpo di fortuna che non umilia nessun'altra, ma non di meno identica a tutte le altre nei sogni, nelle ambizioni, nei gusti: eccola narrata mentre fa le parole crociate, fotografata mentre sceglie stoffe da arredo, oppure seduta sul letto matrimoniale - composta, in tailleur,

sul lato che le spetta - fino al titolo-capolavoro che le dedica Grazia nel gennaio del 1953: “L’usignolo del mondo parla solo di torte”. Che poi Callas, impossibilitata a proseguire negli studi da una madre ambiziosa, soffrì di gravi lacune culturali e che la sua conversazione fosse straordinariamente banale, come testimonia negli anni successivi anche un amico come Franco Zeffirelli (“spesso la osservavo seduta dietro le quinte, mentre chiacchierava. Aveva un atteggiamento da comparsa. Faceva dei discorsi cretini, da borghesuccia poco sveglia”¹⁶), è un aspetto che all’epoca non mina affatto la sua immagine, semmai la innalza. Callas che cucina e raccoglie le ricette “ordinatamente” in una cartellina è oro puro per le riviste femminili. Diventa un “enigma”, un “mistero”, un perenne “scandalo” quando sceglie non solo la strada dell’indipendenza economica, esigendo cachet inarrivabili per la maggior parte dei suoi colleghi¹⁷ e che però tratta il marito, come suo agente, cioè nei canoni di un *modus operandi* perfettamente accettabile per la cultura dell’epoca in Occidente, ma quando decide, in anticipo sui tempi e sulla società alla quale appartiene, “to have it all”, di “avere tutto”: ricchezza, bellezza, una vita sessuale e amorosa appagante, l’alone del talento, lo status di celebrità che pure dapprima respinge. “Il bisogno di mondanità l’ha sempre attratta”, nota nel suo diario nel 1967 Maria Di Stefano, alla quale Callas tenderà negli anni successivi di sottrarre l’amato “Pippo”, Giuseppe. “Ma possono l’amore per un uomo e l’ambizione mondana far dimenticare la vocazione per l’arte? [...] Pippo mi ha detto che questo Onassis è arrivato al momento giusto”. Le sue capacità vocali erano in decadenza, le sue ultime recite alla Scala erano state al limite dello scandalo. Avevano rivelato una stanchezza vocale della quale il suo pubblico si era tristemente accorto. Questi fan delusi vengono oggi chiamati “i vedovi della Callas”. Il primo spartiacque fra la Callas amata dai media e quella osservata con sospetto, alla quale non si fanno sconti, la Callas “difficile”, “capricciosa”, della quale si attendono le bizze come di uno spettacolo nello spettacolo, è la sua trasformazione fisica. Il secondo è la relazione con Onassis e la subitanea separazione da Meneghini, che i giornali di tutta Europa seguono con ampi servizi fotografici (Paris Match) e lunghe attese fuori dal tribunale, in mezzo a una folla vociante e faziosa: “L’ultimo duetto della Callas con Meneghini è durato quasi sette ore”, titola Oggi nel novembre del 1959, aggiungendovi con l’esortazione velenosa degli astanti: “Signora, cerchi di non ridursi sul lastrico in tre anni”, quando i fatti dimostreranno come sia in realtà Meneghini ad approfittare del patrimonio della moglie in fase di separazione e come lei stessa nota in una lettera amarissima allo storico musicale Herbert Weinstock nel marzo del 1960). Una donna che non lascia la gestione delle proprie finanze al marito, per l’Italia di allora è una donna destinata alla perdizione, che in realtà le si augura. Il tema del denaro, sempre sottotraccia negli articoli di cronaca dalla metà degli anni Cinquanta, aumenta di importanza attorno alla fine degli anni Cinquanta, quando la madre Evangelia inizia a rilasciare interviste a raffica per denunciare presunti mancati aiuti economici da parte della figlia, e Maria nota: “Mia madre è un caso che non posso evitare, ma [...] è buffo che nessuno scriva di mio padre e delle cose buone che potrebbe dire su di me”.

16.

E. Bagarotti, *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l’ha conosciuta*, Roma, Arcana, 2023, p. 164.

17.

“C’è un ultimo scandalo Callas: le mie esorbitanti tariffe. È vero che mi faccio pagare un prezzo abbastanza elevato, credo di aver ottenuto il diritto di farlo”. Da T. Volf, *Anno 1959*, p. 285.

18.

A. Mattioli, *Gran teatro Italia, viaggio sentimentale nel paese del melodramma*, Milano, Garzanti, 2023, p. 36.

19.

Tra il 1952 e il 1954 la cantante perde 36 chili come documentato da lei stessa in un calendario di scena: nel 1952 la bilancia segnava 92 chili, nel 1953 ne segnava 80. Nel 1954 aveva raggiunto i 64 chili mentre nel 1957 arriva a sfiorare anche i 54 chili.

20.

Episodio ricordato in “Maria Callas, i segreti dello stile unico della prima diva mediatica”, di Gianluca Bauzano, Corriere della Sera, 25 agosto 2017.

Il dimagrimento rappresenta uno spartiacque nella narrativa del personaggio Callas - “un patto faustiano” come lo definisce Jacques Reynaud al New York Times nel 2017 - non solo all’epoca dei fatti e non solo per i rotocalchi. Come per il periodo rosa o blu di Pablo Picasso, il lungo periodo di una Callas “enorme”, definizione del critico Gerald Fitzgerald, arriva fino alla nota recentissima di Alberto Mattioli nel suo *Gran teatro Italia*, che identifica la “tradizione inventata della Prima” milanese al Teatro alla Scala con *I Vespri siciliani* diretti da Victor de Sabata del 1951, a “Callas ancora grassa”¹⁸. Nella narrativa su Callas, esiste dunque l’era a.D. e d.D., avanti e dopo Dieta, così come il linguaggio e la scelta lessicale che accompagna gli anni del sovrappeso è profondamente diversa da quella degli anni successivi nei quali, per citare la solita Cederna che non la ama e non ne fa mistero, Maria Callas diventa “prosciugata come un levriero”. Vuole essere bella, attraente, amata: ha un unico cruccio irrisolvibile, le caviglie grosse, come testimonia sempre Biki che pure, al pari di qualunque critico musicale, ne ammira le mani e l’espressività del gesto al punto di non volerle “coprire con i guanti”. Ha un solo vezzo, la miopia, che le permette di giustificare ogni genere di vaghezza e anche di inferire qualche affondo caustico, per esempio rispondendo ai cronisti, che le domandano se non l’abbia irritata il mancato accordo iniziale con la Scala, come per lei, in fondo, i palcoscenici siano tutti uguali. La ovvia curiosità per un dimagrimento così rapido - anche questa non ancora esaurita e attorno all’anno Duemila paragonata a quella di Karl Lagerfeld in una serie di speculazioni che includono una stimolazione tiroidea¹⁹ - viene dapprima affiancata e poi sostituita dall’interesse emulativo delle masse femminili per la “Callas elegante”, “austera”, “discreta”, “sofisticata”, mentre i servizi di moda che la ritraggono nelle stesse pose di una modella come Lisa Fonsangrievies vengono dissezionati, commentati, fatti oggetto di rubriche, di suggerimenti emulativi spicci fino a oggi, anno del centenario della sua nascita: basta un cappello a tesa larga, un paio di guanti, i capelli raccolti in uno chignon giudizioso per diventare come lei. La stessa Biki, che pure non le ha fatto mancare dapprincipio critiche superciliose (“indossava scarpe di vernice nera”, “portava orecchini con clips di plastica”), viene intervistata e ritratta su Grazia, Epoca e Paris Match, insieme con il genero e collaboratore Alain Reynaud, mentre drappeggia gli abiti sulla figura snella della sua cliente più celebre. Le sue dichiarazioni vengono affiancate dai figurini, mentre stampa e lettori favoleggiano del libretto di abbinamenti vestimentari “con le combinazioni numeriche” redatto da Reynaud e consegnato alla “diva” perché, anche in viaggio, non incorra in un *faux pas* di stile. “Vestita così a Nuova York”, scrive il 25 marzo del 1965 il Corriere della Sera affiancando all’articolo disegni di Brunetta che ritraggono “cinque modelli di Biki per la Callas”, ecco “i gioielli della Callas” e le “preferenze per gli smeraldi, le perle e i rubini” in un articolo de La Domenica del Corriere dell’11 ottobre 1959 dal titolo programmatico “Manie e debolezze della Callas”, quando già “figura in un elenco che comprende le dieci donne più eleganti del mondo [...] e anche chi non le perdona lo sgradevole carattere, le riconosce il fascino”, come nota, nel consueto assioma, Enzo Biagi sulla Stampa nello stesso anno. “Voici la Callas”, sussurra trepidante un cronista mentre la cantante

incede sul palcoscenico dell’Opéra di Parigi²⁰. È il 9 dicembre 1958: indossa un abito da gran sera taglio impero in velluto rosso, con uno strascico quadrato come la stola che colpirà la fantasia di Yves Saint Laurent, per tutta la vita suo fervente ammiratore e fornitore. “Tutta Parigi ai suoi piedi” riporta Epoca, che fra molti notabili della serata non elenca però Aristotele Onassis, folgorato da quella donna che, nella sua predilezione per la celebrità, la stessa sera decide di conquistare. Due giorni dopo, l’11 dicembre, è nell’atelier di Biki per un servizio di moda di Giancolombo: settantadue scatti riservati all’ultimo numero dell’anno di Paris Match. Sottile (“sembra più giovane adesso”, concede la Cederna), sarà contesa da fotografi e riviste di moda per oltre un decennio, le sue mise commentate anche da quotidiani prestigiosi come La Stampa, quando già il volto si è indurito, la bocca ha preso una piega amara, fino a quell’ultima campagna per Blackglama fotografata da Richard Avedon, nel 1970. I successi sono finiti, la fase della “dignità” con la quale la stampa ha registrato le sue reazioni al matrimonio di Onassis con Jacqueline Kennedy è stata superata. È suonata l’ora della “cupa bizzarra” anticipata da Arpino, dei “capricci” suggeriti dalla celebre lettera di Oriana Fallaci a Pier Paolo Pasolini²¹ e pure smentiti da Dacia Maraini con accenni affettuosi al suo aspetto di “bimba impaurita” nel famoso viaggio in Senegal nel 1970, della “permalosità” che lei stessa si riconosce in un frammento delle sue Memorie. Nella foto pubblicitaria di Avedon appare elegantissima, scavata, immensamente triste. Come il payoff inconsapevole certifica, la signora ritratta in visone nero nella foto ha già toccato un altro punto della propria parabola, l’ultimo: “What becomes a legend most?”

Il 1958 è un anno di grandi avvenimenti per la Callas. Il 15 gennaio canta a New York, il 22 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 1° febbraio canta a New York, il 2 a Parigi, il 3 a Londra, il 4 a Mosca, il 5 a Berlino. Il 6 febbraio canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 11 febbraio canta a New York, il 12 a Parigi, il 13 a Londra, il 14 a Mosca, il 15 a Berlino. Il 16 febbraio canta a New York, il 17 a Parigi, il 18 a Londra, il 19 a Mosca, il 20 a Berlino. Il 21 febbraio canta a New York, il 22 a Parigi, il 23 a Londra, il 24 a Mosca, il 25 a Berlino. Il 26 febbraio canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 1° marzo canta a New York, il 2 a Parigi, il 3 a Londra, il 4 a Mosca, il 5 a Berlino. Il 6 marzo canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 marzo canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 marzo canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 marzo canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 3 aprile canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 aprile canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 aprile canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 aprile canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 3 maggio canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 maggio canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 maggio canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 maggio canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 31 maggio canta a New York, il 1° giugno a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 10 giugno canta a New York, il 11 a Parigi, il 12 a Londra, il 13 a Mosca, il 14 a Berlino. Il 17 giugno canta a New York, il 18 a Parigi, il 19 a Londra, il 20 a Mosca, il 21 a Berlino. Il 24 giugno canta a New York, il 25 a Parigi, il 26 a Londra, il 27 a Mosca, il 28 a Berlino. Il 31 giugno canta a New York, il 1° luglio a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 8 luglio canta a New York, il 9 a Parigi, il 10 a Londra, il 11 a Mosca, il 12 a Berlino. Il 15 luglio canta a New York, il 16 a Parigi, il 17 a Londra, il 18 a Mosca, il 19 a Berlino. Il 22 luglio canta a New York, il 23 a Parigi, il 24 a Londra, il 25 a Mosca, il 26 a Berlino. Il 29 luglio canta a New York, il 30 a Parigi, il 31 a Londra, il 1° agosto a Mosca, il 2 a Berlino. Il 6 agosto canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 agosto canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 agosto canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 agosto canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 3 settembre canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 settembre canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 settembre canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 settembre canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 3 ottobre canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 ottobre canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 ottobre canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 ottobre canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 31 ottobre canta a New York, il 1° novembre a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 8 novembre canta a New York, il 9 a Parigi, il 10 a Londra, il 11 a Mosca, il 12 a Berlino. Il 15 novembre canta a New York, il 16 a Parigi, il 17 a Londra, il 18 a Mosca, il 19 a Berlino. Il 22 novembre canta a New York, il 23 a Parigi, il 24 a Londra, il 25 a Mosca, il 26 a Berlino. Il 29 novembre canta a New York, il 30 a Parigi, il 1° dicembre a Londra, il 2 a Mosca, il 3 a Berlino. Il 6 dicembre canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 dicembre canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 dicembre canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 dicembre canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino.

Fabiana Giacomotti, autrice, storica del costume, curatrice, ha diretto testate periodiche e quotidiane, fondato il Master in Valorizzazione del Made in Italy, presso l’Università La Sapienza di Roma, scritto saggi e guide. Ha curato mostre per alcuni fra i più importanti musei italiani, fra i quali il Museo di Palazzo Mocenigo a Venezia, il Vittoriano e Palazzo Venezia a Roma, Palazzo Morando a Milano, i Musei di san Domenico a Forlì. Ha fondato e cura Il Foglio della Moda, inserto mensile di cultura e industria della moda de Il Foglio. È autrice e conduttrice per Rai Italia, collabora con l’Istituto dell’Enciclopedia Italiana, è coordinatrice della Commissione Cultural Change del W20.

Il 1958 è un anno di grandi avvenimenti per la Callas. Il 15 gennaio canta a New York, il 22 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 1° febbraio canta a New York, il 2 a Parigi, il 3 a Londra, il 4 a Mosca, il 5 a Berlino. Il 6 febbraio canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 febbraio canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 febbraio canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 febbraio canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 6 marzo canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 marzo canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 marzo canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 marzo canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 3 aprile canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 aprile canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 aprile canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 aprile canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 3 maggio canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 maggio canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 maggio canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 maggio canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 31 maggio canta a New York, il 1° giugno a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 10 giugno canta a New York, il 11 a Parigi, il 12 a Londra, il 13 a Mosca, il 14 a Berlino. Il 17 giugno canta a New York, il 18 a Parigi, il 19 a Londra, il 20 a Mosca, il 21 a Berlino. Il 24 giugno canta a New York, il 25 a Parigi, il 26 a Londra, il 27 a Mosca, il 28 a Berlino. Il 31 giugno canta a New York, il 1° luglio a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 8 luglio canta a New York, il 9 a Parigi, il 10 a Londra, il 11 a Mosca, il 12 a Berlino. Il 15 luglio canta a New York, il 16 a Parigi, il 17 a Londra, il 18 a Mosca, il 19 a Berlino. Il 22 luglio canta a New York, il 23 a Parigi, il 24 a Londra, il 25 a Mosca, il 26 a Berlino. Il 29 luglio canta a New York, il 30 a Parigi, il 31 a Londra, il 1° agosto a Mosca, il 2 a Berlino. Il 6 agosto canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 agosto canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 agosto canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 agosto canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino. Il 3 settembre canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 settembre canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 settembre canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 settembre canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 3 ottobre canta a New York, il 4 a Parigi, il 5 a Londra, il 6 a Mosca, il 7 a Berlino. Il 12 ottobre canta a New York, il 13 a Parigi, il 14 a Londra, il 15 a Mosca, il 16 a Berlino. Il 19 ottobre canta a New York, il 20 a Parigi, il 21 a Londra, il 22 a Mosca, il 23 a Berlino. Il 26 ottobre canta a New York, il 27 a Parigi, il 28 a Londra, il 29 a Mosca, il 30 a Berlino. Il 31 ottobre canta a New York, il 1° novembre a Parigi, il 2 a Londra, il 3 a Mosca, il 4 a Berlino. Il 8 novembre canta a New York, il 9 a Parigi, il 10 a Londra, il 11 a Mosca, il 12 a Berlino. Il 15 novembre canta a New York, il 16 a Parigi, il 17 a Londra, il 18 a Mosca, il 19 a Berlino. Il 22 novembre canta a New York, il 23 a Parigi, il 24 a Londra, il 25 a Mosca, il 26 a Berlino. Il 29 novembre canta a New York, il 30 a Parigi, il 1° dicembre a Londra, il 2 a Mosca, il 3 a Berlino. Il 6 dicembre canta a New York, il 7 a Parigi, il 8 a Londra, il 9 a Mosca, il 10 a Berlino. Il 13 dicembre canta a New York, il 14 a Parigi, il 15 a Londra, il 16 a Mosca, il 17 a Berlino. Il 20 dicembre canta a New York, il 21 a Parigi, il 22 a Londra, il 23 a Mosca, il 24 a Berlino. Il 27 dicembre canta a New York, il 28 a Parigi, il 29 a Londra, il 30 a Mosca, il 31 a Berlino.

21. Lettera di Oriana Fallaci in morte di Pier Paolo Pasolini, 16 novembre 1975.

Fabiana Giacomotti, author, historian of costume and curator has been the editor of periodicals and daily papers, and founder of the Master’s in the Enhancement of the Italian-made product at the University “La Sapienza” of Rome. She has written essays and guidebooks. She has curated exhibitions for some of the most important museums in Italy including the Museum of Palazzo Mocenigo in Venice, the Vittoriano and Palazzo Venezia in Rome, Palazzo Morando in Milan, the Museums of San Domenico in Forlì. She founded and edits Il Foglio della Moda, the monthly insert of Il Foglio. She is author and presenter for Rai Italia, and she works with the Istituto dell’Enciclopedia Italiana, as well as coordinating the Cultural Change Commission of the W20.

Fabiana Giacomotti, author, historian of costume and curator has been the editor of periodicals and daily papers, and founder of the Master’s in the Enhancement of the Italian-made product at the University “La Sapienza” of Rome. She has written essays and guidebooks. She has curated exhibitions for some of the most important museums in Italy including the Museum of Palazzo Mocenigo in Venice, the Vittoriano and Palazzo Venezia in Rome, Palazzo Morando in Milan, the Museums of San Domenico in Forlì. She founded and edits Il Foglio della Moda, the monthly insert of Il Foglio. She is author and presenter for Rai Italia, and she works with the Istituto dell’Enciclopedia Italiana, as well as coordinating the Cultural Change Commission of the W20.

THE CALLAS VOCABULARY

Fabiana Giacomotti

“A voice that sings is nothing but a sound that is filled with feelings”.

Maria Callas, Letter to the press, Milan, 14 January 1958

“*Signora* Maria Callas, as always, the coming of spring brings us news of your triumphs. In Paris, London and New York people queue up to hear you in *Tosca*”. On 7 April 1965, Italian writer Giovanni Arpino, who, following his victory at the Strega Prize for his novel *L’ombra delle colline* [The shadow of the hills], had been called to write for the daily newspaper Il Tempo by its editor, Renato Angiolillo, published another of his “lettere scontrose”, that is grumpy letters, which once a week for a year he dedicated to the politicians, intellectuals and actors of the time. Rather more stinging than grumpy, and at times, as in this case, prophetic, these open missives – which were an original journalistic-literary format that had no imitators and only one, very human and unexpected reply, from the Neapolitan comic actor, Antonio de Curtis, alias Totò – were always pervaded by “an elementary need for justice and a minimum of civil indignation”¹. In the case of Callas, it was the result of the dichotomy that Arpino, a writer of refined sensitivity, discerned – as indeed the singer herself did – between the persona Callas, the mask to which Maria gradually adapted and which she was well aware would crush her in that curtain of “mystery” that the press invariably evoked in its accounts of her last few years, from 1970 to 1977, and Callas the woman. “...She who could perhaps have been Clytemnestra, if the times were less petty, today she can only play a part, not live it to the full. The mob makes sacrifices to the gods, but it conditions them, imprisons them in a zoo of technicolour happiness from which they can only escape by being condemned to the most odious of sentences: oblivion”. In the April of 1965, the singer whom The Herald Tribune had recently defined as “neither a star, nor a queen, but Callas” – a step beyond the very status of “divine” that she had been assigned for over a decade, close to being transformed into what came to be defined in the marketing terms of the decades to follow as a “well-known trademark”, that is, capable of influencing vocabulary by creating new definitions (the most common being the Italian adjective “callasiano”) was singing her last complete operas: *Tosca* at the Paris Opéra and the Metropolitan, New York, *Norma*, again in Paris, and one final *Tosca* in London on 5 July, in a repeat of the 1964-production directed by Franco Zeffirelli with scenes by Renzo Mongiardino and costumes by Marcel Escoffier, in the presence of Queen Elizabeth II. The crowds, the “people”, the queues to which Arpino referred, are those that the singer watched with a mix of trepidation and anguish, conscious of their media power and the need to control it², and that the author, an able exploiter of human circumstances, called “a people of the faithful [...] fanatical, implacable in their devotion”. In the mirroring between the object and the subject that is the foundation of the society of the image,

1. G. Arpino, G. “Maria Callas, né stella né regina” [Maria Callas, neither a star nor a queen]. In *Lettere scontrose, 1964-1965*, Minimum Fax, Rome, 2020, pp. 165-171.

2. “By leaving others to do the talking, I find myself at the centre of unending gossip that is doing the rounds of the world.” (“Memoirs. 1923 - 1957”. From M. Callas, *Io Maria. Lettere e memorie inedite*, edited by T. Volf, Rizzoli, Milan, 2019, p. 19). On 29 October 1956, the day on which the Metropolitan opened its season with *Norma*, the magazine Time dedicated its front cover to “Soprano Callas”. The harsh and broadly disinformed article was full of gossip and unfounded information and reinforced the singer’s negative image.

and that Arpino shows he understands very well, the singer’s audience is implacable, as she is implacable towards herself. Implacable, but also “determined”, “tenacious”, with their derivatives, synonyms and parallel expressions (“dark” or “eyes of darkness”, “powerful”, “arcane”, tragic³), besides a substantial selection of nouns, and adjectives relating to her appearance and health (“fat”, “huge”, “hairy”, “hefty”, “elephant” from the phrase “elephant legs”), all part of the semantic field that today comes under the category of “body shaming” and that was lavished on Maria Callas even by her in-laws⁴. These adjectives were, and still are, those most frequently used to describe Maria Callas, indeed they perhaps best frame her rise to the sublime linguistic heights of “absolute elegance”, enshrined with her election as the world’s most elegant woman in 1957, and the gradual waning of her star, all to be found in the immense corpus of newspaper and magazine articles about her and of which she herself could not keep track, despite an evident delight in compiling scrapbooks, of which she left so many. Telling the story of the personality of Maria Callas, the person beyond the voice, through the evolutionary use of words that accompanied her throughout her relatively brief life – fifty-three years of which more than forty recorded by the media, not to mention an unending series of articles and essays after her death – is extremely interesting, since it makes it possible to sketch a “third personality” in relation to the profile of the woman that emerges from the letters and memoirs. There exists, in fact, a highly mediatised figure named the “soprano Maria Callas”, generated by both the media and Maria Callas herself with an almost incalculable number of news articles, many of them sensational, and of photographic reports of style and fashion, over which the woman who was the creator of this personality had no control. Maria Callas, the woman spent long hours correcting the many inaccuracies⁵ that circulated on her account, hoping always to be able to one day write her autobiography in order to clarify certain things, as she said in 1977 to Dorle Soria, the co-founder of Cetra-Soria Records, that regarded Maria Callas, the soprano and of which a long series of open letters to the press is emblematic. One in particular to Time Magazine naively hinted at an infection from tapeworm and the devastating consequences that this had on her (“I was becoming fat for no reason”) in a long, humiliating paragraph about her fluctuating weight since she had been a child, without ever imagining that, throughout her lifetime down to the present, that episode which had already tainted her image as an assumption of the media – the legend of the tapeworm taken in a glass of champagne in order to help her lose weight still circulates in 2023 – would continue to grow with the addition of invented details. Certainly, by nature and by the very force of her acting that made her “live and feel” the characters she played, but also due to the lack of professional support capable of guiding her appearances and her declarations which, at the time, belonged to the world of Hollywood cinema, and rarely to the Italian theatrical sphere, Maria Callas, the woman, never managed to separate her daily life from her public persona, her reality from the mask, to take from the media the sceptre of ultimate interpreters of her life. And it must be said that there are few great international stars – in recent

3.

Although used from the late Sixties onwards, particularly after her performance in Pier Paolo Pasolini’s film *Medea*, the adjectives “arcane” and “tragic” were first adopted by the writer Marise Ferro in an article for *Epoca*, published on 12 June 1955.

4.

“Even before meeting her, I was full of her. The radio and papers had already presented this young, hefty Greek woman from the United States as a rising phenomenon”. Interview with Pia Meneghini in E. Bagarotti, *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l’ha conosciuta* [100 years of Maria Callas in the memories of those who knew her], Rome, Arcana, 2023, p. 46.

5.

See note 2.

6.

See note 1.

7.

“Lettera alla stampa” by Maria Callas, written from her Milan home in Via Buonarroti on 14 January 1958.

8.

Ibid.

9.

F. Canessa in *Il Messaggero*, 5 February 2019.

times only Raffaella Pelloni, better known as Raffaella Carrà – who have known how to work autonomously on their personality as another self, maintaining style, tastes and wardrobe separate, actually speaking of their personality in the third person, as did signora Pelloni of her alter ego, without ending up departing, as Arpino noted in his letter to Callas, for a luxurious and ambulatory old age, in which the image would end up being confused with that of a traveller who longs for and detests photographers, who wears large dark glasses to look more mysterious, more hunted and whose “bad temper” and malice to which we now pay tribute because we believe them to be divine attributes, tomorrow will belong to the staler reports⁶. At least until the years of her loving friendship with Pier Paolo Pasolini, when she would reach that disenchantment that was the fruit at one and the same time of the wearing of her voice, of her unhappy love for Aristotle Onassis and of the celebrity status in which she reluctantly conceded to place herself, Callas’ corrections were redundant and in media terms, suicidal; they were those of a badly advised woman, a self-taught “publicist”, who believed it useful to respond point by point, even in the trifling things, to an unscrupulous form of journalism and a judgemental public. She was a woman who, acquiescent, wrote that she was “not angry with the journalists, who do as they best know a job that often demands firmness”⁷, a woman who constantly and vehemently denied a “bad character” and the “rivalries” that it would rouse, without ever imagining that she might cause the opposite effect: “It is not true that I live on oppositions: I hate them. Defending oneself and emerging victorious is not a fault, but a strength, but it does not mean that you love battles”⁸. So, yes, the picture of the “proud and fragile” star of the narrative for public consumption and of headlines that were almost automatic, of the “tiger” that she was convinced to have bridled but in which she was actually constantly identified, she is revealed as such even in the documents that recount her story, corroborated by the testimonies of directors and colleagues, from Monserrat Caballé to her friend, Giulietta Simionato. They trace a definitely assertive personality, but different from the figure constructed by the media: “fascinating”, but also “honest”, “sincere”, “generous”, “humble”, “punctual”, as well as an “excellent counsellor”. In the years after her death, even Renata Tebaldi admitted that their rivalry, triggered by the press after a humorous rather than an unpleasant exchange had proved “advantageous to both”. Indeed, the Callas-Tebaldi rivalry benefited the press, but also the affirmation of the “Italian miracle” in the cultural field in the Fifties⁹. By today’s standards – but not those of the time – she was an assertive, wilful woman, legitimately attentive to her own career and to defending her own voice, which were the reasons behind the clash with the Rome Opera in January and the New York Metropolitan in November of 1958. It was in that fateful year that she broke with both (“my voice is not an elevator”), and that she was subjected to a new, massive negative campaign, which in Italy even touched the first page of the communist daily *L’Unità* on 4 January 1958, surpassing in position and visibility the main headline regarding the successes of the CGIL, the communist workers’ union (“Enquiry into Scandal at Opera. Doctors claim Callas has no voice. The soprano

apologises to the President of the Republic. Public opinion divided three ways”). None of the mass media reported, for example, that Maria Callas, before abandoning the Rome Opera house following the first act of *Norma*, which had obviously been disappointing due to a problem in the trachea, had scribbled a message with an eyeliner pencil on the envelope of a letter from Visconti apologising to the audience. The note¹⁰ was not read out, but the superintendent, Carlo Latini, spoke of “extenuating circumstances” and the scandal spread even to the extent of physically touching the singer, who was besieged for days at the Hotel Quirinale by a group of protesters, while the subject was broached in parliament and the press was merciless with its headlines, talking of “scandal”, “dishonour”, “tantrum”, “disgrace”, “cataclysm” and naturally an “affront”. Once again, it was a case of the “raging Callas” as described in the Chicago Tribune three years previously. On the walls around the theatre, insults and a warning were daubed: “Callas, get out”.

“Implacable” is then an adjective, an autogenous semantic field, an ensemble of gestures and willpower that the singer reserved for her own persona and for the construction of her own art (“I continued to study singing and the piano with a kind of obstinacy”), in a kind of wild, desperate study aimed at improving her expressive force and at hiding a fair number of natural flaws in a moment that idolised singers with “velvet and polished” voices, like that of Renata Tebaldi; at the same time, it was exogenous, directed against her: it was the implacability of the public that loves its own myths even unto destruction. Her very physique, that elegant and, at times, extreme slimness which between 1952 and 1954 gave the world a figure that could be perfectly superimposed over the grand, tragic myth to which the public loved to compare her due to her Greek origin - the tragic was what the glossy magazines expected to be able to print about an operatic actress born in the Peloponnese - was the result of willpower exercised with a tenaciousness perhaps even greater than that reserved for her voice and developed in accordance with a design for social success that the singer certainly cherished from her childhood and that she pursued with the determination typical of those girls who were formerly clumsy and unloved as she had once been. Depending on the moment and possible advantage, the press emphasised one aspect of this iconic multifaceted element to denigrate or belittle another, particularly when dealing with the relation between ponderal index and vocal quality, or with her relationship with Aristotle Onassis: “Callas has been laid off, they say. No one can lose with impunity all those kilos: the voice is bound to break, the nerves are bound to be strained; no one with a constant appetite can warble; then, everyone knows that, for a singer, tantrums are unhealthy, like the friendship of millionaires”, insinuated Camilla Cederna¹¹. There are numerous articles that see in weight loss a parallel drop in the voice, but the media-exposed cover woman prevails, fascinating in the first place for Callas herself. The woman that “at the end of the Forties and in the Seventies appeared indiscriminately in newspapers and magazines specialized in music, gossip or current affairs with unequalled frequency, more than any other star of the cinema and the star system”¹², was one who, after missing out on her child-

10. Acts of the exhibition “Callas e Roma. Una voce in mostra” [Callas and Rome. A Voice on Show], Spazio eventi Tirso, Rome, 12 December 2016 - 21 January 2017, curated by musicaPERformare and Giovanna Lomazzi.

11. C. Cederna, “La vendetta di Tosca” [Tosca’s revenge], L’Espresso, 2 February 1964.

12. “Maria Callas. The exhibition”, 2016, Milan, Silvana Editoriale, catalogue of the exhibition organised in Verona, Palazzo Forti, 11 March - 18 September 2016, curated by Massimiliano Capella, p. 15.

13. See note 4.

14. *Racconti d’estate* [Girls for the summer/Love on the Riviera] by Gianni Franciolini, 1958, with Alberto Sordi, Sylva Koscina, Marcello Mastroianni, Michèle Morgan.

hood, with an exhausting intellectual and physical commitment from her adolescence, years of disappointment, a first husband who was too old for her and often a source of embarrassment given his lack of worldly experience, as Cederna noted, she pursued, with her usual determination, her personal dream of beauty and elegance, struck in 1953 by the vision of Audrey Hepburn in *Roman Holiday*, as Pia Meneghini recounted¹³. Once again, she did so in a manner that was too naïve, too transparent to avoid malicious judgement and the presumption of the press. With a hint of irony, the Chicago Sun Times, in November 1954, defined her as “A European Marilyn Monroe who can sing, too”, as she left the plane, already slimmer and with her hair dyed blond, to sing in *Norma*, *La Traviata* and *Lucia di Lammermoor*, directed by Nicola Rescigno. The two women actually did meet in 1962 at Madison Square Garden, during the sadly famous soirée in honour of John Fitzgerald Kennedy’s birthday, two world stars on an equal footing. The media had not always been so biting towards her, although when Elvira Leonardi Bouyeure - Biki - first met her in 1951 at the home of Arturo Toscanini, she described her as “matronly” (Cederna too defined her as “A matron in a fur coat”). “Of the future Gioconda, besides her young age, what struck us was a physical resemblance to a beautiful Italian singer: Gina Cigna. We shall not deny that this reference means to indicate that along with her vocal talents, which we are told are exceptional, Callas adds a comeliness that will undoubtedly make a notable contribution”, wrote Renato Ravazzin, the critic of the Gazzettino in 1947, just four years earlier, when the surname Callas was still spelt with the letter K. The new Gioconda still had to debut at the Arena, but she was exceptional even only by hearsay. Her imposing weight was not yet a subject of conversation; on the contrary, it appeared wholly in line with the image that the average spectator had of sopranos at that time and was endorsed by the actress, Marta Marcelli, who played the part of Ada Gallotti, overlapping the figure of Callas and that of Renata Tebaldi, in the comedy *Racconti d’estate*¹⁴, alongside Alberto Sordi in the role of her lover and administrator, Aristarco Battistini. Despite the occasional pitiless note - in 1953, one critic claimed that “on stage it was impossible to distinguish between the elephants’ feet and those of Aida” - a stereotyped, still overweight Callas was sustained and conveyed by a series of articles that, throughout the early Fifties, encoded her image as homely and affectionate; the figure of a woman with a unique voice, so different from the others by nature, or rather “by divine gift”, in short thanks to a stroke of luck that humiliated no one else, yet no less identical to the others in their dreams, ambitions, tastes: there she is, shown doing a crossword, photographed while choosing home fabrics, or sitting on her double bed - composed, in a suit, on her side of the bed - and the masterpiece of a title that the magazine *Grazia* dedicated to her in January 1953: “The World’s Nightingale Talks only of Cakes”. The fact that Callas, prevented from furthering her studies by an ambitious mother, had serious cultural gaps and that her conversation was extraordinarily trivial, as testified over the years by her friend Franco Zeffirelli (“I would often observe her sitting behind the scenes, chatting. She behaved like an extra. Her topics of conversation were stupid, like those of a dozy

shopgirl”¹⁵), was an look that at the time did not undermine her image at all: if anything, it promoted it. Callas over the stove, “tidily” filing recipes in a file was pure gold for the women’s magazines. She became an “enigma”, a “mystery”, a constant “scandal” when she chose not only the way to economic independence, demanding fees, beyond the reach of most of her colleagues¹⁶, through her husband, as agent, that is to say, within the norms that were perfectly acceptable for the day in the West, but when she decided, ahead of the times and the society to which she belonged, “to have it all”: wealth, beauty, a satisfying sexual and love life, the allure of talent, celebrity status that she had previously rejected. “The need for worldliness has always attracted her”, noted Maria Di Stefano in her diary in 1967. In the following years, Callas attempted to steal Giuseppe “Pippo” Di Stefano from his wife. “But can love for a man and worldly ambition cause anyone to forget vocation for art? [...] Pippo told me that this Onassis came at the right moment”. Her vocal ability was declining, her last performances at La Scala had bordered on the scandalous. They had revealed a vocal fatigue of which her public was sadly aware. These disappointed fans are known today as “Callas’ widowers”. The first break between Callas, the darling of the media, and the Callas watched with suspicion, who is spared no blows, the “difficult”, “capricious” Callas from whom to expect tantrums like a spectacle within a spectacle, is her physical transformation. The second is her relationship with Onassis and her immediate separation from Meneghini, which Europe’s press followed with ample photographic reports (Paris Match) and long hours outside the courts, in the middle of loud, unruly crowds: in November 1959, Oggi’s headline read “Callas’s last duet with Meneghini lasts almost seven hours”, underlining the crowd’s venomous cry: “Signora, try not to end up penniless in three years”, when the facts would demonstrate how it was actually Meneghini who took advantage of his wife’s property during the separation, as she noted in a very bitter letter to the music historian, Herbert Weinstock, in March 1960). A woman who did not leave the management of her finances to her husband was, in the Italy of the time, a woman doomed to perdition, which in fact is what people were wishing her. The subject of money, always an undercurrent in the articles published from the mid-Fifties, rose in importance towards the end of the decade, when her mother, Evangelia, began to give one interview after another to denounce alleged missing economic support on the part of her daughter. Maria noted: “My mother is a case that I cannot ignore, but... it is funny that no one writes about my father and the good things he might say about me”.

Her weight loss represented a watershed in the story of Callas as a personality - “a Faustian pact” as Jacques Reynaud defined it in the New York Times in 2017 - not only at the time and not only for the gossip columns. As in the pink or blue periods of Pablo Picasso, the long period of a “huge” Callas - the definition is Gerald Fitzgerald’s, the critic - has come down to the recent note by Alberto Mattioli in his *Gran Teatro Italia* [Italy, the Great Theatre], where in his description of the invented tradition of the La Scala premiere of 1951 with *I Vespri Siciliani*, conducted by Victor de Sabata, he writes of Callas as “still fat”¹⁷. In the story of Callas, then, there exists a B.D. and an

15.

E. Bagarotti, *100 anni di Maria Callas nei ricordi di chi l'ha conosciuta* [100 years of Maria Callas in the memories of those who knew her], Rome, Arcana, 2023, p. 164.

16.

“There is one last Callas scandal: my exorbitant fees. It is true that I get paid a rather high price, I believe I have earned the right to do so”. See T. Volf, *Anno 1959*, p. 285.

18.

Between 1952 and 1954, the singer lost 36 kilos, which she documented on a calendar: in 1952 the scales showed 92 kilos, in 1953, 80. By 1954, she had reached 64 kilos while in 1957, she even hovered around 54 kilos.

19.

This episode is remembered in “Maria Callas, i segreti dello stile unico della prima diva mediatica” [Maria Callas, the secrets of the unique style of the first media diva], by Gianluca Bauzano, *Corriere della Sera*, 25 August 2017.

17.

A. Mattioli, *Gran teatro Italia, viaggio sentimentale nel paese del melodramma* [Italy, the great theatre, a sentimental journey into the country of the opera], Milan, Garzanti, 2023, p. 36.

A.D. - Before the Diet and After the Diet - and in the same way the language and lexical choices used to accompany the “overweight” years were profoundly different to those of the subsequent years when, to quote Cederna who did not love her and nor did she try to hide the fact, Maria Callas had “dried up like a greyhound”. She wished to be beautiful, loved. Her only insolvable causes of torment were her large ankles, as noted by Biki, who, like all the other music critics, admired her hands and the expressiveness of her gesture, so much so that they ought not to have been covered with gloves, and a defect, her shortsightedness which allowed her to justify all kinds of vagueness and even to launch some acid comments, for example when journalists asked her whether she had been annoyed by the failure to reach an initial agreement with La Scala, she told them that one theatre’s stage was the same as any other’s to her. The natural curiosity in such a rapid loss of weight - still alive today, and around the year 2000 was compared to Karl Lagerfeld’s in a series of speculations even regarding the thyroid¹⁸ - was at first accompanied and then replaced by the emulative interest of the female masses in the “elegant”, “austere”, “discreet”, “sophisticated” Callas, while the fashion pages that portrayed her in the same poses as a model like Lisa Fonssangrives were dissected, commented on, became the subjects of regular columns, easy emulative suggestions, even to this day, the year of the centenary of her birth: all that is necessary to become like her is a broad brimmed hat, a pair of gloves, hair tied judiciously in a bun. Biki herself, who from the start never spared her supercilious critical remarks (“she was wearing black patent leather shoes”, “she wore plastic clip-on earrings”), was interviewed by and photographed for *Grazia*, *Epoca* and *Paris Match*, together with her son-in-law and collaborator, Alain Reynaud, while draping gowns on the slim figure of her most famous client. Her statements were accompanied by croquis, while the press and readers drooled over the booklet containing outfits “with numerical combinations” drawn up by Reynaud and given to the “diva” so that, while travelling, she would not make any slips style-wise. “Dressed in this way at New York”, wrote *Corriere della Sera* on 26 March 1965, with designs by Brunetta of “five Biki models for Callas”, here are “Callas’ jewels” and her preference for emeralds, pearls and rubies in an article that appeared in *La Domenica del Corriere* on 11 October 1959 with the title “Callas’ manias and weaknesses”, when she already “figured in a list that comprises the ten most elegant women in the world [...] and even those who do not forgive her unpleasant character, acknowledge her fascination”, as Enzo Biagi noted in *La Stampa* in the same year. “Voici la Callas” whispered an anxious reporter as the singer strode onto the stage of the Paris Opéra¹⁹. It was 9 December 1958: she was wearing a grand, imperial style evening gown of red velvet with a square train that matched the wrap which impressed the imagination of Yves Saint Laurent, who remained a lifelong admirer and supplier. “All Paris at her feet” was the headline in *Epoca* which, of the many celebrities present on the evening, failed to mention Aristotle Onassis who, in his predilection for the famous, was dazzled by that woman and decided to make her his own. Two days later, on 11 December, she went to Biki’s atelier for a photoshoot with Giancolombo: seventy-two

pictures for the last edition of the year of Paris Match. Slim (“she appears younger now”, conceded Cederna), she was sought by photographers and fashion magazines for more than a decade, her clothes commented on even in prestigious newspapers such as La Stampa, when her face had already hardened, her mouth had assumed a bitter turn, up until the last campaign for Blackglama, photographed by Richard Avedon in 1970. Her successes were over, her “dignity” phase with which the press had recorded her reactions to Onassis’ marriage to Jacqueline Kennedy had passed. The hour of “dark bizarreness” had struck, as preannounced by Arpino, the time of “tantrums” hinted at in Oriana Fallaci’s famous letter to Pier Paolo Pasolini²⁰ and denied by Dacia Maraini with affectionate words on her appearance as a “scared child” during the famous trip to Senegal in 1970, the moment of “touchiness” that she herself acknowledged in a fragment of her Memoirs. In Avedon’s photograph she appeared very elegant, drawn, immensely sad. As the unconscious payoff demonstrated, the lady pictured in a black mink in the photo had already touched another point of her parable - the last: “What becomes a legend most?”

20.

Letter from Oriana Fallaci on the death of Pier Paolo Pasolini, 16 November 1975.



PAG 80 Maria Callas,
Giuseppe Di Stefano,
La traviata, 1955

PAG 86 *La traviata*, 1955

PAG 94 Maria Callas,
Ettore Bastianini,
La traviata, 1956

PAG 111 Maria Callas,
La traviata, 1956

MARIA CALLAS ALLA SCALA

a cura di
ANDREA VITALINI

MARIA CALLAS AT LA SCALA

12 APRILE 1950

3 rappresentazioni (repliche: 15, 18 aprile)

AIDA

Opera in quattro atti / Opera in four acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Antonio Ghislanzoni

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor Franco Capuana

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Mario Frigerio

Scene / Stage Design Nicola Benois

Coreografia / Choreography Margherita Wallmann

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Il Re Silvio Maionica; *Amneris* Fedora Barbieri; *Aida* Maria Callas;

Radamès Mario Del Monaco; *Ramfis* Cesare Siepi; *Amonasro* Raffaele

De Falchi / Aldo Protti; *Un messaggero* Mario Carlin; *Solisti delle Danze*

Luciana Novaro; Giulio Perugini; Gilda Majocchi



7 DICEMBRE 1951

7 rappresentazioni (repliche: 9, 12, 16, 19, 27 dicembre; 3 gennaio 1952)

I VESPRI SICILIANI

Dramma in cinque atti / Drama in five acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Eugene Scribe e Charles Duveyrier

Versione italiana / Italian version Eugenio Caimi

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Victor de Sabata / Argeo Quadri

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Herbert Graf

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Aurel M. Milloss

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Guido di Monforte Enzo Mascherini; *Il Sire di Bethune* Giovanni Fabbri; *Il*

Conte Vaudemont Luigi Sgarro; *Arrigo* Eugene Conley; *Giovanni da Procida*

Boris Christoff / Giuseppe Modesti; *La duchessa Elena* Maria Callas;

Ninetta Mafalda Masini; *Danieli* Luciano Della Pergola; *Tebaldo* Vittorio

Pandano; *Roberto* Enrico Campi; *Manfredo* Gino Del Signore; *Primi*

ballerini Olga Amati; Gilda Maiocchi; Ugo Dell'Ara; Giulio Perugini



16 GENNAIO 1952

9 rappresentazioni (repliche: 19, 25, 27, 29 gennaio; 2, 7, 10 febbraio; 14 aprile)

NORMA

Tragedia lirica in quattro atti / Tragedy in two acts

Musica / Music by Vincenzo Bellini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Franco Ghione

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Mario Frigerio

Scene / Stage Design and Costumes Edoardo Marchioro

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Pollione Gino Penno; *Oroveso* Nicola Rossi Lemeni; *Norma* Maria Callas;

Adalgisa Ebe Stignani; *Clotilde* Ebe Ticozzi / Anna Maria Anelli; *Flavio*

Mariano Caruso

2 APRILE 1952

4 rappresentazioni (repliche: 5, 7, 9 aprile)

IL RATTO DAL SERRAGLIO

Commedia Musicale in tre atti / Musical comedy in three acts

Musica / Music by Wolfgang Amadeus Mozart

Testo / Words by Gottlieb Stephanie *da* Christoph Friederich Bretzner

Traduzione / Translation by Rinaldo Küfferle

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Jonel Perlea

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Ettore Giannini

Bozzetti / Stage Design Gianni Ratti

Figurini / Costumes Leonor Fini

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Costanza Maria Callas; *Bionda* Tatiana Menotti / Franca Duval; *Belmonte*

Giacinto Prandelli; *Pedrillo* Petre Munteanu; *Osmino* Salvatore Baccaloni;

Selim Nerio Bernardi

7 DICEMBRE 1952

5 rappresentazioni (repliche: 9, 11, 14, 17 dicembre)

MACBETH

Melodramma in quattro atti / Melodrama in four acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Francesco Maria Piave

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Victor de Sabata

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Carl Ebert

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Aurel M. Milloss

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Macbeth Enzo Mascherini; *Banco* Italo Tajo / Giuseppe Modesti; *Lady*

Macbeth Maria Callas; *Macduff* Gino Penno; *Dama di Lady Macbeth* Angela

Vercelli; *Malcolm* Luciano Della Pergola; *Medico* Dario Caselli; *Domestico*

di Macbeth Attilio Barbese; *Sicario* Mario Tommasini

26 DICEMBRE 1952

6 rappresentazioni (repliche: 28, 30 dicembre; 1,3 gennaio; 19 febbraio)

LA GIOCONDA

Melodramma in quattro atti / Melodrama in four acts

Musica / Music by Amilcare Ponchielli

Libretto / Libretto by Tobia Gorrio

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Mario Frigerio

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Leonida Massine

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

La Gioconda Maria Callas; *Laura Adorno* Ebe Stignani; *Alvise Badoero* Italo

Tajo / Giuseppe Modesti; *La cieca* Lucia Danieli; *Enzo Grimaldo* Giuseppe

Di Stefano; *Barnaba* Carlo Tagliabue; *Zuane* Aristide Baracchi; *Un cantore*

- *Un pilota* Attilio Barbese; *Isepo* Angelo Mercuriali; *Un barnabotto* Mario

Tommasini



23 FEBBRAIO 1953

5 rappresentazioni (repliche: 26, 28 febbraio; 24, 29 marzo)

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti / Drama in four parts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Mario Frigerio

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Aleksandr Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Il Conte di Luna Carlo Tagliabue; *Leonora* Maria Callas; *Azucena* Ebe Stignani; *Manrico* Gino Penno; *Ferrando* Giuseppe Modesti; *Ines* Ebe Ticozzi; *Ruiz* Mariano Caruso / Vittorio Pandano; *Un Vecchio Zingaro* Carlo Forti; *Un Messo* Angelo Mercuriali

10 DICEMBRE 1953

5 rappresentazioni (repliche: 12 e 29 dicembre; 2, 6 gennaio 1954)

MEDEA

Opera in tre atti / Opera in three acts

Musica / Music by Luigi Cherubini

Libretto / Libretto by François-Benoit Hoffmann

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Leonard Bernstein

Regia / Director Margherita Wallmann

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Salvatore Fiume

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Medea Maria Callas; *Neris* Fedora Barbieri; *Glauce* Maria Luisa Nache; *Giasone* Gino Penno; *Creonte* Giuseppe Modesti; *Prima ancella* Angela Vercelli; *Seconda ancella* Maria Amadini / Clara Betner; *Un capo delle guardie* Enrico Campi

18 GENNAIO 1954

7 rappresentazioni (repliche: 21, 24, 27, 31 gennaio; 5, 7 febbraio)

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in 2 parti / Tragedy in two parts

Musica / Music by di Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Herbert von Karajan

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Herbert von Karajan

Bozzetti / Stage Design Gianni Ratto

Figurini / Costumes Ebe Colciaghi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Lord Enrico Ashton Rolando Panerai; *Miss Lucia* Maria Callas; *Sir Edgardo di Ravenswood* Giuseppe Di Stefano / Gianni Poggi; *Lord Arturo Buklaw* Giuseppe Zampieri; *Raimondo Bidebent* Giuseppe Modesti; *Alisa* Luisa Villa; *Normanno* Mario Carlin

4 APRILE 1954

4 rappresentazioni (repliche: 6, 15, 20 aprile)

ALCESTE

Dramma lirico in tre atti / Lyrical drama in three acts

Musica / Music by Christoph Willibald Gluck

Libretto / Libretto by Ranieri de' Calzabigi

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Carlo Maria Giulini

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Margherita Wallmann

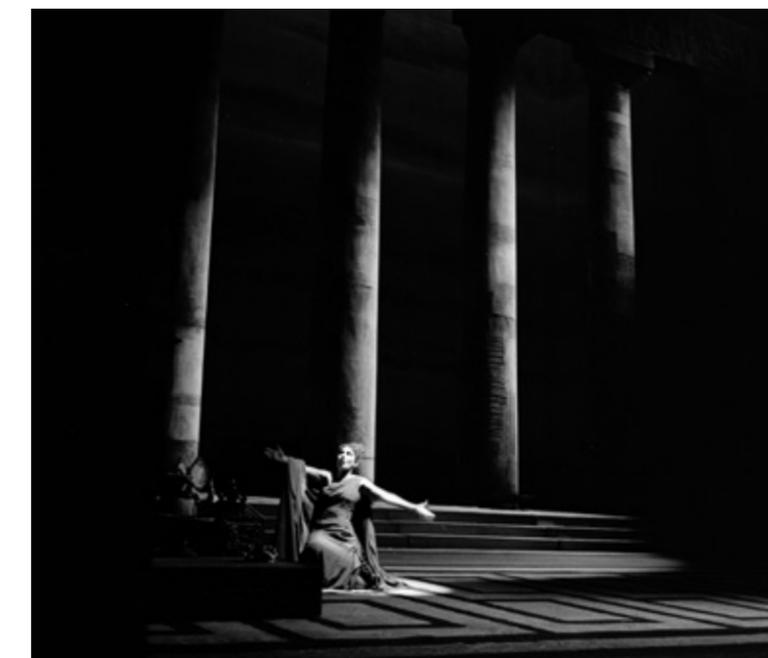
Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Piero Zuffi

Coreografia / Choreography Margherita Wallmann

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Admeto Renato Gavarini; *Alceste* Maria Callas; *Sommo sacerdote d'Apollo* Paolo Silveri; *Tanato* Silvio Maionica / Antonio Zerbini; *Apollo* Rolando Panerai; *Evandro* Giuseppe Zampieri; *L'araldo* Enrico Campi; *La voce dell'oracolo* Nicola Zaccaria; *Prima Amica* Angela Vercelli; *Seconda Amica* Luisa Mandelli; *Primo Amico* Angelo Mercuriali; *Secondo Amico* Enzo Sordello



12 APRILE 1954

5 rappresentazioni (repliche: 17, 23, 25, 27 aprile)

DON CARLO

Dramma lirico in quattro atti / Lyrical drama in four acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by François-Joseph Méry e Camille du Locle

Traduzione italiana / Italian translation Achille de Lauzières; Angelo Zanardini

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Vittore Veneziani

Regia / Director Otto Erhardt

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Filippo II Nicola Rossi Lemeni; *Don Carlo* Mario Ortica; *Rodrigo* Enzo Mascherini; *Il grande Inquisitore* Marco Stefanoni; *Un frate* Antonio Zerbini; *Elisabetta di Valois* Maria Callas; *La principessa Eboli* Ebe Stignani; *Tebaldo* Sandra Ballinari; *Il conte di Lerma* Luciano Della Pergola; *Un araldo reale* Giuseppe Zampieri; *Una voce dal cielo* Greta Rapisardi



7 DICEMBRE 1954

5 rappresentazioni (repliche: 9, 12, 16, 18 dicembre)

LA VESTALE

Melodramma in tre atti / Melodrama in three acts

Musica / Music by Gaspare Spontini

Libretto / Libretto by Etienne Jouy

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Regia / Director Luchino Visconti

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Piero Zuffi

Coreografia / Choreography Alfred Rodriguez

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Licinio Franco Corelli; *Giulia* Maria Callas; *Cinna* Enzo Sordello; *Il sommo sacerdote* Nicola Rossi Lemeni; *La gran vestale* Ebe Stignani; *Un console* Vittorio Tatozzi; *Aruspice* Nicola Zaccaria; *Interpreti del Ballo* Olga Amati; Mario Pistoni; Gilda Maiocchi; Giulio Perugini; Vera Colombo; Ugo Dell'Ara; Giuliana Barabaschi



8 GENNAIO 1955

5 rappresentazioni (repliche: 10, 13, 16 gennaio; 3 febbraio)

ANDREA CHÉNIER

Dramma storico in quattro atti / Historic drama in four acts

Musica / Music by Umberto Giordano

Libretto / Libretto by Luigi Illica

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Regia / Director Mario Frigerio

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Aleksandr Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Andrea Chénier Mario Del Monaco / Mario Ortica; *Carlo Gérard* Aldo Protti / Giuseppe Taddei; *Maddalena di Coigny* Maria Callas; *La mulatta Bersi* Silvana Zanolli / Angela Vercelli; *La contessa di Coigny* Maria Amadini; *Madelon* Lucia Danieli; *Roucher* Enrico Campi / Ugo Novelli; *Fléville* Enzo Sordello; *Fouquier Tinville* Vittorio Tatozzi; *Il sanculotto Mathieu* Michele Cazzato; *Un "incredibile"* Mariano Caruso / Angelo Mercuriali; *L'abate* Mario Carlin; *Il maestro di casa* Carlo Forti; *Schmidt* Eraldo Coda; *Dumas* Giuseppe Morresi



5 MARZO 1955

10 rappresentazioni (repliche: 8, 13, 16, 19, 24, 30 marzo; 12, 24, 27 aprile)

LA SONNAMBULA

Melodramma in due atti e quattro quadri / Melodrama in two acts and four scenes

Musica / Music by Vincenzo Bellini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Leonard Bernstein

Regia / Director Luchino Visconti

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Piero Tosi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Il conte Rodolfo Giuseppe Modesti / Nicola Zaccaria; *Teresa* Gabriella Carturan; *Amina* Maria Callas; *Elvino* Cesare Valletti; *Lisa* Eugenia Ratti; *Alessio* Pierluigi Latinucci; *Un Notaro* Giuseppe Nessi



15 APRILE 1955

5 rappresentazioni (repliche: 18, 21, 23 aprile; 4 maggio)

IL TURCO IN ITALIA

Opera buffa in tre atti / Drama buffo in three acts

Musica / Music by Gioachino Rossini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Gianandrea Gavazzeni

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia, Scene e Costumi / Director, Stage Design and Costumes

Franco Zeffirelli

Coreografia / Choreography Alfred Rodriguez

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Selim Nicola Rossi Lemeni; *Donna Fiorilla* Maria Callas; *Don Geranio*

Franco Calabrese; *Don Narciso* Cesare Valletti; *Prodocimo* Mariano

Stabile; *Zaida* Jolanda Gardino; *Albazar* Angelo Mercuriali



28 MAGGIO 1955

4 rappresentazioni (repliche: 31 maggio; 5, 7 giugno)

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti / Melodrama in three acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Francesco Maria Piave

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Carlo Maria Giulini

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Lila De Nobili

Coreografia / Choreography Luciana Novaro

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Violetta Valéry Maria Callas; *Flora Bervoix* Silvana Zanolli; *Annina* Luisa

Mandelli; *Alfredo Germont* Giuseppe Di Stefano / Giacinto Prandelli;

Giorgio Germont Ettore Bastianini; *Gastone* Giuseppe Zampieri; *Barone*

Douphol Arturo La Porta; *Marchese d'Obigny* Antonio Zerbini; *Dottor*

Grenvil Silvio Maionica; *Giuseppe* Franco Ricciardi; *Commissionario* Carlo

Forti



29 SETTEMBRE 1955

2 rappresentazioni (replica: 2 ottobre)

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti / Tragedy in three acts

Musica / Music by Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Herbert von Karajan

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Herbert von Karajan

Bozzetti / Stage Design Gianni Ratto

Figurini / Costumes Ebe Colciaghi

Orchestra / Orchestra RIAS Berlin

Coro del / Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Lord Enrico Ashton Rolando Panerai; *Miss Lucia* Maria Callas; *Sir Edgardo*

di Ravenswood Giuseppe Di Stefano / Giuseppe Zampieri; *Lord Arturo*

Buklaw Giuseppe Zampieri; *Raimondo Bidebent* Nicola Zaccaria; *Alisa*

Luisa Villa; *Normanno* Renato Ercolani

In tournée alla Staatsoper di Berlino / In tour at the Berlin's Staatsoper



7 DICEMBRE 1955

9 rappresentazioni (11, 14, 17, 21, 29 dicembre; 1, 5, 8 gennaio 1956)

NORMA

Tragedia lirica in quattro atti / Lyrical tragedy in four acts

Musica / Music by Vincenzo Bellini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Margherita Wallmann

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Salvatore Fiume

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Pollione Mario Del Monaco; *Oroveso* Nicola Zaccaria; *Norma* Maria Callas;

Adalgisa Giulietta Simionato / Elena Nicolai; *Clotilde* Gabriella Carturan;

Flavio Giuseppe Zampieri



19 GENNAIO 1956

17 rappresentazioni (repliche: 23, 26, 29 gen; 2, 5, 18, 26 feb; 9 mar; 5, 14, 18, 21, 25, 27, 29 apr; 6 mag)

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti / Melodrama in three acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Francesco Maria Piave

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Carlo Maria Giulini / Antonio Tonini

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Lila De Nobili

Coreografia / Choreography Luciana Novaro

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Violetta Valéry Maria Callas; *Flora Bervoix* Silvana Zanolli / Mariella

Angioletti; *Annina* Luisa Mandelli; *Alfredo Germont* Gianni Raimondi;

Giorgio Germont Ettore Bastianini / Aldo Protti / Carlo Tagliabue / Anselmo

Colzani; *Gastone* Giuseppe Zampieri; *Barone Douphol* Arturo La Porta;

Marchese d'Obigny Dario Caselli; *Dottor Grenvil* Silvio Maionica; *Giuseppe*

Franco Ricciardi; *Commissionario* Carlo Forti; *Balletto* Vera Colombo; Gilda

Majocchi; Giuliana Barabaschi; Mario Pistoni; Walter Venditti



16 FEBBRAIO 1956

5 rappresentazioni (repliche: 21 febbraio; 3, 6, 15 marzo)

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in tre atti / Melodrama buffo in three acts

Musica / Music by Gioachino Rossini

Libretto / Libretto by Cesare Sterbini

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Carlo Maria Giulini

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Carlo Piccinato

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Mario Vellani Marchi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Il Conte d'Almaviva Luigi Alva / Nicola Monti; *Bartolo* Melchiorre Luise /

Carlo Badioli; *Rosina* Maria Callas; *Figaro* Tito Gobbi; *Don Basilio* Nicola

Rossi Lemeni; *Fiorello* Pierluigi Latinucci; *Berta* Anna Maria Canali; *Un*

Ufficiale Giuseppe Nessi



21 MAGGIO 1956

6 rappresentazioni (repliche: 23, 27, 30 maggio; 1, 3 giugno)

FEDORA

In tre atti / In three acts

Musica / Music by Umberto Giordano

Libretto / Libretto by Arturo Colautti *dal dramma di / from the* *homonymous drama by* Victorien Sardou

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Gianandrea Gavazzeni

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Tatiana Pavlova

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Fedora Romazov Maria Callas; *Olga Sukarev* Silvana Zanolli; *Dimitri* Enzo

Cassata; *Un Piccolo savoiardo* Sergio Mazzola; *Desiré* Mariano Caruso

/ Angelo Mercuriali; *Il Barone Rouvel* Gino Del Signore; *Cirillo* Paolo

Montarsolo; *Borov* Michele Cazzato; *Il Conte Loris Ipanov* Franco Corelli;

De Sirix Anselmo Colzani; *Grech* Eraldo Coda; *Lorek* Giuseppe Morresi;

Nicola Carlo Forti; *Sergio* Franco Ricciardi; *Boleslao Lazinski* Elio

Cantamessa



12 GIUGNO 1956

3 rappresentazioni (repliche: 14, 16 giugno)

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti / Tragedy in two parts

Musica / Music by Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Herbert von Karajan

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Herbert von Karajan

Bozzetti / Stage Design Gianni Ratto

Figurini / Costumes Ebe Colciaghi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Lord Enrico Ashton Rolando Panerai; *Miss Lucia* Maria Callas; *Sir Edgardo*

di Ravenswood Giuseppe Di Stefano; *Lord Arturo Buklaw* Giuseppe

Zampieri; *Raimondo Bidebent* Nicola Zaccaria; *Alisa* Luisa Villa; *Normanno*

Renato Ercolani

In tournée alla Staatsoper di Vienna / In tour at the Wien's Staatsoper



2 MARZO 1957

12 rappresentazioni (repliche: 7, 10, 12, 17, 20 marzo; 4, 6 luglio; 19, 21, 26, 29 agosto)

LA SONNAMBULA

Melodramma in due atti / Melodrama in two acts

Musica / Music by Vincenzo Bellini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Piero Tosi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Il Conte Rodolfo Nicola Zaccaria; *Teresa* Fiorenza Cossotto; *Amina* Maria

Callas; *Elvino* Nicola Monti / Mario Spina; *Lisa* Eugenia Ratti / Mariella

Angioletti / Edith Martelli; *Alessio* Giuseppe Morresi / Dino Mantovani;

Un Notaio Franco Ricciardi

Recite di luglio a Colonia, Bühnen der Stadt. Recite di agosto al King's Theatre di Edimburgo / *July recitals at the Cologne's Bühnen der Stadt. August recitals at the Edinburgh's King's Theatre*



14 APRILE 1957

7 rappresentazioni (repliche: 17, 20, 24, 27, 30 aprile; 5 maggio)

ANNA BOLENA

Tragedia in tre atti / Tragedy in three acts

Musica / Music by Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Gianandrea Gavazzeni

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Enrico VIII

Nicola Rossi Lemeni; *Anna Bolena* Maria Callas; *Giovanna Seymour*

Giulietta Simionato; *Lord Rochefort* Plinio Clabassi; *Lord Riccardo Percy*

Gianni Raimondi; *Smeton* Gabriella Carturan; *Sir Hervey* Luigi Rumbo



1° GIUGNO 1957

4 rappresentazioni (repliche: 3, 5, 10 giugno)

IFIGENIA IN TAURIDE

Melodramma in due atti / Melodrama in two acts

Musica / Music by Christoph Willibald Gluck

Libretto / Libretto by Nicolas-François Guillard

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Nino Sanzogno

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Alfred Rodriguez

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Ifigenia Maria Callas; *Oreste* Dino Dondi; *Pilade* Francesco Albanese;

Toante Anselmo Colzani; *Artemide* Fiorenza Cossotto; *I Sacerdotessa*

Stefania Malagù; *Il Sacerdotessa* Pinuccia Perotti; *Una schiava greca* Edith

Martelli; *Un servo del Tempio* Costantino Ego; *Uno scita* Franco Piva



7 DICEMBRE 1957

5 rappresentazioni (repliche: 10, 16, 19, 22 dicembre)

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti / Melodrama in three acts

Musica / Music by Giuseppe Verdi

Libretto / Libretto by Antonio Somma

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Gianandrea Gavazzeni

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Margherita Wallmann

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Margherita Wallmann

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Riccardo Giuseppe Di Stefano; *Renato* Ettore Bastianini / Romano Roma;

Amelia Maria Callas; *Ulrica* Giulietta Simionato / Lucia Danieli; *Oscar*

Eugenia Ratti / Giuliana Tavolaccini; *Silvano* Giuseppe Morresi; *Samuel*

Antonio Cassinelli; *Tom* Marco Stefanoni; *Un giudice* Angelo Mercuriali;

Un servo Antonio Ricci



9 APRILE 1958

5 rappresentazioni (repliche: 13, 16, 19, 23 aprile)

ANNA BOLENA

Tragedia in tre atti / Tragedy in three acts

Musica / Music by Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Gianandrea Gavazzeni

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Luchino Visconti

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Enrico VIII Cesare Siepi; *Anna Bolena* Maria Callas; *Giovanna Seymour*

Giulietta Simionato; *Lord Rochefort* Silvio Maionica; *Lord Riccardo Percy*

Gianni Raimondi; *Smeton* Gabriella Carturan; *Sir Hervey* Luigi Rumbo

19 MAGGIO 1958

5 rappresentazioni (repliche: 22, 25, 28, 31 maggio)

IL PIRATA

Melodramma in tre atti / Melodrama in three acts

Musica / Music by Vincenzo Bellini

Libretto / Libretto by Felice Romani

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Franco Enriquez

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Piero Zuffi

Orchestra e Coro del / Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Ernesto Ettore Bastianini; *Imogene* Maria Callas; *Gualtiero* Franco Corelli;

Itulbo Luigi Rumbo; *Goffredo* Plinio Clabassi; *Adele* Angela Vercelli

7 DICEMBRE 1960

5 rappresentazioni (repliche: 10, 14, 18, 21 dicembre)

POLIUTO

Tragedia lirica in tre atti / Lyric tragedy in three acts

Musica / Music by Gaetano Donizetti

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Antonino Votto / Antonio Tonini

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Herbert Graf

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Nicola Benois

Coreografia / Choreography Giulio Perugini

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Severo Ettore Bastianini; *Felice* Rinaldo Pelizzoni; *Poliuto* Franco Corelli;

Paolina Maria Callas; *Callistene* Nicola Zaccaria; *Nearco* Piero De Palma;

Primo cristiano Virgilio Carbonari; *Secondo cristiano* Giuseppe Morresi;

11 DICEMBRE 1961

5 rappresentazioni (14, 20 dicembre; 29 maggio; 3 giugno 1962)

MEDEA

Opera in tre atti / Opera in three acts

Musica / Music by Luigi Cherubini

Libretto / Libretto by François-Benoît Hoffmann

Maestro Concertatore e Direttore / Musical Director and Conductor

Thomas Schippers

Maestro del Coro / Chorus Master Norberto Mola

Regia / Director Alexis Minotis

Bozzetti e Figurini / Stage Design and Costumes Yannis Tsarouchis

Coreografia / Choreography Alexis Minotis e Maria Hors

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del / Orchestra, Chorus and Corps de Ballet

of the Teatro alla Scala

INTERPRETI / ROLES

Medea Maria Callas; *Neris* Giulietta Simionato; *Glauce* Ivana Tosini /

Bruna Rizzoli; *Giasone* Jon Vickers; *Creonte* Nicolai Ghiaurov; *Prima*

Ancella Edith Martelli / Jeda Valtriani; *Seconda Ancella* Maddalena

Bonifaccio / Limbania Leoni; *Capo delle Guardie Reali* Alfredo Giacomotti



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Consulente scientifico

Raffaele Mellace

*Professore ordinario di Musicologia e Storia della musica
presso l'Università degli Studi di Genova*

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Fotografie

Erio Piccagliani: p. 2, 12, 40, 80, 86, 94, 111, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127

Giovanni Hänninen: p. 25, 26-27, 28, 29, 30, 31, 32-33, 34-35,
44-45, 52, 60-61, 68-69, 76-77

Brescia e Amisano: p. 64, 65

Stefano Guindani: p. 42

Claudio Casanova: p. 50

Sébastien Agnetti: p. 58

Gianmarco Chierigato: p. 66

Eric Ray Davidson: p. 74

Stampa

Galli Thierry srl