

Franco Carlo Ricci

Francesco
SICILIANI

Sessant'anni di vita musicale in Italia



Edizioni Scientifiche Italiane

TEATRO ALLA SCALA

Rai



Eri

Franco Carlo Ricci

Francesco Siciliani

Sessant'anni di vita musicale in Italia

Edizioni Scientifiche Italiane

Teatro alla Scala

Rai Eri

Patrocini

**Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Teatro alla Scala di Milano
Teatro Comunale di Firenze
Teatro San Carlo di Napoli
Teatro La Fenice di Venezia
Teatro dell'Opera di Roma
Federazione Italiana Club Unesco**

*Volume pubblicato con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche
e con il contributo dei Fondi di Ateneo dell'Istituto di Scienze Umane e delle
Arti dell'Università degli Studi della Tuscia-Viterbo*

Ricci, Franco Carlo
Francesco Siciliani
(1911-1996). Sessant'anni di vita musicale in Italia
Collana: Musica e Musicisti
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003
Roma: Rai Radiotelevisione Italiana, 2003
Teatro alla Scala
pp. 756+80 f.t.; 22,2 cm
ISBN 88-495-0392-X

© 2003 Rai Radiotelevisione Italiana
00195 Roma, viale Mazzini, 14
E-mail: raieri@rai.it
© 2003 Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A.
80121 Napoli, via Chiatamone, 7
00185 Roma, via dei Taurini, 27

Internet: www.esispa.com
E-mail: info@esispa.com

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilms e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Sommario

Prefazioni

LORIN MAAZEL 9

LUCIANO BERIO 12

PREMESSA 13

1. La formazione e gli anni giovanili 21

2. Il periodo bellico 53

3. L'approdo al Maggio Musicale Fiorentino 73

4. I primi Anni Cinquanta 97

5. *Médée, Guerra e pace e Agnes von Hohenstaufen* 133

6. Ultimi anni al Maggio Musicale Fiorentino 165

7. Gli anni al Teatro alla Scala 181

8. I primi Anni Sessanta 209

9. Il primo quinquennio alla RAI 237

10. Il secondo quinquennio alla RAI 277

11. L'Accademia Nazionale di S. Cecilia 371

12. Conclusioni	477
APPENDICI	481
A. Lettere inviate a e da F. Siciliani	483
B. Testimonianze su F. Siciliani	613
C. Scritti di F. Siciliani	651
<i>Pour un théâtre lyrique idéal</i>	651
<i>Ricordo di Arthur Rodzinski</i>	660
<i>Ricordi</i>	663
<i>Victor De Sabata e Siciliani</i>	668
<i>Una parte della mia vita nella musica...</i>	670
<i>La Sagra Musicale Umbra</i>	674
<i>Cenni bibliografici</i>	689
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	693
<i>Indice analitico</i>	703

Prefazioni

Quando ci penso, la nave "Europa Musicale" senza il Maestro Siciliani al timone sembra inimmaginabile. Per più di cinquant'anni Francesco, infaticabile al suo posto, con fantasia e destrezza, ha saputo mantenere in equilibrio lo sviluppo della vita musicale del "vecchio continente". Anche se il suo nome è spesso collegato soprattutto agli avvenimenti culturali in Italia, da decenni la sua impronta è stata sentita all'estero e le sue innovazioni seguite in tutta Europa.

I suoi cartelloni alla Scala, arditi ma perfettamente equilibrati, hanno dato il via a programmazioni simili nei teatri principali della Germania, Svizzera, Francia ed Inghilterra. Il suo sostegno alla diffusione della musica più diversa, quando era alla Rai, ha ispirato direttori, con responsabilità simili in altri Paesi, a seguire il suo esempio. La sua direzione del Festival di musica liturgica a Perugia ha dato l'impeto alla creazione di diversi Festival "tematici". Così riuscì ad arricchire una tradizione che, senza un impegno coraggioso ed energico di rinnovamento, avrebbe potuto facilmente sparire.

Perugia negli anni cinquanta: città austera, drammatica, con le sue ricchezze culturali particolari e con una Università per stranieri dove migliaia di giovani del mondo intero studiavano soprattutto la lingua italiana (e dove studiai anch'io per qualche settimana). Che avvenimento! Un bel giorno ci diede la notizia che era prevista l'esecuzione del *Requiem tedesco* di Brahms, nella chiesa principale, diretta da un "giovane di talento"! Ci andai. Rimasi di stucco. Un'esecuzione trascinate. Domandai chi aveva diretto. Un tedesco, di nome von Karajan. Qualche anno dopo, il Maestro Mitropulos diresse la sua orchestra di New York in... un'*Eroica* risanata, ma che non incontrò il gusto di un giovane magro il quale, dopo il concerto, imprecava

ad alta voce per strada contro tutto quello che aveva ascoltato. Era Celibidache. Insomma anni d'oro, con concerti dedicati a lavori raramente ascoltati, con artisti di grande qualità, in un ambiente che ribolliva di vita. E pensare che, grazie alla perspicacia del Maestro Siciliani, Christa Ludwig fece il suo debutto in Europa all'età di venticinque anni, cantando la parte di mezzo soprano nell'oratorio di Liszt, *Christus* (quasi mai eseguito, e di grande ispirazione. . che ebbi io l'onore di dirigere in quell'occasione)!

Essendo musicista di grande stile e capacità, Siciliani si formava un giudizio preciso. Capiva a volo l'essenziale di una composizione musicale, di una interpretazione. Era generoso, specialmente con i giovani, ma, a causa della sua grande intelligenza ed onestà, era un po' temuto. Tollerava poco bene il cretino, il musicista somaro. Egli navigava anche con astuzia nei mari agitati della politica che sembravano a volte sul punto di inondare l'intera vita culturale in Italia (sovvenzioni non messe per tempo a disposizione dei sovrintendenti, costretti a firmare contratti con gli artisti, coi sindacati e via dicendo, senza un soldo in banca), di modo che, se era alla guida di un teatro, il cartellone si salvava, se dirigeva un festival, gli ospiti (orchestre, cantanti, solisti, ecc.) venivano, eseguivano ed erano pagati!

Come amico, era di un valore straordinario perché ti diceva la verità, magari con circonlocuzioni leggermente maliziose ma ben formulate (era un maestro anche nella lingua toscana). Se ti voleva bene, credeva importante darti un consiglio ben meditato ed al momento giusto. Io personalmente gli devo molto: mi sostenne artisticamente all'inizio della carriera, facendomi dirigere sempre lavori difficili e chiedendo risultati eccezionali. Cercava di incoraggiare il giovane che giudicava di talento. Quanti cantanti devono a lui la loro carriera! Come amava il teatro d'opera!

Conosceva a memoria tanti libretti, tanta musica; era una vera biblioteca vivente di musica e testo. Si interessava anche alla storia, mettendo così nel giusto contesto un'opera, un atteggiamento interpretativo.

Questo libro, così accuratamente scritto, rende un gran servizio: rievoca la vita e l'attività artistica di un personaggio unico, al quale tre generazioni di musicisti e di entusiasti della musica debbono tanto, e rievoca un'epoca di grande fioritura culturale, un tempo, dopo la seconda guerra mondiale, in cui quasi tutti riscoprivano il valore della vita e cercavano di risanarsi anche per mezzo della musica. Il Maestro Francesco Siciliani ha dato un contributo indimenticabile all'opera di rinnovamento dello spirito umano.

Lorin Maazel

Prefazioni

Francesco Siciliani era fatto di tante cose diverse. Poteva essere bonariamente cinico e affettuosamente ironico, poteva commuoversi senza fare ricorso alla retorica ma, soprattutto, poteva essere lucidamente solo. Francesco Siciliani era un solitario, consapevole e orgoglioso della sua solitudine. Caso unico e prezioso, lui sapeva proprio tutto di quello che faceva, inventava e gestiva. Infatti la qualifica di "direttore artistico" gli andava terribilmente stretta. La sua profonda ma anche pragmatica consapevolezza dei valori e i suoi contributi alla cultura musicale continuano a suscitare, in me, ammirazione, nostalgia, gratitudine e anche qualche speranza. Chissà.

Il libro di Ricci contribuisce ad approfondire la conoscenza di una persona di grande valore.

Luciano Berio

Premessa

Direttore artistico tra i più grandi del secolo, conosciuto ed apprezzato in tutto il mondo per la geniale ed instancabile attività, autentico faro di cultura musicale, Francesco Siciliani fu anche musicista precocissimo. A soli sei anni, infatti, nella sala dei Notari di Perugia, sua città natale, dopo aver eseguito al pianoforte, a quattro mani, pagine di Boccherini e Diabelli, diresse l'orchestra degli allievi ed ex-allievi dell'Istituto Musicale Morlacchi in un programma che prevedeva, tra l'altro, l'"Intermezzo" della *Cavalleria rusticana* e il "Preludio" del III Atto de *La Traviata*.

Schivo e tormentato, dalla personalità poliedrica, umanista di sconfinite conoscenze e bibliofilo inappagabile, fu artista ipersensibile ed estremamente dotato, costretto a rinunciare, per gravi motivi di salute, alla splendida carriera di direttore d'orchestra e, per rigore morale ed onestà intellettuale rari, all'attività creativa, che pur amava sopra ogni cosa. Il prezzo pagato fu, naturalmente, altissimo: l'amarezza infinita e il senso di vuoto incolmabile, che non compromisero però l'esigenza autentica di porsi al servizio della musica e dei musicisti con umiltà e generosità.

Si diplomò brillantemente in composizione, conseguì lauree in Giurisprudenza e Scienze politiche, coltivò con passione totalizzante la filosofia, ebbe un lungo e cordiale sodalizio con Croce, Gentile, Papini, Aldo Capitini ed altri grandi della cultura, sostenne, giovanissimo, ardui dibattiti con il domenicano Mariano Cordovani, teologo di Pio XI.

Le sue composizioni, non numerose, furono certamente significative se suscitarono il vivo interesse di musicisti quali Dallapiccola, Pizzetti e Alfano, pur diversissimi per stile e concezione della musica. Mi riferisco in particolare al Salmo XII

per tenore, coro e orchestra che, dopo la prima esecuzione al Teatro di Torino nel 1940, ebbe vasta eco nel mondo musicale. Degni di essere ricordati anche i *Due frammenti dal Cantico dei Cantici* per soprano e orchestra, presentati al Comunale di Firenze nel '35, ma soprattutto *Adventus*, su testo sacro, azione drammatica di ampio respiro per coro e orchestra, scritta durante il secondo conflitto mondiale nel forzato ritiro perugino.

Siciliani, che aveva rinunciato al prestigioso incarico di consulente del Teatro Metropolitan di New York, fu responsabile, com'è a tutti noto, delle istituzioni musicali e dei teatri italiani maggiori: il S. Carlo di Napoli, la Sagra Musicale Umbra, il Teatro Comunale di Firenze e il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro alla Scala e, da ultima, La Fenice di Venezia. Fu anche Consulente Generale per la musica lirica e sinfonica della RAI e Presidente dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia.

La direzione artistica di spettacoli e concerti, alla quale si dedicò con passione e abnegazione, non fu mai da lui considerata però meramente organizzativa ed esecutiva, quale più o meno acritica distribuzione di manifestazioni ideate da altri. La sua squisita sensibilità, il temperamento artistico e le profonde e varie esperienze culturali gli consentirono, infatti, se non di creare direttamente, di contribuire a *ricreare* le opere proposte.

Grazie all'originalità delle sue ricerche e delle sue scelte, che dettero alla cultura musicale un contributo fondamentale, numerosi capolavori di ogni tempo e Paese furono riportati alla luce e la notte che avvolgeva interi periodi della storia della musica poté essere diradata.

Affidò le sue proposte musicali ai direttori più insigni del nostro tempo, da Karajan a Furtwängler, da De Sabata a Mitropulos, da Kleiber a Rodzinski, da Bernstein a Maazel a Prêtre ad Abbado a Muti; ai solisti più prodigiosi che è impossibile elencare; ai registi più celebrati, come Strehler, Vilar, Gründgens. Seguì con attenzione la parabola creativa dei più illustri compositori contemporanei, da Messiaen a Stockhausen, da

Nono a Petracchi a Berio. Scopri e portò al successo cantanti osannati nel mondo intero, come Maria Callas, Franco Corelli ed Ettore Bastianini. Realizzò prime assolute storiche; per tutte ricordo l'opera *Guerra e pace* di Prokof'ev al Maggio Musicale Fiorentino del 1953.

Frutto di ricerche in archivi di teatri ed istituzioni concertistiche, che ringrazio vivamente per la loro disponibilità, il volume è dedicato ad un uomo geniale, conosciuto in profondità, spero, in anni di assidua frequentazione e grazie a numerosissime e coinvolgenti conversazioni, non di rado notturne. Tali fortunate circostanze mi hanno consentito di raccogliere preziose informazioni sulla sua prodigiosa attività e di conoscere non solo i suoi pensieri, le sofferenze, le aspirazioni, i gusti, ma anche, al di là di diplomatiche dichiarazioni, il suo penetrante giudizio, a volte entusiastico, più spesso severo, su legioni di compositori ed interpreti a lui noti come a pochi altri.

Protagonista indiscusso ed autorevolissimo, per oltre mezzo secolo, della vita musicale italiana, animato da instancabile ansia di ricerca e sostenuto da intuito infallibile, Siciliani si avventurò in territori sconfinati della civiltà musicale europea dal Rinascimento ai nostri giorni, alla scoperta di opere significative, spesso ingiustamente dimenticate anche perché non sempre valutate con correttezza dagli studiosi.

Penso, per fare un solo esempio, all'opera *Fierabras* di Schubert che aveva osato proporre per la prima volta in Italia, con successo, alla Sagra Musicale Umbra del 1978, nonostante l'inappellabile condanna del celebre musicologo Alfred Einstein. Nella nota monografia dedicata nel 1951 al musicista viennese questi infatti non si era fatto scrupolo di rilevare: "Schubert aveva ventisei anni quando si impegnò a musicare questa sciocchezza sciagurata ed allo stesso tempo piena di pretese [...]. Non sappiamo bene se lodarlo o biasimarlo per aver prodotto una partitura musicale tanto brutta. Non è un sacrilegio dire che quest'opera, che è la sua ultima fatica compiuta in que-

sto campo, è anche la più indifferente, la più vuota e la più convenzionale.

"È tutt'altro che facile trovare in questa partitura anche un solo numero che possiamo accettare immediatamente per il suo fascino o anche un solo numero che ci costringa a confessare che, al di là delle banalità operistiche e delle tecniche di scena, c'è una melodia schubertiana, una eufonia, una modulazione cioè che sgorgi dal profondo cuore".

Siciliani non si limitò però a scoprire o riscoprire capolavori dei quali si era perduta la memoria; in alcuni casi arrivò persino ad ispirare opere originali svolgendo un ruolo paragonabile — con le dovute cautele e i necessari distinguo — a quello di Džagilev, il mitico fondatore dei *Ballets Russes*. È il caso del balletto di Béjart *Per la dolce memoria di quel giorno*, ispirato a *I Trionfi* di Petrarca, su musiche di Luciano Berio, rappresentato per la prima volta nel Giardino di Boboli, al Maggio Musicale Fiorentino del 1974.

Per la sua creazione Siciliani svolse un ruolo determinante, come volle testimoniare lo stesso Béjart in questa eloquente dichiarazione scritta in occasione della prima fiorentina: "Quando il Maestro Siciliani prese contatti con me per fare un balletto in occasione del seicentesimo anniversario della morte del Petrarca, io restai dubbioso e scettico, avendo poca simpatia per le celebrazioni ufficiali e restando freddo davanti ai monumenti funebri.

"Avrei dovuto rapidamente cambiare idea. Egli mi confidò un progetto che teneva a cuore da lungo tempo: un balletto, un grande spettacolo ispirato al poema *I Trionfi*...

"Ed il suo entusiasmo, il suo talento di narratore ed i suoi commenti sull'opera, non solo ebbero ragione della mia reticenza, ma mi associarono al suo amore per il "Poema" poco conosciuto del grande scrittore italiano.

"Una lettura assidua di questo testo mi fece comprendere i motivi della sua scelta: un poema moderno ed eterno ove le al-

legorie non sono affatto fredde entità astratte ma personaggi viventi, drammatici, creati da un "visionnaire" che manipola la situazione teatrale come uno Shakespeare, un Lope de Vega e si sente l'Amore che ci tormenta, la Morte che ci strozza, il Tempo che ci consuma, l'Eternità che ci attende.

"Ringrazio Francesco Siciliani che mi ha rivelato la bellezza di un'opera che ho sentito profondamente attraverso la mia danza come un dramma personale e non come un universo decorativo imposto attraverso una conversazione".

A differenza quindi della stragrande maggioranza dei direttori artistici i quali, nel progettare stagioni teatrali o concertistiche, attingono di solito al repertorio più o meno frequentato, Siciliani svolse un ruolo anche di carattere creativo nel senso che, insieme a direttori d'orchestra, registi, scenografi, cantanti, contribuì spesso, in modo personale, alla individuazione della linea interpretativa di un lavoro, quando non alla sua vera e propria nascita, come ho appena detto.

Clamoroso fu il caso della *Genoveva* di Schumann rappresentata per la prima volta in Italia, in lingua originale, al Maggio Fiorentino del '51 con la regia di Gustav Gründgens, scene e costumi di Herta Böhm.

Absolutamente sconosciuta in Italia, ma poco nota anche nel resto d'Europa, Siciliani l'aveva a lungo studiata prima di deciderne la rappresentazione che volle affidare ad André Cluytens. Questi però, nel corso delle prove, dimostrava di darne una lettura non condivisibile perché, a giudizio del direttore artistico, non coglieva l'autentica personalità della protagonista e, in generale, la profondità espressiva della partitura. Troppo attento forse agli aspetti coloristici del suo linguaggio, non ne evidenziava infatti adeguatamente la essenziale componente drammatica.

In tale circostanza Cluytens, pur al culmine della fama, dimostrò grande disponibilità, o meglio umiltà, nell'accogliere senza esitare le osservazioni di Siciliani. Interruppe così le pro-

ve per poter leggere di nuovo l'intero lavoro al pianoforte insieme con lui ed approfondire la sua visione interpretativa dell'opera. Al termine dello studio, protrattosi per ben dieci giorni, riprese le prove non mancando di chiedere a Siciliani, che seguiva dalla platea, continue conferme alla validità della nuova interpretazione, ora pienamente condivisa, che andava prendendo corpo.

Le originali e preziose proposte musicali di Siciliani vennero esaltate dalla cura tutta particolare sempre riservata alle esecuzioni. Affidate spesso ad interpreti tra i più grandi del secolo, a volte ebbero invece a protagonisti sconosciuti o, peggio ancora, osteggiati cantanti, che in più casi egli contribuì a far passare alla storia.

Come non ricordare Maria Callas, scoperta ed imposta nel 1948, appena nominato Direttore artistico del Teatro Comunale di Firenze e del Maggio Musicale!

Il celebre soprano greco, in condizioni economiche assai precarie, era in procinto di partire per gli Stati Uniti. Il severissimo giudizio di Toscanini infatti, dopo l'audizione alla Scala, le rendeva estremamente difficile l'accesso ai più importanti teatri italiani. Tullio Serafin allora, convinto che solo l'autorevolezza di Siciliani, nonostante la giovane età, potesse capovolgere l'assurda sentenza del grande direttore, lo pregò di ascoltarla.

Lo invitò così a Roma dove, nella propria abitazione, convocò, perché la ascoltasse, una Callas mortificata ed avvilita. Serafin l'accompagnò in alcune arie de *La Gioconda*, di *Turandot*, dell'*Aida*, del *Tristan und Isolde*. Poi lo stesso Siciliani volle sedere al pianoforte quando cantò "Ah, rendetemi la speranza", la celeberrima aria della follia de *I Puritani* di Bellini.

Era il 16 ottobre 1948, giorno che egli non dimenticò mai.

Nell'ascoltarla, infatti, l'emozione fu tale da non poter trattenere le lacrime, perché si rese immediatamente conto di

avere avanti a sé la reincarnazione dei grandi soprani drammatici di coloratura ottocenteschi.

Al termine dell'audizione, ancora turbato ma felice, Siciliani chiamò al telefono, senza neppure consultare Serafin, il Sovrintendente del Comunale di Firenze, Pariso Votto, per comunicargli che la prossima stagione lirica invernale 1948-'49 non si sarebbe inaugurata con *Madama Butterfly* ma con *Norma* ed avrebbe avuto a protagonista uno straordinario soprano greco da poco scoperto.

Allo sgomento Sovrintendente che rifiutava, per ragioni obiettive, di accettare la sconcertante proposta, Siciliani pose condizioni ultimative: non solo la Callas avrebbe inaugurato, tra poco più di un mese, la stagione con l'opera belliniana ma sarebbe stata vincolata all'Ente fiorentino da un contratto triennale. In caso di rifiuto egli avrebbe fatto immediatamente ritorno al S. Carlo di Napoli.

Il 30 novembre 1948 Maria Callas trionfava nella *Norma*. Aveva inizio così una carriera esaltante che suscitò entusiasmi, ai limiti del fanatismo, in tutto il mondo e determinò una svolta irreversibile nella storia dell'interpretazione vocale e scenica del melodramma.

* * *

Nel prendere in esame la mèsse sconfinata di composizioni, da Siciliani proposte nel corso di circa sessant'anni di direzione artistica, ho ritenuto di seguire l'ordine cronologico. È più idoneo, a mio parere, a mettere nel dovuto rilievo la parabola della sua operosità e ad evidenziare, in modo più significativo, le ambiziose mète raggiunte grazie all'impegno ed alla fantasia inesauribili, allo spirito di ricerca non facilmente eguagliabile.

In appendice al volume ho pubblicato, oltre ad eloquenti testimonianze di grandi artisti che lo tennero in particolare con-

siderazione e ad alcuni scritti maturi di Siciliani, numerose lettere da lui ricevute o inviate, tutte inedite salvo quella di Schönberg. Sono preziose non solo per i riferimenti a fatti e circostanze non sempre noti ma anche perché pongono in luce aspetti singolari della personalità dei suoi illustri corrispondenti. Costituiscono inoltre, ritengo, materiale di prima mano certamente utile agli storici. La rassegna delle stagioni teatrali e concertistiche da lui ideate, invece, mi auguro possa sollecitare la creatività dei responsabili artistici di enti lirico-sinfonici.

Al lettore può forse interessare sapere infine che ebbi l'opportunità e la fortuna, prima della sua pubblicazione, di sottoporre il mio scritto a Siciliani che ne condivise interamente le linee ispiratrici e il contenuto.

* * *

Ringrazio volentieri, per le informazioni relative alle fotografie, ai bozzetti di scena ed ai costumi pubblicati nel volume, la Dottoressa Vittoria Crespi, Consulente per la catalogazione e conservazione dell'archivio dei bozzetti della Fondazione Teatro alla Scala, Milano; la signora Elena Fumagalli, Responsabile dell'Archivio fotografico, sempre del Teatro alla Scala e il Prof. Moreno Bucci, Curatore dell'Archivio storico della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.

Franco Carlo Ricci

Médée, Guerra e pace **e** ***Agnes von Hohenstaufen***

Il Maggio Musicale Fiorentino del 1952 fu, come abbiamo visto nel precedente capitolo, di grande importanza non solo per l'originalità e la validità delle proposte ma anche per l'affermazione di una nuova concezione di festival musicale monografico, destinato ad avere grande fortuna nei decenni successivi, a Firenze ed altrove, e ad essere adottata da altri direttori artistici.

L'idea, senza dubbio avvincente dal punto di vista culturale, di presentare più opere di uno stesso compositore nell'ambito di una sola stagione, non era stata però accolta con favore unanime. Le perplessità venivano da quella parte della critica che vi vedeva annidato il pericolo dell'intellettualismo, tanto più nocivo perché rischiava di allontanare dalle manifestazioni fiorentine il pubblico medio, proprio mentre scarseggiavano le risorse finanziarie e La Scala invece, in posizione di conclamata rivalità con il Maggio, registrava una presenza costante di spettatori.

In tale clima di dubbiose riserve nei confronti della concezione monografica del Maggio, erano trapelate, agli inizi del '53, indiscrezioni sulla prossima manifestazione ispirata agli stessi criteri. Correva voce che Siciliani, confortato dalla favolissima accoglienza riservata alla sua intuizione, intendesse dedicare questa volta il Maggio non ad un autore ma ad uno dei temi di più straordinario interesse della cultura occidentale moderna e contemporanea: il mito di Faust.

Mettere a fuoco un argomento piuttosto che un autore avrebbe probabilmente consentito a Siciliani di tacitare i suoi oppositori perché esigenze contrastanti si sarebbero potute con-

ciliare: presentare un programma di profondo interesse culturale ed evitare, nello stesso tempo, ad un pubblico non particolarmente motivato, la “monotonia” dell’autore unico. Purtroppo tale felice progetto rimase uno dei tanti sogni di Siciliani; non poté essere infatti realizzato sia per le difficoltà finanziarie nelle quali l’ente si dibatteva sia per le pressioni costanti di quanti avversavano l’impostazione «intellettualistica» della manifestazione fiorentina.

Il programma del Maggio 1953, in ogni caso, fu caratterizzato da una varietà di interessanti proposte, anche se non proprio organiche come nell’anno precedente, e da alcuni eventi memorabili: *Medea* di Cherubini nella storica interpretazione di Maria Callas, la prima rappresentazione mondiale di *Guerra e pace* di Prokof’ev e la prima italiana de *Les Indes galantes* di Rameau. Ma procediamo con ordine perché altre rilevanti manifestazioni furono protagoniste non solo del Maggio ma dell’intera annata 52-’53.

La stagione lirica invernale – inauguratasi con *La Wally* di Catalani diretta da Gavazzeni, con Elisabetta Barbato, Giacomo Lauri Volpi e Aldo Protti – ebbe subito un’impennata, il 26 dicembre ’52 al Teatro Comunale, con *La dama di picche* di Čajkovskij affidata da Siciliani ad un direttore prestigioso, particolarmente esperto nel repertorio russo, Arthur Rodzinski, polacco naturalizzato americano. Non meno valida la compagnia di canto costituita da Gianna Pederzini (contessa), Sena Jurinac (Lisa), David Poleri (Ermanno), Mario Petti (Tomsy) e Ettore Bastianini (Eletzky). Pregevole la regia di Tatjana Pavlova per la prima volta alle prese con l’opera lirica.

L’opera, per il valore e l’originalità tra le più significative della stagione invernale, anticipò in un certo senso l’elevato clima culturale che, da sempre, caratterizzava il Maggio. Nei primi anni cinquanta infatti Čajkovskij, come autore di teatro, era ai più sostanzialmente sconosciuto.

Eseguita per la prima volta a Firenze, *La dama di picche* con scene e costumi di Gianni Polidori, fu certamente un evento cui seguì, a distanza di un mese, una memorabile *Lucia di Lammermoor* con Maria Callas, Giacomo Lauri Volpi, sostituito poi da Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini e Raffaele Arié. Sul podio Franco Ghione che, in contrasto con Siciliani, riteneva Bastianini non idoneo al ruolo di Enrico. Il direttore artistico invano aveva cercato di convincerlo della sua validità minacciando persino, all'ennesimo rifiuto, di non far rappresentare l'opera. Ghione finì per piegarsi alla sua volontà e per ricredersi il giorno della prima che riservò a Bastianini un personale successo.

Assolutamente eccezionale fu invece la Callas che, per la prima volta, affrontava il capolavoro donizettiano. Grazie, anche in questo caso, ai preziosi consigli di Siciliani, nel corso dello studio ella raggiunse risultati affidati ormai alla storia dell'interpretazione. In coppia con Di Stefano la Callas riprese *Lucia* alla Scala sotto la guida di Karajan nella stagione '53-'54, per poi accoglierla definitivamente nel proprio repertorio. L'opera le consentiva infatti di mettere in piena luce non solo le doti vocali, tutt'altro che comuni, ma anche le qualità interpretative difficilmente eguagliabili.

Di buon livello, nonostante la difficoltà di reperire cantanti validi per un'opera tanto complessa, fu anche la rappresentazione, in lingua originale, de *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, diretti da Richard Kraus.

Due vere e proprie chicche furono le opere *Il Cadì ingannato* di Gluck e *Abu Hassan* di Weber, per la prima volta in Italia e raramente eseguite anche all'estero. Accolte al Piccolo Teatro di Musica con la direzione di Nino Sanzogno e la regia di Frank De Quell le due rarità, insieme agli altri lavori dei quali ho appena detto, sono la eloquente espressione del progetto di Siciliani di valorizzare la stagione invernale, sia operistica che sinfonica, rispetto al Maggio al quale andava invece la preva-

lente attenzione dei precedenti direttori artistici. Egli riteneva infatti, ben a ragione, che le tradizioni culturali di una città come Firenze, culla della civiltà europea, meritassero una programmazione di alto profilo non limitata ad un mese.

Il Maggio 1953 fu preceduto da animate polemiche, al centro delle quali la mancata realizzazione della stagione monografica dedicata al «mito di Faust» a causa, secondo alcuni, delle *pruderies* degli ambienti clericali. Non mancarono però coloro che lamentavano il ritardo col quale si venivano a conoscere i particolari della prossima manifestazione o il tentativo del Teatro alla Scala di umiliare gli spettacoli fiorentini.

Ma veniamo al Maggio, animato da proposte di grande significato, come vedremo, anche se toccò il culmine con la prima rappresentazione assoluta di *Guerra e pace* di Prokof'ev.

Siciliani aveva deciso di inaugurare la stagione '53 con un capolavoro quasi sconosciuto, *Medea*, di un autore all'epoca assai poco noto, Cherubini, che intendeva riproporre all'attenzione degli studiosi e del pubblico per sottrarlo all'immeritato oblio. L'opera infatti, dopo la riesumazione scaligera del 1909 – dovuta, pare, al suggerimento di Arrigo Boito – nell'interpretazione di Ester Mazzoleni non era stata più ripresa.

Per amore di precisione va ricordato che Siciliani avrebbe voluto rappresentare *Medea* l'anno precedente, 1952, ma fu ostacolato da un illustre esponente del consiglio di amministrazione del Teatro Comunale di Firenze, Ildebrando Pizzetti. Questi infatti che, su «Il Corriere della sera» di cui era critico musicale, aveva stroncato l'edizione scaligera del 1909, cercò di dissuaderlo in ogni modo dal progetto nella convinzione che la ripresa dell'opera, destinata a sicuro insuccesso, equivalesse alla esumazione di un cadavere.

Dopo l'autorevole veto pizzettiano Siciliani, preso da scrupolo, volle studiare nuovamente l'opera e meditare a lungo sul suo valore, ma si confermò nella primitiva valutazione. No-

nostante la stima e la devozione per il musicista, al quale lo legavano anni di profonda amicizia, e la consapevolezza di andare contro un suo perentorio divieto, decise così di inserirla senz'altro in cartellone e di affidarne la realizzazione scenica al grande attore e regista francese Jean Vilar, fondatore, nel 1947, del Festival di Avignone.

Questi però, pur mostrando entusiasmo per il lavoro cherubiniano, ne fu così intimorito da declinare l'incarico, Il direttore artistico del Maggio pensò allora di rivolgersi ad André Bersaq il cui esordio al Maggio, come scenografo de *La Rappresentazione di Santa Uliva*, riduzione teatrale dal testo del XVI secolo di Corrado D'Errico, risaliva esattamente a vent'anni prima, al 1933. *La Rappresentazione*, nel chiostro di Santa Croce con musiche di scena di Pizzetti da lui stesso dirette, era stata interpretata sotto la guida di Jacques Copeau, da attori di prim'ordine come Rina Morelli, Memo Benassi, Andreina Pagnani, Sarah Ferrati.

Vilar, anche se aveva rinunciato alla regia di *Medea*, volle poi ugualmente assistere alla prova generale dell'opera rimanendo così colpito dal suo valore drammatico e musicale e dalla sua potenza espressiva da maturare il proposito, attuato in seguito, di dedicarsi anche alla regia del teatro lirico.

L'idea di Siciliani di riproporre *Medea* era inserita nel più ampio progetto, coltivato da qualche anno, di esplorare l'opera italiana a Parigi tra la fine del Sette e gl'inizi dell'Ottocento. Egli infatti, che aveva richiamato dall'oblio, nel '50, *Olympie* di Spontini, mai rappresentata in Italia, e si era occupato della produzione francese di Rossini nel Maggio 1952, come abbiamo visto, intendeva ora approfondire la conoscenza dei lavori francesi di Cherubini e riprendere inoltre la spontiniana *Agnes von Hohenstaufen*, significativa quanto sconosciuta opera composta a Berlino nel 1829.

Con tale operazione squisitamente culturale egli poteva così delineare un profilo attendibile di compositori dei quali era

nota, quasi esclusivamente, la profonda considerazione avuta da grandi musicisti a loro contemporanei. Basti ricordare l'ammirazione di Beethoven per Cherubini, la cui *Medea*, prediletta anche da Schubert, era ritenuta da Brahms addirittura «la vetta suprema della musica drammatica».

Ad eloquente riprova del loro vivo interesse, i paesi di lingua tedesca avvertirono la necessità di eliminare ogni ostacolo alla sua comprensione da parte del grande pubblico. In omaggio alle convenzioni dell'*opéra-comique*, essa infatti prevedeva monologhi e dialoghi parlati, naturalmente incomprensibili a chi non conoscesse il francese. Di qui l'esigenza di rivestirli di musica per renderli meno estranei e più godibili; compito assolto egregiamente dal direttore d'orchestra e compositore tedesco Franz Lachner (1803-1890) autore di una versione di *Medea* senza parlato, oggi l'unica ad essere eseguita con una certa frequenza.

Siciliani naturalmente intendeva riproporre l'opera in edizione originale, come venne rappresentata per la prima volta al Théâtre Feydeau di Parigi nel 1797; con vero rammarico però non poté farla rivivere a Firenze. L'ostilità infatti, non solo di Pizzetti, lo indusse a ripiegare sulla versione di Lachner certamente meno ostica. Se la scelta era facilitata dal minore rispetto filologico, all'epoca, da parte della critica e del pubblico per gli originali, la scelta di Maria Callas quale protagonista s'impose perché era l'unica in grado, per qualità vocali ed interpretative, di affrontare degnamente il capolavoro cherubiniano. Ella infatti, per la conoscenza allora non perfetta della lingua francese, non poteva assolutamente cimentarsi con i monologhi o le parti dialogate, né d'altra parte lo desiderava perché la sua predilezione andava, e sarebbe sempre andata, alla versione interamente cantata.

Non fu facile in ogni caso convincere Maria Callas ad accettare il ruolo di Medea, che rifiutò inizialmente con decisione. Dopo il trionfo, al di là di ogni più favorevole previsione,

nella rossiniana *Armida*, non intendeva infatti confrontarsi con altri lavori sconosciuti, certa di non poterne eguagliare il successo. Si rendeva perfettamente conto, naturalmente, del valore musicale dell'opera, intuiva la tragica ed inquietante grandezza di Medea, ma anche la sua radicale diversità dalla folgorante brillantezza vocale di Armida, molto più facilmente accessibile al pubblico.

Soltanto la dolce inflessibilità e la irresistibile forza di persuasione di Siciliani, sue qualità singolari, sostenute dalla indiscussa autorevolezza e dalla profonda e convinta ammirazione per Cherubini, poterono convincere la riluttante cantante. La nuova impresa, infatti, e lo studio di un'opera per la quale nutriva peraltro qualche diffidenza la intimorivano. Dopo continui rinvii, quasi a ridosso della prima esecuzione, accettò finalmente la sfida, ma senza slancio.

I problemi non erano però tutti risolti; uno di essi in particolare, delicato e di non facile soluzione, turbò l'andamento delle prove. Mi riferisco alla notevole incomprensione musicale, aggravata forse anche dalla scarsa simpatia reciproca, tra la cantante e Vittorio Gui, incaricato di dirigere l'opera.

Il soprano infatti, che studiava per proprio conto la parte sotto il costante controllo di Siciliani, non condivideva assolutamente, in perfetta sintonia con lui, i tempi «staccati» da Gui. Per arrivare ad una corretta interpretazione della partitura, il direttore artistico fu costretto così ad una estenuante e difficile mediazione, tanto più ardua in quanto non doveva trasparire la segreta identità di vedute con la cantante.

Lo studio al quale la Callas si sottopose fu inizialmente molto duro per una certa resistenza, direi, dell'arte cherubiniana a rivelarsi immediatamente in tutta la sua profondità, velata quasi da una sorta di accademismo, più apparente peraltro che sostanziale. Il valore ed il significato del suo pensiero musicale in ogni caso non potevano a lungo sfuggire ad un'interprete così acuta, sensibile ed intuitiva. Dopo la difficile fase iniziale così,

la suggestiva espressività del canto di Medea e la travolgente statura del personaggio la conquistarono definitivamente, grazie anche alla severa ed ostinata applicazione, segno di una professionalità e di una coscienza artistica veramente esemplari.

La Callas infatti, che lavorava senza tregua, non si limitava a studiare la parte con il maestro sostituto ma, anche dopo essersene impadronita, trascorreva intere giornate, in solitudine, a leggere e rileggere la partitura per penetrarne ogni piega, ogni più nascosta inflessione. Fu quello forse il periodo più esaltante della sua carriera. Le sue possibilità vocali erano, all'epoca, al culmine anche se la sua complessione fisica piuttosto robusta – alla quale la voce era più vincolata di quanto lei stessa potesse mai immaginare – oltre a mortificare il suo senso etico fiaccava la sua resistenza al lavoro. Per questo motivo, allo scopo di risparmiare preziose energie, era solita compiere l'attenta rilettura e la continua rimediazione della partitura distesa sul letto.

Nell'instancabile approfondimento del personaggio, il suo talento le faceva scoprire particolari significativi e preziosi, poi vagliati con Siciliani, che arricchivano il complesso mosaico interpretativo. Particolare fu il suo contributo, da questo punto di vista, all'individuazione delle potenzialità espressive del drammatico duetto tra Medea e Giasone, nel finale dell'atto primo, e di altri non meno sconvolgenti momenti.

La perfetta intesa tra Siciliani e la Callas riusciva inoltre a tenere Gui al riparo dalle inflessioni accademiche della partitura alle quali non sempre sapeva sottrarsi.

Il significato ed il valore dell'interpretazione di *Medea* da parte di Maria Callas non richiedono commenti perché sono ormai affidati alla storia. L'eccezionale talento vocale e drammatico della protagonista a tal punto rifulse da contribuire, in modo determinante, non solo alla definitiva consacrazione della sua grandezza artistica ma anche all'affermazione dell'opera, da questo momento irreversibilmente recuperata al teatro musicale.

Anche se la rappresentazione del lavoro cherubiniano costituì, senza alcun dubbio, uno dei momenti più esaltanti e culturalmente stimolanti nella storia delle manifestazioni fiorentine, non mancò chi, in quell'ansia di ridimensionarne la portata per non offuscare l'immagine gloriosa del Teatro alla Scala, preferì porre polemicamente l'accento sul non convincente allestimento scenico. Così scriveva infatti tra l'altro Claudio Sartori sul *Tempo di Milano*, l'8 maggio 1953, l'indomani della «prima», in un articolo dal titolo «I fiorentini odiano La Scala: «Questa sera il 'Maggio' ha battuto un'altra volta la Scala: nel cattivo gusto dell'allestimento scenico dell'opera inaugurale».

Va rilevato in ogni caso che, otto mesi dopo, nel dicembre dello stesso 1953, superando ogni spirito polemico, la Scala volle far proprio, opportunamente, un così rilevante evento musicale. Riprese infatti l'opera affidandone la direzione a Leonard Bernstein che nello studio della partitura si consultò a lungo con Siciliani. Oltre alla Callas, nell'edizione milanese fu scritturata, nel ruolo di Neris, Fedora Barbieri che l'aveva affiancata anche al Maggio.

In seguito anche alla consacrazione scaligera che confermava la piena validità della scelta di Siciliani – al quale unicamente va il merito della rivalutazione di *Medea* e della individuazione della cantante greca come sua somma ed inimitabile interprete – la Callas, nell'immaginario collettivo, fu identificata con l'infelice moglie di Giasone, a tal punto da rendere estremamente problematica, dopo la sua scomparsa, la ripresa dell'opera. È tuttora impensabile, infatti, nel ruolo della mitica maga un'altra interprete.

Inutile ricordare ancora l'ammirazione di Pier Paolo Pasolini che la volle, nel 1969, protagonista del suo celeberrimo film *Medea*.

Dopo l'opera cherubiniana al Teatro della Pergola furono rappresentati, entrambi in prima italiana, *Il cappotto*, pantomima – con musica di Edgar Bischoff – di Marcel Marceau che

ne fu anche il regista e *Amahl and the Night Visitors* (*Amahl e gli ospiti notturni*) di Giancarlo Menotti, presentata per la prima volta a Bloomington nel 1952. L'opera di Menotti, in veste anche di regista, diretta a Firenze da Leopold Stokowski, fu generalmente molto mal accolta dalla critica che ne sottolineò sia le eccessive effusioni sentimentali sia l'impersonalità della musica.

Può forse essere interessante ricordare che in secondo piano, come collaboratore di Stokowski, apparve in questo Maggio '53, per la prima o una delle prime volte in Italia, Thomas Schippers. Già ben noto negli Stati Uniti quale direttore d'orchestra e collaboratore di Menotti alla direzione del New York City Center, dal 1958, anno della fondazione del «Festival dei due Mondi», acquistò fama anche in Italia per i suoi interventi nello stesso festival di Spoleto.

Ma veniamo ora ad uno degli avvenimenti più rilevanti dell'intera storia del Maggio Musicale Fiorentino, la prima esecuzione assoluta, in forma scenica, di *Guerra e pace* di Prokof'ev, resa possibile da singolari circostanze che rischiarono tuttavia di determinare un grave incidente diplomatico tra l'Italia e l'Unione Sovietica.

Agl'inizi del gennaio 1953 era venuto a Firenze, per incontrare Arthur Rodzinski che stava dirigendo, come abbiamo visto, *La dama di picche*, un certo signor Leeds, americano, titolare di un'agenzia musicale per l'Unione Sovietica con sede a New York, la "Leeds Music Corporation". Proveniva da Mosca dove aveva incontrato Prokof'ev di cui era grande amico. Intratteneva anche stretti rapporti di amicizia e di collaborazione con Rodzinski che lo fece conoscere quindi a Siciliani.

Nel corso di una conversazione il direttore artistico del Maggio gli chiese naturalmente notizie di Prokof'ev e della vita politica e musicale in Unione Sovietica, della quale in Occidente non si sapeva mai molto. Leeds lo informò della viva preoccupazione di Prokof'ev che, terminata quasi l'opera *Guerra e*

pace, doveva presto sottoporla al giudizio della Commissione ideologica del Comitato Centrale del Partito Comunista Sovietico, com'è noto sempre severa nei confronti di compositori non allineati con il regime. Temeva infatti che tale organo, presieduto dallo stesso Andrej Aleksandrovič Ždanov che, nel 1936, aveva accusato di formalismo *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* di Šostakovič, l'avrebbe censurata.

Nell'eventualità, assai probabile, che ne sarebbe stata vietata, o molto mutilata, l'esecuzione in Unione Sovietica – per l'accusa di formalismo rivolta, come dicevo, a composizioni non conformi alle direttive del Partito Comunista – Prokof'ev aveva affidato a Leeds copia microfilmata della partitura originale e dello spartito dell'opera perché allestisse, negli Stati Uniti, l'edizione integrale del lavoro.

Nell'apprendere tali notizie Siciliani, sempre animato da sacro fuoco nella ricerca di novità di rilevante valore musicale e culturale in genere, concepì l'idea assolutamente folle di mettere in scena, al Maggio, l'opera affidata da Prokof'ev a Leeds prima di averne terminata la revisione ma, soprattutto, prima ancora di aver ottenuto, dalla commissione sovietica, la necessaria autorizzazione. Il progetto di realizzare a Firenze la prima esecuzione scenica assoluta, com'è facilmente immaginabile, lo esaltava. Il lavoro infatti era stato eseguito in precedenza, il 17 ottobre 1944, al Club dell'Attore a Mosca, col solo accompagnamento di pianoforte; sempre nella capitale sovietica, il 7 giugno del '45, in forma concertistica e, ancora in veste oratoriale, nella nuova versione del 1952¹.

Siciliani espone immediatamente il suo piano a Leeds che, letteralmente terrorizzato, gli oppose un netto rifiuto per la sua assoluta improponibilità dovuta alla mancanza della necessaria autorizzazione sovietica. Un'iniziativa simile inoltre avrebbe potuto avere conseguenze anche gravissime per lo stesso

¹ Dopo la prima rappresentazione fiorentina del 1953 l'opera fu messa in scena, al Teatro dell'Opera di Leningrado, il 1° giugno 1955.

compositore, esposto sicuramente a notevoli rischi. Non andava dimenticato che si era in pieno regime staliniano.

Di fronte ad una presa di posizione così decisa, Siciliani ritenne, strategicamente, di non insistere anche se pregò l'agente americano di riflettere con serietà alla propria proposta.

Dopo qualche giorno, anche per le pressioni di Rodzinski interessatissimo a dirigere la prima dell'opera, Leeds ritornò sull'argomento mostrandosi più possibilista, anche se preoccupato della reazione di Prokof'ev del quale, in ogni caso, non intendeva assolutamente tradire la fiducia.

A tali obiezioni Siciliani rispose che il compositore non poteva non accogliere con favore l'esecuzione integrale della propria opera che il Maggio Fiorentino avrebbe assicurato a livello massimo. Dopo il primo, più che motivato, rifiuto anche Leeds cominciava a lasciarsi sedurre dallo spericolato progetto; si rendeva conto, infatti, che la rappresentazione di *Guerra e pace*, prima che i severi giudici sovietici avessero risolto il "cruciale" dilemma se fosse inquinata o meno da formalismo borghese, avrebbe assunto i connotati di una singolare e spregiudicata beffa a tutto vantaggio del lavoro stesso e del prestigio del suo autore in Occidente. Decise così di cedere, a patto di essere tenuto assolutamente fuori di tutta la faccenda. Pretese infatti che dicesse che la partitura gli era stata sottratta a sua insaputa negli Stati Uniti.

Siciliani, che in alcun modo intendeva compromettere lui né Rodzinski, prese su di sé, con rara audacia, tutta la responsabilità dell'operazione. D'altra parte, sempre sollecitato da imprese rischiose quando naturalmente la mèta fosse giustificata, aveva piena consapevolezza che, se questa fosse riuscita, il Maggio Musicale Fiorentino, già molto apprezzato non solo in Italia, avrebbe conquistato più ampia risonanza internazionale confermandosi tra i più importanti festival del mondo.

Quando la notizia trapelò negli ambienti musicali fiorentini, Siciliani fu vivamente sconsigliato dall'imbarcarsi in tale

rischiosissima vicenda. Egli però, completamente preso dal progetto, non volle sentire ragioni e mise in moto il complesso meccanismo che doveva portare in un periodo molto limitato, soprattutto in rapporto all'estrema complessità dell'opera, alla sua messa in scena.

A mano a mano che i microfilm della partitura manoscritta venivano stampati, si procedeva alla traduzione del libretto dal russo, la cui supervisione fu curata dallo stesso Rodzinski. La trascrizione della musica venne invece affidata da Siciliani a Vito Frazzi che, con la collaborazione della signora L. Luciani-Lochoff, preparò, in brevissimo tempo, la versione ritmica italiana. La necessità di eseguire l'opera in italiano scaturiva in particolare dalla certezza che l'Unione Sovietica non avrebbe mai concesso i propri cantanti. Tale circostanza non fu vista però con sfavore perché vincolò ancora più chiaramente la rappresentazione al Maggio Musicale Fiorentino.

Intanto una équipe, animata da sacro fuoco, lavorava giorno e notte all'allestimento delle parti, consegnate agli interpreti foglio dopo foglio, appena disponibili, per posta o a mano, a seconda di dove si trovassero.

La compagnia messa insieme da Siciliani era costituita da oltre quaranta cantanti molti dei quali, di primissimo ordine, legati al Maggio da vincoli artistici oltre che affettivi. Tanto per fare alcuni nomi: Franco Corelli, affermatosi proprio nel concorso bandito dal Maggio nel 1950, era Pierre Bezuchov; Rossanna Carteri, Nataša; Ettore Bastianini, il principe Andrej; Italo Tajo, Rostov; Mirto Picchi, Anatolij; Fedora Barbieri, Akra-simova; Renato Capestri, Dolokov.

Tecnici e maestranze erano impegnati, in turni di lavoro proibitivi, alla realizzazione delle scene, mentre i cantanti, in stretta collaborazione con Rodzinski, affascinati dalla bellezza dell'opera ed esaltati all'idea di essere protagonisti di un evento assolutamente eccezionale, studiavano con fervore e disponibilità assoluti.

La capacità tutta italiana di improvvisare, non mai abbastanza deprecata, in questo caso compì però il miracolo di consentire la realizzazione di un progetto altrimenti destinato al fallimento.

Come è facilmente intuibile Siciliani pretese che tutto si svolgesse, per motivi ovvii, con la maggiore riservatezza possibile. Ma era una pia illusione. Troppe infatti le persone coinvolte, troppo grandi i problemi da risolvere perché il progetto potesse rimanere segreto. Non appena trapelò la notizia cominciarono così a sorgere tali difficoltà, peraltro totalmente estranee all'arte, da sembrare dover compromettere seriamente il buon esito di tutta la frenetica ed entusiastica preparazione.

Il primo ostacolo fu frapposto, come era attendibile, dall'Ambasciata Sovietica che pose ufficialmente e perentoriamente il veto alla rappresentazione, sottolineando l'assoluta inaccettabilità ed indegnità del tentativo di scavalcare in modo subdolo le autorità musicali e politiche del proprio Paese.

A tale accusa però Siciliani mostrava di non essere particolarmente sensibile per il semplice motivo che da sempre l'Unione Sovietica, con grande disinvoltura, eseguiva clandestinamente musiche italiane senza mai chiedere alcuna autorizzazione né tanto meno pagare i diritti d'autore. Non aveva quindi le carte in regola per dare lezioni di etica a chicchessia. In questo caso però il problema, di natura squisitamente politica, sembrava sfociare in un vero e proprio incidente diplomatico.

L'Ambasciatore sovietico Aleksandr Efremovič Bogomolov, infatti, convocò immediatamente a Roma il sindaco di Firenze per esprimere la sua più vivace protesta. Per fortuna, all'epoca, il primo cittadino di Firenze era Giorgio La Pira, grande amico di Siciliani ma anche dell'Ambasciatore sovietico sul quale aveva un indubbio ascendente. Lo dimostra con eloquenza un episodio verificatosi durante l'esecuzione dell'*Agnes von Hohenstaufen* di Spontini al Maggio, che riferirò più avanti.

La Pira, uomo di cultura profonda e raffinata, pur comprendendo immediatamente la serietà e la gravità della situazione, sposò con decisione la causa di Siciliani. S'impegnò così in ogni modo per rendere possibile la realizzazione del progetto, ma la sua autorevolezza non riuscì a prevalere sull'ideologia e la politica per l'irrigidimento dell'ambasciata sovietica sulle proprie intransigenti posizioni.

Siciliani però non poteva ormai, né d'altra parte intendeva, tornare indietro. La preparazione dello spettacolo era in fase troppo avanzata; la complessa macchina, infatti, si era inesorabilmente messa in movimento da tempo e non poteva più essere fermata, anche nella prospettiva di andare incontro al disastro. Conclusione peraltro prevedibile dal momento che pure la Scala, con il sovrintendente Ghiringhelli, si era mossa per impedire in ogni modo il verificarsi dell'evento. In aperta competizione con il Maggio Fiorentino, per nessun motivo al mondo, infatti, avrebbe rinunciato ai diritti della prima italiana che si era assicurato dopo la rappresentazione moscovita.

Avere contro anche La Scala nella realizzazione di un progetto che solo eufemisticamente poteva definirsi ardito, era l'ultima delle circostanze auspicabili. Il teatro più importante d'Italia e tra i più prestigiosi del mondo non poteva certo accettare a cuor leggero di essere così vistosamente mortificato; mise così in campo tutta la sua influenza ed il suo potere per contrastare l'avvenimento. Ma Siciliani non indietreggiò di un passo. Fu guerra aperta.

Il cartellone annunciò ufficialmente che il 26 maggio l'opera sarebbe andata in scena al Teatro Comunale, con quale reazione da parte dell'Ambasciata sovietica e del Teatro alla Scala è facile immaginare. Scoppiò la tempesta. Siciliani decise imperterrita di andare avanti navigando a vista, perché da un momento all'altro, su pressione delle autorità sovietiche, sarebbe potuto arrivare il divieto del governo italiano.

Al culmine della tensione e dell'incertezza intervenne un evento tanto inatteso quanto favorevole che riaprì i cuori alla speranza. Il 5 marzo 1953 morì Stalin, lo stesso giorno nel quale, purtroppo, si spense anche Prokof'ev. La morte del dittatore fu accolta naturalmente da Siciliani e da tutti i suoi collaboratori con evidente sollievo. La gravità della crisi politica, abbattutasi improvvisamente sull'Unione Sovietica, com'era immaginabile indusse le autorità di quel Paese, alle prese con gli enormi problemi della successione, a disinteressarsi della rappresentazione di *Guerra e pace*.

Si cominciò a guardare con maggiore fiducia alla possibilità di condurre felicemente in porto l'impresa, al punto che la direzione del Maggio poté dare l'annuncio ufficiale che la prima assoluta dell'opera sarebbe stata in memoria dell'autore recentemente scomparso.

Gli artisti ormai avevano studiato le loro parti e, dopo il 12 maggio, data della terza ed ultima rappresentazione di *Medea*, poterono iniziare le prove. Tutto era pronto. Rodzinski disponeva ormai dell'intera partitura messa in bella copia, salvo il Prologo non consegnato da Prokof'ev a Leeds perché ancora non terminato. Nonostante l'enorme lunghezza del lavoro (circa tre ore e mezzo di musica) Siciliani ritenne di non operare tagli sostanziali, il più importante dei quali fu la scena con Napoleone.

Le prove procedettero a ritmo serrato. Si rimaneva in teatro fino a notte alta. Tutti gli artisti, i tecnici, le masse, consapevoli di lavorare ad un'impresa storica, erano animati da un entusiasmo che non è dato vedere con frequenza nel mondo dello spettacolo.

Un problema però accrebbe la tensione già peraltro altissima, il crescente contrasto tra il direttore d'orchestra e la regista russa Tatjana Pavlova alla quale Siciliani aveva ritenuto di affidare la cura dello spettacolo, per le evidenti affinità culturali con l'autore dell'opera. Ella, a sua volta, aveva voluto come

collaboratore per le scene ed i costumi il celebre pittore armeno, naturalizzato italiano, Gregorio Sciltian che proprio con *Guerra e pace* esordì nella scenografia.

L'incarico alla Pavlova si rivelò oltremodo felice, in considerazione dell'esito trionfale dello spettacolo. Creò però seri inconvenienti, come dicevo, durante le prove. La sua forte personalità, infatti, assolutamente incompatibile con quella, altrettanto spiccata, di Rodzinski portò, alla vigilia della prima, ad una vera e propria rottura con la minaccia, da parte del direttore d'orchestra, di non andare in scena.

È facile immaginare, in queste circostanze, lo stato d'animo del direttore artistico che vedeva sfumare un'impresa gigantesca costata a tutti energie e tensioni incredibili. Il problema fu, per fortuna, brillantemente risolto dalla moglie di Rodzinski, Halina, che ebbe un'idea geniale. All'insaputa del marito e della regista inviò, infatti, alla Pavlova un bouquet di rose con un gentile biglietto di Rodzinski e a lui una sola rosa con un messaggio della Pavlova che gli augurava un trionfo. I due, come riferisce Halina, finirono per abbracciarsi commossi, come solo due slavi sanno fare².

Tanta incertezza, le interminabili ansie, le fatiche di un allestimento obbiettivamente difficile, complesso e contrastato furono premiate da una eccezionale accoglienza da parte del pubblico. La critica invece si divise nella valutazione dell'opera per motivi non sempre squisitamente artistici. Le implicazioni politico-ideologiche, come spesso purtroppo in Italia, non mancarono infatti di far sentire la loro influenza. Così, tanto per citare due casi estremi, se Diego Carpitella su *L'Unità* rilevava che l'opera del musicista russo, «di eccezionale respiro epico», dava «una grande lezione di civiltà», Abbiati antitetivamente, su «Il Corriere della sera», sosteneva che il compositore in essa era

² Halina RODZINSKY, *Our Two Lives*. The story of an extraordinary marriage and a brilliant career in music. New York, Charles Scribner's Sons, 1976, pp. 333-335.

«irriconoscibile, come smarrito e addirittura annichilito nella vana ricerca di un linguaggio che potesse rendere facile e commovente nel cuore del popolo e dei suoi condottieri russi».

In ogni caso a *Guerra e pace*, al di là dei giudizi critici contraddittori e chissà quanto sereni, il pubblico decretò un successo straordinario così che la rappresentazione s'impose come uno degli eventi più importanti e singolari dell'intera storia del Maggio Musicale Fiorentino ed uno dei momenti più esaltanti della lunghissima e prodigiosa carriera di Siciliani che ad esso si dedicò con coraggio, energia ed intelligenza eccezionali.

L'opera, messa in scena nel 1955 in Unione Sovietica, come ho prima riferito, non fu più allestita da alcun teatro italiano, per quanto ne sappia. Nel settembre-ottobre 2000, per cinque rappresentazioni, il Teatro alla Scala ospitò invece una produzione di *Guerra e pace* del Teatro Mariinskij-Opera Kirov di S. Pietroburgo (in tournée con l'orchestra ed il coro), diretta da Valerij Gergiev. La regia era di Andrej Končalovskij.

Un altro momento rilevante del Maggio 1953, meno prodigioso forse degli altri ma certo memorabile, fu l'edizione, quasi irripetibile per il valore degli interpreti, de *La forza del destino* di Verdi. Diresse Dimitri Mitropulos che, dopo un anno circa di inattività forzata, dovuta ad uno dei suoi numerosi infarti, salì di nuovo sul podio. La lontananza dall'attività direttoriale, per lui indispensabile, vitale alimento quotidiano, fece sì che «si gettasse sull'orchestra come un affamato», secondo quanto confessò a Siciliani con il quale ebbe rapporti non solo particolarmente cordiali ma anche fecondi di straordinari risultati. Basti considerare che fu indotto a cimentarsi con l'opera lirica proprio da lui che gli affidò *Elektra* di Strauss, nel Maggio Musicale del 1950 (non del '51, come riportano i dizionari), e poi ancora *La forza del destino* in questo del '53 e *La fanciulla del West* nel '54.

Quando lo scriverò per *La forza del destino*, il grande musicista greco, naturalizzato americano, era direttore stabile

dell'Orchestra Filarmonica di New York; incarico che tenne dal 1950 al '58, anno in cui gli succedette Leonard Bernstein.

Siciliani, che ammirava le sue eccezionali doti interpretative, lo chiamò poi in tutti gli Enti di cui fu direttore artistico ed ebbe anche la triste ventura di trovarsi in teatro, alla Scala, nel momento drammatico in cui, il 2 novembre 1960, mentre provava la *Sinfonia N. 3* di Mahler cadde dal podio (come aveva peraltro sempre profetizzato) stroncato dall'ultimo dei suoi quattordici infarti.

Per tornare all'edizione fiorentina de *La forza del destino*, dicevo che costituì un avvenimento di rilevante importanza non solo e non tanto per la regia di Georg Wilhelm Pabst – maestro del cinema tedesco prestato al teatro, da Siciliani convinto a rinunciare ad una interpretazione del lavoro verdiano in chiave troppo «moderna» – quanto per gli interpreti, tutti di altissimo livello: Renata Tebaldi, Aldo Protti, Mario Del Monaco, Fedora Barbieri, Cesare Siepi e Renato Capecci. Su tutti sveltava naturalmente Mitropulos la cui direzione fu così intensamente espressiva e coinvolgente da elettrizzare quasi le mani dei professori d'orchestra, secondo quanto essi testimoniarono e lo stesso Siciliani poté confermare.

Durante le repliche dell'opera, Mitropulos tenne anche un memorabile concerto sinfonico il cui programma prevedeva, oltre alla sinfonia de *La forza del destino*, la *Sinfonia N. 3* di Brahms, il *Concerto in re minore per pianoforte e orchestra* di Mozart e il *Concerto N. 1 in mi bemolle maggiore* di Liszt. La parte solistica era sostenuta da uno dei più grandi pianisti del secolo: Arturo Benedetti Michelangeli.

Questo glorioso, per certi aspetti unico, Maggio Musicale Fiorentino 1953, si chiuse splendidamente con la prima rappresentazione italiana, al Giardino di Boboli, de *Le Indes galantes, opéra-ballet* che Jean-Philippe Rameau compose nel 1735, quando la sua concezione del melodramma, in opposizione alla ben consolidata tradizione lulliana, portò la famosa *querelle* tra

lullisti e ramisti a livelli di aspra polemica. Deluso ed amareggiato abbandonò poi per alcuni anni il teatro per dedicarsi interamente agli amati studi teorici ai quali, almeno in apparenza, sembrava tenesse maggiormente.

La programmazione del lavoro di Rameau da parte di Siciliani non era certo casuale ma derivava dal suo grande interesse per la cosiddetta opera barocca, non solo italiana, che lo aveva indotto a far rappresentare, tra l'altro, *Armida* di Lully nel 1950 e *La Didone* di Cavalli nel '52.

Egli aveva avuto modo di assistere a *Les Indes galantes* a Parigi, in una splendida edizione del Théâtre de l'Opéra, diretta da Louis Fourestier, con la regia di Maurice Lehmann e la coreografia di Serge Lifar. Decise così di farne dono a Firenze e all'Italia tutta che, all'epoca, aveva assai poco dimestichezza con un autore pur grandissimo come Rameau.

L'inaugurazione della Sagra Musicale Umbra del 1953 fu affidata alla prima italiana di *Palestrina*, opera di enormi dimensioni e grande interesse, di un musicista contemporaneo tedesco morto nel 1949, Hans Pfitzner, in Italia del tutto ignoto. Pianista, didatta, molto attivo anche come direttore d'orchestra nonché scrittore aspramente polemico, adottò un linguaggio assolutamente tradizionale, intriso di wagnerismo, nella ferma e convinta avversione alla dodecafonia schönberghiana e ad ogni avanguardia. All'esecuzione dell'opera, composta nel 1917, Siciliani teneva particolarmente non solo per il valore musicale ma anche per l'argomento, in sintonia con le caratteristiche, le finalità e l'impostazione generale della Sagra Musicale Umbra. Si tratta infatti di una leggenda musicale, in tre atti, su testo dello stesso autore, fondata sulla vicenda umana ed artistica del grande compositore al tempo del Concilio di Trento e della

Controriforma, estremamente importanti, com'è noto, per la storia della chiesa, della liturgia e della musica.

Affidata al coro della Wiener Singakademie e ai Wiener Philharmoniker diretti da Karl Elmendorff, pose non pochi problemi esecutivi per la presenza di numerosissimi interpreti tra i quali, particolarmente degni di essere ricordati, Hans Braun, Waldemar Kmentt, Karl Kamann, Adolf Vogel, Erich Majkut e Julius Patzak.

Seguirono altri lavori importanti ma poco noti di grandi autori del periodo romantico: l'oratorio *Paulus* di Mendelssohn, diretto sempre da Elmendorff, l'oratorio *Lazarus, oder die Feier der Auferstehung* (*Lazzaro o la festa della Resurrezione*) di Schubert e la *Messa in do minore* di Schumann. I due ultimi diretti egregiamente da Paul Hindemith del quale fu eseguito *Das Marienleben* per soprano e orchestra op. 27, nella splendida interpretazione di Hilde Rossel Majdan.

Oltre ai romantici non mancarono, come sempre, i contemporanei. Ai già ricordati aggiungo Lorenzo Perosi del quale Franco Capuana diresse *La Passione di Cristo secondo San Marco*, felicemente interpretata da Ettore Bastianini nel ruolo di Cristo.

Chiuse il 1953 un autore a Siciliani così caro da averne determinato una vera e propria *renaissance*, come ho più volte sottolineato: Luigi Cherubini, la cui *Messa in re minore*, diretta da Vittorio Gui, fu interpretata da Magda László, Marinella Meli, Eugenia Zareska, Petre Munteanu, Gustavo Gallo e Mario Petri.

Torniamo a Firenze dove le stagioni musicali si svolgevano sempre tra polemiche più o meno accese a causa sia della qualità della programmazione sia dei suoi costi. In un momento in cui Teodoro Bubbio, Sottosegretario alla Presidenza del Con-

siglio, responsabile, al tempo, dell'attività teatrale, sollecitava gli Enti lirici ad una gestione più oculata e meno «allegra», non meraviglia infatti che, da ambienti governativi, venissero avanzate critiche proprio al Teatro Comunale per i costi eccessivi delle sue produzioni.

Il sindaco di Firenze, Giorgio La Pira, grande amico ed estimatore di Siciliani, difendeva però apertamente la conduzione del teatro e ispirava, in tal senso, prese di posizione della stampa in previsione di una legge di riforma dei teatri lirici che si aveva ragione di temere penalizzasse proprio il Comune di Firenze, a vantaggio di altri teatri di più lunga e gloriosa tradizione.

Tali timori venivano avanzati per esempio dal *Giornale del mattino*, interprete degli orientamenti del sindaco, in un articolo del 24 novembre '53 dal titolo «Il “Maggio” attende una legge che non può essere di calcolo aritmetico» nel quale, con evidente, polemica allusione, in particolare alla Scala, si scriveva tra l'altro: «Senza paura di cadere negli eccessi di un 'fiorentinismo' ad oltranza si può obbiettivamente affermare che, da circa venticinque anni, il Comunale ha fatto scuola a tutto il teatro italiano. Per gli altri teatri può essere gravoso, si capisce, riconoscere questo fenomeno: da Milano e da Roma non potrà forse mai giungere in favore del Comunale di Firenze una lode per i programmi che hanno anticipato, talvolta di anni, l'inclusione nel repertorio di capolavori una volta sconosciuti. (Anche quest'anno, per fare un esempio, la *Medea* di Cherubini, presentata durante il “Maggio”, sarà ripresa al Teatro alla Scala di Milano). Ma i fatti rimangono, e parlano da sé. La “scuola” fiorentina ha il suo maggiore riconoscimento proprio nelle caratteristiche che sono andati assumendo i programmi di tutti i maggiori teatri italiani, anche di quelli considerati a ragione i più gloriosi e i più antichi».

Le tensioni e i contrasti non ostacolarono però, in alcun modo, l'attività del teatro fiorentino che, nella stagione 1953-

'54, si prolungò fino ai mesi autunnali. Anche se dedicava una cura tutta particolare al Maggio, come abbiamo visto, Siciliani, riprendendo ed ampliando un progetto di Mario Labroca, suo predecessore alla guida dell'istituzione, propose anche una serie di concerti ed opere con interpreti di grande levatura nel corso dell'intero anno, dagli inizi di ottobre '53 fino alla fine di novembre '54, quasi senza soluzione di continuità.

Al Maggio ed alla consueta stagione lirica e sinfonica invernale egli aggiunse così quella sinfonica autunnale anticipata (prima serie), l'estiva ed infine l'autunnale (seconda serie) in collaborazione con la Rai.

Nell'ambito della stagione sinfonica (prima serie) vanno segnalati gli spettacoli del New York City Ballet di Georges Balanchine ed il concerto diretto da Leonard Bernstein – per la prima volta al Maggio – anche splendido interprete al pianoforte del *Concerto in sol maggiore* di Ravel.

Gli spettacoli più significativi della stagione lirica furono *Tannhäuser*, in lingua originale, diretto da Rodzinski, nella pregevole interpretazione di Set Svanholm, e *Mefistofele* di Boito con tre cantanti di eccezione: Giulio Neri, protagonista storico dell'opera, Magda Olivero e Gianni Poggi. Sul podio Tullio Serafin. Contrastata la regia di Tatjana Pavlova in vivace disaccordo con Emanuele Luzzati, autore delle scene e dei costumi. Uno dei motivi di scontro furono le calzature di Mefistofele che ella pretendeva si illuminassero quando il personaggio entrava in scena. L'irriducibile ostinazione la premiò, inducendo Luzzati ad accontentarla.

La stessa Pavlova curò la regia di un capolavoro, *Il convitato di pietra* di Dargomyzskij diretto, in prima italiana, da Emidio Tieri.

Nella stagione sinfonica (seconda serie), da gennaio ad aprile, vennero accolti alcuni importanti concerti, come quelli del pianista José Iturbi, del violinista Yehudi Menuhin, dei direttori d'orchestra Otto Klemperer, Arthur Rodzinski e Her-

mann Scherchen. Quest'ultimo propose la prima italiana della *Sinfonia N. 3* di Prokof'ev.

Dopo le stagioni lirica e sinfonica invernali – piuttosto disomogenee per la necessità di Siciliani di conciliare le ragioni dell'arte, che egli egregiamente incarnava, con quelle non meno imperative dell'economia, rappresentate dal sovrintendente – iniziò il Maggio 1954 con un evento singolare: la prima rappresentazione in Italia e prima ripresa nel ventesimo secolo di *Agnes von Hohenstaufen* di Gaspare Spontini.

Nell'inverno del '54 Siciliani aveva proposto a Maria Callas di essere protagonista di un altro capolavoro, *Agnes von Hohenstaufen* appunto, che intendeva riproporre dopo oltre un secolo di assenza dalle scene, anche nei paesi di cultura tedesca.

Egli aveva già richiamato l'attenzione degli studiosi e del pubblico sulle altre due opere spontiniane del periodo francese, *La Vestale* e *Olympie*. L'affascinante personalità del musicista però – senza dubbio la voce teatrale italiana più significativa nel periodo compreso da Cimarosa e Paisiello da un lato e da Rossini, Bellini e Donizetti dall'altro – lo indusse a completare il profilo del suo itinerario stilistico affrontando l'opera più importante del periodo berlinese, *Agnes von Hohenstaufen*.

Per lungo tempo attivo in Francia, dove divenne in pratica il compositore ufficiale dell'Impero, Spontini trionfò con *La Vestale* (1807) e *Fernando Cortez* (1809). Fu poi direttore del Théâtre Italien dal 1810 al '12 e poi ancora dal 1814, ma vide declinare la sua fortuna nel periodo della Restaurazione. Deluso dal parziale fallimento della sua *Olympie*, che lo indurrà a rallentare l'attività creativa, decise di accettare, nel 1820, l'incarico di maestro di cappella a corte e di direttore generale della musica offertogli a Berlino dal re di Prussia, Federico Guglielmo III, suo ammiratore.

Il primo decennio berlinese, proprio nel periodo in cui l'opera italiana veniva perdendo la supremazia indiscussa, fu contrassegnato dall'aspro contrasto con l'astro nascente, Carlo

Maria von Weber, affascinante incarnazione dell'opera nazionale tedesca. Lo splendido successo del *Freischütz* (1821), seguito da quello di *Euryanthe*, «grande opera eroico-romantica» rappresentata a Berlino nel 1824, indussero Spontini a contrastare il temuto rivale con un lavoro il cui argomento derivava dalla storia medioevale tedesca molto cara, com'è noto, ai romantici. Egli chiese così un libretto al poeta e drammaturgo Ernest Raupach, che, in una serie di diciotto drammi, aveva trattato la storia della dinastia degli Hohenstaufen da Barbarossa a Corradino.

La composizione dell'opera, laboriosa, indusse l'autore a non pochi rifacimenti. Il primo atto, della durata certamente inconsueta di oltre due ore, fu terminato nel 1827 e rappresentato autonomamente in occasione delle nozze del principe ereditario. Sull'esecuzione integrale dell'opera nel '29, così scrisse lo stesso Spontini: «... Mi astengo dal darvi il minimo particolare della mia nuova opera, il signor Reichel vi dirà l'opinione degli artisti e del pubblico conoscitore ed imparziale, aggiungo qui alcuni articoli di giornali che, eccettuato il furioso critico *Relstab*, proclamano unanimemente il secondo atto di *Agnese*, in modo particolare, superiore a tutto quello che ho composto finora; il tempo ed un più profondo esame di quel che ho messo al mondo musicale confermeranno forse, secondo il mio giudizio, questo giudizio del pubblico».

L'opera, in ogni caso, lasciò l'autore insoddisfatto così da indurlo al rimaneggiamento del libretto, affidato al barone di Lichtenstein, e ad una profonda rielaborazione musicale. Nella nuova edizione andò in scena a Berlino nel 1837, dopo di che scomparve dai palcoscenici, con il complice, e sostanzialmente unanime, dubbio degli studiosi sul suo valore artistico. Felice eccezione fu quella di Philipp Spitta, il grande musicologo tedesco autore della monumentale monografia su J. S. Bach, che esaltò invece il lavoro.

Dopo ben centodiciassette anni fu proprio il direttore del Maggio che, capovolgendo il giudizio corrente, ne decise la riesumazione pensando a Maria Callas come protagonista. La cantante però rifiutò la proposta dando profonda amarezza a Siciliani che ne aveva intuito, per primo, lo straordinario talento, che l'aveva scritturata quando i teatri italiani la rifiutavano a causa dell'ingiusto giudizio di Toscanini, ne aveva valorizzato le eccezionali qualità vocali ed interpretative con un repertorio a lei particolarmente idoneo – mi limito a ricordare *Norma*, *Medea* e *La Vestale* – e l'aveva additata all'ammirazione internazionale.

Maria Callas, forse anche preoccupata per la grande fatica alla quale la ponderosa partitura l'avrebbe sottoposta, non volle ascoltarne neppure una nota e, con sconcertante sincerità, disse che tutti i sacrifici compiuti negli anni precedenti avevano il solo scopo di schiuderle le porte della Scala. Ora, raggiunto l'intento, non aveva alcun interesse a tornare al Maggio Musicale Fiorentino.

Sconsolato, Siciliani si limitò a farle presente che forse un giorno avrebbe rimpianto il Maggio e le straordinarie opportunità che le aveva offerto, preannunciandole che dalla Scala avrebbe potuto ricevere dispiaceri che il festival fiorentino le aveva sempre evitato.

Nonostante la irremovibilità della grande interprete, sulla quale aveva fatto peraltro molto affidamento per riproporre in modo adeguato il lavoro spontiniano, Siciliani non abbandonò il progetto; sfidò anzi orgogliosamente chi, come il sovrintendente della Scala Ghiringhelli, gli faceva rilevare che, senza la Callas, il Maggio Fiorentino era ormai come decapitato. Si propose infatti di cercare in Italia, negli Stati Uniti, ovunque, una cantante che non avesse mai calcato le scene ma fosse ugualmente in grado di interpretare come si doveva l'opera spontiniana e di tenere sempre altissimo il livello della manifestazione fiorentina.

Cominciò allora una serie di defatiganti e deludenti audizioni perché le aspiranti interpreti di *Agnes* o non erano vocalmente idonee oppure avevano già avuto esperienze sceniche. Siciliani era alla ricerca invece di una cantante che, ignara del palcoscenico, si lasciasse docilmente educare ed esordisse alla grande in un ruolo tanto impegnativo quanto sconosciuto.

Le sue ricerche non andarono deluse perché trovò finalmente Lucille Udovick, cantante americana dalla voce intensamente espressiva, che non si era mai cimentata con il teatro. Ella esordì nell'*Agnes* con una interpretazione memorabile che lasciava intravedere un avvenire luminoso. Ma il suo futuro di artista ebbe purtroppo un esito diverso; per motivi che ignoro si ritirò infatti presto dalle scene.

La preparazione dell'opera fu particolarmente laboriosa e difficile perché mentre per *Olympie* e *Medea*, pur di rara esecuzione, esistevano edizioni a stampa, l'*Agnes* non era mai stata pubblicata in Germania nel secolo scorso, soprattutto per la implacabile ostilità del critico tedesco Heinrich Rellstab³, antisponentiano viscerale, né aveva più interessato in futuro alcun editore. Siciliani dovette così ricorrere ai manoscritti sponentiani sepolti nelle biblioteche tedesche dai quali fece ricavare microfilm.

³ Heinrich Rellstab (poeta, romanziere e critico musicale, ostile al gusto italiano e francese e vivace difensore della «purezza dell'arte germanica», iniziò nel 1826, per interromperla nel 1848, la sua attività di critico della «*Vossische Zeitung*» di Berlino con un articolo su *Euryanthe*. Nello stesso '26 pubblicò uno scritto satirico contro il soprano tedesco Henriette Sontag – che aveva preso parte, nel 1823, alla prima esecuzione dell'*Euryanthe* di Weber – a causa del quale ebbe un breve periodo di detenzione. La stessa condanna ebbe, nel '27, per i suoi violenti attacchi a Spontini che iniziarono con articoli su *Agnes von Hohenstaufen* nella «*Musikalische Zeitung*» di Berlino per approdare, nel 1827, allo scritto *Über mein Verhältniss als Critiker zu Herrn Spontini als Componisten und General Musikdirector in Berlin, nebst einem vergnüglichen Anhang*.

La ponderosa partitura e le parti d'orchestra furono ricostruiti trascrivendo i numerosissimi fotogrammi. Il lavoro, com'è facilmente intuibile, fu immenso. Senza contare che si dovette allestire la versione ritmica italiana, perché l'opera non poteva essere rappresentata in lingua originale. I tempi non erano, infatti, ancora maturi per simili operazioni culturali.

Durante una così lunga ed accurata preparazione, Siciliani ebbe l'opportunità, naturalmente, di studiare ed approfondire ogni particolare della partitura di cui finì per conoscere le venature più sottili, apprezzare i valori più riposti. La sua ammirazione, in particolare per il secondo atto, una delle pagine più alte non solo di Spontini ma di tutto il romanticismo europeo, non fu però condivisa dai critici più accreditati del tempo. Franco Abbiati, per esempio, la giudicò un'opera «dignitosa», Guido Pannain rilevò che i personaggi erano «senz'anima e privi di rilievo», Beniamino Dal Fabbro sottolineò che «in tanta prolissità, in tanta abbondanza, a mala pena si riusciva a ricordare, e a salvare, un'aria di Agnese».

Di parere sostanzialmente non dissimile fu lo studioso che all'epoca aveva dedicato più attenzione al nostro musicista, Paolo Fragapane, la cui monografia spontiniana, da poco terminata, era ancora in bozze. Dal momento che egli non aveva avuto modo di conoscere l'*Agnes*, Siciliani gli fece avere, prima che il suo volume fosse pubblicato, la partitura appena ricostruita perché la esaminasse. Anche lui però, forse perché non poté analizzarla in profondità o per altri motivi, non rinvenne particolari pregi nell'ultima opera spontiniana.

Le resistenze incontrate dal direttore artistico, per la ripresa dell'*Agnes*, erano state notevoli nell'ambiente musicale. Solo un folle, si diceva, poteva trascurare importanti opere del grande repertorio per riesumare un lavoro ritenuto infelice da una critica quasi unanime. Anche *L'Unità*, nel valutare l'intera programmazione del Maggio, la definiva «l'ultimo dei passi indietro» nella storia del festival fiorentino.

A sostenere senza esitazione, anzi con profondo convincimento, le spesso audacissime scelte artistiche di Siciliani era solo il sindaco di Firenze, Giorgio La Pira, che ne ammirava la preparazione e le intuizioni.

Profondamente umano, dotato di grande cultura e animato da viva tensione spirituale, egli si era sempre generosamente prodigato per la realizzazione di un sogno, la pace tra i popoli. A questo scopo il 6 maggio 1954, il giorno stesso dell'inaugurazione del festival con l'opera spontiniana, invitò a Palazzo Vecchio ambasciatori e consoli di vari Paesi per celebrare il venticinquesimo anniversario della «Stabile Orchestrale» e consegnare a Vittorio Gui, suo fondatore e direttore, una medaglia commemorativa.

Nella serata inaugurale del Maggio La Pira fu protagonista di un episodio assai significativo che Siciliani amava ricordare per dare la misura del temperamento travolgente del sindaco fiorentino, in odore di santità per il suo acceso, quasi folle misticismo. Superato l'attrito tra Italia e Unione Sovietica che l'anno precedente, 1953, in occasione della prima esecuzione di *Guerra e pace* di Prokof'ev, aveva fatto rischiare l'incidente diplomatico, La Pira aveva riallacciato rapporti cordialissimi con l'ambasciatore sovietico invitato ad assistere alla prima dell'*Agnes* dal proprio palco. L'ambasciatore Aleksandr Efremovič Bogomolov sedeva tra La Pira e Siciliani. Al secondo atto, nella grandiosa scena del tempio, la cui suggestione era accresciuta dal fragore dell'uragano, quando il sacerdote benedice solennemente le nozze di Agnese, La Pira, che non poteva più contenere la piena dell'emozione, esclamò: «Qui c'è la presenza di Dio. Mettiamoci in ginocchio!». Prese così la mano dell'ambasciatore sovietico e lo indusse a chinarsi profondamente, quasi fino a terra, tenendolo in tale posizione per qualche minuto finché non disse: «Adesso Dio ci ha benedetto!».

Agnes von Hohenstaufen fu accolta con scarso entusiasmo sia dalla critica sia dal pubblico, pur avendo interpreti di

prim'ordine: oltre al direttore Vittorio Gui ed al regista Maner Lualdi, Lucille Udovick (Agnese), Dorothy Dow (Irmengarda), Franco Corelli (Enrico), Francesco Albanese (Filippo), Enzo Mascherini (Duca di Borgogna) e Giangiacomo Guelfi (Imperatore).

Due giorni dopo *Agnes*, fu rappresentata in edizione originale, l'otto maggio, *Euryanthe* di Carl Maria von Weber, diretta da Carlo Maria Giulini. L'accostamento naturalmente non fu casuale; Siciliani infatti volle mettere a confronto due musicisti e due opere che, nel secolo passato, erano stati presi a simbolo di due concezioni musicali antitetiche, di due mondi, uno al tramonto, incarnato da Spontini, compositore caro agli imperatori, e l'altro da Weber, espressione del nazionalismo romantico tedesco in fulgida ascesa.

Alla pregevole edizione di *Euryanthe*, affidata alla regia di Frank De Quell e all'interpretazione di Inge Borkh, Karl Kamann e Hertha Wilfert, seguirono l'ultimo concerto a Firenze di Wilhelm Furtwängler alla guida dell'Orchestra Filarmonica di Berlino – egli morirà pochi mesi dopo, alla fine di novembre – e due concerti dell'erede di Toscanini, come veniva considerato Guido Cantelli, che, divenuto direttore stabile della Scala, nel 1956, morirà, nello stesso anno, in una sciagura aerea.

Non posso non ricordare ancora: le prime assolute de *Il contrabbasso* di Valentino Bucchi, il cui libretto fu tratto da *Il romanzo del contrabbasso* di Čechov, *Il diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi (regia del figlio del compositore, Maner, scene di Dino Buzzati), opere abbinate ai balletti della celeberrima compagnia di Martha Graham, e gli applauditissimi concerti di Walter Gieseking, di Arthur Rubinstein e di Bruno Walter, quest'ultimo tornato a Firenze dopo una lunga assenza. Uno dei momenti più significativi di questo forse un po' disomogeneo Maggio, fu però la prima rappresentazione italiana di *Mazeppa* di Čajkovskij.

Composta negli anni 1881-'83 e rappresentata contemporaneamente a Mosca e a S. Pietroburgo nel 1884, l'opera è tratta da *Poltava* di Aleksandr Sergeevič Puškin. Da tempo Siciliani, sempre alla ricerca anche di lavori spesso erroneamente ritenuti «minori» di grandi compositori, aveva in animo di metterla in scena perché, sconosciuta in Italia, era raramente rappresentata anche in Unione Sovietica. Non gli era stato però mai possibile. L'impresa gli riuscì invece al Maggio Fiorentino, la cui autentica vocazione culturale, accentuatasi con Siciliani, consentiva di programmare opere sconosciute o poco note ma di rilevante significato.

La rappresentazione fu molto curata dal direttore artistico che affidò la direzione dell'opera a Jonel Perlea, la regia a Tatjana Pavlova, le scene ed i costumi ad Andrea Beloborodoff. La compagnia, di prim'ordine, era costituita da Magda Olivero, Marijana Radev, David Poleri, Ettore Bastianini e Boris Christoff. L'esecuzione fu in italiano. All'epoca infatti raramente le opere venivano cantate in lingua originale, salvo quelle di Wagner, perché, come ho in precedenza rilevato, il pubblico non era abbastanza sensibile a tali raffinatezze e gli scrupoli filologici degli studiosi erano probabilmente meno spiccati di oggi.

Un'altra impennata ebbe il Maggio con *La fanciulla del West* di Puccini in un'esecuzione storica che non poteva celebrare in modo più degno il trentesimo anniversario della scomparsa del musicista. La regia era di Curzio Malaparte, le scene e i costumi di Ardengo Soffici. Nel cast, accanto a Eleanor Steber, che dette vita ad una Minnie indimenticabile, erano Mario Del Monaco e Gian Giacomo Guelfi. Così scriveva Giorgio Vigolo su *Il Mondo* del 29 giugno '54: «Vorremmo sentire tutte le opere del nostro repertorio teatrale in esecuzioni come questa».

Autore del “miracolo” fu soprattutto Dimitri Mitropulos, geniale concertatore e direttore che, in stato di grazia, fece apparire in una luce assolutamente nuova, folgorante, l'opera,

considerata ancora con non lievi riserve sia dagli studiosi sia dal pubblico.

Siciliani, che da *La fanciulla del West* ebbe la rivelazione dell'autentica grandezza di Puccini, ricorda che durante la sua esecuzione al Maggio si verificarono fenomeni di natura addirittura paranormali. La tensione interpretativa di Mitropulos infatti, la sua travolgente carica passionale a tal punto coinvolsero i professori d'orchestra che, sin dalla prima prova, dopo l'introduzione, gli chiesero una sospensione per l'impossibilità di continuare a suonare. La testimonianza di Siciliani, presente in teatro, è, a questo proposito, sconvolgente. Egli infatti, per quale misteriosa ragione non è stato mai in grado di riferire, sosteneva di aver visto, durante tale prova, come dei bagliori, dei lampi guizzare dal golfo mistico.

A questa storica *Fanciulla*, vero spettacolo di chiusura del Maggio '54, seguì, a distanza di pochi giorni, il 19 giugno, nella Piazza SS. Annunziata, la *Messa solenne in re minore* di Cherubini diretta da Emidio Tieri. L'esecuzione, con Lucille Udovick, Rina Corsi, Gianni Raimondi e Giorgio Tozzi, fu pregevole; non mancò però chi, prendendo spunto anche dalla mancanza del tradizionale spettacolo al giardino di Boboli, ritenne di avvertire qualche segnale di declino nella manifestazione fiorentina ormai famosa nel mondo.

Una sorta di appendice al Maggio fu costituita dalla stagione sinfonica estiva, accolta in prevalenza nel Chiostro di S. Croce, alla quale dettero vita direttori della statura di Mitropulos, Stokowski e Klecki. In questo ambito fu rappresentata *La scala di seta* di Rossini, al Piccolo Teatro di Musica, in onore dei delegati convenuti a Firenze per il Premio Italia della RAI.

La Radiotelevisione italiana intanto aveva stipulato una convenzione con il Teatro Comunale per la realizzazione di una stagione sinfonica autunnale. L'accordo, determinato da necessità di ordine economico, non fu accolto in generale con particolare favore per motivi non immediatamente individuabili,

perché il livello delle manifestazioni era tutt'altro che modesto, anzi, in alcuni casi, sicuramente pregevole. Basti pensare ai memorabili concerti diretti dal ventiquattrenne Lorin Maazel, per la prima volta a Firenze, da Erich Kleiber, da John Barbirolli o Paul van Kempen, per non dire di quelli dei pianisti Arthur Rubinstein e Rudolf Firkušný e del violoncellista Gregor Piatigorsky.

L'inaugurazione dell'ampio "Teatro Verde", ricavato nella parte orientale dell'isola veneziana di S. Giorgio, sede della "Fondazione Giorgio Cini" fu, nel luglio 1954, un evento singolare. Nel mezzo di una lussureggiante vegetazione, questo nuovo, spettacolare spazio all'aperto veniva infatti destinato ad accogliere spettacoli musicali, di prosa e balletti non di rado di particolare valore.

L'allora Segretario generale della "Fondazione Cini", Vittore Branca, che da molti anni apprezzava la cultura, lo spirito di ricerca e l'entusiasmo di Francesco Siciliani, ritenne, d'accordo col fondatore senatore Vittorio Cini, di affidare a lui, in quel periodo anche responsabile artistico del Comunale di Firenze, la cura delle manifestazioni musicali distintesi immediatamente per originalità e significato.

L'inaugurazione del "Teatro Verde" non poteva non avvenire che con un lavoro di profonda spiritualità, dal momento che la "Fondazione" fu voluta dal conte Vittorio Cini per ricordare la prematura e drammatica scomparsa del figlio Giorgio ed aveva sede in un complesso monumentale palladiano, già sede di un celebre monastero benedettino. Fu quindi scelto uno spettacolo coreografico di vaste proporzioni, ideato da Siciliani e dallo stesso Branca, *Resurrezione e Vita*, Sacro testo su sceneggiatura di Orazio Costa, con musiche venete dei secoli XVI e XVII, liberamente adattate e trascritte da Virgilio Mortari.

“Ad inaugurare il teatro all’aperto della “Fondazione Cini” – scrisse Silvio D’Amico per l’occasione – s’è voluto scegliere uno spettacolo legato all’ambiente e alla sua storia. Anzi tutto, dunque, uno spettacolo religioso; ch  eminentemente religiose sono le memorie vive nell’isola di S. Giorgio. E poi, com’  naturale, uno spettacolo veneziano.

“Incaricato di scriverne il testo, Orazio Costa ha mirato a soddisfare le due esigenze chiedendo ispirazione alla pittura religiosa del Rinascimento veneziano. Ma non nel senso esteriore che si potrebbe immaginare, pensando a una fedelt  letterale verso determinati atteggiamenti figurativi. Al contrario, chiedere ispirazione a quella pittura ha significato soprattutto raccontergliene quello che, secondo Costa,   il suo principio spirituale.

“[...] Questa rappresentazione d’altronde, appunto perch  essenzialmente ispirata all’arte figurativa, esclude la parola e si realizza in termini coreografici.   noto che uno dei cardini della poetica di Léonide Massine, il grande coreografo russo scelto per questo spettacolo consiste nell’aspirazione ostinata a fondere il pi  possibile danza e mimica in un’arte sola. Almeno tendenzialmente, si pu  dire che nelle coreografie di Massine non esiste gesto mimico che non sia anche danza, e non esiste danza assolutamente pura, e cio  completamente priva di sottintesi mimici.[...] Il saggio pi  importante di Massine in questo stile furono le *Laudes Evangelii*, quadri della vita di Cristo su musiche italiane del Due e Trecento (trascritte da Valentino Bucchi) ispirati coreograficamente alla pittura italiana del Trecento, e presentati con grande successo a Perugia nel 1952 (Sagra Musicale Umbra)”.

La prima mondiale di *Resurrezione e Vita* fu l’undici luglio 1954. Ad essa presero parte l’Orchestra e il Coro del Teatro La Fenice diretti da Gianandrea Gavazzeni, il Corpo di ballo costituito da Massine per il “Teatro Verde”, il Complesso “Ballets africains” di Keita Fodeba, numerosi primi ballerini e danzatori solisti, tra i quali ultimi Alberto Testa, e i cantanti: Lucil-

le Udovick, Laura Didier, Gianni Raimondi, Mario Sereni e Alessandro Maddalena. Le scene erano di Virgilio Marchi, i costumi di Veniero Colasanti.

Il secondo spettacolo allestito dal “Teatro Verde” fu *Arianna*, intreccio scenico di Vincenzo Cassani con musiche di Benedetto Marcello (revisione e strumentazione di Riccardo Nielsen), ugualmente in prima assoluta nella nuova versione scenica. Anche in questo caso l’Orchestra e il Coro della Fenice erano diretti da Gavazzeni. Regista, Orazio Costa, coreografo, Léonide Massine. Tra i cantanti, oltre a quelli appena ricordati, Rina Corsi, Annamaria Martinuzzi, Antonietta Stella, Florindo Andreolli, Nicola Filacuridi, Melchiorre Luise, Giuseppe Modesti, Luigi Pontiggia.

Per il 22 e il 23 luglio Siciliani prevede anche due concerti di Dimitri Mitropulos alla guida dell’Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.

Nel primo anno di attività del “Teatro Verde”, come del resto negli anni successivi, non mancarono spettacoli di prosa in significative edizioni. Mi riferisco a *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni, per la regia di Carlo Ludovici, con Cesco Baseggio e Lauretta Masiero, e al Teatro classico giapponese “Nô”, con la Compagnia del Teatro Imperiale di Tokio, per la prima volta in Europa su invito di Vittore Branca.

Siciliani, che continuò a collaborare con la “Fondazione Cini” fino ai primi Anni Sessanta, anche quando, lasciato il Comunale di Firenze nel ’57, era passato alla Scala, ebbe il merito di ideare non poche manifestazioni musicali di particolare rilievo. Ricordo, tra le altre, le esecuzioni dedicate a composizioni di scuola veneta – in alcuni casi dimenticate da tempo immemorabile – come le antiche melodie gregoriano-aquileiesi dei secoli VII, VIII e IX, le polifonie dei Gabrieli, i lavori di Caldara, i pezzi clavicembalistici e le opere di Galuppi e di altri veneziani minori. Non solo la tradizione veneziana fu però accolta nei suoi programmi; penso infatti all’attenzione riservata

alla scuola napoletana, alle civiltà esotiche e primitive, alla musica elettronica.

Nell'impossibilità di ricordare tutte le sue proposte mi limito alle più interessanti: nel 1957 vennero rappresentati, per esempio, *Il Mercato di Malmantile* – dall'omonima commedia di Goldoni – di Domenico Cimarosa, *La serva padrona* di Pergolesi e *Il filosofo di campagna* – dramma giocoso ancora di Goldoni – di Galuppi. Furono inoltre eseguiti, oltre all'oratorio *Il Re del dolore* di Caldara, anche autori contemporanei come Milko Kelemen, Paul Hindemith e Benjamin Britten.

Nel 1958 il cartellone prevedeva, tra l'altro, *Carmen* di Bizet (protagonista Giulietta Simionato), *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev con il corpo di ballo della Scala (protagonista la ventiduenne Carla Fracci, dopo pochi mesi divenuta prima ballerina del teatro scaligero), musiche di scuola veneziana, ferrarese e fiamminga a cura del Coro della Radio di Amburgo e due concerti dedicati a Stravinskij, da lui stesso diretti, dell'Orchestra e del Coro ancora della Radio di Amburgo.

Nel '59 Concerto di "Musiche rinascimentali venete" eseguite dal Coro accademico dell'Università Cattolica di Milano dirette da Giulio Cattin; "Musiche settecentesche" proposte dal "Complesso strumentale italiano" diretto da Cesare Ferraresi, l'esecuzione integrale de *L'estro armonico* di Vivaldi da parte dei Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano e musiche indiane a cura di Alain Danielou.

Nel '60, nella Chiesa di San Moisé, Canti di rito greco-bizantino, di rito ambrosiano, di rito aquileiese, canti gregoriani, canti sacri medioevali, canti popolari sulla Passione.

Nel '61 gli *Stasimi per l'Edipo re di Sofocle* di Andrea Gabrieli, i *Salmi* di Benedetto Marcello e Andrea Gabrieli, le *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* di Emilio de' Cavalieri.

Ma torniamo alla Sagra Musicale Umbra del 1954 che si inaugurò il 25 settembre, nella Basilica perugina di San Domenico, con la ripresa dello spettacolo d'apertura del '52, *Laudes Evangelii*, mistero coreografico su testi poetici e musicali del *Laudario di Cortona*. È un'antologia realizzata dal Signorini di laudi umbre, come avevo in precedenza detto, suggestiva sceneggiatura della Passione, curata, per la parte musicale, da Valentino Bucchi su incarico di Siciliani.

La replica fu determinata dall'enorme successo riportato in precedenza, ripetutosi poi in Francia. L'impostazione generale dello spettacolo fu la stessa, anche se cambiarono gli interpreti. In questa edizione i cantanti furono Anita Cerquetti, Rina Corsi, Giorgio Tozzi e Mario Sereni. Tra i danzatori, tutti degni di menzione, Angelo Petri ed Alberto Testa. Quest'ultimo in particolare riuscì a rendere, con drammatica intensità, il personaggio di Giuda. La coreografia, di grande suggestione, fu di Léonide Massine.

La Sagra proseguì con la *Petite Messe solennelle* di Rossini, del quale Siciliani propose a Perugia, come al Maggio Musicale, non solo le opere ma la musica religiosa, assai meno nota ed eseguita. Gli interpreti furono: Fernando Previtali sul podio, Lucille Udovick, Orlia Dominguez, Amedeo Berdini e Giorgio Tozzi.

Seguirono la prima ripresa moderna della *Messa «La Lambertina»* per soli, coro, orchestra ed archi di Giacomo Antonio Perti (1661-1756), nella realizzazione ed elaborazione di Giuseppe Piccioli, la prima assoluta dell'oratorio *Il libro di Giona* di Mario Castelnuovo Tedesco e la pregevole rappresentazione in lingua originale del wagneriano *Parsifal* diretto da Tullio Serafin. La compagnia, di notevole levatura, era costituita da Margherita Kenney, Bernd Aldenhoff, Otto von Rohr, Gustav Neidlinger. La regia era di Frank De Quell.

Chiuse la *Missa Solemnis* di Beethoven, diretta da Fernando Previtali, con la partecipazione del celeberrimo soprano Lina Pagliughi.