



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. ANDREA DE MARCHI

VITTORIO GUI DIRETTORE D'ORCHESTRA E OPERATORE DI CULTURA
MUSICALE (1907-1936)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

Dottorando

Dott.ssa ZAPPACENERE VALENTINA

(firma)

Tutore

Prof.ssa DE SANTIS MILA

(firma)

Coordinatore

Prof. DE MARCHI ANDREA

(firma)

VITTORIO GUI DIRETTORE D'ORCHESTRA E OPERATORE DI CULTURA MUSICALE (1907-1936)

Ringraziamenti

Introduzione

Prima parte Storia di una carriera

Capitolo 1: DALLE LETTERE ALLA MUSICA: LA FORMAZIONE E GLI ESORDI

1.1 La famiglia e la formazione	1
1.2 La Capitale applaude: i primi passi del direttore d'orchestra	7
1.3 Esperienze nell'Italia del Nord	18
1.4 1911: un anno sul podio tra Napoli e Torino	22
a. Al Teatro San Carlo di Napoli	22
b. Torino: l'Esposizione Internazionale e il Teatro Regio	24
1.5 Dalle stagioni napoletane al Teatro San Carlo all'arruolamento	30

Capitolo 2: GLI ANNI DEL FERMENTO ARTISTICO

2.1 Dopo la guerra: una ripresa difficile	37
2.2 1923: la stagione al Teatro Costanzi di Roma	45
2.3 Il biennio alla Scala con Toscanini	48
2.4 Il Teatro di Torino: 1925-1927	53
2.5 <i>Italiana in Algeri</i> lascia il Teatro di Torino	63

Capitolo 3: LA MATURITÀ ARTISTICA

3.1 Prospettive di cambiamento: il progetto palermitano	69
3.2 La nascita della Stabile Orchestrale Fiorentina	70
3.3 Il Maggio Musicale Fiorentino	83

Capitolo 4: LA DIREZIONE D'ORCHESTRA. SU ALCUNE CONSIDERAZIONI D'AUTORE

4.1 Apprendere il mestiere	97
4.2 Il rapporto con l'orchestra	101
4.3 La gestualità e altri aspetti della direzione d'orchestra	103
4.4. La programmazione concertistica e la consuetudine dei "bis"	107

Seconda parte Repertori e testi

1. Cronologia dei concerti diretti da Vittorio Gui (1907-1936)	117
2. Gli autori e le opere	261
3. I corrispondenti (Fondo Gui, BNCF)	275
4. Dal carteggio: una selezione	299
5. Estratti da <i>Il tempo che fu</i> e altri scritti	317
Bibliografia	329

Ringraziamenti

Vorrei dedicare qualche riga per ringraziare tutti coloro che mi hanno supportato in questa vasta e, a tratti, impegnativa ricerca.

Innanzitutto la mia tutor, la Professoressa Mila De Santis, fondamentale e paziente guida in ogni fase del lavoro.

Un sentito ringraziamento a tutto il personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: in particolare alla Dott.ssa Paola Gibbin - all'inizio del mio percorso responsabile delle Sale di Consultazione - la quale mi ha suggerito di occuparmi del fondo Vittorio Gui e alla Dott.ssa Carla Pinzauti, responsabile della Sala Manoscritti, che mi ha istruito e supportato per il riordino del materiale.

La mia gratitudine va anche a Giorgio Fanan e Francesco Andreucci, i quali mi hanno gentilmente consentito di esaminare alcuni documenti dell'archivio privato di Guido M. Gatti, presso di loro conservati; a Moreno Bucci, che mi ha assistito durante la disamina delle carte conservate presso l'Archivio storico del Maggio Musicale Fiorentino; alla Dott.ssa Paola Buonocore dell'Archivio storico dell'Istituto Treccani di Roma; infine al personale della Fondazione Cini di Venezia e della Biblioteca della Fondazione Rossini di Pesaro.

Un affettuoso ringraziamento va infine alla nipote di Vittorio Gui, la signora Maria Previtali, che ha condiviso con me preziose notizie sul nonno: dettagli, aneddoti e ricordi personali che lo hanno reso ancor più vivo e "vero" di quanto non abbiano potuto trasmettere le sue carte e gli scritti.

Grazie anche alla mia famiglia, ai colleghi e a quanti hanno condiviso con me questo percorso.



Vittorio Gui «Il teatro illustrato», anno VI, n. XVII, 15-30 settembre 1910

Introduzione

Oggetto della presente tesi è la ricostruzione della prima ampia parte della carriera direttoriale di Vittorio Gui (Roma, 14 settembre 1885 – Fiesole, 16 ottobre 1975), figura di spicco del primo Novecento musicale e più latamente culturale italiano, sulla quale - nonostante l'importanza assunta proprio in quel periodo dal ruolo del direttore d'orchestra e il crescente interesse dimostrato dalla musicologia per questa figura, sia in assoluto sia per singoli casi di studio (si pensi a Toscanini) -, manca ad oggi uno studio monografico.

Vittorio Gui operò in diversi ambiti: oltre che direttore d'orchestra fu infatti direttore artistico, compositore (sia pur solo fino alla fine degli anni Venti), saggista. Poiché le fonti inedite su cui si è lavorato hanno apportato testimonianze relative soprattutto all'impegno profuso nella formazione e nella conduzione di importanti istituzioni orchestrali, si è ritenuto opportuno privilegiare questi aspetti della biografia, lasciando sullo sfondo o più spesso tralasciando del tutto le attività del critico musicale e del compositore, che non trovano di fatto spazio in questa sede. Inoltre, a fronte della lunga durata – oltre un sessantennio – della sua attività di direttore, il tempo concesso alla ricerca dal percorso dottorale ha suggerito di limitare l'indagine al primo trentennio, dal 1907, anno del debutto, al 1936, allorché terminò il periodo della sua collaborazione con la Stabile Orchestrale Fiorentina. Tale arco cronologico è risultato peraltro il più denso di eventi che hanno segnato profondamente la personalità del direttore, caratterizzandone il profilo. Con il concludersi dell'esperienza fiorentina, egli esercitò la propria professione in patria e all'estero solo come direttore ospite, senza più legarsi con mansioni stabili ad alcun teatro o istituzione concertistica.

Lo spunto alla ricerca è stato offerto dalla recente pubblica accessibilità dell'archivio personale di Gui, consultabile presso la Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Una prima parte di tale archivio era stata acquisita nel febbraio 1996 come dono del Ministero della Pubblica Istruzione che l'aveva acquistata all'asta, da Christie's, il 25 novembre 1995; una seconda parte giunse alla Biblioteca, pressoché nello stesso periodo, grazie a una donazione degli eredi. Secondo il DLgs 16 gennaio 2004 n. 42 del Codice dei Beni Culturali, il Fondo non sarebbe stato aperto alla consultazione prima che fossero trascorsi quarant'anni dalla morte del direttore, avvenuta nel 1975.

Reso dunque accessibile solo a partire dal 2016, l'archivio non risultava comunque fruibile, in quanto privo di ordinamento. In base a un accordo con la Biblioteca Nazionale, ho potuto dunque aver accesso al Fondo purché procedessi preliminarmente al suo riordino. I documenti erano stati in effetti depositati in Biblioteca affastellati in alcuni scatoloni, senza alcun apparente criterio di ordinamento (oggi sono invece sistemati in apposite cassette). In accordo con la responsabile della Sala Manoscritti, la Dottoressa Carla Pinzauti, ho suddiviso l'archivio in

cinque sezioni: Carteggi, Scritti, Articoli di giornale, Programmi di sala e Partiture¹. Resta appannaggio dei bibliotecari la vera e propria catalogazione e collocazione di ogni singolo documento, operazioni che a tutt'oggi non sono state completate².

Tale Fondo ha offerto la possibilità di vagliare per la prima volta in modo sistematico una ingente quantità di documentazione e reperirvi notizie inedite, tali da consentire una più completa definizione della biografia e della personalità dell'artista rispetto al quadro fornito dalle fonti bibliografiche fino ad oggi disponibili. Queste, lo si ricorda brevemente, comprendono una ricca messe di recensioni, articoli di giornale e approfondimenti critici apparsi su periodici e quotidiani durante tutto il dipanarsi della carriera di Gui. Critici musicali e musicologi presero in esame – condividendo o meno – ogni aspetto del suo operato: la scelta di determinate opere proposte al pubblico, la presentazione di una sua nuova composizione, la selezione di strumentisti per la formazione di una nuova orchestra, i punti di vista riguardo alla regia e alla messinscena di un'opera, la pubblicazione di saggi di critica musicale. Tali testimonianze si intensificano in concomitanza di particolari circostanze, quali ad esempio il debutto come direttore di concerti sinfonici - con relativo strascico di polemiche sulla scelta di opere ritenute troppo moderne -; la riforma dell'orchestra napoletana del San Carlo nel 1910; l'Esposizione internazionale di Torino, che lo vide nel ruolo di direttore stabile; varie stagioni liriche e sinfoniche al San Carlo di Napoli, al Politeama Fiorentino, alla Scala di Milano; la fondazione del Teatro di Torino, primo esempio di teatro d'arte italiano; la costituzione della Stabile Orchestrale Fiorentina e le successive edizioni del Maggio Musicale Fiorentino. Disponiamo inoltre di alcune voci biografiche, più o meno dettagliate - ma certo lontane dal rendere pieno merito all'attività del direttore e dell'organizzatore, specialmente nei difficili anni del primo dopoguerra: più completa e aggiornata è quella contenuta nel Dizionario Biografico degli Italiani, a firma di Nadia Carnevale. Ulteriori notizie che arricchiscono il quadro biografico e si sono rivelate utili alla ricostruzione della sua attività sono reperibili in monografie, saggi e repertori dedicati ad altri musicisti, a tematiche specifiche, o a enti e istituzioni musicali per i

¹ Nel Fondo sono conservate anche altre più minute raccolte, tra cui libri contenenti la contabilità familiare, agende e documenti personali, fotografie, telegrammi per le nozze della figlia Oriana e per la morte di Gui, ecc. che si è deciso di collocare separatamente rispetto alle altre sezioni.

² È il motivo per cui non è stato possibile riferirsi ai documenti, nel corso del testo, mediante la segnatura specifica. Nel caso di citazioni dal carteggio, si è riportato il nominativo del corrispondente, la data della lettera e il numero della cassetta nella quale il relativo fascicolo – non ancora numerato - è contenuto. Le altre sezioni, invece, sono state indicate in maniera generica con la denominazione *Scritti autobiografici*, seguita, quando presente, dal titolo dello scritto in questione – oppure *Il tempo che fu I* o *II* quando la citazione è tratta dalle due stesure dell'autobiografia -, *Scritti musicali* (corredati dal titolo dello scritto se precisato dall'autore), *Articoli di giornale*, *Programmi di sala*: di tutti questi – tranne che per il caso dei *Programmi di sala*, riposti su scaffali senza ulteriori contenitori - si indica il numero dell'Archivio (di fatto un raccoglitore numerato) nel quale sono collocati. A differenza degli altri documenti, le Partiture non hanno ancora beneficiato di un riordino e quindi non è tuttora consentita agli studiosi la loro consultazione.

quali Gui lavorò come direttore. Si ricordano ad esempio le monografie relative all'Ente Concerti Orchestrali di Milano³, al Teatro di Torino⁴, alla Stabile Orchestrale Fiorentina e al Maggio Musicale Fiorentino⁵ istituzioni nelle quali la collaborazione di Gui ebbe un indubbio peso.

Il Carteggio costituisce la parte più cospicua del Fondo e comprende un numero di pezzi davvero considerevole tra lettere, telegrammi e cartoline, stimabile intorno alle quattromila unità⁶. Si tratta per la maggior parte di comunicazioni ricevute da Gui, ma talvolta egli conservava anche la copia a carbone delle sue risposte⁷.

L'elenco dei corrispondenti, da me stilato in seguito al riordino, è composto all'incirca da un migliaio di nomi, tra i quali figurano i maggiori rappresentanti della musica italiana ed europea del Novecento e personalità che, sebbene meno celebri, hanno ricoperto un ruolo rilevante nel sistema gestionale e produttivo della musica di inizio secolo e che hanno incrociato la vicenda professionale di Gui. Soltanto per fare alcuni esempi, vi si possono trovare lettere di esponenti della cultura musicale (Alfredo Casella, Vincenzo Tommasini, Arturo Toscanini, Richard Strauss); istituzioni teatrali e concertistiche (tra queste, il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Carlo Felice di Genova, il Teatro La Fenice di Venezia, l'Augusteo e il Teatro Argentina di Roma, il Teatro San Carlo di Napoli); critici e organizzatori musicali come Guido Maggiorino Gatti (con il quale Gui ebbe un fitto scambio, in particolare in occasione dell'apertura del nuovo Teatro di Torino o Teatro Gualino), Pariso Votto, fido assistente negli anni fiorentini e Gino Scaglia, con il quale Gui intendeva fondare un'orchestra stabile palermitana; infine esponenti del panorama politico (come Luigi Ridolfi, Carlo Delcroix e Mario Labroca, con cui Gui intrecciò relazioni nel periodo trascorso a Firenze). Il carteggio conservato nel Fondo punteggia tutto il periodo della sua carriera, dalle prime lettere del 1909 - pochissimo tempo dopo il debutto - fino agli anni Settanta. La loro lettura ha fornito informazioni aggiuntive su eventi già noti relativi alla sua attività direttoriale o, in altri casi, ha consentito la ricostruzione di fatti inediti o infine di seguire passo dopo passo l'intenso lavoro di preparazione di alcune stagioni teatrali. Oltre ad arricchire e perfezionare i dati biografici, lo studio del carteggio ha contribuito in misura

³ Per approfondimenti si rimanda a Giulio Mario Ciampelli, *E.C.O.: Ente Concerti Orchestrali: sei anni di vita: Milano 1924-1929*, Milano, Arti grafiche Dino Grossi & C., 1929.

⁴ Tra i numerosi contributi relativi al Teatro di Torino – dei quali si daranno riferimenti più avanti - si segnala il volume, molto esaustivo, di Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trinchero, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930): studi e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

⁵ Si citano in particolare i volumi di Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, Fiesole, Cadmo, 2003; Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994; Id., *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.

⁶ Mancando ad oggi una catalogazione analitica dei documenti, risulta impossibile stabilirne il numero preciso.

⁷ Il materiale relativo a ogni singolo corrispondente è confluito in un fascicolo che ne riporta il nome sul frontespizio. Le risposte di Gui sono state raccolte in un fascicolo separato, con collocazione contigua a quello delle lettere del corrispondente: si può stimare che queste ultime costituiscano all'incirca un decimo dell'intero carteggio.

apprezzabile a definire la posizione del Maestro in rapporto al mondo musicale e più generalmente artistico di cui è stato protagonista, testimoniando con dovizia di particolari il suo percorso evolutivo in rapporto sia alla direzione d'orchestra in generale, sia alle più specifiche mansioni di formazione e preparazione di orchestre svolte in qualità di direttore stabile.

La sezione degli Scritti comprende documenti - per la maggior parte dattiloscritti ma talvolta, manoscritti autografi - di varia natura. La parte più sostanziosa è quella costituita dagli Scritti autobiografici e comprende due stesure dattiloscritte di un'autobiografia intitolata *Il tempo che fu*: vi si ripercorre gran parte del percorso biografico e artistico di Gui, dalla prima infanzia alla fine degli anni Quaranta circa. Entrambe le stesure sono provvisorie, la prima manca di alcune carte. Gli scritti - da me utilizzati come canovaccio per la ricostruzione biografica e opportunamente integrati con episodi tralasciati dall'autore - procedono per lo più in ordine cronologico, sebbene non manchino digressioni nelle quali Gui presenta i principali musicisti italiani e stranieri con i quali era venuto in contatto: ne escono quadretti originali, nei quali i soggetti vengono delineati, oltre che per il loro contributo artistico, anche e soprattutto per i loro tratti personali e caratteriali. Nel discorso commemorativo per Bice Bertolotti Lupo, la fondatrice della Pro Cultura Femminile di Torino scomparsa nel 1950, Gui afferma di aver affidato la prima versione delle proprie memorie al figlio della seconda moglie, il regista Franco Enriquez, affinché lo consegnasse alle stampe: il testo risulta però, ad oggi, inedito⁸. Sebbene non vi sia stata apposta alcuna data, si può presumere che la prima stesura - che consta di 130 pagine - sia stata redatta già alla fine degli anni Quaranta in quanto si fa riferimento al Maggio Musicale Fiorentino del 1949. La seconda - costituita da circa 170 pagine - deve essere fatta risalire invece agli ultimi anni Sessanta o all'inizio degli anni Settanta: lo si deduce dal riferimento agli oltre sessanta anni di carriera (e il suo debutto come direttore avvenne, lo si è già ricordato, nel 1907). Oltre all'inserimento di una premessa e a qualche altra integrazione - le più sostanziose riguardano il contesto musicale romano di inizio secolo, una lunga digressione sulla figura di Debussy e una conclusione nella quale Gui ripercorre sinteticamente le tappe della sua esistenza - le modifiche si limitano perlopiù a interventi di carattere formale, e nulla si aggiunge per aggiornare i contenuti delle memorie, che - analogamente alla prima stesura - si fermano agli anni del secondo dopoguerra. Le motivazioni che lo spinsero a cimentarsi con la scrittura autobiografica sono da lui stesso così spiegate:

queste mie chiacchiere, sollecitate da molti amici e non amici, non possono né vogliono ambire a un

⁸ «Ma poiché l'invito [a parlare pubblicamente] contiene la parola "autobiografico" prenderò la via più vicina e più comoda, quella dell'autobiografia, tanto più che ho già rotto il ghiaccio, - e questa è una confessione - buttando giù una specie di volumetto che Franco stesso ha consegnato a un editore - il quale naturalmente non l'avrà ancora letto e che se lo terrà nel cassetto per qualche anno...come suole accadere - il titolo un po' triste è *Il tempo che fu* ma potreste voi trovarmi un eufemismo che esprima con meno malinconiche parole la stessa cosa?», Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Gui, *Scritti autobiografici, Memorie, ricordi, considerazioni*, Archivio 2.

valore letterario che non hanno; sono per lo più memorie sparse di conversazioni fatte tra persone intelligenti che trovavano un certo interesse a sentirmi parlare di cose passate nella vita, e di molte cose vedute nel corso di un'esistenza non breve e a traverso un periodo storico abbastanza movimentato⁹.

Dietro questa tendenza alla minimizzazione si può senz'altro leggere il desiderio – un po' narcisistico, dato il carattere a tratti ambizioso dell'autore - di racchiudere in un volume le proprie memorie: queste, oltre a ripercorrere gli episodi più salienti della sua carriera, offrono uno spaccato della cultura musicale italiana dell'epoca e permettono all'autore di esporre giudizi e considerazioni relativi agli argomenti affrontati.

L'età avanzata del direttore, la distanza di tempo che si frappone tra entrambe le stesure e alcuni degli episodi riportati, l'impronta nostalgica e la parzialità delle vicende narrate mi hanno convinto ad attribuire un valore relativo agli scritti e a confrontare le informazioni, per quando possibile, con altre fonti (è il caso, ad esempio, della vicenda concernente la rottura dei rapporti con Toscanini). In mancanza di riscontri, si è fatto ovviamente riferimento alle memorie di Gui, non sottovalutandone la possibile parzialità. Oltre alle due stesure esaminate, la sezione conserva alcuni dattiloscritti preparatori per l'autobiografia (alcuni di essi recano singoli episodi compiuti, in altri casi si tratta di frammenti su fogli sparsi) di difficile datazione, alcuni dei quali provvisti di titolo. Gli snodi biografici che hanno comportato maggiore lavoro di scrittura, relativamente ai quali esistono di conseguenza stesure molteplici, riguardano il primo incontro con Debussy, quello con Toscanini e la ricordata successiva rottura, nonché alcuni scontri con il pubblico, tra i quali lo sventato 'linciaggio' (a Verona, nel 1937) a causa di un bis negato.

Dei rimanenti scritti, una porzione considerevole - circa una settantina - è costituita da elaborati di critica musicale, diversi dei quali hanno avuto esito a stampa, come ad esempio il saggio riguardante la ripresa di *Alceste* e le considerazioni su Verdi, Bellini e la direzione d'orchestra: qualora sia stato possibile risalire all'articolo definitivo e pubblicato, questo viene indicato in nota. Di altri testi non è stato possibile rintracciare l'esito a stampa, né è da escludere che a tale esito essi non siano mai giunti. Infine, un'ultima parte di scritti venne stesa come canovaccio per interviste o discorsi da pronunciare pubblicamente. Alcuni di questi elaborati sono completi e corredati di titolo - in caso di citazione specificato in nota - mentre altri risultano incompleti, oppure costituiti da soli appunti sparsi incompleti, oppure costituiti da soli appunti sparsi. Le tematiche più ricorrenti, tra queste pagine, riguardano i profili di compositori del passato e contemporanei, direttori d'orchestra, opere – sinfoniche o liriche - che rivestirono per lui un particolare significato, prime assolute, “riesumazioni” storiche, centenari e commemorazioni, punti di vista relativi alla pratica della direzione orchestrale. Circa una trentina sono le dissertazioni su argomenti vari, che esulano del tutto dalla musica (ad esempio

⁹ Vittorio Gui, Ivi.

sull'economia, sulle religioni, sulla filosofia) e infine scritti preparatori e rielaborazioni (all'incirca una ventina di documenti) per la redazione di *Battute d'aspetto*, una raccolta di saggi pubblicati dai primi anni di carriera in avanti su periodici e quotidiani e ridati alle stampe nel 1944 dopo opportuna revisione.

La terza sezione del fondo è costituita dagli Articoli di giornale, italiani e stranieri¹⁰: si tratta di articoli su Gui - raccolti da lui e dagli eredi durante tutto il corso della carriera e in occasione della scomparsa - ma anche articoli di Gui, per un totale di un migliaio di pezzi circa. Le prime recensioni - quelle comprese tra il 1906 e il 1911 - erano state incollate con cura tra le pagine di un quaderno, mentre quelle successive si presentavano per lo più come ritagli sciolti e privi di ordine (ora tutti gli articoli sono stati da me suddivisi per anno e raccolti in appositi contenitori).

Molto vasta è la quarta sezione, quella dei Programmi di sala, che documentano tutta la sua attività a partire dai saggi di direzione in seno al Liceo Musicale di Santa Cecilia: le notizie in essi contenute hanno ovviamente fornito un contributo fondamentale alla ricostruzione dell'attività direttoriale del Maestro, sinotticamente riassunta nella *Cronologia dei concerti*, posta nella seconda parte di questa tesi. (Cronologia che, nonostante l'integrazione con ulteriori fonti, non ambisce ancora ad essere esaustiva).

Nella quinta sezione dell'archivio sono confluite le Partiture autografe: si tratta sia di composizioni sinfoniche e da camera originali di Gui, sia di trascrizioni per orchestra da opere varie.

Per la stesura della tesi, i materiali reperiti presso la Biblioteca Nazionale sono stati integrati e messi criticamente a confronto, oltre che con la bibliografia disponibile, con i documenti consultati presso altri istituti e archivi italiani: l'Archivio privato Giorgio Fanan di Fratta Polesine (Rovigo), contenente una piccola ma interessante parte del carteggio tra Guido M. Gatti e Vittorio Gui; l'Archivio storico del Maggio Musicale Fiorentino, che include lettere, articoli di giornale e bilanci risalenti al periodo analizzato, 1928-1936; l'Archivio storico dell'Istituto Treccani di Roma, per la corrispondenza con Ildebrando Pizzetti; gli Archivi musicali della Fondazione Cini di Venezia per quanto concerne gli scambi epistolari con altri esponenti della Generazione dell'80 - Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi; la Biblioteca della Fondazione Gioachino Rossini di Pesaro, che dal 1975 conserva l'intera collezione della biblioteca musicale di Gui, per la disamina di alcune delle partiture a lui appartenute - in particolare *Italiana in Algeri* di Rossini, *Così fan tutte* di Mozart e *Alceste* di Gluck, esaminate perchè tra le opere più eseguite e valorizzate dal Maestro; l'Archivio privato Francesco Andreucci di Perugia per ulteriori documenti riguardanti Guido M. Gatti.

¹⁰ Nel Fondo si trovano articoli tratti da quotidiani americani, austriaci, cechi, francesi, giapponesi, inglesi, irlandesi, olandesi, polacchi, portoghesi, rumeni, spagnoli, svedesi, tedeschi e ungheresi.

La tesi si divide in due parti: la prima, suddivisa in quattro capitoli, è dedicata alla ricostruzione della carriera e del pensiero di Gui relativamente alla direzione d'orchestra; la seconda raccoglie repertori e documenti. Nel primo capitolo viene indagata la formazione scolastica e musicale di Gui, seguita a distanza di brevissimo tempo dal debutto sui podi romani per la direzione sia di concerti sinfonici sia di opere liriche. Si analizzano poi le prime esperienze fuori Roma, in alcuni teatri del Nord Italia - tra i quali il Regio di Parma - e al Teatro San Carlo di Napoli, dove Gui intervenne anche nella riforma dell'orchestra. Particolare attenzione è rivolta al 1911, anno in cui egli ricoprì il ruolo di direttore stabile in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino: di notevole interesse fu l'incontro con Debussy, come si è detto uno degli eventi su cui più è tornato nella scrittura delle sue memorie. Nello stesso anno giunse una nuova scrittura per la stagione lirica presso il napoletano San Carlo, cui ne seguì un'ultima poco dopo. Il capitolo termina con l'inizio della Prima Guerra Mondiale e il conseguente arruolamento volontario di Gui.

Il secondo capitolo si apre con il 1919, anno che si dimostrò, sotto diversi punti di vista, particolarmente difficile e faticoso: la stagione lirica al Teatro Massimo di Palermo si svolse tra numerose avversità, in parte dovute alla disastrosa situazione economica creatasi in seguito al conflitto. L'invito a dirigere una stagione presso il teatro San Carlo di Lisbona - dietro richiesta di Luigi Mancinelli - fu la svolta decisiva verso la ripresa e lo portò ad affermarsi anche all'estero. Vengono poi ripercorse la stagione 1922-1923 al Costanzi di Roma e le successive due alla Scala, al fianco di Toscanini, terminate con una rottura - mai più sanata - tra i due direttori. Gli ultimi due paragrafi sono dedicati all'esperienza del Teatro di Torino, una tra le più illuminanti nella carriera di Gui: egli venne chiamato da Riccardo Gualino - proprietario e fondatore - a preparare e dirigere l'orchestra stabile del neonato teatro, che, per il repertorio proposto, intendeva configurarsi come 'teatro d'arte'. Per queste due stagioni (1925-1927) fu continuo il confronto con Guido M. Gatti, direttore del teatro. Gui influì in maniera decisiva nella scelta delle composizioni da proporre al pubblico, perseguendo la volontà di selezionare le opere più rappresentative di ogni epoca storica, dal Settecento alla contemporaneità: questo lo condusse alla riscoperta e alla valorizzazione di capolavori dimenticati quali *L'italiana in Algeri* di Rossini - che assunse i caratteri di una vera e propria "riesumazione" -, *Così fan tutte* di Mozart e *Alceste* di Gluck, opere che da quel momento iniziarono a godere di attenzione anche da parte di altri teatri italiani.

Il terzo capitolo si apre con l'anno 1928 ed esamina l'impegno profuso da Gui per la fondazione di due orchestre stabili: quella di Palermo - ma il progetto non si realizzò - e quella di Firenze. Il coinvolgimento di Gui nella costituzione dell'orchestra siciliana costituisce un episodio del tutto inedito, stando almeno a quanto è ad oggi noto dalle biografie. Il Fondo Gui conserva importanti scambi epistolari, oltre a due prospetti - stilati dai collaboratori siciliani -

che presentano in ogni dettaglio il progetto dell'orchestra, di cui Gui avrebbe dovuto essere organizzatore e direttore stabile. La seconda parte del capitolo si sposta in area toscana per indagare la fondazione della Stabile Orchestrale Fiorentina, avvenuta alla fine del 1928. Tra i compiti di Gui si annovera l'onere della programmazione, da lui concepita come processo di affinamento dell'educazione musicale del pubblico e di preparazione all'incontro con le composizioni di maggior impegno compositivo, del passato e della contemporaneità. L'ultimo paragrafo è dedicato alla nascita del Maggio Musicale Fiorentino - avvenuta nel 1933 - e all'evoluzione del festival, di cui egli reggerà le sorti fino al 1936.

Il quarto e ultimo capitolo traccia un profilo del direttore d'orchestra nel primo Novecento. Attraverso gli scritti di Gui – opportunamente messi a confronto con dichiarazioni di critici e di altri direttori d'orchestra del tempo, rinvenute in saggi e manuali di direzione d'orchestra – si analizzano le opinioni del direttore in merito ai metodi di apprendimento, le mansioni, le tecniche, i repertori e altri aspetti relativi a una figura, la cui identità si andava strutturando proprio in quegli anni.

La seconda parte della tesi comprende: la cronologia dei concerti diretti da Gui nel periodo 1907-1936; l'elenco degli autori e delle opere eseguite; l'elenco dei corrispondenti presenti nella sezione Carteggio del fondo fiorentino; una selezione di stralci dal Carteggio; una scelta di passi dagli Scritti autobiografici.

Capitolo 1. DALLE LETTERE ALLA MUSICA: LA FORMAZIONE E GLI ESORDI

1.1 La famiglia e la formazione

Vittorio Gui nacque il 14 settembre 1885 a Roma, in una vecchia casa a tre piani con cortile, situata nel cuore della città, all'ombra del Pantheon. Tracce della sua famiglia, il cui cognome originariamente prevedeva una "y" finale, furono riscontrate in Provenza fin dal secolo tredicesimo e successivamente in Savoia, intorno al 1650, in base a quanto emerso da un'indagine genealogica condotta dal fratello Emilio; la ricerca avrebbe rivelato, inoltre, come l'attitudine per la musica fosse giungesse a Vittorio attraverso gli antenati, tra i quali pare si potesse annoverare Muzio Clementi. Il padre, Attilio, svolgeva la professione di medico municipale e morì prematuramente nel 1890, a 34 anni, in seguito ad un'epidemia di peste polmonare contratta dai suoi pazienti; la madre, Luigia Lupi, rimasta vedova, senza mezzi e con due bambini piccoli, dovette fare appello alle sue capacità per sostenere la famiglia. Ella stessa musicista, rivestì un ruolo primario nell'educazione artistica del piccolo Vittorio; dapprima arpista, successivamente pianista, aveva perfezionato i suoi studi con Giovanni Sgambati, il quale l'aveva sempre ricordata come una delle sue migliori allieve. All'età di circa quattordici anni, inoltre, era stata individuata dall'impresario del Teatro Apollo, Vincenzo Jacovacci, come seconda arpa nell'*Aida* di Verdi, la cui preparazione era affidata al giovane Luigi Mancinelli, che in quel periodo si guadagnava la vita lavorando in teatro¹: la nonna di Gui, "donna intelligente e libera da ogni pregiudizio [...] aderì ponendo un'unica condizione; niente denaro, solo il diritto di occupare un palchetto ogni sera"². Alla morte del marito, dunque, la madre, senza esitazione, si mise a dare lezioni di pianoforte e, data la sua abilità nella lettura a prima vista, si propose come accompagnatrice di cantanti, diventando in breve molto ricercata nell'ambiente musicale romano. Per assicurare loro una solida istruzione, mandò entrambi i figli a studiare nel Collegio di Santa Maria in Aquiro, situato in Piazza Capranica e gestito dai Padri Somaschi, che ospitava esclusivamente orfani di professionisti e li accompagnava nella formazione classica - ginnasio e liceo - fino all'Università; non disponendo di scuole interne, il Collegio affidava i propri allievi

¹ Narrando l'episodio, Gui precisa che a Roma, oltre alla signora Sofia Sarzana - insegnante privata presso cui sua madre prendeva lezioni - non c'era all'epoca una seconda arpa, motivo per cui la scelta cadde sulla bambina; si confronti il dattiloscritto per l'autobiografia di Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, prima stesura, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Gui, Archivio 2, p. 4. D'ora in avanti, Firenze, BNCF, Fondo Gui, seguito dalla collocazione - parziale - del documento; per quanto riguarda i dattiloscritti dell'autobiografia, si citerà sempre il primo, mentre il secondo (contrassegnato con la dicitura *Il tempo che fu II*) verrà citato solo in caso di varianti significative. La fortuita conoscenza di Mancinelli (1848-1921) sarà rilevante per la futura carriera direttoriale del giovane Vittorio. Il ventenne direttore orvietano si trovava in quel periodo al teatro Apollo in qualità di Maestro sostituto. Lo stesso episodio viene riportato anche nel saggio di Gui, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V 1971, pp. 242-248: 245.

² Vittorio Gui, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, cit., p. 245.

al Liceo Ennio Quirino Visconti, dove gli studi erano condotti con serietà e disciplina, come si desume dal ricordo di Vittorio:

per ottenere una seria selezione, ai convittori non è permesso mai ripetere l'anno, e chi è bocciato a ottobre deve lasciare per sempre il posto a un altro ragazzo più solerte o più intelligente di lui: è stato, così, possibile a questo Collegio lanciare nella società eccellenti professionisti, avendo loro dato una preparazione di studi molto seria e un'educazione piuttosto severa³.

Durante questi otto anni - dal 1894 al 1902 - oltre allo studio delle lettere classiche, egli ricevette anche una sommaria preparazione musicale da parte di un anziano insegnante⁴, membro della banda municipale di Roma; il Maestro, resosi conto della facilità con la quale il giovane apprendeva, non esitò a prendersi particolare cura della sua cultura, tanto che in breve gli trasmise tutti i fondamenti della teoria musicale. Inoltre, nel Collegio si era costituita una piccola banda, alla quale anche Vittorio prese parte come clarinetista e che periodicamente si esibiva nel cortile dell'istituto. Nelle memorie egli narra che, improvvisamente, tra il 1900 e il 1901, la sua vena compositiva emerse spingendolo ad annotare qualche idea musicale, nonostante non avesse ancora nozioni di armonia né di contrappunto; di nascosto dunque, sottraendo ore agli studi liceali, compose un breve poema sinfonico per piccola orchestra, intitolato *Giulietta e Romeo*, che volle far eseguire nel teatrino del collegio:

La bramosia di sentirlo fu tale da parte mia, che la mia volontà non conobbe ostacoli; in pochi giorni, rompendo le scatole a tutti quegli amici che suonavano uno strumento a corda o a fiato, riuscii a mettere insieme una vera orchestra, e in una vasta sala del Collegio, organizzai un vero e proprio concerto, con inviti, e intervento perfino di "critici musicali" che riferirono sui loro giornali circa l'avvenimento! 7 ottobre 1901, data segnata sulla placchetta d'argento apposta alla bacchetta d'ebano donatami da un vecchio amico in quell'occasione [...] Fu da quel concertino che uscì foggiano il mio destino per tutta la vita; fu da quella sera che persone di importanza nel campo musicale si accorsero che la mia musicalità era tale da dare affidamento a una vera e seria carriera, e incoraggiarono mia madre a lanciarmi nello studio professionale della musica, come studio "principale"⁵.

La decisione tuttavia non si mostrava facile; il giovane propendeva senza dubbio per gli studi letterari ma allo stesso tempo percepiva un forte istinto - da lui stesso definito "prepotente" - che lo spingeva a fare della musica la sua attività principale. Grazie alla madre egli poté entrare in contatto con due esponenti della cultura musicale romana: Ettore Pinelli, già amico di suo padre e illustre musicista che, con la fondazione della Società Orchestrale Romana nel 1874, era stato uno dei pionieri della diffusione di musica sinfonica in Italia, attraverso la costituzione di un'orchestra stabile capitolina che dava concerti nel centro città; e Giovanni Sgambati che, da sempre impegnato nel campo dell'insegnamento musicale, era in quegli anni titolare di una

³ Idem, *Il tempo che fu II*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 6.

⁴ Nell'autobiografia Gui fa il nome di detto Maestro, Di Donato. Non si trattava però di Vincenzo, attivo nel panorama romano di primo Novecento, il quale era praticamente coetaneo di Gui, essendo nato nel 1887.

⁵ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 11. Presso la sezione degli autografi musicali del Fondo Gui BNCF, si trova un esemplare del poemetto, sul cui frontespizio, in calce, sono riportati i nomi dei primi interpreti, fra i quali la madre del compositore nel ruolo di pianista.

cattedra di perfezionamento in pianoforte presso il Liceo di Santa Cecilia⁶. L'opportunità di confrontarsi con tali importanti personalità fu decisiva per il suo futuro:

di fatto mia madre, prima di decidersi ad avviarmi nello studio serio e regolare della musica, aveva voluto consultare i due musicisti illustri qui sopra ricordati, e tutti d'accordo, compreso l'interessato che ero io, fu deliberato che io avrei seguito ad un tempo gli studi universitari nella facoltà di lettere e quelli musicali⁷.

La madre era incerta sulla formazione verso cui indirizzare il figlio: la titubanza è comprensibile se ci si rapporta alla mentalità dell'epoca, secondo la quale la musica non era considerata un'occupazione sulla quale basare la vita. Inoltre, in mancanza di una tradizione di famiglia - analogamente a quanto accaduto ad altri musicisti prima e dopo di lui - la decisione si mostrava ancor più azzardata⁸. Gui ebbe dimostrazione di ciò quando, un paio di anni dopo, fece richiesta per un sussidio offerto a vantaggio degli studenti da parte di un testatore: la risposta ebbe esito negativo in quanto la somma era destinata ad allievi di medicina e farmacia, estensibile forse a quelli di lettere ma non certo a quelli di musica.

Nonostante tutto l'impegno profuso e il vivo, costante interesse per la letteratura - che lo accompagnò durante tutto l'arco della sua vita - la formazione universitaria non venne mai completata con il conseguimento della laurea⁹. Diversamente avvenne per la formazione musicale, che, dal 1902, venne affidata agli insegnanti di Santa Cecilia; il Maestro di armonia e contrappunto fu Giacomo Setaccioli, del quale Gui ebbe sempre un affettuoso ricordo e che descrisse come «un ometto alto poco più di un metro e venti, un mezzo nano, ottimo suonatore di flauto, ma sopra tutto magnifico insegnante di armonia e contrappunto, l'uomo che mi insegnò la fuga, questa difficile forma di composizione, *per corrispondenza*»¹⁰. In relazione alla bravura del Maestro, Gui narra un episodio avvenuto in sede di esame finale al Liceo: avendo appreso velocemente e bene a comporre, egli - desideroso di intraprendere quanto prima la

⁶ Ettore Pinelli (1843-1915) e Giovanni Sgambati (1841-1914) nel 1869 avevano richiesto all'Accademia di Santa Cecilia la disponibilità di una sede per l'avviamento dell'attività didattica musicale; dal nucleo primigenio avrebbe preso vita il Liceo di Santa Cecilia, formalizzato nel 1877, oggi diventato Conservatorio. Per ulteriori notizie su Sgambati si rimanda a *Giovanni Sgambati: musicista dell'avvenire o epigono romantico?*, a cura di Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2018; per una ricognizione sulla nascita dell'istituto si veda Domenico Carboni, *Storia del Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma*, Varese, Zecchini; Roma, Conservatorio Santa Cecilia, 2017.

⁷ Testimonianza di Gui pubblicata nel volume di Maurizio D'Alessandro, *Giacomo Setaccioli*, Tarquinia, Società tarquiniese d'arte e storia, 1995, p. 54.

⁸ Solo per considerare alcuni esempi contemporanei, anche Alfredo Casella e Mario Castelnuovo-Tedesco vennero avviati alla musica dalla figura materna; analogamente a Gui, inoltre, Luigi Dallapiccola non aveva alle spalle una tradizione musicale di famiglia.

⁹ L'informazione mi è stata fornita dalla nipote di Gui, la sig.ra Maria Previtali.

¹⁰ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. Sotto la denominazione *Scritti autobiografici* sono stati raccolti le due stesure per l'autobiografia e i relativi appunti preparatori. Giacomo Setaccioli (1868-1925) fu compositore e insegnante di armonia e contrappunto e quindi di fuga e composizione presso il Liceo di Santa Cecilia a Roma, istituendovi nel 1922 un corso di direzione d'orchestra. La lettera in questione, nella quale si trovano le regole per la composizione di una fuga, è conservata in Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 10.

carriera direttoriale - aveva chiesto e ottenuto di poter concentrare in uno solo i tre anni di studio rimanenti. Al momento della correzione del compito, consistente nella stesura di una fuga, si era sviluppata una polemica sollevata dall'altro insegnante di composizione, l'anziano e illustre Cesare De Sanctis¹¹, il quale riteneva impossibile che l'allievo avesse potuto produrre un elaborato tanto sviluppato e ricco di elementi - peraltro in poche ore - senza conoscerne in anticipo il tema; inoltre, caso unico nella sua esperienza di insegnante, la fuga di Gui era stata arricchita di un corale facoltativo costruito, secondo la prassi, su un tema del tutto indipendente dal soggetto della fuga. L'arcano venne poi chiarito da Gui stesso:

Ora io avevo già pensato, prima di presentarmi, di fare un "effetto", sicuro della mia facilità e della perfetta preparazione che dovevo a Setaccioli, servendomi di un corale; se non che siccome il tema del corale non mi sarebbe stato fornito, ché non era in programma tale arricchimento, io avevo «prefabbricato» due corali, pensando acutamente che i casi non potevano essere che due: in altre parole il tema non poteva essere che binario o ternario [...]. E così col corale anzi coi due corali scritti nel cervello (un cervello di 20 anni ha a disposizione anche una memoria di ferro) io sedetti al tavolo e feci il "colpo"¹².

Successivamente, gli studi di composizione furono perfezionati alla cattedra di Stanislao Falchi¹³, il quale in quegli anni ricopriva il doppio ruolo di docente e di direttore del Liceo musicale e che fu per Gui un importante punto di riferimento anche durante i primi anni di carriera¹⁴. Inoltre, nell'ambito del Liceo si era consolidato un folto gruppo di giovani appassionati di musica, i quali si riunivano spesso per analizzare e commentare le composizioni appena pubblicate: i ritrovi avevano la loro sede abituale in casa dei fratelli Emilio e Paolo Blumenstihl, i quali, essendo conti e non avendo limitazioni economiche, potevano permettersi di acquistare le nuove partiture, mettendole liberalmente a disposizione degli amici meno abbienti¹⁵.

Gli anni della sua formazione artistica furono punteggiati da stimolanti polemiche musicali che provenivano per lo più dai paesi d'oltralpe, segnatamente dalla Francia; in particolare, egli venne notevolmente impressionato dalla nuova opera di Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*,

¹¹ Cesare De Sanctis (1824-1916) compositore, direttore d'orchestra e insegnante di armonia, contrappunto e composizione, fu autore di un *Trattato di armonia* molto apprezzato.

¹² Citazione di Gui riportata in Maurizio D'Alessandro, *Giacomo Setaccioli*, cit., p. 54.

¹³ Stanislao Falchi (1851-1922), compositore e insegnante, ricoprì la carica di direttore presso il Liceo musicale di Santa Cecilia nel periodo compreso tra il 1902 e il 1915. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Silvia Paparelli, *Stanislao Falchi: musica a Roma tra due secoli*, Lucca, Akademos, 2001.

¹⁴ L'affetto nei riguardi dei suoi maestri si mantenne sempre vivo, come si legge nei suoi scritti: «La mia riconoscenza senza fine va ancora oggi ai miei impareggiabili insegnanti di armonia, di composizione, di pianoforte [...] oltre che alle figure minori, ma tutte care e alle quali un debito di riconoscenza mi lega ancora», *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

¹⁵ Emilio (1869-1938) e Paolo Blumenstihl (1871-1964) rivestirono ruoli di rilievo in seno all'Accademia di Santa Cecilia, facendo parte della Commissione Accademica per i concerti sinfonici. Condivisero a lungo l'amicizia con Gui, seguendolo anche a distanza nei suoi successi. In età avanzata, egli li ricordava quali amici preziosi e generosi: «Per me furono la mia biblioteca circolante, alla quale mi rivolsi per anni mentre completavo i miei studi; io soldi per comperare musica pochi pochissimi ne avevo, e senza i due cari amici, come avrei fatto?», *Il tempo che fu*, cit. p. 46 bis.

che, rappresentata a Parigi il 30 aprile 1902, era stata oggetto di diverse critiche. Le prime copie dello spartito per canto e pianoforte erano giunte anche a Roma e Gui, tra i primi, volle leggerlo e interpretarlo, condividendone le impressioni con i due compagni di giovinezza Giovanni Amendola ed Ettore Romagnoli¹⁶. L'autobiografia riporta che, in loro compagnia, il giovane andò a suonare l'opera a casa di Luigi Pirandello il quale, trovandosi in quegli anni a Roma agli esordi della sua carriera, voleva conoscere le pagine che avevano causato tanto scalpore nel mondo musicale.

Il 1904 fu un anno decisivo per la formazione di Gui, che ebbe modo di fare la conoscenza di due grandi interpreti, guide da cui trarre preziosi insegnamenti per l'attività direttoriale: all'epoca, non esistendo ancora vere e proprie scuole di direzione d'orchestra, l'allievo doveva affiancare un Maestro esperto, cogliendo spunti, gesti e segreti del mestiere dall'osservazione diretta, soprattutto durante le prove. In quel periodo, Luigi Mancinelli era tornato a Roma dall'estero per dirigere alcune opere al Teatro Costanzi e la conoscenza fortuita che la madre di Gui ne aveva fatto in passato le diede l'opportunità di presentarglielo: il Maestro orvietano si dimostrò molto disponibile e divenne per il ragazzo una solida guida:

Mancinelli si interessò molto di me, dei miei primi tentativi, mi ascoltò parlare, mi fece suonare qualche pezzo di mia composizione, mi incoraggiò e mi permise di assistere a tutte le sue prove, anche a quelle di concertazione al piano; così io iniziai il mio tirocinio sotto buoni auspici e sotto la guida di uno dei maggiori direttori che abbia vantato l'Italia di allora¹⁷.

Un altro fondamentale incontro avvenuto in quei mesi - «una fortuna caduta improvvisa sulla mia giovinezza musicale» - fu quello con Arturo Toscanini, che si trovava a Santa Cecilia per la direzione di alcuni concerti sinfonici. Durante un'esecuzione di *Cantate* bachiane, riconosciutene le sembianze, il giovane si fece avanti presentandosi come studente di composizione e, domandato il permesso di assistere nei giorni seguenti alle sue prove generali, lo ottenne; motivò la sua richiesta sottolineando la grande utilità che una simile esperienza avrebbe rappresentato per lui, indirizzato verso quella carriera. Precedentemente infatti, il Maestro Falchi aveva proibito ai propri allievi di assistere alle prove del direttore parmigiano, essendo noto il suo temperamento focoso che spesso esplodeva in furiose scenate tra lui e i suoi orchestrali. Partecipare alle prove si dimostrò in effetti molto proficuo per il giovane che, seduto al fianco di Toscanini, ne osservava la tecnica e riceveva preziose spiegazioni sui diversi brani in programma; infine però, come era prevedibile, si verificò una di quelle spiacevoli scenate che posero fine a tale tirocinio. L'episodio avvenne durante una prova di *Till Eulenspiegel* di Richard

¹⁶ Ettore Romagnoli (1871-1938), grecista e letterato, fu traduttore di numerosi autori greci tra i quali Aristofane, Euripide, Eschilo e Sofocle. Giovanni Amendola (1882-1926), filosofo e politico, era solito confrontarsi con Gui riguardo a questioni di interesse musicale e filosofico.

¹⁷ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit. p. 4.

Strauss, che presentava diversi passaggi ardui, uno dei quali nella parte del primo violino; il ruolo era affidato a un docente del Liceo musicale,

il buon professore [Tito] Monachesi, eccellente insegnante, un uomo obeso, tranquillo, modesto, conciliante... Proprio lui fu il primo a scattare quando al famoso passaggio della scala cromatica discendente del violino *solo*, Toscanini cominciò a impazientirsi, e quando il povero Monachesi umilmente gli disse “Maestro è molto difficile [...] l'altro brutalmente rispose “Macché difficile”. Allora il mansueto divenne una belva, scattò in piedi e porgendo il suo violino all'infuriato direttore gli gridò “Allora me lo suon Lei!”. Il pandemonio che nacque non è descrivibile¹⁸.

Durante il periodo degli studi, Gui fu impegnato in un'ulteriore attività - che gli permise anche di contribuire in parte alle spese familiari - quella di critico musicale per i principali quotidiani romani, svolta a partire dai primissimi anni del secolo. L'occasione che gli consentì di iniziare a scrivere fu il debutto di *Salomè* di Richard Strauss, il 26 dicembre alla Scala, sotto la bacchetta di Toscanini. L'episodio è narrato, dopo la morte di Gui, dall'amico fraterno e critico musicale Guido Marotti:

Vittorio aveva seco recato [...] lo spartito della *Salomè* di Riccardo Strauss, la prima esecuzione della quale era già predisposta per la sera di Santo Stefano alla “Scala”, direttore Toscanini, protagonista la Kruceniski. Ci mancavano, quindi, circa cinque mesi che Vittorio s'era prefisso di personalmente impiegare a prepararsi più come “critico” che come semplice uditor, perché, valutando le difficoltà insite in quella partitura [...] pensava - e vi riuscì in pieno - di poter ottenere, da qualche giornale romano, l'incarico d'una “corrispondenza straordinaria”, per recarsi a Milano, assistere, nonché alla prima rappresentazione, alla prova generale della novissima opera e redigere, *causae cognitione*, un resoconto critico di qualche rilievo. La quale cosa, ripeto, avvenne esattamente secondo le sue previsioni e gli valse - per lui fatto importantissimo - l'attenzione particolare di Toscanini¹⁹.

Nonostante gli elevati costi del viaggio - «a proprie spese, e Dio sa quale scossa alla povera e smunta borsa d'uno studente!²⁰» - partecipò alla rappresentazione e ne estrasse un saggio di critica pubblicato poi sul «Corriere d'Italia».

Ottenute visibilità e approvazione attraverso la sua penna di critico, Gui ebbe quindi modo di farsi apprezzare dal pubblico romano anche per l'arte della direzione d'orchestra, verso la quale risultava essere senza dubbio predisposto. I primi banchi di prova furono offerti nel 1907 dai saggi di fine anno organizzati dal Liceo di Santa Cecilia, aperti al pubblico e alla critica musicale cittadina; quest'ultima fu unanime nell'elogiare la giovane bacchetta. Grande sostenitore del giovane, fin dalla prima ora, fu Nicola D'Atri, critico musicale de «Il giornale d'Italia», il quale vide nella sua prova i prodromi di una brillante carriera direttoriale. Nell'articolo di commento al saggio del 6 giugno, egli afferma:

¹⁸ Idem, *Scritti autobiografici, Incontro con Toscanini*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. Tito Monachesi (1852-1914) fu compositore e docente di violino presso il Liceo musicale di Santa Cecilia dal 1876; fece parte del cosiddetto “Quintetto della Regina Margherita”, cui diede vita Giovanni Sgambati.

¹⁹ Guido Marotti, «Parma lirica», dicembre 1975, pp. 5-6: 5.

²⁰ Vittorio Gui, *Debussy (centenario della nascita - 1862-1962)* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3. Questa citazione dimostra che Gui andò a Milano senza ancora avere un accordo con il «Corriere d'Italia».

Questa volta l'orchestra, con lodevole intento, fu data a dirigere agli allievi della scuola di composizione, e cioè ai futuri direttori professionisti; e l'esperimento ha già dato ieri un risultato brillante con la presentazione al pubblico di un giovane Vittorio Gui, romano, che rivelando le sue singolari attitudini di musicista, costituì la nota saliente del saggio. [...] Come direttore egli sembrava tutt'altro che alle prime prove: composto e franco nel battere, guida l'orchestra con energia e la conduce con gli effetti da lui voluti. Non si sbaglia affermando che al Gui è riserbata una brillante carriera di direttore d'orchestra²¹.

Oltre a esaltarne le doti direttoriali, egli ne apprezzò anche quelle compositive: nel programma figurava un duetto tratto dal nuovo dramma musicale, *David*, di cui Gui aveva scritto anche il libretto in collaborazione con l'amico fraterno Corrado Cozza²². La prima impressione venne confermata dopo l'ascolto di tutti e tre i saggi, allorché D'Atri definì Gui «direttore d'obbligo, potremmo dire di cartello, nella troupe di Santa Cecilia²³». All'entusiasmo di D'Atri si aggiunse quello di Matteo Incagliati:

vigoroso, preciso, energico, sottolineò con la bacchetta e coll'occhio vigile la magistrale pagina sinfonica [ouverture *Egmont* di Beethoven]. Non è arduo presagire in lui uno dei nuovi direttori d'orchestra, che sapranno lasciar orma di sé sin dall'inizio della carriera²⁴.

I saggi di fine anno servirono come esercitazioni prima del diploma, conseguito nello stesso anno a pieni voti e suggellata da un premio speciale del Ministero della Pubblica Istruzione consistente in due medaglie d'argento²⁵.

1.2 La Capitale applaude: i primi passi del direttore d'orchestra

Soltanto pochi mesi trascorsero dal giorno del diploma al debutto in teatro, avvenuto inaspettatamente, per una serie fortuita di eventi. Conclusi gli studi, Gui era entrato a far parte della rosa dei maestri sostituti del Teatro Adriano di Roma, nel quale si stava svolgendo la stagione lirica sotto la direzione artistica di Giorgio Polacco²⁶. Improvvisamente, questi venne scritturato dal Teatro San Carlo di Lisbona e se ne andò lasciando la gestione delle rappresentazioni nelle mani dei suoi collaboratori, i quali dovettero far fronte alla situazione di emergenza. Anche il nostro, ultimo tra i sostituti, nonostante l'inesperienza e l'iniziale

²¹ Nicola D'Atri, *I saggi finali a Santa Cecilia*, «Il giornale d'Italia», 8 giugno 1907. D'Atri (1866-1955) fu un giornalista che si occupò principalmente di fatti artistici; nel 1901 partecipò alla fondazione del quotidiano «Il giornale d'Italia» curandone la rubrica musicale per quindici anni. Fu molto attivo per la diffusione di musica sinfonica a Roma e, tramite i suoi articoli, contribuì ad incoraggiare la crescita della cultura musicale, soprattutto sostenendo i giovani.

²² Il Fondo Vittorio Gui di Firenze conserva uno spartito manoscritto del dramma per canto e pianoforte: in calce, «Roma, 8 gennaio 1905».

²³ Nicola D'Atri, *I saggi finali a Santa Cecilia*, «Il giornale d'Italia», 15 giugno 1907.

²⁴ Matteo Incagliati, *Il 1° saggio finale al Liceo di S. Cecilia*, «Il tirso», 9 giugno 1907.

²⁵ Il 6 giugno 1907 Gui diresse Beethoven, Ouverture *Egmont* e il proprio duetto tratto dal *David* per soprano e baritono con orchestra; il 9 giugno Čajkovskij, *Elegia e Finale* (tema russo) della *Serenata per strumenti ad arco*; il 13 giugno Mendelssohn, *Trompeten-Ouverture* e Grieg, *Peer Gynt: La morte d'Ase e Danza di Anitra* per strumenti ad arco, Firenze, BNCF, Fondo Gui, *Programmi di sala*.

²⁶ Giorgio Polacco (1873-1960) fu un direttore d'orchestra; svolse la sua attività principalmente negli Stati Uniti D'America, in particolare presso il Chicago Opera Company. Nel primo decennio del Novecento, fu attivo tra Europa e America.

insicurezza, dovette contribuire alla causa comune. Un venerdì l'impresario gli comunicò che per l'indomani sera il podio era vacante e che - a causa dell'indisposizione di alcuni e l'impreparazione di altri direttori più anziani ed esperti di lui - la rappresentazione di *Gioconda* di Ponchielli rischiava di saltare con grave danno per il bilancio. Colto alla sprovvista ma non potendo rifiutare, la sera del 7 dicembre 1907 egli debuttò:

Insomma io...diressi! Come, non lo so; forse in stato di sonnambulismo; feci appena a tempo a leggermi una volta la partitura e scesi in orchestra, dopo che alcuni amici mi avevano ficcato addosso camicia dura e frack [sic] senza quasi che me ne accorgessi...Abitavo a due passi dal teatro, vi fui trascinato come in "transe" [sic]. Ma una cosa ricordo, ed è che non appena sceso in orchestra e attaccato il preludio, la musica entrò in me compiendo il miracolo, talché io mi sentii ad un tratto tranquillissimo e a mio agio come mi sento avanti a un'orchestra oggi dopo 40 anni di attività professionale!²⁷

Il successo fu unanime, sia di pubblico sia di critica, come emerge dai quotidiani cittadini:

Un successo veramente grande e meritato riportò il giovanissimo Maestro Vittorio Gui, nostro concittadino, che assunse quasi all'improvviso la direzione orchestrale, sostituendo il Maestro Martino indisposto. Il Gui possiede ottime qualità direttoriali e diresse con calma e con sentimento. Fu entusiasticamente applaudito²⁸.

Da un giovane del valore del Gui non era da aspettarsi un debutto diverso come direttore d'orchestra, ed egli può essere altamente soddisfatto della prima serata di sua carriera²⁹.

I critici resero manifesto anche lo spiacevole inconveniente che lo aveva costretto ad affrontare il pubblico senza neanche una prova, né con l'orchestra né con gli artisti, tra i quali quella sera si annoveravano persino due cantanti estranei alla consueta compagnia. Si legge ne «Il popolo romano»:

Dirigere d'un tratto uno spartito come la *Gioconda*, con l'aggravante di due artisti nuovi, avrebbe dato da pensare anche a maestri già da molto tempo in arte. Ma Vittorio Gui, forte dei suoi studi e della sua intelligenza, superò l'ardua prova e la superò così felicemente che il pubblico volle mostrargli con applausi entusiastici tutta la sua ammirazione³⁰.

Tra i sostenitori della prima ora Gui ricorda - oltre al già citato Nicola D'Atri - un altro personaggio di cruciale importanza per la vita musicale romana, il conte Enrico di San Martino e Valperga³¹; quest'ultimo, attivo da tempo nel panorama culturale della capitale, era in quel periodo presidente della Regia Accademia di Santa Cecilia, del Liceo musicale nonché della Compagnia drammatica stabile di prosa, con sede presso il Teatro Argentina. Proprio in questo

²⁷ Vittorio Gui, *Il tempo che fu II*, cit., Archivio 2, p. 39.

²⁸ S.n.a., *La Gioconda all'Adriano*, «Il messaggero», 8 dicembre 1907, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5. Si allude probabilmente al Maestro Alfredo Martino. Da testimonianze tratte di quotidiani si deduce che Gui, dopo il debutto, continuò a dirigere opere all'Adriano per la stagione invernale, in particolare un'*Aida* di Verdi.

²⁹ S.n.a., *Ripresa della "Gioconda all'Adriano"*, «Il giornale d'Italia», 9 dicembre 1907, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

³⁰ S.n.a., senza titolo, «Il popolo romano», 8 dicembre 1907, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Gui, Archivio 5.

³¹ Per maggiori dettagli sull'attività svolta nella capitale dal conte Enrico di San Martino e Valperga (1863-1947) si veda a p. 14 e segg.

teatro era stata accolta la nuova tragedia dannunziana in un Prologo e tre Episodi intitolata *La nave*, il cui debutto era previsto per il gennaio del 1908. La genesi della parte testuale dell'opera - che si doveva corredare con musiche di scena - risaliva al luglio 1905, quando D'Annunzio ne estrapolò un coro in versi che pubblicò sul periodico «Il tirso», invitando i musicisti a cimentarvisi e a comporre su di esso musiche per sole voci³². Due anni dopo, il conte di San Martino consegnava le sole partiture, giunte nel frattempo alla redazione del periodico, al suo protetto Gui, affinché le valutasse per capirne il valore e decidere quindi se accettarle ed eseguirle:

mi mandò dunque a chiamare una sera e mi pose in mano un rispettabile pacco di carta da musica contenente, mi disse, delle musiche scritte da un giovane parmense, segnalato e caldamente raccomandato da Gabriele D'Annunzio, musiche di scena per la *Nave*; mi disse di dargli un'occhiata e di riferirgli³³.

L'autore, in quell'anno ancora sconosciuto, era il giovane Ildebrando Pizzetti, il quale, già diplomato in composizione a Parma sotto la guida di Giovanni Tebaldini, mostrava di essere molto preparato segnatamente nella polifonia corale e di possedere una ricca ispirazione e originalità di espressione; unico, aveva risposto all'invito di D'Annunzio e in capo a pochi giorni aveva scritto le musiche per la tragedia³⁴. Riscontrato dunque un notevole valore musicale nelle pagine pizzettiane, egli ebbe dal conte l'incarico di dirigerle, supportato nelle prove dal compositore stesso che giunse immediatamente da Parma; si trattava di un'opera singolare, molto impegnativa soprattutto nel coordinamento delle varie arti coinvolte:

era forse la prima volta che l'unione di due elementi, il musicale e il verbale recitato, veniva tentata; la musica era molta e importante, ma anche l'armonia del verso dannunziano era un'altra musica e si doveva trovare l'accordo perfetto tra le due³⁵.

Le prove, nelle quali il direttore si prodigò per quasi due mesi³⁶, si svolgevano nel teatro Argentina, sede a malapena attrezzata per la prosa e del tutto disorganizzata per la musica: Gui

³² Su «Il tirso» del 2 luglio 1905 venne pubblicato il Coro processionale del Prologo insieme alle condizioni del concorso: il musicista vincitore avrebbe ricevuto un premio di cinquecento lire.

³³ Vittorio Gui, *La voce di un amico lontano e vicino*, «L'approdo musicale», n. 21, 1966, pp. 86-99: 87.

³⁴ Pizzetti intraprese la composizione dei cori tra il 5 e il 10 novembre 1905 e li terminò il 20 dello stesso mese, inviandoli sia alla redazione del giornale sia direttamente a D'Annunzio; trascorsi alcuni mesi, i due si incontrarono e il poeta, entusiasta delle prime pagine musicate, gliene affidò l'intera composizione. Per maggiori dettagli sull'intera vicenda cfr. G. Civinini, *Aspettando "La nave". Comparse, cori, danze, antifone*, «Corriere della sera», 13 dicembre 1907; Nicola D'Atri, *Musica e musicista per la "Nave"*, «Il giornale d'Italia», 12 gennaio 1908; Mario Castelnuovo-Tedesco, *Firenze musicale ai primi del '900*, in *La penna perduta, scritti 1919-1936*, edizione critica e saggio introduttivo di Mila De Santis, Ariccia, Aracne editrice, 2017, pp. 449-458 :449; *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pillotta, 1980, p. 53 e segg.

³⁵ Vittorio Gui, *La voce di un amico lontano e vicino*, cit., p. 88.

³⁶ Dal volume curato dal figlio Bruno, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., sappiamo che il compositore parmense si era trasferito a Roma per le prove della tragedia il 6 dicembre 1907, proprio il giorno precedente l'improvviso debutto di Gui all'Adriano: da ciò si potrebbe ipotizzare che il conte di San Martino avrebbe chiesto il parere del giovane Vittorio sulle partiture pizzettiane e gliene avrebbe affidato la direzione prima ancora che questi esordisse ufficialmente in pubblico.

dirigeva stando in piedi sopra una sedia, non essendo disponibile né un podio né un leggio; la massa corale a disposizione era veramente eccezionale, sia per numero che per valore e costituita da «quasi tutti i cantori delle Cappelle papali [...] compresi i “falsettoni” e i ragazzi per le voci bianche, essendo bandite le donne³⁷». La prima prova generale ebbe luogo il 2 gennaio 1908, alla presenza di Pizzetti e D'Annunzio; per l'occasione, il conte aveva organizzato un ricevimento nel foyer del teatro, al quale presero parte - oltre a Ugo Falena, in quegli anni segretario della Compagnia drammatica - anche gli interpreti della tragedia: Ferruccio Garavaglia, Alfonsina Pieri, Evelina Paoli, Ciro Galvani³⁸. Finalmente, la tragedia debuttò la sera dell'11 gennaio raccogliendo grande consenso da parte di pubblico e critica, tanto da essere replicata, nella sola capitale, circa una trentina di volte. I quotidiani, oltre a descrivere la nuova opera e a presentarne gli autori, dedicarono alcune parole di lode anche al nuovo direttore, come si legge dalle pagine de «Il tirso»:

Il Maestro Gui ha istruito con grande amore le masse corali e l'esecuzione della parte musicale fu quale doveva essere: sicura e misurata, qua intensa di calore, là dolce e quasi evanescente...Né meno sicura fu l'esecuzione da parte dell'orchestrina e delle buccine squillanti³⁹.

Dello stesso avviso il critico de «Il giornale d'Italia»:

Da tutti lodata anche iersera l'esecuzione della parte musicale della tragedia, che ha richiesto un lavoro di preparazione non meno difficile di quello della parte drammatica. Alla concertazione di essa, sempre presenziata dall'autore Maestro Pizzetti, ha atteso con slancio giovanile e con vero trasporto di compagno d'arte Vittorio Gui, il giovanissimo Maestro romano, che procede anche lui in sua carriera con passi gagliardi e che tanto promette di sé. L'esecuzione corale e strumentale nella *Nave* è stata davvero inappuntabile, non soltanto dal punto di vista musicale ma anche in rapporto all'azione drammatica, il che prova intelligenza larga ed equilibrio nel concertatore⁴⁰.

In seguito a tanto successo, l'impresario del Teatro Argentina - l'ingegnere Ernesto Tofani - organizzò per la primavera dello stesso anno una tournée de *La nave* nei principali teatri d'Italia, alla quale Gui prese parte⁴¹; tale esperienza fu determinante per il giovane, che entrò ufficialmente nel novero dei direttori d'orchestra italiani, ricevendo notorietà e riconoscimento da parte di tutta la critica nazionale.

³⁷ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 45.

³⁸ Ferruccio Garavaglia (1868-1912), attore di teatro e cinema muto, venne scritturato come primo attore dalla Compagnia drammatica stabile di prosa del Teatro Argentina, fondata nel 1905 e ne divenne in seguito direttore e regista. Gli altri interpreti furono: Alfonsina Pieri (1880-1959); Evelina Paoli (1878-1974); Ciro Galvani (1867-1956). Ugo Falena (1875-1931), commediografo e impresario teatrale, dal 1905 al 1908 fu segretario della Compagnia drammatica.

³⁹ Italo Carlo Falbo, *La musica*, «Il tirso», 12 gennaio 1908, p. 2.

⁴⁰ S.n.a., senza titolo, «Il giornale d'Italia», 14 gennaio 1908, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

⁴¹ Il contratto stipulato tra Gui e Tofani è datato 19 aprile 1908: «Il Maestro Vittorio Gui si obbliga di assumere la Direzione della parte musicale della “Nave” durante il periodo del giro artistico che la Drammatica Compagnia di Roma farà nelle principali città d'Italia dal 20 aprile 1908 sino a circa il mese di giugno e non oltre». Le città in questione erano Napoli, Firenze, Milano, Torino e Venezia.

Nonostante questo, il “primo passo” della carriera direttoriale non era ancora stato veramente compiuto; nelle sue memorie, infatti, Gui farà coincidere l’inizio della propria attività con la direzione di due concerti sinfonici presso la nuova sala dell’Augusteo di Roma, opportunità offertagli ancora una volta dal conte di San Martino. Questi, piemontese di nascita ma romano di adozione, era da anni attivo nel panorama musicale della capitale, avendo dato vita, nel 1895, a una serie di concerti sinfonici in seno all’Accademia di Santa Cecilia con la collaborazione della Società orchestrale romana fondata e diretta da Pinelli dal 1874. Nel 1905, in seguito a malumori creatisi nella banda cittadina, egli - che rivestiva anche il ruolo di Assessore della Pubblica Istruzione - ne propose lo smantellamento a favore della costituzione di una nuova orchestra stabile municipale. Questa, analogamente a quanto avvenuto per la banda, sarebbe stata diretta da Alessandro Vessella⁴² e sarebbe servita per l’esecuzione di concerti popolari, i cui programmi dovevano avere finalità educative. Il primo periodo fu molto travagliato, mancando l’orchestra di una sede esclusiva e appropriata nella quale svolgere regolarmente le prove: si utilizzarono dapprima la sala dell’Accademia e il teatro Argentina - luoghi entrambi troppo piccoli - per poi passare alla sala adiacente al Teatro Costanzi - utilizzata in comunione con la compagnia degli spettacoli lirici - e infine a quella del teatro Adriano, ma senza risultati soddisfacenti. Tali impedimenti, uniti ad altre motivazioni pratiche, spinsero il conte a liberare l’orchestra dalle pastoie municipali e ad affidarla alle cure di un ente artistico competente e libero, quale era appunto l’Accademia cecilianica; una permuta di edifici con il Comune di Roma assicurò al conte il vecchio anfiteatro Corea⁴³, nel quale venne stabilita la sede e che venne finalmente inaugurato il 16 febbraio 1908 con il nome di Augusteo. L’importanza di tale evento è espressa efficacemente dalle parole di San Martino:

Io vidi nell’orchestra municipale la sola possibilità di organizzare la prima orchestra di concerti che in Italia fosse esistita. [...] Dopo una dozzina di anni di concerti accademici, in una piccola sala, con un gruppo fedele di abbonati quasi tutti noti, che cedevano a pressioni, ad amicizie personali,

⁴² Alessandro Vessella (1860-1929) fu direttore della banda di Roma dal 1885; ebbe ruolo primario nell’istruire le masse, volendo far conoscere al suo pubblico sia musiche italiane sia di autori d’oltralpe (da Bach a Chopin, da Mendelssohn a Wagner), impegnandosi egli stesso nella trascrizione per banda di molte composizioni. In seguito, con la nascita dell’orchestra stabile, egli si assunse il compito di compilarne i programmi dei concerti. Il suo intento didattico è chiarito in un articolo di M. C., «Il giornale d’Italia», 23 novembre 1905: «L’orchestra comunale [...] ha lo scopo precipuo di servire all’educazione musicale del popolo. Mi propongo perciò di continuare, con un complesso diverso, lo svolgimento del programma che ho estrinsecato attraverso ostacoli, antipatie e riluttanze per mezzo della banda. [...] Intendiamoci bene, adunque: io voglio svolgere un programma esclusivamente educativo nei vari concerti annunciati per l’anno corrente, e la scelta dei pezzi sarà informata non solo al rispetto dell’arte, ma alla facile comprensione di essi, e alla facilità di gustarli senza sforzi e senza tensione della mente di chi li deve ascoltare». Per ulteriori notizie si rimanda a Nicola Mario Grano, *Alessandro Vessella*, Cosenza, Nuova Santelli, 2012.

⁴³ La convenzione stipulata in data 28 ottobre 1908 tra il Comune di Roma e l’Accademia di Santa Cecilia prevedeva che il primo cedette il Corea in cambio di un altro edificio, provvedendo altresì alle spese di riscaldamento e di illuminazione della sala, oltre ad un sussidio di cinquantamila lire. L’Accademia era responsabile della gestione artistica ed economica e possedeva piena autonomia nell’assunzione dei novanta orchestrali. Per maggiori dettagli sulla formazione dell’orchestra stabile si rimanda a Accademia nazionale di Santa Cecilia, *I concerti dal 1895 al 1933*, Roma, A. Manuzio, 1933 e *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, atti del convegno di studi Roma 11-13 maggio 2009 a cura di A. Bini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012.

con un numero di esecuzioni che si aggirava sulla mezza dozzina, passavamo al gran pubblico: 3500 persone ignote, raccolte in tutte le classi⁴⁴.

La risonanza di questa operazione venne percepita anche dalla critica romana, che la lodò ad una sola voce sulle colonne dei quotidiani:

Il “Corea” sarà un luogo unico in Italia, non tanto per la vastità dell’ambiente quanto per la destinazione. Non vi ha esempio presso noi della grande aula, ove possa come al teatro d’opera, raccogliersi abitualmente la moltitudine mista d’ogni classe, per audizioni di musica strumentale o corale. E questo esempio lo darà il Comune di Roma pel tramite del maggiore istituto musicale della città, l’Accademia di Santa Cecilia, che si rende responsabile della parte tecnica e della buona riuscita⁴⁵.

I concerti popolari così degnamente istituiti sotto la direzione del Vessella, e quelli ormai storici di Santa Cecilia saranno dunque fusi insieme. [...] Così quei grandi e celebri virtuosi, la fama dei quali era, per molti e moltissimi intelligenti di musica, una fama per udito dire, potranno rivelarsi innanzi al grande pubblico, che finora pur troppo era tenuto lontano dal caro prezzo dei concerti dell’Accademia di Santa Cecilia. E questo è intanto il primo buon frutto della nuova direzione dei concerti popolari, la quale ha voluto, fondendo insieme le due serie, rendere possibile alla moltitudine di accostarsi al sacro banchetto dei grandi virtuosi⁴⁶.

L’esordio di Gui nel ruolo di direttore sinfonico avvenne dunque nel nuovo Augusteo, dove fu chiamato a preparare i due concerti che si tennero il 25 marzo e il 19 aprile 1908. Il conte, nell’organizzare la prima stagione sinfonica della nuova istituzione, ebbe l’audacia di lasciare spazio anche ai giovani direttori emergenti, scegliendo il nostro tra i primi. I programmi, personalmente stilati da Gui, erano frutto dei suoi recenti studi, che lo spinsero a fare scelte piuttosto ardue: il primo concerto, che prevedeva la partecipazione del pianista Adriano Ariani⁴⁷, era basato interamente su musiche di compositori stranieri e abbracciava un periodo piuttosto esteso, dal XVII secolo alla contemporaneità⁴⁸. Il secondo proponeva, tra gli autori italiani, Verdi e i contemporanei Martucci e Sgambati, mentre per gli stranieri si focalizzava su Schubert da una parte e i viventi Saint-Saëns, Goldmark e Dukas dall’altra. I due concerti - in particolare quello del 25 marzo - diedero occasione ai critici di intavolare una vivace polemica che trovò posto sulle pagine dei principali quotidiani romani. Tutto nacque da una timida considerazione espressa dal giornalista de «Il popolo romano», che notava con rammarico come direttore e solista non avessero trovato modo di interpretare neppure un brano di musica italiana. Al rimprovero si unì prontamente anche il giornalista Luigi Cesana, il quale denunciò la tendenza di concertisti e impresari teatrali a sottovalutare l’importanza della musica nazionale a vantaggio

⁴⁴ Accademia nazionale di Santa Cecilia, *I concerti dal 1895 al 1933*, cit., p. 84 e segg.

⁴⁵ Nicola D’Atri, *Vita Musicale Romana – S. Cecilia e “Corea”*, «Il giornale d’Italia», 27 novembre 1907.

⁴⁶ S.n.a., *La rivista di Roma*, testata non identificata, 10 gennaio 1908, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

⁴⁷ Adriano Ariani (1877-1935) fu un pianista, direttore d’orchestra e compositore attivo in Italia e in America, precisamente a New York.

⁴⁸ Il programma prevedeva brani sinfonici di Weber, Liszt, Čajkovskij, Massenet e pezzi per solo pianoforte di Haendel, Chopin e Mendelssohn. Per i programmi dettagliati dei concerti si rimanda alla *Cronologia dei concerti diretti da Vittorio Gui (1907-1936)*.

di quella straniera. A questo proposito dunque egli costituiva una “setta” che avrebbe denunciato tali contraddizioni. Scriveva il Cesana:

Nella mia qualità di beota autentico e convinto, mi ribello a tali finzioni e voglio gettare le basi di un nuovo partito composto di persone veramente sincere, pronte a proclamare ad alta voce che un concerto al Corea di tutta musica esotica o stramoderna riesce ugualmente indigesto quanto un solo atto della *Salomè* o del *Crepuscolo degli Dei*. Se non riesco a costituire un partito, mi limiterò a mettere insieme una setta⁴⁹.

Tale gruppo, denominato Setta dei beoti, sosteneva che i prezzi dei concerti erano effettivamente “democratici” ma che altrettanto non si poteva sostenere per i programmi dei concerti, e muoveva sostanzialmente due accuse ai responsabili: innanzitutto, voler utilizzare i concerti popolari - aventi fini educativi nei confronti delle classi meno istruite - come occasione per ostentare cultura musicale estremamente raffinata; in secondo luogo, trascurare i desideri dei turisti stranieri che - presenti in gran numero a Roma - avrebbero certamente preferito ascoltare musica italiana interpretata da artisti nostrani piuttosto che autori e brani a loro già perfettamente noti. In risposta a questa seconda rimostranza, dalle colonne dell’«Avanti!» Vittorio Podrecca puntualizzò che i concerti del Corea erano destinati ad opere sinfoniche ma che, essendo la produzione italiana molto esigua in questo settore, i direttori erano costretti a ripiegare sulle pagine straniere. Infine, il giornalista lasciava la parola al

capro espiatorio dell’attuale dibattito, cioè al Maestro Gui, direttore dell’ultimo concerto al Corea, il quale così mi scrive: “Il «Messaggero» e il «Popolo romano» si rammaricano che né l’Ariani né io abbiám trovato modo di interpretare musica italiana. Ma noi giovani direttori ed esecutori saremmo felicissimi di eseguirla, qualora contro tale nostro comune desiderio non vi fosse una difficoltà, che a me sembra abbastanza grave; ed è che musica strumentale italiana veramente degna di figurare in un programma accanto a Beethoven o Bach non esiste. Può il signor Cesana consigliarmi un pezzo per piano e orchestra di autore nostro?»⁵⁰

Nei giorni seguenti, Cesana continuò ad avvalorare la sua tesi secondo la quale i concerti popolari dovevano avere principalmente funzione educativa; chiedeva pertanto che inizialmente venissero proposte opere di più facile comprensione e solo in un secondo momento, in maniera graduale, anche le pagine contemporanee più impegnative. Infine, concludeva:

Vessella era con noi più arrendevole e si è sempre ricordato che se c’è una generazione matura per la musica scientifica, ve n’è un’altra che sorge e che ha i suoi diritti alla preparazione ed educazione musicale, diritti che non possono essere dimenticati o manomessi specialmente trattandosi del Corea, non affidato ad un’impresa industriale, ma alle cure di un istituto educativo di meritata fama ed a quelle del municipio. [...] Per conto mio mi limito a concludere che un concerto per essere veramente popolare, non deve avere un programma fatto esclusivamente per i maestri di musica ed i raffinati buongustai, ma deve ricordarsi che al mondo vi è anche della gente che ha bisogno di

⁴⁹ Luigi Cesana, *I concerti popolari al Corea. Lettera a me stesso*, «Il messaggero», 27 marzo 1908. Il Cesana (1851-1932), giornalista, nel 1878 fondò il quotidiano romano «Il messaggero», del quale detenne la direzione fino al 1903.

⁵⁰ Vittorio Podrecca, *Pel Corea. Nazionalismo musicale*, «Avanti!», 30 marzo 1908. Podrecca (1883-1959), giunto a Roma dal Friuli, collaborò presso alcune riviste culturali e fu segretario presso il Liceo di Santa Cecilia; successivamente, divenne impresario e direttore della compagnia di marionette *I Piccoli*, fondata nella capitale nel 1914. Per il teatro delle marionette anche Gui venne chiamato a comporre un’opera dal titolo *Fata Malerba*.

questo sollievo benché non possa, per ragioni di borsa, di tempo e di condizione sociale, compiere un corso di perfezionamento a Santa Cecilia⁵¹.

Parallelamente alle polemiche, però, una parte della critica gradì sia le qualità direttoriali di Gui sia le insolite scelte di repertorio. In particolare, fu apprezzato il poema sinfonico *L'apprenti sorcier* di Paul Dukas. Sulle colonne di «Musica» si legge ad esempio:

Vittorio Gui ebbe un pensiero di abnegazione: volle farci applaudire Paul Dukas. Dirò meglio: pensò a farcelo conoscere. [...] La Vittoria di Paul Dukas: ecco quanto voleva conseguire Vittorio Gui. Ma, nel giovane Maestro romano noi ammiriamo non solo il rivelatore audace, ma l'interprete colto e l'animatore geniale che seppe superare tutte le non lievi difficoltà di una partitura così laboriosa e complessa⁵².

Anche «Il teatro illustrato» fece riferimento al poema francese, un piccolo capolavoro riesumato dall'audacia del giovane direttore, il quale mirò più al trionfo dell'opera sconosciuta che al suo personale successo. Infine, contrariamente a quanto dichiarato dal Cesana nella sua polemica, anche il pubblico dimostrò di apprezzare sinceramente l'opera francese. Gui avrebbe ricordato infatti: «l'esito era stato talmente trionfale, da obbligarmi a concedere il bis dell'esecuzione!⁵³».

Trascorsa con successo la prima stagione sinfonica dell'Augusteo, il conte di San Martino si adoperò per rinnovare l'orchestra e dotarla di una guida stabile - sebbene non esclusiva - che la preparasse adeguatamente rendendola pronta per ogni bacchetta e tipologia di repertorio; la scelta cadde su Gui. La notizia, riportata anche nelle memorie del direttore, è confermata da un articolo di Nicola D'Atri, che il 25 ottobre annuncia:

Un giovane Maestro valoroso e di larghe promesse, Vittorio Gui, nominato direttore sostituto, curerà l'affiatamento della massa in modo che i direttori, venendo di fuori, non abbiano a deplorarne, come l'anno scorso, per l'affrettata formazione dell'orchestra in corso d'anno, le insufficienze e le deficienze⁵⁴.

Le comunicazioni intercorse durante l'autunno tra il direttore e un segretario del conte dimostrano come egli abbia - almeno in un primo momento - preso in considerazione tale incarico, collaborando al reperimento di nuovi orchestrali e definendo parte del repertorio; in una lettera datata 6 novembre 1908 egli comunicava inoltre il desiderio che il suo nome comparisse sul manifesto generale della stagione concertistica e incaricava il suo interlocutore di risolvere la questione più importante, quella cioè del compenso. Successivamente però, la trattativa venne definitivamente troncata con il telegramma in cui Gui affermava

⁵¹ Luigi Cesana, *La setta dei beati. Polemiche musicali*, «Il messaggero», 2 aprile 1908.

⁵² Giuseppe Maria Viti, *L'apprenti sorcier di Paul Dukas*, «Musica», senza data, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

⁵³ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

⁵⁴ Nicola D'Atri, *Vita musicale romana. Ricominciando*, «Il giornale d'Italia», 25 ottobre 1908. Nel ritaglio di giornale conservato presso il Fondo Gui di Firenze, accanto a questa affermazione Gui ha posto un punto interrogativo, probabilmente perché a quel tempo le trattative erano ancora in corso ed egli non aveva ancora accettato.

categoricamente: «Dispiacente vostre condizioni assolutamente inaccettabili ringrazio provvedetevi»⁵⁵. Le motivazioni del diniego, stando a quanto si legge nelle memorie, erano dovute al desiderio di seguire le due vie simultaneamente, quella cioè della direzione sinfonica e di quella lirica, seguendo con ciò la strada aperta da Mancinelli e Toscanini, senza doversi specializzare e limitare ad una delle due. Gui accenna però anche a “condizioni inaccettabili”, lasciando supporre che l’amministrazione non gli avesse accordato le duemila lire richieste come compenso minimo.

Inizialmente tale rifiuto fu preso male in quanto considerato un gesto di giovanile presunzione e i rapporti con l’Accademia si fecero tesi. A questo distacco contribuì l’attività di critico musicale, che lo portava ad esprimere «per necessità di guadagno su qualche giornale quotidiano, e naturalmente con giovanile sincerità [...] chiare le mie opinioni su cose e persone, senza troppo preoccuparmi delle reazioni che i miei scritti suscitavano»⁵⁶. Tanta schiettezza - che non risparmiava neanche le esecuzioni e gli interpreti di Santa Cecilia - sfociò nella proibizione di dirigere all’Augusteo, che perdurò per alcuni mesi. Nonostante la spregiudicatezza dei suoi scritti, egli dovette accusare il colpo: in una lettera scrittagli in febbraio, il tenore Mattia Battistini lo incoraggiava con queste parole: «Quando si ha il talento, l’istruzione che tu hai e la perseveranza dello studio come sempre, bisogna assolutamente diventare qualche cosa di grande - e lo sarai, non dubitare»⁵⁷. Pochi giorni dopo, in occasione di una prova generale per un concerto di beneficenza che Gui avrebbe diretto al Teatro Nazionale, Giuseppe Martucci, presente in sala, elogiò le doti direttoriali del ragazzo, meravigliandosi con il suo amico Stanislao Falchi che a Roma una bacchetta tanto brillante non venisse impiegata per i concerti dell’Augusteo⁵⁸. All’indomani del concerto, inoltre, egli si complimentò anche per le doti compositive del giovane, avendo ascoltato il nuovo poemetto intitolato *Il tempo che fu*. Probabilmente, il parere di una voce autorevole esterna ai dissapori cittadini contribuì a porre fine alla spiacevole situazione. Il 18 aprile 1909, infatti, egli salì nuovamente sul podio

⁵⁵ Franco Bottone, *Il conte di San Martino e il “possente organismo produttivo”: l’orchestra dell’Accademia di Santa Cecilia*, in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, cit., p. 125-175: 153.

⁵⁶ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit. p. 67.

⁵⁷ Lettera di Mattia Battistini a Vittorio Gui, 15 febbraio 1909, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Casseta 1. Battistini (1856-1928) fu un famoso baritono dell’epoca, con il quale Gui ebbe modo di collaborare in gioventù; dalle pagine di *Il tempo che fu* emerge quanto il cantante fosse affezionato al ragazzo, che trascorreva presso la sua tenuta di campagna a Contigliano le giornate estive, cavalcando e dissertando di musica. Leonardo Pinzauti nel suo volume *Voglia di violino. Cinquant’anni di musica in Italia*, Firenze, Passigli Editore, 2000, riporta come in ambito teatrale si insinuasse che Gui fosse figlio illegittimo del baritono, il quale avrebbe contribuito anche a mantenerlo agli studi presso il Collegio dei Padri Somaschi. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Jacques Chuilon, *Mattia Battistini: king of baritones and baritone of kings*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2009.

⁵⁸ Gui aggiunse nelle sue memorie che il suo buon Maestro Falchi era rimasto estraneo alla spiacevole rappresaglia contro di lui, deplorando però il fatto che il suo carattere tanto “difficile” avrebbe potuto rendergli più difficoltosa la carriera. Relativamente al concerto in questione, non è stato possibile, ad oggi, reperirne il programma di sala. Giuseppe Martucci (1856-1909) era un compositore, pianista e direttore d’orchestra molto attivo per la diffusione di musica sinfonica d’oltralpe in Italia. Dal 1902 era direttore del Conservatorio di Napoli. Ebbe tra i suoi allievi Ottorino Respighi.

dell'Augusteo proponendo, come d'abitudine, brani di repertorio accanto a novità assolute che entusiasmarono pubblico e critica⁵⁹.

Nella primavera dello stesso anno, Gui prese parte alla Società degli Autori di Musica, da lui fondata in collaborazione con compositori romani di nascita o di acquisizione, quali Vincenzo Tommasini, Francesco Santoliquido, Alfredo Morelli, Gennaro Napoli e Corrado Barbieri⁶⁰. Il primo articolo dello statuto dichiarava quali scopi principali dell'organizzazione: «incoraggiare la produzione musicale dei giovani autori italiani, procurando la pubblica esecuzione dei loro lavori mediante concerti di musica orchestrale e di musica da camera» e contemporaneamente quello

d'incitare [...] i coetanei a comporre musica sinfonica e a comporla con ogni maggior libertà d'intenti e di forme, in contrasto coi concerti accademici prevalenti, per soliti concorsi ufficiali e semi-ufficiali. [...] I promotori audaci del sodalizio miravano insomma a far sorgere in Italia, come già in Francia, un primo nucleo di sinfonisti d'avanguardia, un manipolo magari sbarazzino, ma che racchiudesse in fermento una giovane scuola sinfonica italiana⁶¹.

L'intento della Società veniva ribadito anche da Tommasini in una lettera inviata a Gui il 9 maggio, nella quale abbozzava l'invito da rivolgere a Toscanini nella speranza di ricevere il suo appoggio:

Noi sottoscritti ci siamo riuniti quali promotori di una società di musicisti, con l'intento di facilitare l'esecuzione pubblica di composizioni sinfoniche moderne italiane, e incoraggiare così la produzione dei giovani autori [...] Ma noi non ci dissimuliamo che la riuscita della nostra impresa dipenderà in gran parte dall'opera della persona impegnata a scegliere tra le composizioni dei giovani quelle degne di essere eseguite, giudicando con indiscussa competenza, con larghezza di vedute e con perfetta imparzialità. Noi ci siamo trovati unanimi nel rivolgerci a tal uopo a Lei, illustre Maestro, nella speranza che Ella non vorrà negarci il contributo preziosissimo della Sua esperienza⁶².

La Società bandì così un concorso nazionale, incoraggiando i giovani autori a comporre musica orchestrale, con particolare raccomandazione per il genere del poema sinfonico. È plausibile che una simile iniziativa - che seguì di pochi mesi lo svolgersi della polemica dei Beoti - abbia preso spunto proprio dalla *querelle* che lamentava la scarsa presenza del sinfonismo italiano nei programmi dei concerti popolari, i quali avrebbero invece avuto proprio l'obiettivo di promuoverla. Le opere pervenute a Roma sarebbero state esaminate da una illustre giuria,

⁵⁹ Il cronista de «Il corriere d'Italia», 20 aprile 1909, riportando il programma del concerto sottolinea come fosse in gran parte destinato a novità: Gui infatti propose un *Notturmo* di Edoardo Serpieri per pianoforte, da lui stesso trascritto per orchestra; due brani tratti dall'opera *La fanciulla di neve* di Nicolaj Rimskij-Korsakov; la fantasia per orchestra *Una notte sul Monte Calvo* di Modest Musorgskij, di cui venne richiesto il bis; completavano il programma la Sinfonia n. 2 di Ludwig van Beethoven e due pezzi in forma di canone di Robert Schumann.

⁶⁰ Vincenzo Tommasini (1878-1950) fu compagno di studi di Gui sia presso il Liceo di Santa Cecilia sia presso la facoltà di Lettere all'Università di Roma; perfezionò gli studi all'estero e tornato a Roma si dedicò alla composizione. Francesco Santoliquido (1883-1971) fu anch'egli compagno di studi di Gui presso il Liceo ceciliano, dove si era diplomato nel 1908. Gennaro Napoli (1881-1943) era attivo come compositore e critico musicale.

⁶¹ Lo statuto è riportato nell'articolo di Nicola D'Atri, *Ai giovani sinfonisti italiani – Un documento*, «Il giornale d'Italia», 4 novembre 1910. In questo articolo, il critico offre un resoconto che illustra la nascita della Società, lo svolgersi del concorso e infine il giudizio che la giuria emise sulla qualità delle composizioni.

⁶² Lettera di Vincenzo Tommasini a Vittorio Gui, 9 maggio 1909, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Casseta 12.

costituita appunto da Arturo Toscanini, Ermanno Wolf-Ferrari e Leone Sinigaglia⁶³; inoltre, le composizioni vincitrici sarebbero state eseguite dall'orchestra e presso la sala dell'Augusteo, entrambe messe a disposizione con liberalità dal conte di San Martino⁶⁴. Dopo una proroga di sei mesi richiesta da Toscanini per favorire i candidati, la giuria esaminò ben quarantadue composizioni, ne scartò nell'immediato ventisette - in quanto infarcite di errori grossolani oppure perché costruite ricalcando esplicitamente dei modelli - giungendo infine a scegliere le sei che sarebbero state presentate, come annunciato, al pubblico romano. Nel complesso, però, il giudizio dei commissari non fu lusinghiero, come si legge nel periodico «La nuova musica» del 20 novembre 1910, che lo riporta testualmente:

Se il complesso dei lavori rappresentasse, come probabile, lo stato attuale del volere e del potere in Italia sotto il punto di vista sinfonico, bisognerebbe trarne la conclusione che vi è uno squilibrio penoso tra il pensiero musicale, talvolta eletto, e l'incapacità a trovargli la sua veste espressiva; ciò per mancanza di quella tecnica che dovrebbe essere base indispensabile d'una sana e illuminata coltura. [...] La ragione, secondo noi, sta in questo: che in Italia si studia male. [...] Il maggior numero di questi compositori tecnicamente immaturi, oscillanti ad ogni momento fra l'uno e l'altro autore di moda, ha affrontato, comprendendole e assimilandole male, le partiture modernissime, senza essersi prima reso familiare coi grandi e semplici modelli classici che ne furono il fondamento e ne è rimasto disorientato e paralizzato⁶⁵.

In merito a quest'ultima considerazione riguardante la scarsa istruzione dei compositori, si può affermare che Gui fu, con probabilità, un caso isolato tra i suoi colleghi: la duplice preparazione - letteraria e musicale - avevano forgiato la sua personalità, come si evince anche dai testi scelti come base per le sue liriche⁶⁶. Inoltre, fin dal principio della sua carriera, egli ebbe un'inclinazione verso opere - liriche e sinfoniche - di grande spessore, sia appartenenti al passato sia alla contemporaneità. Gli ampi orizzonti della sua cultura musicale sono ben documentati dalla sua biblioteca privata, conservata presso la Fondazione Rossini di Pesaro e che spazia da opere del Seicento fino a quelle dei suoi giorni.

Altra motivazione di tanto insuccesso era da cercarsi, secondo i giudici, nel desiderio tipicamente italiano di eguagliare velocemente e senza fatica i risultati sinfonici di altri paesi europei - in particolare della Germania - i quali, avendo recepito il sinfonismo dagli italiani, lo avevano nei secoli pazientemente coltivato, mentre nel nostro paese l'attenzione dei compositori si era spostata quasi esclusivamente sul melodramma. Infine, il giudizio si concludeva con un invito rivolto agli istituti di cultura musicale, affinché orientassero lo studio dei giovani verso i grandi compositori italiani delle origini, fornendo loro basi solide per portare «negli sviluppi

⁶³ Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) era attivo sia nel campo della composizione che della direzione d'orchestra. Leone Sinigaglia (1868-1944) era compositore, formatosi musicalmente sia in Italia che all'estero.

⁶⁴ Nella lettera del 4 aprile 1909, Tommasini scrive a Gui che quanto organizzato dalla Società non è un concorso ma l'istituzione di concerti sinfonici speciali e la giuria serve soltanto ad accettare o rifiutare le opere; auspica inoltre che anche la stampa romana chiarisca la questione, onde evitare malintesi tra i partecipanti.

⁶⁵ *La relazione della Società d'autori di musica a Roma*, «La nuova musica», 20 novembre 1910, p. 119.

⁶⁶ Gli autori che si ritrovano tra la sua produzione sono Percy Shelley, i simbolisti Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès e Albert Samain. Inoltre, Gui mise in musica liriche greche popolari e poesie cinesi.

sinfonici gli elementi che ne costituiscono il pregio maggiore e più essenziale: ricchezza di idee, freschezza e varietà di ritmi, vaghezza armonica - tutte qualità che rifulsero nei grandi maestri del ben tempo antico, e che restano sempre una preziosa caratteristica del genio latino⁶⁷».

Il concerto che concludeva il concorso ebbe luogo il 27 maggio 1910 sotto la direzione di Gui e, in questa occasione, soltanto le prime tre opere classificate furono eseguite: il poema sinfonico di Michele Muzii intitolato *Leggenda di Lady Godiva*, quello di Alberto Gasco dal titolo *L'orgia* e la composizione di Filippo Guglielmi, *Pellegrinaggio religioso a Monte Autore*. Secondo le recensioni riportate dalla stampa, le opere ottennero un tiepido consenso da parte dello scarso pubblico intervenuto, mentre sinceri elogi furono rivolti al direttore, che riscosse anche la fiducia dei tre autori. Due delle restanti composizioni vennero eseguite all'Augusteo: il 27 gennaio 1911 si diede sotto la direzione di Bernardino Molinari l'opera orchestrale di Vincenzo Davico *La principessa lontana*, mentre il 20 febbraio venne diretta da Alfredo Morelli l'*Overture* di Luca Alberto Melini.

1.3 Esperienze nell'Italia del Nord

Trascorsi i primi due anni di carriera direttoriale a Roma, il giovane Gui aveva acquisito importanti riconoscimenti da parte della critica divenendo noto - oltre che per la sua bacchetta - per l'intraprendenza nel compilare programmi originali ed equilibrati, nonché per la sapienza nella gestione e preparazione delle orchestre. Inoltre, l'esperienza presso l'Augusteo - prima istituzione di concerti sinfonici in Italia, le cui stagioni erano seguite dalla stampa di tutta la penisola - gli aveva consentito di entrare in contatto con i più prestigiosi direttori d'orchestra italiani e stranieri, dai quali aveva ricavato spunti e insegnamenti proficui; grazie ai concerti popolari, egli ottenne notorietà e stima anche tra gli impresari teatrali e gli editori di musica nazionali.

Verso la fine del 1908, venne chiamato per la prima volta a dirigere al di fuori del contesto romano, precisamente sul podio del nuovo Politeama Chiarella di Torino: il teatro - costruito proprio in quello stesso anno dai fratelli Giovanni e Achille Chiarella e inaugurato il 17 ottobre - avrebbe riproposto, ai primi di novembre, un'opera mancante dalle scene torinesi da circa un venticinquennio, la *Maria di Rohan* di Donizetti. Uno degli interpreti era il famoso baritono Mattia Battistini, il quale sfruttò tutta la sua influenza nel determinare la scelta di Gui come direttore dell'orchestra. Si legge nell'autobiografia:

ed ecco un'ombra cara che s'affaccia sulla soglia delle memorie ancor vive, l'ombra del grande cantante Mattia Battistini, il mio padrino artistico, colui che come un padre affettuoso, volle che io dirigessi l'opera che egli impersonava da immenso interprete, a malgrado della mia giovane età e della mia inesperienza del mestiere, avendo posto in me una fiducia che fortunatamente i fatti non

⁶⁷ Il giudizio venne riportato da Nicola D'Atri nell'articolo *Ai giovani sinfonisti italiani - Un documento*, cit.

sconfessarono... e rivedo dietro il sipario del teatro in quella lontana sera, la cara immagine paterna di lui, che già vestito e truccato e pronto a iniziare la serata, tiene fisso l'occhio allo spiraglio per seguire con ansia repressa il "debutto" del suo figlioccio⁶⁸.

Dalla stampa locale si evince come la scelta di Battistini fosse stata apprezzata anche da pubblico e critica; sulle pagine di alcuni quotidiani si parlò infatti di

piacevole sorpresa; una scoperta addirittura. Poiché nessuno si aspettava di trovare nel giovane Maestro Vittorio Gui che dirigeva per la prima volta a Torino, la rivelazione di un felicissimo temperamento di direttore d'orchestra, che sapesse trarre da un'orchestra non di prim'ordine un'esecuzione così colorita e sicura e ricca di effetti disciplinati da sapiente misura, come quella che fu gustata ieri sera⁶⁹.

Durante il primo periodo di attività, grosso modo fino alla metà degli anni Dieci, Gui si avvalse della collaborazione di intermediari per il reperimento di impieghi nei vari teatri italiani. Il contratto firmato il 21 maggio del 1909 - grazie alla mediazione dell'Agenzia milanese "Il Trovatore" - fu il primo di una lunga serie. In esso, Gui stabiliva con Arturo Terzi, impresario del teatro Donizetti di Bergamo, che avrebbe ricoperto il ruolo di Maestro concertatore e direttore d'orchestra per il periodo compreso tra il successivo 15 agosto e il 19 settembre; le opere affidategli erano *La Wally* di Alfredo Catalani, con la quale si sarebbe inaugurata la stagione bergamasca, e la *Norma* di Bellini. La critica - che aveva preventivamente presentato il nuovo direttore alla cittadinanza con una breve biografia - informò il pubblico perfino sugli esiti delle prove generali, dalle quali trasparivano le più rosee aspettative⁷⁰; un pieno successo, infatti, venne registrato per entrambe le rappresentazioni.

Il successo riscosso precedentemente a Torino servì ad aprire le porte del temibile teatro Regio di Parma, che, stando alle parole di Gui, «decapitava regolarmente ogni anno due o tre esecutori con voluttà⁷¹»; egli venne dunque raccomandato all'impresario del Regio che, in accordo con il comitato direttivo, decise di scritturarlo per la direzione dell'intera stagione Carnevale-Quaresima⁷². Gui narra che la sua scritturazione venne deliberata solo dopo l'assenso di Arturo Toscanini che, trovandosi in quel periodo in America, venne consultato via telegrafo. L'invito al Regio giunse, tanto inaspettato quanto gradito, in un periodo delicato durante il quale, scoraggiato per la lentezza con la quale pareva svolgersi la sua carriera dopo i primi successi, Gui aveva addirittura valutato l'ipotesi di abbandonare la bacchetta per riprendere gli studi classici. Il timore per la famigerata severità del pubblico parmigiano restava tuttavia. La conquistata confidenza con Ildebrando Pizzetti lo spinse perfino a chiedergli

⁶⁸ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

⁶⁹ C. A. B., "Maria di Rohan" di G. Donizetti al "Politeama Chiarella", «Gazzetta del popolo», 3 novembre 1908.

⁷⁰ È il caso de «La gazzetta provinciale», che il 26 agosto aveva dedicato un articolo, *La prova generale*, alla qualità dei lavori preparatori per gli spettacoli.

⁷¹ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 36.

⁷² Il contratto tra Gui e l'impresario del Regio, Ercole Casali, venne firmato in data 29 novembre 1909 e abbracciava il periodo compreso tra il 10 dicembre e l'8 febbraio 1910, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 3.

un grande servizio, sarebbe a dire, scrivere ai suoi amici di Parma, alle persone più influenti nell'ambiente musicale, parlando un poco di me, nel senso che Ella stima più opportuno, in modo che il mio nome non riesca interamente nuovo ai più; questo aiuterà anche a vincere la normale diffidenza che incontra sempre un giovane quando si presenta ad un importante cimento⁷³.

Le opere in cartellone erano *Sigfrido* di Richard Wagner - che veniva dato per la prima volta a Parma - con la partecipazione del tenore Giuseppe Borgatti⁷⁴, *Loreley* di Alfredo Catalani e poche recite straordinarie di *Maria di Rohan* con Mattia Battistini; con tutta probabilità, l'impresario scelse un direttore giovane e relativamente ignoto per ordinarie questioni economiche, essendo il bilancio già abbondantemente appesantito dalla scritturazione di un divo di fama internazionale quale il Borgatti. La stampa - sia locale sia nazionale - promosse e commentò diffusamente tali importanti rappresentazioni, elogiandone gli interpreti. Appassionata come sempre la recensione del fedele Nicola D'Atri, che da Roma celebrò con orgoglio il traguardo del suo concittadino ricordando come egli, «che oggi a soli 24 anni è scelto da un qualsiasi impresario a Maestro concertatore e direttore d'orchestra di una delle più importanti e, a causa del pubblico assai spesso arcigno, delle più difficili stagioni liriche d'Italia [...] è, nella sua precoce ascensione una nostra creatura⁷⁵». Il critico si complimentava inoltre con l'impresario per il fatto che a Gui fosse stato riservato l'onore di inaugurare la stagione lirica di Parma, dirigendo un pilastro della produzione drammatica wagneriana e potendo disporre di un tenore di altissima fama:

Noi poi, che qui scriviamo, e che l'esperienza quotidiana ha reso scettici su uomini e cose di teatro, non vogliamo, né dobbiamo privar di un augurio pieno di encomio, nemmeno quell'araba fenice d'impresario di cui ci è ignoto il nome che ha avuto il raro ardimento di saper riporre fiducia in un giovane sui primi indizi della carriera, e di affidargli le sorti della importante stagione lirica di Parma⁷⁶.

Né tanto alte aspettative vennero deluse. Gui riscosse un unanime successo di pubblico e di critica. Così sulla «Gazzetta di Parma»: «ieri sera per tutto il pubblico [Gui] è stato [...] una rivelazione. Ha 24 anni: un breve passato, dunque, un magnifico avvenire. Il successo da lui ottenuto ieri sera è di quelli che consacrano la fama di un direttore⁷⁷»; il critico inoltre esprimeva riconoscenza a Toscanini, grazie all'intervento del quale Parma aveva potuto ospitare un astro nascente della direzione d'orchestra. Le opere ebbero numerosissime repliche e Gui ricorderà quell'esperienza parmense come il suo autentico debutto, la vera pista di lancio della carriera

⁷³ Lettera di Vittorio Gui a Ildebrando Pizzetti, 5 dicembre 1909, IEI, AS, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, s. 1 Carteggio, 1894-1968, ss. 10 "Interpreti", 1908-1968, sss. 2 "Direttori d'orchestra italiani", 1909-1968, fasc. 176, Vittorio Gui, 1909/12/05-1968/02/14, docc. 50, b. 9.

⁷⁴ Giuseppe Borgatti (1871-1950). Pare che la scelta del *Sigfrido* fosse da imputare proprio al Borgatti, uno dei maggiori interpreti wagneriani dell'epoca, il quale si era impegnato a cantare l'opera al Regio. Per approfondimenti si rimanda a *Un dì all'azzurro spazio: la figura e l'arte di Giuseppe Borgatti*, a cura di Giorgio Gualerzi, Adriano Orlandini, Cento, Cassa di risparmio di Cento, 1993.

⁷⁵ Nicola D'Atri, *Augusteum - Vittorio Gui al "Regio" di Parma*, «Il giornale d'Italia», 7 dicembre 1909.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ *Il grande successo di Sigfrido al Regio*, «La gazzetta di Parma», 26 dicembre 1909.

direttoriale⁷⁸. «Non è facile raccontare a chi non l'ha vista e sentita cosa fosse l'interpretazione della parte di Sigfrido col tenore Borgatti⁷⁹»: un'affermazione talmente veritiera al punto che egli non volle mai più dirigere l'opera wagneriana per timore di non riuscire a eguagliare quel risultato. Un altro particolare va sottolineato dall'autobiografia: grande affetto e riconoscenza gli furono manifestati nell'ultima replica del *Sigfrido*, il 2 febbraio 1910, serata in suo onore, al termine della quale fu omaggiato da esecutori e pubblico con la consegna di numerosi doni, quali un busto di bronzo di Wagner offertagli da alcuni ammiratori, una bacchetta d'ebano guarnita d'oro da parte di Borgatti, un nécessaire d'argento per scrittoio, una catena d'oro ricevuta da Battistini, una medaglia d'oro, una pergamena con firme degli artisti e infine le partiture de *L'oro del Reno* e *Tannhäuser*. Il successo della serata inaugurale fu comunicato anche all'amico Pizzetti attraverso un festoso telegramma: «Ebbi dai suoi concittadini successo entusiastico⁸⁰».

Nei mesi successivi, Gui venne chiamato a dirigere opere liriche in altri teatri del nord Italia: il contratto⁸¹ con il Teatro Sociale di Udine, stipulato subito dopo il rientro da Parma, lo impegnò dal 10 aprile al 12 maggio, per un'opera recente, *Le nozze istriane* di Antonio Smareglia⁸². Secondo quanto si evince dalle memorie di Gui, pare che sia stato il compositore stesso a richiedere la sua presenza per la rappresentazione della sua opera:

nel maggio del 1910 ero stato invitato nel piccolo Teatro sociale di Udine dove diressi un'opera che mi era rimasta fino a quel giorno completamente ignota, le *Nozze istriane* di Antonio Smareglia. Seppi dopo, che lo stesso autore, informato della nascita d'un nuovo giovanissimo direttore che aveva iniziato brillantemente la carriera sia nei concerti che nell'opera, volle chiamarmi, fiducioso di aver incontrato il tipo di direttore che andava bene per la sua musica⁸³.

Il buon esito delle recite fu riportato dalla stampa locale e il 7 maggio si tenne una serata in onore di Gui, alla quale prese parte il pubblico.

⁷⁸ *Sigfrido* andò in scena il 25, 26, 29 dicembre 1909, 1, 2, 4, 6, 12, 14, 16 gennaio, 2 febbraio 1910; *Loreley* l'8, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 29 gennaio, 1, 5, 7 febbraio 1910; *Maria di Rohan* il 30 gennaio, 3, 6, 8 febbraio 1910. Notizie tratte da *Teatro Regio città di Parma. Cronologia degli spettacoli lirici*, a cura di Valerio Cervetti, Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Parma, STEP, 1979-1989. Lo spettacolo del 7 febbraio venne diretto dal Maestro Malaspina per indisposizione di Gui. Persino i quotidiani, che seguivano attentamente e con affetto ogni mossa del giovane direttore, avevano riportato l'impressione che egli fosse particolarmente pallido nei giorni precedenti.

⁷⁹ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit. p. 56.

⁸⁰ Telegramma di Vittorio Gui a Ildebrando Pizzetti, Parma 26 dicembre 1909, IEI, AS, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, s. 1 Carteggio, 1894-1968, ss. 10 "Interpreti", 1908-1968, sss. 2 "Direttori d'orchestra italiani", 1909-1968, fasc. 176, Vittorio Gui, 1909/12/05-1968/02/14, docc. 50, b. 9.

⁸¹ Il contratto, stipulato tra l'impresa di Ernesto Sarti e Gui tramite l'Agenzia teatrale di Luciano Revere, riporta la data del 28 febbraio 1910 ed è conservato presso il fondo fiorentino, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 9.

⁸² Antonio Smareglia (1854-1929) fu un compositore molto apprezzato da Gui, il quale si fece carico di dirigere personalmente o far dirigere ad altri molta della sua produzione. Verso la metà degli anni Dieci, il suo compagno di studi Giulio Cesare Paribeni, collaboratore di Sonzogno, chiese a Gui di fare da intermediario tra l'editore e il compositore, affinché questi cedesse le proprie opere per la pubblicazione. Inoltre, Gui scelse l'ouverture di *Oceana* a conclusione del concerto in cui aveva presentato le tre opere prescelte dalla giuria della Società degli Autori di Musica.

⁸³ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 78.

Dopo pochi giorni, Gui venne scritturato per il Teatro Sociale di Varese, che a fine estate avrebbe proposto alcune rappresentazioni di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, *La Wally* di Catalani e *Faust* di Gounod: dalla cronaca cittadina apprendiamo che quest'ultima opera mancava dalle scene varesotte da circa un decennio⁸⁴.

Per quanto riguarda le rappresentazioni fin qui esaminate, Gui non ebbe mai un ruolo preponderante nella scelta del repertorio: il caso volle però che più volte egli si sia trovato a dirigere opere dimenticate da tempo, oppure del tutto nuove. Come si vedrà nei capitoli seguenti, sarà questo un orientamento perseguito durante l'intera sua carriera.

1.4 1911: un anno sul podio tra Napoli e Torino

a. Al Teatro San Carlo di Napoli

Mentre era impegnato a dirigere nel settentrione, si presentò a Gui l'opportunità di concludere un contratto con uno dei più prestigiosi teatri d'Italia, il San Carlo di Napoli: il Commendatore Roberto de Sanna - presidente della Società Anonima che curava gli spettacoli - aveva stipulato con il Comune una convenzione con l'obiettivo di dare nuovo lustro all'antico teatro, modernizzandone l'intero assetto direttivo e valorizzandolo affinché diventasse un importante centro culturale nazionale. In un tal clima di rinnovamento, una delle più importanti decisioni da prendere riguardava la scelta del direttore, su cui sarebbero ricaduti gli onori e allo stesso tempo le gravi responsabilità della riuscita degli spettacoli. Dopo varie trattative, curate con probabilità da agenti lirici, fu Gui ad ottenere quel podio, sia pur condiviso con il Maestro Icilio Nini Bellucci. Inoltre, come scriveva in una lettera del 2 giugno 1910 a sua moglie Maria Bourbon del Monte, era orgoglioso perché, per la prima volta, la sua professionalità era stata motivo di disputa tra più imprese⁸⁵. In luglio, un articolo de «Il giornale d'Italia» rendeva pubblica la notizia, elogiando il presidente napoletano per il coraggio dimostrato nel concedere larga fiducia ad un giovane direttore⁸⁶. Le opere da rappresentare erano complessivamente numerose e il pubblico era infastidito dai frequenti rinvii della serata inaugurale, dovuti al difficile reperimento del tenore e dallo sciopero dell'orchestra⁸⁷. Dato il successo riscosso a Parma con

⁸⁴ Si veda *La prima del "Faust" al Sociale*, in «Cronaca prealpina», settembre 1910, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5. La prima dell'opera gounodiana si tenne il 4 settembre. L'articolo riporta inoltre che alla prima della *Wally*, era presente tra il pubblico anche Toscanini.

⁸⁵ Nella lettera alla moglie Gui scrive: «Credo che finirò per combinare Napoli [...] Mi capita per la prima volta di essere *litigato* da [incomprensibile] imprese: quelli di Lisbona mi vogliono, quelli di Napoli urlano...è un pandemonio», Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 2.

⁸⁶ Nicola D'Atri, *Al San Carlo di Napoli – Vittorio Gui Direttore*, «Il giornale d'Italia», 6 luglio 1910; ulteriori aggiornamenti vennero comunicati al pubblico anche nell'articolo di D'Atri *Dentro e fuori del teatro lirico*, «Fanfulla della domenica», 24 luglio 1910.

⁸⁷ Le altre opere in cartellone erano: *L'Africana* di Giacomo Meyerbeer, *Aida* e *Ernani* di Giuseppe Verdi, *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, *La favola di Helga* di Francesco Santoliquido, *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, *Manon Lescaut* e *Tosca* di Giacomo Puccini, *Marcella* e *Mese Mariano* di Umberto Giordano, *La Navarrese* di Jules Massenet, *I pescatori di perle* di Giorgio Bizet, *Sonnambula* di Vincenzo Bellini.

il *Sigfrido*, si decise di inaugurare la stagione napoletana con un altro lavoro wagneriano, *La Walkiria*, che esordì, sotto la guida di Gui, il 29 dicembre. L'interpretazione dell'opera riconciliò però gli animi e il direttore conquistò in breve tempo i favori dei napoletani, come si evince dallo stralcio di un quotidiano:

quando, alla inaugurazione della stagione del nostro San Carlo, il giovane Maestro salì sullo scanno direttoriale, una viva attesa era nel gran pubblico: e, subito, l'austera e fiera sicurezza del musicista si impose. Il grande poema wagneriano [...] ebbe nella direzione del Guy una esecuzione nobilissima: l'interprete era dei più geniali e dei più aristocratici. [...] Egli deve sognare fra i suoi ricordi più cari, quello del primo trionfo Sancarlino, come nel pubblico di quella sera, come in noi il ricordo delle emozioni provate alla prima della *Walkiria*, non potrà mai cancellarsi.⁸⁸

La critica cittadina fu unanime nell'elogiare la competenza del nuovo arrivato: si fece riferimento al solido studio e alla preparazione che aveva preceduto tutti gli spettacoli della stagione e che traspariva dalla cura dei più piccoli dettagli. Vi fu anche chi intravide nel giovane, divulgatore delle opere wagneriane, un seguace di Giuseppe Martucci. Il riconoscimento del valore artistico non fu però l'unico motivo per cui Gui venne a lungo ricordato dai napoletani: egli fu animatore ed effettivo realizzatore della riforma dell'orchestra sancarlina, da tempo auspicata sia dagli artisti chiamati a dirigerla sia dai critici musicali di tutta la nazione. Visto il successo ottenuto, l'impresa richiese dunque al giovane non solo la disponibilità a collaborare alla ventura stagione lirica ma anche una consulenza per la costituzione di un organico consono al prestigio del teatro. Il problema non era di facile risoluzione, anche perché si trattava di sostituire o licenziare gran parte degli strumentisti; tuttavia, guidato esclusivamente dal desiderio di restituire al San Carlo un'orchestra artisticamente autorevole ed efficiente, Gui elaborò un progetto che presentò ad una apposita Commissione. La sua proposta venne riportata dalle colonne di un quotidiano:

il Gui adempì al mandato ricevuto, proponendo la sostituzione di venticinque strumentisti e il passaggio di categoria e di posti di parecchi altri. [...] La Commissione eseguì il suo mandato, chiamando a sé gli strumentisti che dovevano rimanere, per la firma delle nuove scritture⁸⁹.

Come era prevedibile, molti degli orchestrali licenziati o declassati insorsero, accampando diritti provenienti da clausole borboniche ottocentesche e ritardando così considerevolmente le operazioni di riforma. Anche parte della stampa cittadina si schierò in loro favore, preferendo sostenere l'incapacità di Gui di dirigere l'orchestra piuttosto che denunciarne l'effettiva decadenza di questa. Non mancarono tuttavia nette prese di posizione in favore dell'operato di Gui. In una lettera a Carlo Clausetti datata dicembre 1911, ad esempio, Giacomo Puccini esponeva in maniera colorita il suo punto di vista: «è tempo che si provveda ad un rinnovamento

⁸⁸ P. O., *Vittorio Guy*, testata non identificata, senza data, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

⁸⁹ S.n.a., *Un caso tipico d'immobilità artistica (A proposito dell'orchestra di Napoli)*, testata non identificata, senza data, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5.

di quell'accolta di invalidi che è l'orchestra san-carliana. Urge agire energicamente. Davanti all'arte, niente paura e coraggio. Son contento delle notizie che mi dai del Maestro Gui⁹⁰». Elusi i vari tentativi di boicottaggio, il Consiglio d'amministrazione del teatro impose finalmente la propria deliberazione, consistente nel «procedere alla scrittura di tutti i professori necessari a completare l'orchestra del San Carlo, in sostituzione di coloro i quali, pure essendo stati invitati dalla Società, si rifiutarono di firmare»⁹¹.

b. Torino: l'Esposizione Internazionale e il Teatro Regio

La stagione al San Carlo non era ancora iniziata quando al giovane direttore fu proposto di andare a dirigere a Torino, in occasione dell'Esposizione internazionale che si sarebbe svolta tra aprile e ottobre 1911 e che cadeva nel cinquantenario dell'unificazione italiana. I giornali annunciarono la notizia già nell'autunno del 1910: Giuseppe Depanis - avvocato e critico musicale⁹² - aveva ricevuto dal Comune e dal Comitato dell'Esposizione l'incarico di organizzare la stagione sinfonica e aveva designato Gui in qualità di direttore stabile, preparatore dell'orchestra della Società dei Concerti torinese istituita dallo stesso Depanis nel 1895 e composta per l'occasione da circa 150 strumentisti scelti tra i migliori d'Italia. Trattandosi di una vetrina internazionale, egli volle che molti famosi direttori si alternassero sul podio. Sei, oltre a Gui, erano quelli italiani: Arturo Toscanini, Luigi Mancinelli, Tullio Serafin, Renzo Bossi, Giuseppe Baroni e Federico Bufaletti; otto quelli stranieri, in rappresentanza dei paesi intervenuti all'Esposizione: l'olandese Willem Mengelberg, il finlandese Robert Kajanus, il russo Wassily Safonoff, i francesi Claude Debussy, Gabriel Pierné e Vincent D'Indy, il tedesco Fritz Steinbach e l'inglese Edward Elgar. L'incarico era quindi di notevole prestigio, comportando peraltro importanti responsabilità, specificate nel contratto:

il signor Vittorio Gui è scritturato quale MAESTRO DIRETTORE dell'Orchestra dell'Esposizione per prestare l'opera sua in qualsiasi concerto o cerimonia o funzione od esecuzione musicale (esclusi soltanto gli spettacoli d'opera estranei alla presente convenzione) che sia ordinato dalla Società di Concerti in qualsiasi teatro, locale o sito ed in qualsiasi ora, diurna o serale, tanto in Torino quanto fuori Torino. Oltre ai concerti da lui diretti, il Maestro GUI dovrà sovrintendere in genere all'orchestra, coadiuvare gli altri Direttori scritturati durante l'Esposizione ed occorrendo, preparare

⁹⁰ Lettera a Carlo Clausetti, 1° dicembre 1911, Giacomo Puccini, *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 396. Carlo Clausetti (1869-1943) fu molto attivo nel panorama musicale napoletano: collaborò con varie istituzioni concertistiche locali e fu gerente di Casa Ricordi presso la sede partenopea dal 1892; dal 1919 al 1940 assunse la direzione della casa editrice a Milano.

⁹¹ S.n.a., *Un caso tipico d'immobilità artistica (A proposito dell'orchestra di Napoli)*, cit.

⁹² Giuseppe Depanis (1853-1942) fu molto attivo nel panorama musicale di Torino: istituì i "Concerti popolari" nel 1872 e guidò per diversi anni la Società dei concerti, organizzò i concerti orchestrali delle precedenti esposizioni industriali e, in qualità di consigliere del Comune di Torino, promosse la rappresentazione di diverse opere wagneriane presso il Teatro Regio. Collaborò anche con «La stampa» e diresse «La gazzetta letteraria». Per un approfondimento sulla figura di Depanis si rinvia a David Sorani, *Giuseppe Depanis e la società di concerti: musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Torino, Centro studi piemontesi, Fondo Carlo Felice Bona, 1988.

loro l'orchestra nelle prime prove; è però espressamente convenuto che il Maestro GUI nel periodo dei suoi impegni dirigerà almeno sei concerti fra i quali il primo della serie⁹³.

La sede destinata ai concerti era il Palazzo delle Feste, caratterizzato da una sontuosa facciata che preludeva al Salone dei Concerti, «un anfiteatro di 33 metri di diametro che poteva ospitare 3000 persone sedute⁹⁴»; attraverso una galleria, il salone era collegato al Padiglione della Musica, in cui era stata allestita una mostra temporanea di strumenti musicali e di materiale teatrale. In occasione del concerto inaugurale svoltosi il 29 aprile alla presenza dei sovrani e delle autorità, Gui diresse *La cantata della patria, del lavoro e dell'umanità* composta da Giovanni Bolzoni su testo di Edoardo Augusto Berta, seguita da brani di autori stranieri in omaggio ad alcuni dei paesi ospiti⁹⁵; nei mesi seguenti, egli diresse altri sei concerti alternandosi con gli altri direttori⁹⁶. L'aria di cosmopolitismo respirata a Torino in quel periodo gli permise di confrontarsi personalmente con i principali interpreti attivi sui podi europei e mondiali - noti in alcuni casi anche per la loro attività compositiva -, conoscere nuove composizioni sinfoniche e valutare eventuali diversi approcci alla direzione d'orchestra; inoltre, gli offrì l'opportunità di affermare il suo nome sia in Italia sia all'estero, associandolo a un evento di primaria risonanza quale era l'Esposizione industriale. Gli scritti autografi di Gui abbondano di aneddoti risalenti a quel fruttuoso 1911 in cui egli fece la conoscenza, tra gli altri, di Claude Debussy, invitato a dirigere un concerto di proprie composizioni che avrebbe avuto luogo il 25 giugno. L'emozione provata in presenza di quell'ospite - così ammirato dai giovani musicisti - si ritrova nelle pagine di *Il tempo che fu*, dove l'autore narra lo sviluppo della loro conoscenza. L'episodio del primo incontro alla stazione di Torino è affrontato diverse volte:

Arrivò il grande giorno del suo arrivo; e io corsi alla stazione insieme col Presidente del Comitato avv^o Depanis e altri segretari e simili, che non ricordo. Il mio cuore, all'arrivo dell'espresso di Parigi, batteva a grande velocità; finalmente avrei potuto conoscere da vicino Colui che nella mia prima giovinezza aveva portato una vera rivoluzione nel modo di sentire la musica⁹⁷.

⁹³ Contratto tra Gui e Depanis stipulato in data 6 marzo 1911, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Casseta 3. L'Esposizione si dotò anche di un apposito periodico volto a trasmettere informazioni sullo svolgersi delle varie attività, nel quale fu presentato il nuovo direttore stabile alla cittadinanza: «E poiché era pur necessario avere altresì chi fosse in grado, come direttore fisso, di tenere disciplinata ed affiatata l'orchestra anche con una serie di concerti atti a servire di intermezzo fra la venuta dei vari direttori invitati, così si pensò ad un giovine che è già più di una seria promessa: Vittorio Gui», E. Ferretini, *Le esecuzioni orchestrali all'Esposizione*, «L'esposizione di Torino. Giornale ufficiale illustrato dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro», anno II, n. 15, febbraio 1911, pp. 225-227.

⁹⁴ Bianca Maria Antolini, *La musica alle Esposizioni internazionali di Roma e Torino nel 1911 in Italia 1911: musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini, 2014, p. 20.

⁹⁵ Le opere dirette furono l'ouverture del *Nabucco* di Verdi in rappresentanza dell'Italia, *Scènes alsaciennes*, *Sous les tilleuls* di Jules Massenet per la Francia, *Introduzione e Allegro* per quartetto e strumenti ad arco di Edward Elgar per l'Inghilterra, *Una notte sul Monte Calvo* di Modest Musorgskij per la Russia, *Nozze campestri: In giardino* di Karl Goldmark per l'Ungheria e l'ouverture da *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner per la Germania. Il testo della *Cantata* venne pubblicato contestualmente all'esecuzione a Torino, per i tipi di Gustavo Gori, nel 1911.

⁹⁶ Gui salì sul podio il 4 maggio, il 6 maggio, il 6 settembre, il 9 settembre, l'11 settembre e il 22 ottobre 1911, scegliendo di presentare opere sia italiane sia straniere appartenenti tanto al repertorio consolidato quanto a quello contemporaneo. Per i programmi dei concerti si rimanda alla *Cronologia dei concerti diretti da Vittorio Gui (1907-1936)*.

⁹⁷ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 71. Lo stesso episodio è descritto anche nella seconda stesura dell'autobiografia, p. 97: «Debussy fu un altro dei grandi amori della nostra giovinezza. [...] Quando nell'autunno del 1911 ebbi la

In quei giorni, frequenti furono gli scambi di vedute su temi letterari e musicali, favoriti in primo luogo dalla padronanza che Gui aveva della lingua francese e soprattutto dalla sua giovanile curiosità di penetrare il pensiero di un musicista tanto stimato e dibattuto. Le vicissitudini che segnarono le prove del concerto favorirono la crescita di un legame ancor più profondo e duraturo. La scarsa abilità direttoriale di Debussy - già nota peraltro a Depanis⁹⁸ - venne infatti alla luce soltanto dopo pochissime prove, durante le quali si dovette correre ai ripari; apprendiamo i fatti attraverso la narrazione di Gui:

Debussy non dirigeva male, no, *non dirigeva affatto*. Teneva sempre nella mano sinistra la sigaretta accesa, e con la destra, nello stesso tempo che impugnava la bacchetta voltava le pagine perdendo per lo meno un quarto di battuta. Confusione in orchestra da non poter descrivere, e naturalmente, come accade nelle orchestre di razza latina, a un certo punto, con terrore, io che gli stavo in piedi a lato cominciamo a notare segni di indisciplina e di ribellione mal celati. Dopo un paio di prove di questo genere, non c'era altro da fare che affrontare con coraggio la situazione, e convincere il Maestro a lasciare la bacchetta al giovane preparatore. Si arrese subito⁹⁹.

La preparazione dell'orchestra non si rivelò un compito semplice, essendo in programma *Iberia*, mai eseguita in Italia e dalla lettura piuttosto complicata. Gui ricorda di averla studiata in una nottata e di aver poi spiegato agli orchestrali la propria interpretazione, rendendone più semplice lo studio. Le prove furono quindi interamente condotte dal giovane, che preparò l'orchestra e la affidò a Debussy alla vigilia del concerto del tutto pronta. Lo stupore di Debussy al sentire il risultato raggiunto fu notevole:

Io attaccai; sotto lo sforzo immenso di tutti questi sentimenti il miracolo si compì; il primo tempo (di *Iberia*) uscì fuori agile leggero chiaro e pieno di luce mattinata; ...quando io sentii (le sento ancora) due braccia stringersi attorno al mio collo, e il tiepido bacio del grande musicista posarsi sulla mia guancia ardente; intorno un fragore di applausi avvolgeva il gesto di lui e la mia altissima commozione¹⁰⁰.

La data del concerto venne rimandata di un giorno per preparare al meglio il programma: Debussy diresse come poté, senza però riuscire a dare la giusta enfasi alle proprie composizioni,

sorte di conoscere personalmente l'autore di Pelléas, la mia eccitazione non ebbe più freni. In un lontano pomeriggio mi rivedo alla stazione di Porta Nuova a Torino. [...] Ho narrato altra volta questo incontro con dettagli che non starò a ripetere; ma non posso tacere quello che fu il lusso di due settimane passate in compagnia di questo immenso artista, e di questo piacevolissimo conversatore».

⁹⁸ «Era giunta al Depanis la notizia che il grande compositore aveva scarsissima abilità direttoriale; fenomeno del resto abbastanza frequente nei demiurghi della musica, e, in conseguenza, ci eravamo messi d'accordo, il Depanis ed io, che in caso di estrema necessità per premunirci da ogni evenienza disastrosa, sarei stato io allato dei due maggiori compositori, Elgar e Debussy, e occorrendo avrei preparato l'orchestra per i loro programmi; condizione alla quale io avevo acceduto con entusiasmo, date le altissime personalità dei due musicisti», Vittorio Gui, *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, p. 223.

⁹⁹ Idem, *Il tempo che fu*, cit., p. 93. La grave difficoltà nella quale si venne a trovare Debussy è testimoniata da lui stesso in una lettera a Jacques Durand, in data 25 giugno 1911: «credo proprio che la mia carriera di direttore d'orchestra si concluderà con il concerto di Torino...! [...] Mi stanno facendo fare una vita da cani! Sei ore di prove al giorno sono quanto basta per disgustarvi di ogni sorta di musica, ivi compresa la propria. Sapeste, inoltre, è talmente evidente che la musica di Claude Debussy è del tutto indifferente ai torinesi i quali, girato il primo angolo, ritornano immediatamente ai loro Puccini, Verdi e a quanti altri compongano nella lingua del "sì"», Claude Debussy, *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, a cura di François Lesure, Milano, Archinto, 2004, p. 207.

¹⁰⁰ Idem, *Battute d'aspetto*, cit., p. 230.

verso le quali il pubblico si dimostrò piuttosto freddo. L'esperienza vissuta in Italia però fu di notevole rilievo, tanto che tra il direttore e il compositore si instaurò un costante scambio di corrispondenza; Gui avrebbe sempre condiviso con il compositore il suo ideale, quello cioè di «*servire* la musica col più grande amore e la più grande lealtà possibile...et c'est tout!¹⁰¹».

La professionalità dimostrata nella gestione dell'orchestra e nell'affiancamento dei vari direttori stranieri fece sì che egli venisse scritturato per la successiva stagione di Carnevale-Quaresima del Teatro Regio di Torino; la decisione gli venne notificata già in giugno, per lettera, dallo stesso sindaco di Torino:

Ho il piacere di annunciarLe che nella seduta del 14 corrente la Giunta Municipale ha approvato la nomina della S. V. Illustrissima a Direttore Concertatore dell'Orchestra e degli spettacoli del Teatro Regio di questa Città per la prossima stagione di Carnevale-Quaresima ed occorrendo anche per l'eventuale stagione autunnale, che si deliberasse di tenere in occasione della Chiusura dell'Esposizione¹⁰².

La firma del contratto giunse in autunno, in un periodo già molto lieto per il giovane direttore, che il 4 ottobre era convolato a nozze con la marchesina Maria Bourbon del Monte di Santa Maria, conosciuta nel 1906. A fine mese la lunga stagione lirica ebbe inizio con la rappresentazione di *Manon* di Massenet¹⁰³; tutte le opere proposte ebbero numerose repliche ma due in particolare furono oggetto di intenso impegno da parte di Gui: *La fanciulla del west* di Puccini e *Arianna e Barbablu* di Paul Dukas, compositore - come si ricorderà - su cui si era cimentato già dai primi concerti all'Augusteo.

L'opera pucciniana era stata presentata per la prima volta al Metropolitan di New York il 10 dicembre 1910, diretta da Toscanini con interpreti internazionali scelti tra i migliori; successivamente, era stata proposta - con la partecipazione degli stessi artisti - al Teatro Costanzi di Roma il 12 luglio 1912, all'interno della stagione lirica straordinaria organizzata per l'Esposizione industriale romana e Gui vi aveva assistito. La rappresentazione torinese gli diede quindi modo di fare la conoscenza diretta del compositore lucchese, che «arrivò prestissimo a Torino, forse anche per controllare e sorvegliare la preparazione, trattandosi di un'esecuzione che avrebbe dovuto stabilire il successo, diciamo così, commerciale dell'opera, mentre l'esecuzione romana restava in una speciale luce di evento eccezionale¹⁰⁴». La vasta ammirazione nutrita per Toscanini unitamente alla sua viva memoria giovanile lo avevano indotto a riprodurre fedelmente a Torino l'esecuzione del Costanzi, nell'illusione di riuscire così a soddisfare

¹⁰¹ Idem, *Il tempo che fu*, cit., p. 69.

¹⁰² Lettera di Teofilo Rossi a Vittorio Gui, 19 giugno 1911, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 10. Il contratto venne stipulato in ottobre: Gui venne assunto sia per la chiusura dell'Esposizione sia per la stagione 1911-1912 al Teatro Regio per il periodo compreso tra il 15 ottobre al 20 febbraio 1912.

¹⁰³ Le altre opere furono: *Mefistofele* di Arrigo Boito, *Norma*, *Thaïs* di Massenet, *Arianna e Barbablu* di Paul Dukas e *La fanciulla del west* di Puccini, oltre alla rappresentazione de *La serva padrona* inserita in una serata di beneficenza.

¹⁰⁴ Vittorio Gui, *Ricordo di Giacomo Puccini (1858-1959)* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3. L'articolo che qui è in forma di bozza sarebbe uscito ne «L'Approdo Musicale», n.6, Anno II, Aprile-Giugno 1959.

pienamente il compositore. L'impresario Pozzali riuscì a confermare il soprano Eugenia Burzio e il baritono Taurino Parvis, ma sorsero difficoltà nel reperimento del tenore, non essendo disponibili né Enrico Caruso - interprete della prima americana - né Amedeo Bassi¹⁰⁵, che lo aveva brillantemente sostituito nella esecuzione romana. Gui propose così di affidare il ruolo a Rinaldo Grassi, incontrando però le perplessità di Puccini, che sapeva il tenore pieno di qualità ma stonato; la baldanza della giovinezza fece il resto:

Io sapevo che Grassi poteva anche stonare a volte magnificamente, ma non vedevo né nella tessitura né nel carattere della sua parte in *Fanciulla*, pericoli molto gravi; allora, con quella sicura sfrontatezza che accompagna la gioventù, e che tende a eliminare i dubbi senza troppe preoccupazioni, ebbi il coraggio di far sapere al celebre Puccini, io piccolo quasi ignoto e quasi principiante, che Grassi sarebbe andato benissimo, e Puccini disse: “*Bene, vedremo e sentiremo*”¹⁰⁶.

Stando sempre ai tardi ricordi del direttore, le prove proseguirono, Puccini si dimostrava soddisfatto, sebbene ci fossero delle sfumature interpretative che gli giungevano nuove. Incoraggiò comunque il giovane “Guetto” - questo il vezzeggiativo con cui lo avrebbe d'ora in avanti chiamato - a proseguire seguendo la propria intuizione, affidandosi completamente alla sua personalità, che lasciò libera di esprimersi all'interno dei limiti sempre flessibili della partitura ma senza vincolarlo a statiche costrizioni ‘filologiche’. L'opera andò in scena per la prima volta l'11 novembre ed ebbe ben otto repliche.

La notorietà acquisita sul palco del Regio gli procurò, negli stessi mesi, due inviti a recarsi in America, per dirigere a Chicago e a Boston. In quest'ultima città la sua fama era giunta grazie alla raccomandazione fatta da Puccini al responsabile di quel teatro; le trattative furono curate per lui dall'agente Franco Fano, il quale gli consigliò di preferire senz'altro Boston a Chicago, in quanto realtà più acculturata e dotata di un nuovo teatro. Dal carteggio intercorso con l'agente, si deduce che entrambi gli affari americani fallirono, mentre una possibile motivazione è fornita da Gui stesso negli scritti autografi, dove si legge:

Fu Tito Ricordi a sconsigliarmi molto saggiamente. Io avevo già altre importanti offerte per teatri italiani come Torino e Napoli “Si faccia prima la posizione e il nome nel Suo paese poi andrà a farsi pagare in America”, mi disse brutalmente. Io sentii che aveva ragione e lo ascoltai¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Eugenia Burzio (1882-1922) esordì nel 1899 a Torino divenendo un'importante interprete del repertorio verista; fu attiva, oltre che in Italia, in Sud America ed in Russia. Taurino Parvis (1879-1957) debuttò nel 1900 e da allora si esibì in moltissimi teatri del mondo: il suo repertorio, molto vasto, spaziava dal primo Romanticismo al primo Novecento. Amedeo Bassi (1872-1949) che aveva debuttato nel 1897, era uno dei principali interpreti del repertorio dell'opera verista. È attualmente in corso la stesura di una tesi di dottorato sul tenore: Roberto Baccelli, *Amedeo Bassi, un protagonista del teatro lirico italiano di primo Novecento fra l'Europa e le Americhe*, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2016-2019, relatore Mila De Santis.

¹⁰⁶ Vittorio Gui, *Ricordo di Giacomo Puccini (1858-1959)* in *Scritti musicali*, cit. Rinaldo Grassi (1885-1946) debuttò nel 1904 e proseguì la sua carriera esibendosi in molti teatri italiani e americani.

¹⁰⁷ Idem, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. In dicembre e in gennaio, egli ricevette due nuove proposte per andare a dirigere a Vienna: in un caso si trattava solo alcuni concerti, mentre nell'altro gli si chiedeva di diventare direttore del Teatro Imperiale dell'Opera di Vienna, per tre anni consecutivi. Entrambi gli inviti vennero però declinati.

Sfumate le trattative americane, Gui continuò ad impegnarsi nell'organizzare la stagione invernale torinese. L'impresario Pozzali gli aveva lasciato la libertà di inserire, tra le altre, un'opera a sua scelta ed egli, "fresco di studi musicali e letterari" e seguendo l'esempio di Toscanini - che l'aveva diretta in America - decise di proporre *Armida* di Christoph Willibald Gluck¹⁰⁸. Già durante i primi anni di carriera romana, egli aveva avuto modo di dirigere un'opera gluckiana - *l'Orfeo ed Euridice* - che si era rappresentato al Teatro Nazionale il 13 maggio 1909: anche in quell'occasione il giovane direttore aveva dimostrato lo spessore della sua cultura musicale e la sua preparazione, messa alla prova anche dalla chiamata, giunta all'ultimo momento, a sostituire sul podio Mascagni. In seguito alla scelta dell'opera per il Regio, egli narra di essersi recato a Milano presso l'editore Ricordi con l'intento di acquistare la partitura e di essersi trovato di fronte il titolare Giulio, il quale gli aveva sconsigliato di dare troppo peso ad un compositore che lui riteneva di scarso interesse quale era Gluck. Il "dittatore" dell'editoria italiana che all'epoca dettava legge nei teatri italiani, colui dal quale dipendevano le sorti delle opere inedite,

era convinto in pieno di quel che aveva detto a me, che venivo fuori da studi seri e completi, e sapevo bene quale posto spettasse al "riformatore" del melodramma, al Grande rivoluzionario che ebbe nome Cristoforo Gluck e che forse nella *Alceste* ha realizzato in pieno le sue idee riformatrici, e l'onda calda della sua ispirazione¹⁰⁹.

Nonostante la determinazione nel voler rappresentare l'opera, il progetto fallì perché non si riuscì a trovare un'interprete adeguata. Gui ripiegò quindi su un'opera francese piuttosto recente, *Arianna e Barbablu* di Paul Dukas, rappresentata nel 1907 a Parigi. La stampa riportò il successo alquanto tiepido dell'opera, adducendo a giustificazione il malcostume torinese di andare a teatro per abitudine - piuttosto che per amore dell'opera - e scaricando la responsabilità dalle spalle del direttore, «che concertò l'opera e dirige l'orchestra con amore»¹¹⁰. Anche Gui riportò con soddisfazione l'esito delle recite: «fu una battaglia vinta forse solo al 50% ma comunque non fu sforzo perduto. Ricordo ancora la piena e l'entusiasmo del loggione carico di studenti, che per me fu il più profondo grazie a cui avrei potuto ambire!»¹¹¹.

L'apertura verso opere della contemporaneità italiana e straniera dimostrata fin dai primi anni di attività - si ricordi l'esperienza della Società Italiana degli Autori di Musica del 1909 - fece

¹⁰⁸ In altre pagine autografe, Gui ricorda che l'opera designata per la stagione torinese era *Alceste*, di cui era andato ad acquistare la partitura da Ricordi.

¹⁰⁹ Vittorio Gui, *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

¹¹⁰ Alberto Basso, *Il teatro della città dal 1788 al 1936*, in *Storia del Teatro di Torino*, a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, Vol. II, p. 542. Anche Guido M. Gatti si era unito al coro di quanti elogiavano l'alto livello dell'esecuzione diretta da Gui, che aveva richiamato su di sé l'attenzione dei critici e dell'ambiente musicale italiano più raffinato, Guido M. Gatti, *Torino musicale del passato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1967, anno I, settembre-ottobre pp. 559-567.

¹¹¹ Vittorio Gui, *Scritti musicali, Attività esecutiva nei concerti sinfonici e nei teatri lirici in Italia* Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

volgere su di lui l'attenzione di quei compositori italiani che perseguivano l'obiettivo di rinnovare l'arte nazionale attraverso l'affermazione di un nuovo linguaggio compositivo e la diffusione delle composizioni dei giovani. Già dal 1910 si era andata componendo una "lega", denominata "Lega dei cinque", costituita da importanti esponenti della cultura musicale dell'epoca, quali Ildebrando Pizzetti, Renzo Bossi, Giannotto Bastianelli, Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi, con l'intento di fondare una casa editrice riservata alla pubblicazione di musiche nuove italiane; dopo due anni, nel febbraio 1912, Gui venne così contattato da Gian Francesco Malipiero per collaborare a tale progetto, che prevedeva la propaganda delle composizioni attraverso concerti sinfonici in varie città italiane:

Non mi sono abbastanza corretto per rinunciare di escogitare qualche altro mezzo per combattere l'abbandono in cui i giovani sono lasciati in Italia. E difatti nella tournée ch'io le accennai già l'estate scorsa, che abbiamo intenzione di fare insieme a Pizzetti, Bastianelli, Bossi e credo Respighi, *secondo me* manca il direttore ed anzi io, avendo (*per merito mio*) avuto l'adesione delle società di Venezia, Ferrara, Treviso, Verona e forse Padova, avrei il desiderio di avere *lei* quale direttore. [...] Si eseguirebbero un poema sinfonico di Pizzetti, uno di Bastianelli, una sinfonia di Bossi, i miei tre poemetti, che lei conosce e per Respighi non so¹¹².

Inserito in tale cenacolo - che continuò ad operare per alcuni anni contribuendo al fermento culturale italiano e all'innovazione - nel 1914 Gui si ritrovò ad assistere finalmente alla riuscita dell'antico progetto, che prevedeva la fondazione di una nuova rivista destinata a raccogliere le nuove composizioni inedite: «Fu chiamata polemicamente *Dissonanza* (credo che il titolo lo suggerisse Bastianelli, sempre armato sino ai denti di spirito polemico) e ne uscirono tre in 9 mesi, dopo di che trovò morte prematura ma gloriosa¹¹³». Le pagine della rivista ospitarono composizioni inedite dei principali musicisti contemporanei, tra le quali anche alcune liriche per canto e pianoforte che Gui si impegnava a scrivere tra un impegno direttoriale e l'altro.

1.5 Dalle stagioni napoletane al Teatro San Carlo all'arruolamento

Diversamente da quanto auspicato dalla Società Anonima del Teatro San Carlo nel 1911, Gui non tornò a dirigere l'anno successivo, bensì in occasione della stagione Carnevale-Quaresima 1912-1913, in collaborazione con il Maestro Dall'Ara. Nel frattempo, la gestione del teatro era

¹¹² Lettera di Gian Francesco Malipiero a Vittorio Gui, 4 febbraio 1912, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 7.

¹¹³ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici, Goethe: I ricordi e le speranze sono la sola salsa della vita*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. Direttori della rivista erano Pizzetti e Bastianelli. Tra le lettere di quest'ultimo, raccolte nel volume *Gli scherzi di Saturno: carteggio 1907-1927*, a cura di Marcello De Angelis, Lucca, Libreria musicale italiana, 1991, si trova la trascrizione della lettera in cui Bastianelli chiede a Gui di prender parte all'iniziativa: «a anno nuovo è facile che io il Pizzetti e pochi altri mettiamo su una rivista di carattere vivo e giovane – Accetterebbe per quel tanto di tempo che le restasse libero di lavorarci anche lei? Al suo nome ci terrei moltissimo – Dato che io vorrei istituirci una rubrica di pura tecnica lei potrebbe portare un prezioso contributo di osservazioni tecniche per es: sull'orchestra e la direzione della medesima», p. 144. Per un'altra testimonianza della nascita di *Dissonanza* e del vivace cenacolo culturale fiorentino cfr. Mario Castelnuovo-Tedesco nel saggio *Firenze musicale ai primi del '900*, in Mario Castelnuovo-Tedesco, *La penna perduta: scritti 1919-1936*, cit., pp. 449-458.

passata nelle mani di un nuovo impresario, Augusto Laganà¹¹⁴, che stava organizzando importanti spettacoli, incluse anche opere inedite per il pubblico napoletano¹¹⁵. La stagione venne inaugurata da Gui il 26 dicembre, ancora una volta con un'opera di Wagner, mai data sulle scene del San Carlo, *L'oro del Reno*. Oltre a questa, un'altra opera si sarebbe dovuta rappresentare per la prima volta a Napoli: *Fedra* di Ildebrando Pizzetti su testo di D'Annunzio¹¹⁶. La composizione, che era ancora in fase di stesura, era già stata caldeggiata dal suo autore a Laganà, affinché egli la presentasse nel suo teatro: l'impresario, inizialmente, si era mostrato «enormemente ostile all'idea di dar Fedra al San Carlo¹¹⁷», tanto che Pizzetti si rivolse a Gui sperando nella sua intercessione. Il carteggio intercorso tra i due testimonia le vicissitudini che l'opera attraversò per tutto il periodo precedente la stagione e durante il suo svolgersi; in autunno era in programma e si stimava di poterla presentare verso la metà di marzo, per avere il tempo necessario alla preparazione e «perché quell'opera è di natura da poter mantenere viva l'attenzione del pubblico nostro e chiudere assai artisticamente la stagione¹¹⁸», grazie all'utilizzo di una conveniente scenografia e alla presenza di D'Annunzio. Era stata persino scritturata la cantante protagonista, individuata nel soprano Salomea Krucenisky¹¹⁹. In novembre, però, Gui informava Pizzetti del fatto che la *Fedra* era stata rimossa dal cartellone perché l'editore Sonzogno - al quale era stata affidata - «ha dato l'opera all'impresario del Costanzi col diritto della prima rappresentazione in Italia. Ora il mio impresario durante tutta la trattativa aveva sempre sottinteso questo diritto, venendo a mancare il quale, a *nessun costo* non vuol più fare l'opera...né io posso dargli troppo torto¹²⁰». In breve tempo, l'accusa si rivelò infondata e le prove dell'opera ripresero. L'interferenza di Sonzogno però fu presto provata, dato che a metà gennaio non aveva ancora fornito a Gui l'intera partitura. Pizzetti, a questo punto angosciato, temendo un'ulteriore esclusione, si offrì addirittura di inviare all'amico la partitura autografa, con la promessa di riaverla indietro appena fosse stata sostituita da quella dell'editore¹²¹.

¹¹⁴ Augusto Laganà era stato impresario teatrale presso il San Carlo dal 1913 al 1926 ed era stato fregiato del titolo di Commendatore.

¹¹⁵ Le opere in cartellone erano: *Bobème e Fanciulla del west* di Puccini, *Iris e Isabeau* di Mascagni, *Loreley* e *La Wally* di Catalani, *Otello* di Verdi; le opere date in prima assoluta al San Carlo prevedevano la wagneriana *L'oro del Reno*, *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari e *Zingari* di Ruggero Leoncavallo.

¹¹⁶ Per un approfondimento sulla genesi e la fortuna di *Fedra* si veda Vincenzo Borghetti, Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Torino, EDT; Ortona Istituto Nazionale Tostiano, 1998.

¹¹⁷ Lettera di Vittorio Gui a Ildebrando Pizzetti, 30 giugno 1912, IEI, AS, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, s. 1 Carteggio, 1894-1968, ss. 10 "Interpreti", 1908-1968, sss. 2 "Direttori d'orchestra italiani", 1909-1968, fasc. 176, Vittorio Gui, 1909/12/05-1968/02/14, docc. 50, b. 9.

¹¹⁸ Lettera di Vittorio Gui a Ildebrando Pizzetti, 5 settembre 1912, IEI, AS, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, s. 1 Carteggio, 1894-1968, ss. 10 "Interpreti", 1908-1968, sss. 2 "Direttori d'orchestra italiani", 1909-1968, fasc. 176, Vittorio Gui, 1909/12/05-1968/02/14, docc. 50, b. 9.

¹¹⁹ Salomea Krucenisky (1872-1952) era un soprano di origine ucraina, attiva sia in Italia che all'estero.

¹²⁰ Lettera di Vittorio Gui a Ildebrando Pizzetti, 19 novembre 1912, IEI, AS, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, s. 1 Carteggio, 1894-1968, ss. 10 "Interpreti", 1908-1968, sss. 2 "Direttori d'orchestra italiani", 1909-1968, fasc. 176, Vittorio Gui, 1909/12/05-1968/02/14, docc. 50, b. 9.

¹²¹ Significative le parole di Pizzetti: «Ma io voglio far per lei ciò che non feci *per nessun altro*: io cioè le prometto che se Sonzogno non le avesse mandato la partitura per il 1 di febbraio io le manderò in prestito la mia partitura

Nonostante l'impegno profuso, *Fedra* non venne rappresentata e dovette attendere il 20 marzo 1915, giorno in cui debuttò alla Scala. In una lettera inviata a D'Annunzio, Pizzetti espone una plausibile motivazione del rifiuto:

Fedra non sarà rappresentata né a Roma né a Napoli. C'è chi dice che la Carelli si sentirebbe incapace di eseguire la parte di Fedra. E c'è chi dice che Fedra non sarà rappresentata perché il Capobanda non vuole che essa sia rappresentata prima della Parisina. E purtroppo e mio malgrado io non posso credere questa voce priva di fondamento. E ciò che più mi fa...schifo è il pensare che probabilmente l'editore è d'accordo col Capobanda¹²².

La questione della mancata esecuzione a Napoli e a Roma di *Fedra* divenne un caso nazionale e i critici, a spiegazione dell'accaduto, addussero ora la motivazione del ritardo nella consegna delle parti agli orchestrali, ora la responsabilità dei direttori Gui e Vitale¹²³, i quali avrebbero sconsigliato gli impresari di imbarcarsi nell'impresa per ragioni economiche. Nella sua autobiografia Gui fornisce la propria versione dei fatti giustificando il rifiuto dell'opera pizzettiana con una spiegazione che appare, a ben guardare, anacronistica: secondo tale narrazione, la *Fedra* era già stata accettata dal San Carlo fin dal 1910 ma, date le condizioni deplorabili in cui versava l'orchestra, egli si sarebbe rifiutato categoricamente di dirigerla. In realtà nel 1910 l'opera non poteva ancora essere oggetto di rappresentazione in quanto, probabilmente, solo in parte abbozzata; inoltre, i carteggi tra Gui e Pizzetti relativi al debutto di *Fedra* risalgono ai mesi a cavallo tra il 1912 e il 1913. Infine, la riforma dell'orchestra sancarlina, che come si è visto fu oggetto di critiche e scontri per tutto il 1911, con l'inizio della stagione 1912-1913 doveva essere già definitivamente attuata. L'ambiente fiorentino de «La Voce», infine, pur dichiarando di non sapere se il ritardo di *Fedra* fosse dovuto alla precedenza riservata a *Parisina*, esternò tutta la sua solidarietà a Pizzetti.

All'indomani della tormentata stagione 1912-1913, Gui intavolò accordi con l'impresario Laganà per salire sul podio napoletano anche l'anno seguente. In autunno però l'affare sfumò e vi furono dei provvedimenti legali nei confronti dell'impresario. Questi, per motivi non del tutto noti, aveva preferito affidare la direzione artistica della stagione al napoletano Leopoldo Mugnone¹²⁴ - figura di grande prestigio nel panorama musicale dell'epoca - venendo quindi meno agli impegni presi precedentemente. Dalle lettere intercorse tra i due, si apprende che

originale-autografa (è chiarissima, ella ricorderà) ed ella me la ridarebbe quando Sonzogno le avesse inviato la copia».

¹²² Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio, 27 febbraio 1913, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 105. Con "Capobanda" Pizzetti intendeva Pietro Mascagni. L'editore, sia di *Fedra* che di *Parigina*, era Lorenzo Sonzogno. Emma Carelli (1877-1928) era un soprano e allo stesso tempo, dal 1912, impresaria del Teatro Costanzi di Roma. Per maggiori notizie si veda anche il Capitolo 2.

¹²³ Edoardo Vitale (1872-1937) era in quel periodo direttore d'orchestra presso il Costanzi di Roma, teatro dove Sonzogno, pare, auspicasse il debutto di *Fedra*.

¹²⁴ Leopoldo Mugnone (1858-1941) nato da una famiglia di musicisti, manifestò ben presto la sua inclinazione per la direzione d'orchestra e la composizione; in quel periodo era molto attivo nel campo della direzione lirica, sia in Europa che in America del sud.

Vittorio coinvolse il fratello avvocato per tutelare i propri interessi affinché la situazione col San Carlo fosse definitivamente risolta: tra l'impresario e il direttore era già stato firmato un contratto che quest'ultimo non voleva rescindere. L'intenzione di Gui venne definitivamente chiarita attraverso una comunicazione legale indirizzata in ottobre ai dirigenti del Teatro San Carlo, nella quale si asseriva come egli fosse a disposizione della Società per la prossima stagione musicale, che non intendeva sottrarsi agli impegni assunti né rinunciare ai suoi diritti; egli era piuttosto ottimista, da quanto emerge da una confidenza fatta all'agente teatrale Giuseppe Lusardi:

penso anch'io che gli attriti personali fra il Comm. Laganà e me sono di tal natura che basterebbe un breve incontro per ristabilire fra di noi il più perfetto accordo. [...] Non posso né intendo rinunciare affatto a quello che mi spetta. Chi sia poi quello che dovrà pagarmi è una ricerca che lascio fare a mio fratello avvocato. Per ora l'ho pregato di rivolgersi al Comm. Laganà nella sua qualità di amministratore delegato della Società San Carlo, perché voglia manifestare quali sono le sue intenzioni a mio riguardo, ed io ho troppa stima nella lealtà del Comm. Laganà perché voglia lasciar prolungare questa situazione equivoca che tu più di ogni altro sai come mi riesca dannosa¹²⁵.

Tuttavia, l'azione legale non bastò a risolvere la questione e l'incarico di dirigere la stagione venne affidato a Mugnone. Durante il susseguirsi di tali eventi, l'agente Lusardi gli aveva proposto la direzione di due opere nei teatri di Treviso e Trieste¹²⁶, occasione che gli permise di colmare l'improvviso vuoto lavorativo che si era venuto a creare.

Le porte del San Carlo gli si aprirono nuovamente nella stagione Carnevale-Quaresima 1914-1915, quando - sempre in collaborazione con Laganà - portò a Napoli due nuove opere: *Il miracolo* di Guido Laccetti, andato in scena il 21 gennaio 1915, e *Le donne curiose* di Ermanno Wolf-Ferrari, rappresentate il 24 marzo¹²⁷.

Con l'ultima stagione napoletana si concluse un periodo di intensa attività direttoriale che, a partire dal debutto del 1907, si era accresciuta costantemente fino a condurlo a fama nazionale e internazionale, nonché ad una più matura consapevolezza delle proprie potenzialità. Il sopraggiungere della Prima Guerra Mondiale comportò l'interruzione quasi totale dell'attività artistica, dovuta principalmente alla scelta di Gui di arruolarsi volontariamente: egli motiva il proprio reclutamento sull'esempio del padre, «soldato caduto combattendo in trincea, grande esempio mai dimenticato da suo figlio, che lo riprese, in altro senso, quando si trattò di allearsi

¹²⁵ Lettera di Gui a Giuseppe Lusardi, senza data, Firenze, BNCf, Fondo Gui, Cassetta 1. Lusardi era agente teatrale milanese e direttore di periodici musicali quali «La lanterna» e, successivamente, «Corriere dei teatri» e «Corriere di Milano».

¹²⁶ Gui fu al Teatro Comunale di Treviso per la direzione di *Un ballo in maschera* di Verdi (prima recita il 18 ottobre con 8 repliche) e *Tristano e Isotta* di Wagner (prima recita il 25 ottobre seguita da 9 repliche); successivamente, al Verdi di Trieste per le sole rappresentazioni di *Tristano e Isotta*. Le prove ebbero inizio il 6 ottobre ma non dovettero sembrare sufficienti a Gui, se è vero quanto scritto da Lusardi nella lettera del 2 marzo 1914: il direttore aveva infatti ritardato di alcuni giorni l'andata in scena a Treviso venendo meno agli accordi con l'impresario.

¹²⁷ Le altre opere rappresentate durante la stagione furono: *Aida*, *Rigoletto* e *Traviata* di Verdi, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Bobème* di Puccini, *Don Pasquale* e *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Gioconda* di Ponchielli, *Manon* di Massenet.

volontario nella guerra ideale del 1915¹²⁸». Dapprima, egli prestò il suo servizio in una caserma di Firenze, trasferendosi poi, alcuni mesi dopo, nel paesino di montagna San Giacomo di Lusiana a pochi chilometri dal fronte e infine a Malga Zugna, nei pressi del Lago di Garda. Inquadrate nel Genio dei Telegrafisti, egli si mostrò tanto intrepido e altruista da ottenere, alcuni anni dopo, una medaglia di bronzo al valore, su proposta del Colonnello Buzzetti. In una lettera leggiamo la motivazione di tale onorificenza:

Nella notte seguente ad un combattimento, volontariamente, usciva dalle nostre trincee per tentare il ricupero di due nostri feriti gravi. Fatto segno ai tiri del nemico, non desisteva dall'impresa, riuscendo dopo vari stenti a trarre in salvo i feriti, dando bella prova di abnegazione e sprezzo del pericolo¹²⁹.

Durante gli anni del conflitto, fu sporadica l'attività artistica svolta nei periodi delle licenze dal fronte: oltre alla direzione di alcuni concerti sinfonici all'Augusteo nel gennaio 1917 e 1918, curò le partiture di alcuni *Canti di soldati* in collaborazione con lo scrittore Piero Jahier¹³⁰ - revisore dei testi poetici - che sarebbero stati pubblicati da Sonzogno in occasione del Capodanno 1919.

Il 1917 fu per l'ambiente musicale italiano un anno ricco di fermento, per lo più animato da Alfredo Casella - da due anni giunto in Italia da Parigi - che, spinto dal desiderio di attivarsi per il rinnovamento della situazione musicale italiana, fondò ai primi di marzo la Società Nazionale di Musica (SNM) in analogia alla corrispettiva francese Société Musicale Indépendante, «a difesa della giovane musica italiana¹³¹». L'associazione, di cui anche Gui fece parte insieme a Respighi, Pizzetti, Malipiero, Carlo Perinello¹³², Tommasini e molti altri, si proponeva di

eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali paesi esteri¹³³.

La presidenza d'onore fu riservata a Toscanini, Ferruccio Busoni¹³⁴ e Bossi, mentre quella effettiva fu affidata al conte di San Martino, che ospitò presso la Sala di Santa Cecilia i primi

¹²⁸ Maurizio D'Alessandro, *Giacomo Setaccioli*, cit. p. 54. Come si ricorderà, il padre di Gui morì per seguire con esemplare zelo i propri pazienti e contraendo da loro un'epidemia che si rivelò mortale.

¹²⁹ Lettera del Colonnello Buzzetti a Vittorio Gui, 20 ottobre 1924, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 2.

¹³⁰ Piero Jahier (1884-1966) fu scrittore, poeta e traduttore. Durante il periodo bellico curò l'edizione del giornale di trincea, «L'Astico»; considerato successivamente antifascista, fu perseguitato ed esiliato a Bologna. Durante il Ventennio venne protetto da Gui stesso, il quale lo aiutò a far eseguire *Canti di soldati* a Firenze. Nel contratto tra Sonzogno e gli autori si dichiarava che questi cedevano alla casa editrice trenta canzoni popolari e si stabilivano le percentuali che ne avrebbero ricavato.

¹³¹ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 189.

¹³² Carlo Perinello (1877-1942), era compositore e, in quel periodo, insegnante di composizione al Conservatorio di Milano.

¹³³ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 189.

¹³⁴ Ferruccio Busoni (1866-1924) compiuti gli studi musicali in Austria, aveva avuto diversi incarichi accademici in Finlandia e in Russia, prima di stabilirsi definitivamente a Berlino; allo scoppio del primo conflitto mondiale, da neutrale, si trasferì a Zurigo dove rimase fino al 1920.

concerti di musiche nuove; successivamente, il nome dell'associazione venne mutato in Società Italiana di Musica Moderna (SIMM), la cui attività venne sostenuta da un organo di stampa, «Ars nova», sulle cui pagine trovarono posto articoli di musicisti, pittori e scrittori che in periodo bellico poterono dedicarvisi¹³⁵.

Nello stesso anno, la collaborazione di Gui venne richiesta anche da un altro animatore della cultura musicale italiana, il compositore Gian Francesco Malipiero; egli intendeva promuovere un progetto editoriale in collaborazione con l'Istituto Editoriale Italiano di Milano - intitolato "I Classici della Musica Italiana": si trattava di una collana nella quale sarebbero state pubblicate sia musiche moderne degne di interesse, sia composizioni antiche particolarmente rappresentative della storia della musica italiana¹³⁶. Il fatto che, oltre a Casella, Bastianelli e Pizzetti, fosse stata richiesta anche la collaborazione del nostro era da imputarsi alla sua parallela attività compositiva ma soprattutto a quella di trascrittore di musiche appartenenti sia alla contemporaneità sia alla storia musicale nazionale: nello svolgersi della sua breve carriera, egli aveva trovato modo di inserire nei programmi alcune sue trascrizioni, tra cui l'orchestrazione di un *Notturmo* di Edoardo Serpieri, una *Sonata a tre strumenti a mo' di concerto grosso* di Nicola Porpora e un'*Aria* di Giovanni Battista Sammartini. Il progetto di Malipiero venne momentaneamente sospeso, per concretizzarsi dopo la guerra.

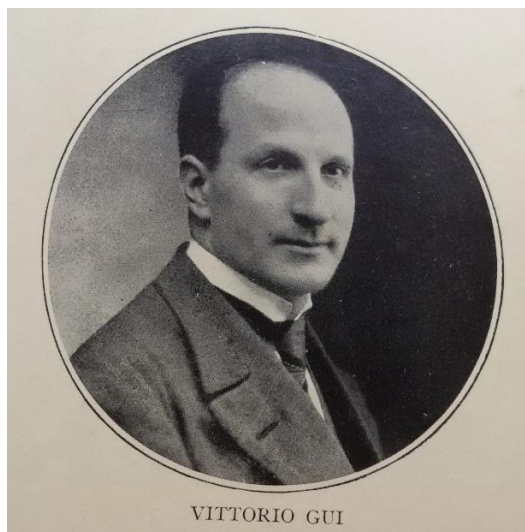
A conclusione del conflitto, nel novembre 1918, Gui tornò dalla sua famiglia - che nel frattempo si era ampliata con la nascita dapprima di Oriana, avvenuta il 3 agosto 1912, e poi di Leonardo, il 6 gennaio 1914; come si vedrà più avanti, la ripresa postbellica sarebbe stata piuttosto difficoltosa, nonostante tutti i buoni propositi e l'ottimismo che Gui ricorda di aver provato al ritorno alla vita civile:

un destino favorevole ha voluto che non riportassi dalla guerra la minima menomazione fisica, né ferite né malattie; anzi ritornai assai irrobustito nel corpo e assai più forte nell'anima¹³⁷.

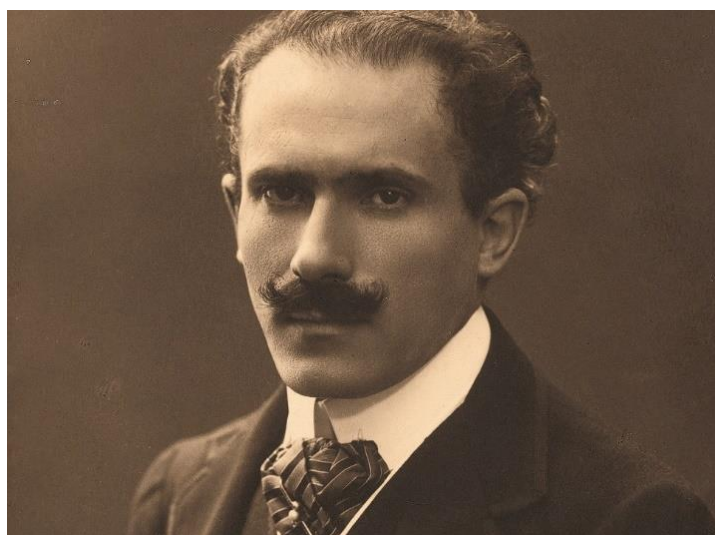
¹³⁵ Casella, in una lettera del 7 dicembre 1917, indirizzata a Gui che si trova al fronte, gli chiede, senza giri di parole, se la sua condizione economica è tale da potergli consentire di rimanere socio della SIMM: «fammi sapere se rimani socio, in quale categoria, oppure, se le tue "finanze" ti *interdicono* qualsiasi contributo sociale, dillo senza timore di farmi altro dispiacere, che non quello di saperti provato dalla guerra anche nel campo materiale», Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Casella, L. 1106. VI.1.1106.

¹³⁶ L'intento di Malipiero è spiegato nella lettera a Gui del 13 maggio 1917, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Cassetta 7. Per maggiori approfondimenti sull'argomento si rimanda a Piero Santi, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, in *Studi musicali*, I, Firenze, Olschki, 1972 pp. 161-186; Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 120 e segg.; Mila De Santis, *Ricezione del passato nel primo Novecento musicale italiano*, Arte Musica Spettacolo Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, anno VII, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 46-87.

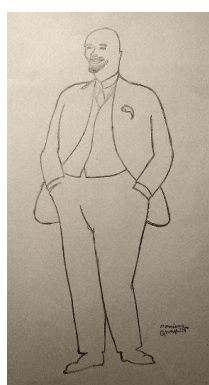
¹³⁷ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 58.



Vittorio Gui, immagine tratta da Giulio Mario Ciampelli, *E.C.O.: Ente Concerti Orchestrali: sei anni di vita: Milano 1924-1929*, Milano, Arti grafiche Dino Grossi & C., 1929



Arturo Toscanini, immagine tratta da quinteparallele.net



Caricature di Gigi Chessa, Guido M. Gatti, Lionello Venturi, Riccardo Gualino, tratte da Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trincherò, *Il teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1990): studi e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013

Capitolo 2. GLI ANNI DEL FERMENTO ARTISTICO

2.1 Dopo la guerra: una ripresa difficile

Conclusosi il conflitto, quanti vi avevano preso parte poterono finalmente tornare alle proprie occupazioni, abbandonate ormai da anni. Il rientro in famiglia fu un momento molto felice per Gui, reso ancor più intenso dalla nascita, dopo pochi mesi, della sua terzogenita, Ceschella¹³⁸. Allo stesso tempo però molte amarezze si affacciarono nella sua vita, gravata sia da seri problemi economici - doveva in quel periodo occuparsi anche dei suoceri - sia dalla difficoltà di reinserirsi in un ambiente lavorativo che nel frattempo era mutato, impoverito dalle circostanze belliche. Nel 1919 egli riprese gradualmente l'attività direttoriale, salendo in gennaio e febbraio sul podio dell'Augusteo, dove era tornato saltuariamente per alcuni concerti anche negli ultimi due anni di guerra. A metà maggio, la sua bacchetta venne richiesta a Milano, dove diresse al Teatro del Popolo e presso il salone del Conservatorio; si trasferì successivamente al Teatro Regio Torino per altri due concerti sinfonici, organizzati dall'Associazione "L'Orchestrale", nata per risollevarne le sorti della vita sinfonica cittadina nel dopoguerra e sostenuta dalla Società del Teatro Regio e dalla Società di Concerti di Dejanis; tra le altre opere, Gui propose al pubblico - per la prima volta a Torino - la trascrizione della *Sonata a tre strumenti* di Nicola Porpora, da lui stesso realizzata alla maniera di concerto grosso per archi, cembalo e organo¹³⁹. Quella della trascrizione per orchestra fu un'attività intrapresa da Gui fin dagli anni della giovinezza - al 1912 risale probabilmente la sua prima elaborazione, un'*Aria* non meglio specificata di Giuseppe Sammartini - e costantemente praticata durante la carriera: le pagine su cui maggiormente si esercitò la sua opera di trascrittore appartenevano ai secoli XVII e XVIII, con particolare interesse per i *Coralì* di Johann Sebastian Bach. Per meglio contrastare le forti ristrettezze finanziarie, egli fece appello all'epoca anche alla sua attività di compositore che - sebbene in maniera marginale - venne inizialmente coltivata insieme alla direzione d'orchestra. La abbandonerà del tutto all'inizio degli anni Trenta. Significativo a questo proposito è l'intercessione di Franco Alfano presso l'editore Pizzi di Bologna, affinché questi acquistasse e pubblicasse alcune liriche di Gui¹⁴⁰. Intercessione accolta favorevolmente dalla casa editrice

¹³⁸ Francesca Gui nacque a Firenze il 25 settembre 1919.

¹³⁹ Il programma di sala riporta notizie relative alla trascrizione di Gui: «La sonata che si eseguisce stasera fa parte di una collezione di sonate il cui manoscritto trovasi alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Originariamente venne scritta per due violini e basso continuo che era realizzato al cembalo od all'organo a seconda dei casi. Il Maestro Vittorio Gui, trascrisse molto opportunamente questa sonata alla maniera di *concerto grosso*, cioè con i tre solisti (due violini e violoncello), ai quali risponde il ripieno della massa d'archi. Nella gavotta finale aggiunse due trombe acute in *re* alla maniera di Bach». Oltre a questa testimonianza, non è stato possibile stabilire con precisione di quale Sonata si tratti.

¹⁴⁰ Cfr. lettera di Franco Alfano a Vittorio Gui del 31 gennaio 1919, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1. Franco Alfano (1875-1954) era un compositore di stampo verista che all'epoca rivestiva il ruolo di direttore presso il liceo musicale di Bologna.

bolognese, che nel 1920 pubblicò le *Quattro liriche da Mallarmé* composte tra il 1913 e il 1914, come riporta la data apposta sul manoscritto conservato presso il Fondo Vittorio Gui della BNCf: le composizioni utilizzano il testo delle poesie *Renouveau*, *O si chère*, *Rondel* e *Brise marine* di Stéphane Mallarmé.

Nello stesso mese di maggio, la collaborazione di Gui venne richiesta per un progetto decisamente innovativo ideato dal Cavaliere Alfredo Masi¹⁴¹, già produttore di tre film: egli aveva scritto il soggetto per un film, che, pubblicizzato come «poema sinfonico corale e visivo¹⁴²», si sarebbe dovuto rappresentare con un accompagnamento musicale eseguito dal vivo. Ricevuto il diniego di Mascagni e Respighi - per questioni di compenso - egli si rivolse a Gui affinché componesse una sorta di poema sinfonico per orchestra e cori, suddiviso in un prologo e tre parti, del quale poi avrebbe assunto la direzione durante la proiezione; il progetto avrebbe coinvolto inoltre il pittore Severo Pozzati¹⁴³ in qualità di scenografo, sceneggiatore e co-regista insieme a Masi, le attrici Bianca Virginia Camagni (nel ruolo *en travesti* di Pierrot) e Lina Murari (nei panni di Colombina) e sarebbe stato interamente finanziato dall'industriale milanese Achille Brioschi. La trama di *Fantasia bianca* - questo il titolo del film - era basata sulla vita sentimentale di Pierrot: con questo progetto, Masi intendeva perseguire il suo ideale di cinema come «arte essenzialmente figurativa, tesa alla suggestione più che alla rappresentazione, arte che utilizzi la luce e i piani come strumenti, le immagini, i colori e la musica come mezzi d'espressione di realtà complesse, allontanandosi dai tradizionali modelli letterari e teatrali¹⁴⁴». Alla musica venne affidato un ruolo di primo piano, in quanto non chiamata semplicemente a commentare le immagini ma ad accordarsi alle scene, al loro significato simbolico completandone il messaggio. Per precisa volontà di Pozzati, le didascalie dovevano essere raggruppate in soli tre momenti, all'inizio cioè delle singole parti, per evitare la consueta e inopportuna interruzione dell'azione; richiamato a Bologna per motivi familiari, egli non poté partecipare al montaggio del film, che venne ultimato da Masi e Gui. Il debutto - previsto per il 26 novembre 1919 - assunse le caratteristiche del grande evento: la stampa locale contribuì a suscitare grandi aspettative, prodigandosi in una campagna pubblicitaria altisonante, approvando la scelta del Teatro

¹⁴¹ Alfredo Masi, noto anche con lo pseudonimo Mario Isma, era un ex-colonnello dell'esercito che nel 1917 aveva fondato la casa cinematografica Felsina Film e successivamente una scuola d'arte cinematografica presso il bolognese Teatro Rappini, collaborando con il pittore Severo Pozzati che rivestiva il ruolo di insegnante di scenografia. Gli altri film prodotti: *Come conclude amore*, *Bianco e nero* (1917), *Rebus* (1918), *Il fiore del silenzio* (1920), *La gigolette*, *Roveto ardente*, *Il mio carcere* (1921), *L'oro e l'orpello* (1922). Per una ricognizione del film muto e della musica per film si rimanda a *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini studio, 2011, stampa 2012; Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010; Sergio Miceli, *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca, Lim, Milano, Ricordi, 2009; Luigi Giachino, *Ascoltare le immagini: l'importanza della musica nel linguaggio cinematografico*, Roma, Gremese, 2009.

¹⁴² Roberto Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, M.I.C.S., 1997, Severo Pozzati.

¹⁴³ Severo Pozzati (1795-1983), in arte Sepo, nel periodo di collaborazione con Gui era insegnante di scenografia presso la scuola bolognese di Masi.

¹⁴⁴ Claudia Giordani, *The copy vanished, ovvero Il film senza film. Note su Fantasia bianca*, in *Fotogenia*, 1997-98, n. 4-5, pp. 133-148.

Costanzi come sede della rappresentazione - solitamente destinato alla lirica - ed elogiando l'operato del compositore, che avrebbe anche gestito con la sua bacchetta un'orchestra composta da sessanta elementi più un coro. Gli impegni da più parti profusi nella realizzazione dello spettacolo facevano sperare in un immediato successo, che purtroppo non si verificò: lo stesso Pozzati, giunto appena in tempo per assistere alla prima, dovette constatare che i suoi collaboratori avevano completamente stravolto il senso della pellicola, mancando un corretto equilibrio tra le immagini e la musica. Molte critiche giunsero anche da parte della stampa e dal pubblico che rimase sconcertato, come spesso avveniva di fronte a opere d'avanguardia; vi furono però anche critici e molti spettatori che apprezzarono questo primo tentativo di fusione tra le arti, elogiando soprattutto lo sforzo compiuto da Gui nell'incamminarsi su un sentiero prima di allora mai battuto. La musica è andata perduta, così come la pellicola: a testimonianza dell'evento restano alcune fotografie, molte recensioni dell'epoca e pubblicità¹⁴⁵. Dai documenti conservati presso il fondo fiorentino si evince come Gui fosse stato coinvolto da Masi e Brioschi per la realizzazione di un'altra opera probabilmente analoga, intitolata *Faccia infarinata*: manca però ogni riferimento al periodo in cui la musica per il film gli venne commissionata, essendo sopravvissuto soltanto un contratto senza data stipulato tra lui e l'industriale. È molto probabile che la collaborazione si sia interrotta prima della realizzazione della pellicola.

Come già visto nel precedente capitolo, nel 1913 Gui aveva dovuto rinunciare alla direzione della stagione al San Carlo di Napoli nonostante avesse intentato e vinto un'azione legale contro l'impresario Augusto Laganà: il risarcimento - stabilito sotto forma di contratto una stagione che si sarebbe dovuta concordare - venne però abilmente dilazionato alla conclusione della guerra dal suo avvocato, il fratello Emilio, che curava i suoi interessi. Il momento era dunque favorevole per stipulare il nuovo accordo con l'impresario, il quale si era nel frattempo trasferito a Palermo per gestire il Teatro Massimo: le vicissitudini della stagione quaresima-primavera, dai preparativi al termine, si possono apprendere grazie a un resoconto stilato da Gui in cui aveva annotato tutte le difficoltà incontrate in itinere e oggi conservato tra il carteggio¹⁴⁶. Il 31 ottobre Laganà, che agiva in collaborazione con la Società Teatro Lirico Italiano, si impegnò tramite una lettera-contratto a scritturarlo in qualità di direttore artistico, coadiuvato dal Maestro sostituto Uriel Nespoli¹⁴⁷: l'impegno sarebbe durato dal 18 febbraio al 30 aprile, l'inaugurazione era prevista con *Aida* mentre le altre opere in cartellone sarebbero state *Rigoletto*, *Norma*, *Cavalleria rusticana*, *Lobengrin*, la pucciniana *Rondine*, data per la prima volta nella sua seconda versione,

¹⁴⁵ Per una ricostruzione completa della vicenda dal punto di vista dello scenografo, si confronti Dante Forni, Romeo Forni, *Sepo: settant'anni con l'arte*, Bologna, Pendragon, 2008, p. 58 e segg.

¹⁴⁶ Resoconto di Vittorio Gui sulla stagione palermitana, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 7.

¹⁴⁷ Uriel Nespoli (1884-1973) era uno dei più cari allievi di Leopoldo Mugnone e si era specializzato nella direzione d'opera italiana.

Carillon magico, la nuova opera di Riccardo Pick-Mangiagalli¹⁴⁸. Nel febbraio 1920, pochi giorni prima dell'arrivo di Gui a Palermo, i dirigenti del teatro gli comunicarono che si stavano verificando dei problemi per la costituzione dell'orchestra, che doveva nascere dall'unione di altre due: quella della Lega Orchestrale Palermitana e quella della Federazione Orchestrale Italiana, che recalcitrava. Giunto a Palermo, egli trovò in effetti inconvenienti di varia natura e gravità: orchestra e coro versavano in condizioni deplorevoli sia numericamente sia qualitativamente, soltanto tre dei contratti con i cantanti erano stati conclusi, nessun artista era presente sul posto, le attrezzature erano insufficienti, gli scenari di *Aida* apparivano vecchi e mediocri e non esisteva la figura del direttore di scena, che avrebbe supportato lo svolgersi degli spettacoli. Dopo un primo momento di sconforto che lo spinse a minacciare lo scioglimento del contratto, Gui dichiarò di poter raggiungere un risultato dignitoso purché tutti i collaboratori si fossero presentati immediatamente. L'inaugurazione dovette essere posticipata dal 26 febbraio al 3 marzo per recuperare il tempo perduto a causa dei molteplici contrattempi, che continuarono a costellare l'intera stagione, rendendo il lavoro del direttore molto impegnativo e tormentato. Laganà si giustificò spiegando che i teatri italiani, lasciati prima della guerra in buone condizioni, si trovavano ora in grave sofferenza per carenza di fondi e che era quindi opportuno accontentarsi di realizzare gli spettacoli nel miglior modo possibile, senza pretendere di raggiungere i risultati di pochi anni prima. La tensione e le responsabilità accumulate nei giorni sfociarono tuttavia in un episodio che Gui ricorderà come riprovevole ma significativo. Durante le prove del *Lobengrin*, alcuni orchestrali - segnatamente i suonatori di basso tuba - riscontrarono difficoltà nel comprendere le indicazioni del direttore; dopo aver tentato per varie volte e senza risultato di dare spiegazioni per correggere l'errore,

alle mie orecchie arrivò esattamente questa frase "Lei non capisce quello che dice". Al che la risposta del lancio di una partitura voluminosa e ben rilegata, poteva anche essere un gesto irruento sì, ma legittimo, o giustificabile, anche se deplorable. Successe l'ira di Dio¹⁴⁹.

Il destinatario del lancio era un anziano orchestrale; i sindacati bandirono uno sciopero, mentre Gui si rifugiò nella sua casa meditando di sciogliere il contratto e abbandonare Palermo. Alcuni intermediari lo convinsero ad attendere la risoluzione della spiacevole situazione, che sarebbe senz'altro avvenuta a breve; nel frattempo, per non creare disagi allo svolgersi della programmazione, la gestione era passata nelle mani del Maestro Nespoli. Una sera, non avendo

¹⁴⁸ Riccardo Pick-Mangiagalli (1882-1949) era un compositore e pianista. Il carteggio fiorentino conserva due lettere inviate dal compositore a Gui: nella prima – datata 9 febbraio 1920 – Pick-Mangiagalli lo ringrazia perché a breve dirigerà la sua nuova opera a Palermo; nella seconda – datata 31 marzo 1920 – egli si compiace del successo ricevuto da *Carillon*, alla cui rappresentazione non ha potuto assistere. Queste notizie non collimano con le informazioni reperite in *Il Teatro Massimo di Palermo: cento anni attraverso le stagioni liriche e gli artisti*, a cura di Benedetto Patera, S.I., L'opera, 1998 e Ignazio Ciotti, *La vita artistica del Teatro Massimo di Palermo: 1897-1937*, Palermo, Tipolitografia Priulla, 1984, i quali non riportano *Carillon magico* tra le opere rappresentate nella stagione 1920.

¹⁴⁹ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

avuto più notizie e ansioso per l'incertezza, Gui andò in teatro giungendo nell'intervallo tra un atto e l'altro di un'opera:

L'orchestra tutta era radunata nel locale ad essa addetto, in un largo ambiente sotterraneo al piano della platea. Scendo risolutamente e calmissimo "Eccomi qua", dico. "Che ognuno di voi venga avanti, uno alla volta, e ci spiegheremo". Il tono era calmo ma assai fermo e non promettevo davvero una pronta e possibile conciliazione. E allora accadde l'imprevedibile [...] Mi avvicinarono due suonatori, portandomi quasi di peso quel povero vecchietto (tale sembrava essere) il quale mi si inginocchia davanti... e io faccio appena in tempo a sollevarlo e portarlo al mio petto in un abbraccio stretto, in mezzo a un applauso che alle mie vecchie orecchie suona oggi ancora più gradito di tutti gli innumerevoli ricevuti in giro nel mondo!¹⁵⁰

Si concludeva in questo modo, senza grande soddisfazione e con molta amarezza, quella stagione palermitana, seguita a breve distanza di tempo da un'altra interessante opportunità: un invito da Milano per la direzione estiva di un'*Aida* presso l'Arena napoleonica - oggi Arena Civica - nella quale si davano vari generi di spettacoli, soprattutto sportivi. Responsabile dell'organizzazione dell'evento era Ugo Finzi, gerente della fabbrica di pianoforti Ricordi e Finzi, che seguì anche la scrittura dei cantanti designati dal direttore. Lo spettacolo, tenutosi nei primi giorni di agosto, riscosse grande successo, tanto che Gui ricevette in dono una medaglia con incisa la frase "Il proletariato milanese riconoscente"; inoltre, dalle testimonianze autobiografiche si evince che tra il pubblico c'era anche Toscanini.

Durante lo svolgimento della stagione palermitana, Gui aveva avuto modo di collaborare con il basso Guglielmo Niola, scritturato nella rappresentazione di *Rondine*: egli giungeva da Lisbona, avendo prestato la sua attività presso il San Carlo. Gli riferì che i responsabili di quel teatro lo stavano cercando per offrirgli il podio di Luigi Mancinelli. Questi, ormai invecchiato e gravato dalle molte stagioni nella capitale portoghese, voleva ritirarsi lasciando al suo posto proprio quel ragazzo conosciuto a Roma, ora avviato lungo una splendente carriera¹⁵¹. Intermediario dell'accordo era il direttore artistico Ercole Casali, già impresario del Teatro Regio di Parma durante la gloriosa stagione del 1909-1910; a questi Gui indirizzò subito una lettera, affinché gli confermasse le notizie ricevute da Niola. In poco tempo venne stipulato il contratto per la stagione 1920-1921, per il periodo compreso tra il 5 settembre e il 5 aprile. Le opere in cartellone erano *Faust* di Charles Gounod, *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns, *Parsifal*, *Il barbiere di Siviglia*, *Norma* e *La Bobème*¹⁵². Il sollievo provato dal direttore nell'ottenere questo nuovo incarico

¹⁵⁰ Ibidem. All'inizio della narrazione dell'episodio, Gui pone a introduzione un colto e simpatico parallelismo con il capitolo quarto de *I promessi sposi*, in cui si narra che il contrito Padre Cristoforo va a chiedere il perdono alla famiglia dell'uomo da lui ucciso.

¹⁵¹ In effetti, Mancinelli morì poco dopo, il 2 febbraio 1921. L'episodio è riportato anche nell'articolo di Gui, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V, 1971, pp. 242-248: 248.

¹⁵² Le notizie relative alle opere rappresentate sono tratte dagli scritti autografi del Maestro, nei quali aveva ne aveva fatto un elenco, suddividendole per città, teatro e anno; i dati sono integrati con quelli reperiti nei carteggi conservati nel fondo di Firenze e presso il fondo Pizzetti dell'Archivio Storico Treccani di Roma. Non avendo a disposizione ulteriori riscontri, se non quelli stringati e saltuari reperibili nei periodici dell'epoca, si utilizzano queste informazioni, suscettibili di eventuale rettifica.

è manifestato dalle sue parole: «Così risalii alla superficie, dopo un'immersione di cui preferisco dimenticare i tormenti e le lunghe insonnie¹⁵³»; con l'impiego portoghese, egli rientrava a pieno titolo in un circuito musicale importante, varcando per la prima volta i confini nazionali e lasciandosi alle spalle il lungo periodo di difficoltà. La stagione si inaugurò il 15 gennaio con la rappresentazione di *Faust* che riscosse grande successo, così come avvenne del resto per tutte le successive opere. Al termine dell'incarico lisbonese, in maggio egli fece ritorno in Italia per tre concerti all'Augusteo, in occasione dei quali presentò il suo nuovo poema sinfonico *Giornata di festa*¹⁵⁴; il 4 settembre 1921, tornato a Lisbona, egli stipulò con Casali un nuovo contratto per condurre la stagione seguente, che aveva in programma *Tristano e Isotta*, *Parsifal*, *Aida*, *Walkiria*, *Lohengrin* e *Falstaff*. Una importante novità era costituita dai sei concerti sinfonici che avrebbero preceduto le rappresentazioni liriche. Gli spettacoli vennero notevolmente apprezzati da critica e pubblico, che omaggiarono con una festa di ringraziamento il direttore italiano, che sarebbe stato ricordato da lì a lungo per la qualità degli spettacoli con cui li aveva allietati e istruiti. A partire dal maggio del 1922, Casali lo coinvolse in un nuovo progetto che prevedeva la fondazione di un'orchestra stabile a Lisbona, nella quale sarebbero confluiti i migliori elementi di quella Filarmonica - formata da Péres Casas - e di quella Sinfonica - diretta da Enrique Fernandez Arbos: aspetto fondamentale dell'impresa era anche la scrittura di un direttore fisso, che senza alcuna esitazione venne individuato in Gui. Nonostante le migliori intenzioni di condurlo a termine, per ragioni ignote il progetto non venne però realizzato.

Le stagioni portoghesi lo avevano tenuto per quasi due anni lontano dall'Italia, in particolare da Firenze, luogo in cui già da tempo egli aveva trasferito la sua famiglia, risiedendo in un appartamento in via Pietrapiana 16. Il capoluogo toscano ospitava allora una vivace cerchia di intellettuali, che comprendeva scrittori, giornalisti, pittori, musicisti, critici letterari quali Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Ardengo Soffici, Giannotto Bastianelli, Ildebrando Pizzetti, Arrigo Levasti, molti dei quali facenti parte del gruppo de «La Voce»¹⁵⁵. Questi usavano riunirsi almeno una sera a settimana per dibattere su importanti tematiche di attualità culturali e Gui, se presente in città e libero da impegni lavorativi, era solito partecipare: egli ricorda nei suoi scritti l'atmosfera di quelle privilegiate riunioni:

¹⁵³ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCf, Fondo Gui, Archivio 2.

¹⁵⁴ I concerti ebbero luogo l'8, 11 e 22 maggio; il poema sinfonico venne apprezzato dal pubblico dell'Augusteo, come si evince da quanto Gui riferisce all'amico Guido M. Gatti: «Il mio poema *Giornata di festa* ha avuto ottima accoglienza da un pubblico che è in guerra [...] contro la musica odierna», lettera del 13 maggio 1921, Archivio Giorgio Fanan, Fratta Polesine, Rovigo.

¹⁵⁵ L'amicizia con Arrigo Levasti (1886-1973) - intellettuale e insegnante di filosofia - e con la di lui moglie Fillide Giorgi - pittrice di talento - era tanto profonda che la primogenita di Gui, Oriana, ricevette la propria istruzione direttamente dalla coppia, senza frequentare una vera e propria scuola. Per una ricognizione sul gruppo de «La Voce» si rimanda a *La Voce e l'Europa: il movimento fiorentino de La Voce: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di Diana Rüesch e Bruno Somalvico, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995; Giuseppe Marchetti, *La Voce: ambiente, opere, protagonisti*, Firenze, Vallecchi, 1986; Umberto Carpi, *"La Voce": letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975.

Che ore indimenticabili preziose ricchissime di felicità autentica! [...] Quante persone di alto ingegno non si sono avvicinate e conosciute in quei ritrovi di amici! da Giannotto Bastianelli, scalpitante sulla tastiera le sue battaglierie musiche pianistiche, ad Arrigo Levasti il filosofo [...] a Cicognani a Papini e a tanti tanti altri il cui nome corre oggi per il mondo aureolato di fama!¹⁵⁶

Reinseritosi nel panorama culturale cittadino, verso la fine dell'anno, egli venne invitato dagli Amici della Musica - giovane istituzione nata per opera di Alberto Passigli nel 1920¹⁵⁷ - a dirigere due concerti presso il Politeama Vittorio Emanuele II, che si tennero il 26 novembre e il 3 dicembre. A differenza di altre città, Firenze non vantava una solida tradizione sinfonica, se si escludono alcuni sfortunati tentativi di istituire una orchestra stabile locale: dapprima quella della Società Orchestrale Cherubini, diretta dal marchese Ottavio De Piccollellis fino al 1908, e la Società Orchestrale Fiorentina, nata nel 1909 e condotta da Luigi Mancinelli. I concerti delle due orchestre si proponevano finalità puramente educative, ma i programmi erano in realtà poco audaci, non aprendosi alle novità provenienti da oltralpe; dopo la guerra, dunque, gli Amici della Musica si adoperarono per colmare le lacune culturali e aggiornare i gusti del pubblico, organizzando performance cameristiche e impegnandosi anche per la costituzione di un'orchestra stabile sul modello di quella romana dell'Augusteo. In questo clima di fermento e desiderio di riscatto musicale, condiviso entusiasticamente dai fiorentini, ebbero luogo i concerti diretti da Gui: i suoi programmi, come d'abitudine, spaziavano dai classici viennesi - l'opera dei quali non era del tutto nota a Firenze - a Wagner, fino a raggiungere compositori contemporanei stranieri quali Debussy e Strauss¹⁵⁸. All'indomani dei concerti, la critica spese parole di riconoscimento nei confronti di chi aveva voluto avviare un serio percorso di educazione della cittadinanza, desiderosa di nobilitare la propria cultura artistica:

Il m.o Gui ha sfatato una leggenda. La leggenda era questa: a Firenze non sono possibili esecuzioni di musica pura, i fiorentini mancano di attitudine artistica e di amore per i concerti orchestrali. Vero è che a Firenze non era stato possibile finora andare oltre il melodramma [...] Della leggenda, anche, faceva parte la convinzione che gli elementi orchestrali di Firenze non fossero adatti, o suscettibili di applicazione, alle grandi esecuzioni di musica pura. [...] Oggi Firenze ha un'orchestra¹⁵⁹.

Lo stesso articolo rivela che il Maestro Gui riuscì a preparare concerti tanto impegnativi e lunghi organizzando e istruendo l'orchestra in pochi giorni; il giornalista prosegue auspicando un seguito all'attività concertistica sinfonica, che in effetti venne ripresa qualche mese più tardi,

¹⁵⁶ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici, Goethe: I ricordi e le speranze sono la sola salsa della vita*, Firenze, BNCf, Fondo Gui, Archivio 2.

¹⁵⁷ Dando voce agli interessi delle principali famiglie borghesi fiorentine e ricevendone in sostegno le forze economiche, l'imprenditore Passigli (1876-1951) diede vita all'associazione, organizzando inizialmente concerti di musica da camera ed estendendosi poi alla musica sinfonica. Per un approfondimento sulla nascita degli Amici della Musica di Firenze si rimanda alla monografia di Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, Fiesole, Cadmo, 2003.

¹⁵⁸ Per visionare le opere eseguite si rimanda alla *Cronologia dei concerti diretti da Gui (1907-1936)*.

¹⁵⁹ D. B., *Il secondo grande concerto Gui al Politeama Fiorentino*, testata non identificata, 5 dicembre 1922, Firenze, BNCf, Fondo Gui, Archivio 5.

quando in primavera egli diresse altri cinque concerti. Dal carteggio emerge inoltre la profonda dedizione e disponibilità mostrata da Gui nella preparazione e realizzazione dei concerti. In una lettera agli Amici della Musica di Firenze, egli afferma:

io per mia parte ho dimostrato forse qualcosa di più che deferenza, mettendo a disposizione con spirito di vero amico tutte le mie energie, tutto il mio tempo, tutto il mio ardore affinché la cosa riuscisse nel miglior modo, dal dirigere con tutta l'anima un'orchestra sbandata e raccogliercia (pur non volendo negare il valore a certi elementi di essa) fino allo scritturare i forestieri, a cercare disperatamente i materiali di musica che non c'erano, a fornire gratis i miei, a rinunciare a ogni diritto di autore sulle mie trascrizioni¹⁶⁰.

Parere favorevole giunse anche dal giovane Mario Castelnuovo-Tedesco, che sulle colonne de «Il pianoforte» commentava:

Firenze ha sete di musica orchestrale [...] Sarebbe certo questo il mezzo più efficace di cultura musicale delle masse [...] A iniziare l'esperimento e l'educazione sinfonica dell'orchestra fiorentina è stato chiamato Vittorio Gui; e la scelta non poteva essere migliore. [...] Subito egli ha saputo far valere le sue doti singolari di direttore e di musicista; e si è accinto al non facile compito con tanto ardore e con tanta fede da comunicarla all'orchestra la quale [...] ha risposto con prontezza all'appello [...] È una vera opera di rieducazione tecnica e musicale che Vittorio Gui ha intrapreso e condotto a buon punto in pochi giorni. E il pubblico l'ha subito compreso¹⁶¹.

Nonostante l'avvento di Gui avesse suscitato sincero entusiasmo nel pubblico e nella critica, il terzo concerto, previsto per il 10 dicembre, venne annullato, presumibilmente a causa di disaccordi e opposizioni in seno agli Amici della Musica. Ciò nonostante, l'affetto dell'associazione si manifestò inequivocabile attraverso il dono di una medaglia d'oro, giuntagli poco tempo dopo. La notizia del concerto saltato è riportata in una lettera a Gui di Enzo Matini, sul cui conto le notizie sono piuttosto scarse: era probabilmente violinista impiegato nell'orchestra, ma anche membro degli Amici della Musica di Firenze. La medaglia era accompagnata da un biglietto di ringraziamento:

Egregio Maestro, avremmo preferito consegnarLe noi stessi questa medaglia se si fosse fatto quel terzo concerto tanto ardentemente desiderato da tutta Firenze, quanto tepidamente voluto da qualche amico...della Musica. Riceverla ad un mese di distanza Le dimostrerà ancor più come sia vivo ed indimenticabile in noi tutti il ricordo del nostro Maestro. La data che vi è incisa, e che è scolpita profondamente nel nostro cuore come quella della più bella rinascita artistica che avremmo potuto desiderare, Le rammenterà, anche in mezzo ad altre battaglie e ad altre vittorie, ne siamo certi, la nostra attesa fiduciosa¹⁶².

¹⁶⁰ Lettera di Vittorio Gui agli Amici della Musica di Firenze, 16 maggio 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1, copia a carta carbone. I concerti ebbero luogo il 5, 11, 12, 17 e 20 maggio 1923. Il successo fu soddisfacente e Gui proseguì: «Mi basta che rimanga nella vostra memoria, di voi tutti fiorentini, che il più difficile da fare è ormai fatto, e la mia volontà e la mia fede, unitamente alla vostra hanno valso a superare lo scoglio maggiore che era la diffidenza preventiva, contro ogni possibilità di manifestazioni musicali sinfoniche con la povera calunniata orchestra fiorentina».

¹⁶¹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Lettera da Firenze*, «Il pianoforte», Anno IV n. 1, pp. 23-24.

¹⁶² Lettera di Enzo Matini a Vittorio Gui, 26 dicembre 1922, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8.

A fine anno Gui si trasferì a Roma per la direzione di tre concerti all'Augusteo - 17, 20 e 24 dicembre - e nella capitale si trattenne in vista della stagione carnevale-quaresima al Teatro Costanzi, dove la sua bacchetta era stata richiesta dall'impresario-soprano Emma Carelli.

2.2 1923: la stagione al Teatro Costanzi di Roma

Nell'agosto 1922, durante un viaggio verso il Sudamerica, il baritono Mario Sammarco e Guido Valcarengi, responsabile di Casa Ricordi a Buenos Aires, elogiarono il comune amico Gui davanti a Walter Mocchi, impresario di alcuni teatri del Sudamerica tra i quali il Teatro Colon di Buenos Aires. Mocchi cercava per questo un direttore stabile e Gui parve essere la scelta ideale: «Maestro giovane, grande talento, coltura, grandi teatri, nuovo per l'America¹⁶³». L'accordo non venne però raggiunto poiché Gui preferì tornare in patria in seguito al periodo trascorso in Portogallo. Per non lasciarsi sfuggire un direttore tanto noto e apprezzato, Mocchi pensò di offrirgli la stagione lirica al teatro Costanzi di Roma, in quel periodo diretto e organizzato da sua moglie, il soprano Emma Carelli. Il contratto prevedeva che Gui fosse a disposizione del teatro, come Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra, dal 15 dicembre 1922 fino a circa la metà dell'aprile seguente, collaborando con i direttori Otto Klemperer e Gabriele Santini¹⁶⁴. Il Maestro, come da contratto, veniva riconfermato anche per la stagione successiva quale primo direttore assoluto con conseguente aumento retributivo. Le opere dirette furono *Aida*, *La dannazione di Faust*, *Cristoforo Colombo* - prima rappresentazione a Roma - *Tristano e Isotta*, *Manon*, *Gli Ugonotti*, *La Grazia*, - ultima opera di Vincenzo Michetti al suo debutto - e *Trovatore*. In linea di massima, Gui ottenne un buon successo, come attestato dalla critica e da alcune considerazioni espresse ai suoi corrispondenti¹⁶⁵.

Durante la stagione romana, Gui ebbe modo di riscuotere da Giacomo Puccini un grande attestato di stima e fiducia: dovendosi rappresentare sia *Fanciulla del West* sia *Madama Butterfly*, Puccini si impose affinché fosse Gui a dirigerle al posto di Santini, al quale erano state

¹⁶³ Lettera di Mario Sammarco a Vittorio Gui, 17 agosto 1922, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 10. Walter Mocchi (1870-1955), impresario teatrale, nel 1907 aveva fondato la Società Teatrale Italo-Argentina (STIA) che curava la gestione di una serie di teatri sudamericani; l'anno seguente, valutandone i vantaggi e volendo creare un legame con il mercato artistico italiano, diede vita alla Società Italiana Internazionale (STIn), la quale - avendo come base il Teatro Costanzi, acquistato di recente - avrebbe gestito lo scambio tra compagnie italiane e sudamericane sfruttando la complementarietà cronologica delle stagioni e lo scambio di spettacoli e di cast. In seguito, chiusa la STIA per problemi economici, il teatro romano venne gestito dalla "Impresa Costanzi", costituita dallo stesso Mocchi e da sua moglie, il soprano Emma Carelli (1877-1928), che ne divenne il direttore artistico fino al 1926.

¹⁶⁴ Gabriele Santini (1886-1964) era stato per alcuni anni uno dei direttori più attivi presso il Teatro Colon di Buenos Aires; per un approfondimento si rimanda a Renato Sabatini, *Musica in Umbria*, Perugia, Morlacchi, 2016.

¹⁶⁵ «Qui per la verità io sto passando da un successo all'altro. Ieri sera è toccato alla *Manon* di Massenet con Borgiolo e la Melis, molto bene tutti e due. Finora ho diretto *Aida*, *Colombo*, *Dannazione*, *Tristano* e *Manon*. Preparo ora quel mattone degli *Ugonotti*», lettera a Adolfo Cantù, 1 marzo 1923, Archivio Giorgio Fanan, Fratta Polesine, Rovigo. In particolare, *La grazia* riscosse tanto successo che l'autore volle riproporla anche nell'estate seguente a Pesaro, con sei recite dirette da Gui.

inizialmente assegnate¹⁶⁶. Nel caso di *Butterfly*, il carteggio conserva una lettera in cui il direttore cerca di convincere il compositore dell'impossibilità di esaudirne la sua richiesta:

Anzi tutto mi permetta di esprimere tutta la mia riconoscenza per l'alto segno di stima che Ella mi dà insistendo perché io diriga la Sua opera; ma nello stesso tempo che questo mi fa grande piacere, mi mette oggi nel più grande imbarazzo la minaccia avanzata da Giacompòl, di ritirar l'opera qualora io non la diriga¹⁶⁷.

Gui gli faceva presente di non poter dirigere l'opera per motivi di equità, dovendo ripartire il lavoro con l'altro Maestro, il quale era, a suo avviso, all'altezza del compito. Alla fine, Puccini dovette rassegnarsi alle disposizioni del Costanzi.

La rappresentazione de *Gli Ugonotti* fu invece motivo di attriti - che portarono poi alla rottura definitiva - tra Gui e la coppia di impresari che, nel ruolo di Margherita di Valois, avevano imposto Emilia Ersanilli. Le capacità del soprano erano, però, secondo il direttore, assolutamente insufficienti per il ruolo che avrebbe dovuto ricoprire. La sua indignazione, per una scelta che aveva ben poco di artistico e rispondeva piuttosto a logiche clientelari¹⁶⁸, emerge anche dagli sfoghi condivisi, tramite la corrispondenza con Puccini, con il suo agente Giuseppe Lusardi, nonché dalle rimostranze fatte alla Confederazione delle Corporazioni Sindacali. Nonostante egli avesse espresso pubblicamente la sua opinione, dovette però accettare la Ersanilli, che, come previsto, venne fischiata dal pubblico¹⁶⁹. Gui riteneva che Mocchi utilizzasse il Costanzi come "comodino dell'America del sud", dove far debuttare cantanti di discutibile valore, per poi impiegarli nei teatri d'oltreoceano. Un tale comportamento ledeva con tutta evidenza anche la sua rispettabilità artistica, risultando egli unico responsabile degli spettacoli senza di fatto esserlo. Lo spiacevole episodio lo spinse ad allontanarsi dall'ambiente romano, troncando di netto le trattative che erano state intavolate con Mocchi per l'America del Sud e iniziando a valutare altre possibili offerte di lavoro. Nella lettera ad Angelo Scandiani, presidente della Scala, Gui spiega bene quale aria si respirasse al Costanzi: «ho da fare con gente in mala fede e astuta e debbo andare cauto, anche per non rischiare di sentirmi domandare penali, o avere altri fastidi¹⁷⁰». La corrispondenza con Scandiani non era casuale, dato che in quel periodo,

¹⁶⁶ Nella lettera del 22 novembre 1922, Puccini chiarisce la sua posizione a Renzo Valcarengi, responsabile di Casa Ricordi, esortandolo a far valere le sue ragioni davanti alla Carelli: «assolutamente non voglio che *Fanciulla* sia diretta dal M^o Santini ora che Bellezza non c'è più. Desidero avere Gui [...] Non per il Santini, ma per mio conto ritengo non riguardoso e decoroso per me e per l'opera farla dirigere da un sostituto, benché abbia buone qualità. Gui o niente», Giacomo Puccini, *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 534.

¹⁶⁷ Lettera di Vittorio Gui a Giacomo Puccini, 27 gennaio 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 9, copia a carta carbone. Pare che anche Casa Ricordi preferisse la direzione di Gui a quella di Santini. Giuseppe Giacompòl (1897-1959) era un Funzionario della Società Italiana degli Autori, che curava gli interessi del compositore.

¹⁶⁸ Emilia Ersanilli era la compagna di Michele Bianchi, un esponente del fascismo che aveva prestato il suo aiuto a Mocchi, quando in America del sud si era trovato in difficoltà. Queste le motivazioni – di ciò Gui era a conoscenza – per cui il soprano venne scelto.

¹⁶⁹ Dai programmi di sala emerge che, dopo la prima rappresentazione de *Gli Ugonotti* con la Ersanilli, il ruolo di Margherita di Valois venne affidato a Laura Pasini.

¹⁷⁰ Lettera di Vittorio Gui a Angelo Scandiani, 11 aprile 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11, copia a carta carbone. Su Scandiani si rimanda a nota 39.

gli era giunta notizia - dal proprio agente Lusardi e da Carlo Clausetti, gerente di Casa Ricordi a Milano - che Toscanini lo reclamava come suo collaboratore¹⁷¹. Prima di formalizzare un auspicato contratto con la Scala, Gui aveva deciso di interrompere i rapporti con la Carelli e il contratto venne sciolto definitivamente da entrambe le parti¹⁷². Il teatro Costanzi venne gestito dalla coppia fino al 1926, anno in cui il Governatorato di Roma, acquisita la maggioranza delle azioni della STIn, lo trasformò due anni dopo nel Teatro dell'Opera di Roma. Nella lunga carriera di Gui, il Costanzi rappresentò dunque l'ultimo caso di teatro a gestione impresariale. Si ricorderà che il ruolo dell'impresario era stato dominante per tutto il XIX secolo: egli doveva organizzare interamente le stagioni scegliendo il repertorio, i direttori e formando cast idonei¹⁷³. Negli ultimi decenni del secolo, progressivamente, la piena autonomia di cui godeva venne arginata dalla figura dell'editore musicale, che aveva acquisito diritto di veto sulle opere da rappresentare, sul luogo in cui dovevano essere inscenate, sui cantanti che dovevano interpretarle; era l'editore a fornire i bozzetti per scenografie e costumi e a dirigerne la messinscena tramite indicazioni molto dettagliate. Il potere delle case editrici crebbe in proporzione alla richiesta di opere di repertorio, per eseguire le quali era necessaria la fornitura di partiture e parti a noleggio; inoltre, queste imposero il divieto di apportare modifiche alle musiche, rimettendo esclusivamente tale decisione alla volontà del compositore che da loro veniva rappresentato.

Gui ricorda il suo primo impatto con Casa Ricordi, avvenuto all'inizio degli anni Dieci:

le case editrici, che detenevano i *materiali* delle opere, avevano in mano una forza che oggi non hanno; e la maggiore di esse, si può dire l'unica potente e imbattibile, era la Casa Ricordi. Chi non avesse ottenuto il favore del dittatore [Giulio] Ricordi, cantante compositore o direttore che fosse, invano poteva sperare e aspettare per anni di svolgere una buona carriera¹⁷⁴.

Gui, che aveva collaborato con gli impresari per il primo ventennio della sua carriera, aveva maturato giudizi piuttosto altalenanti: per quanto riguardava l'individuazione di interpreti, questi - tranne casi isolati, come quello del Costanzi - rappresentavano garanzia di qualità, essendo guidati nelle scelte anche dal gruppo degli abbonati che, facendo loro pervenire idee o preferenze, collaboravano indirettamente alle scritte¹⁷⁵. Poiché però l'impresario era padrone

¹⁷¹ «Ricorro dunque a Lei per questo segnalato favore: è opinione di molte persone dell'ambiente teatrale di Milano che Toscanini avrebbe idea di offrirmi il posto a suo lato; tutti ne parlano ma lui tace ed è naturale perché fino a che mi sa impiegato al Costanzi non può parlarne», ivi.

¹⁷² «Come abbiamo verbalmente convenuto Vi confermo che a modificazione del nostro contratto per quello che riguarda la riconferma del 1924 questa viene annullata di comune accordo e quindi ci riteniamo reciprocamente liberi da qualsiasi impegno», lettera di Emma Carelli a Vittorio Gui, 16 aprile 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11.

¹⁷³ Per un approfondimento sulla figura dell'impresario teatrale si veda John Rosselli, *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018 e *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1987.

¹⁷⁴ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 35.

¹⁷⁵ «L'impresario, sia pure a fini vilissimamente economici, era obbligato dalle esigenze della sua stessa tasca, a *saper scegliere*. Io, vecchio come sono, ricordo di aver lavorato per non poco tempo durante il detestato regime

assoluto del proprio operato - non dovendone rispondere allo Stato né ad altre istituzioni - gli editori svolgevano funzione di supervisori per eventuali, non rare mancanze:

bisogna riconoscere che in un periodo in cui nessun organo ufficiale poteva aver il controllo del commercio teatrale, l'unico freno alle malefatte degli impresari speculatori, era rappresentato dal severo controllo della casa editrice la quale poteva rifiutare il noleggio dei materiali a chi non desse garanzie sufficienti di serietà artistica¹⁷⁶.

Successivamente, a partire dalla fine degli anni Venti, i teatri - e quindi la gestione delle loro stagioni - furono sottoposti a rinnovamento che sfociò nella costituzione di Enti autonomi.

2.3 Il biennio alla Scala con Toscanini

Precursore nella trasformazione in Ente autonomo fu proprio il teatro alla Scala, che nel luglio del 1920 nominò - tramite commissione amministratrice - Arturo Toscanini in qualità di direttore artistico e l'ingegnere Angelo Scandiani¹⁷⁷ quale responsabile amministrativo: il teatro era divenuto indipendente, anche grazie a sovvenzioni comunali e statali. Dopo tre anni dalla costituzione dell'Ente, Gui si trasferì a Milano per affiancare il Maestro¹⁷⁸. Il suo entusiasmo emerge dal telegramma inviato a Toscanini: «Reputo massima fortuna poter lavorare fianco mio grande unico Maestro impareggiabile artista amico cui tanto debbo. Riconoscente commosso abbraccio¹⁷⁹». Il carteggio testimonia inoltre che Gui si sciolse dal Costanzi senza avere ancora un contratto formalizzato con la Scala, ma solo sulla base di un accordo ufficioso tra lui e Toscanini¹⁸⁰. Inoltre, egli aveva declinato l'invito ad andare in Australia per alcuni concerti o per un'intera stagione, dove avrebbe collaborato con il soprano australiano Nellie Melba.

Le opere affidate alla direzione di Gui nella stagione 1923-1924 furono *Salomè* di Richard Strauss, *I compagnacci* di Primo Riccitelli - che aveva debuttato al Costanzi in aprile sotto la bacchetta di Santini -, *La sonnambula*, *Gianni Schicchi*, *Sakùntala*, *Carmen*, *Lohengrin* e *Andrea Chénier*. L'apertura della stagione, per cui Toscanini aveva previsto la rappresentazione di *Aida* con il tenore Pertile, saltò a causa dell'assenza del solista: data la rinuncia del Maestro, l'onore

impresariale, ma per la verità gravi questioni di scelta negli interpreti e perfino nella formazione di orchestre [...] non ebbi a sollevare mai», Vittorio Gui, *Attività esecutiva nei concerti sinfonici e nei teatri lirici in Italia* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

¹⁷⁶ Gui aggiunge: «Non escludo che ingiustizie e prepotenze possano aver avuto luogo sotto un tale regime, ma penso pure che senza codesta dittatura musicale le cose sarebbero andate assai peggio», *Il tempo che fu*, cit. p. 36.

¹⁷⁷ Arturo Toscanini (1867-1957), dalla nomina a direttore artistico, rimase alla Scala per ben otto stagioni, fino al 1929. Angelo Scandiani (1872-1930) aveva svolto l'attività di solista come baritono, prima di essere coinvolto nella direzione del teatro alla Scala.

¹⁷⁸ «Ho telegrafato a Lei e al Maestro Toscanini, e ripeto a Lei che sono pronto ad accettare il posto a fianco al mio grande Maestro, considerando grande onore la Vostra proposta. Io spero di poter venire presto a Milano», lettera di Gui ad Angelo Scandiani, 16 aprile 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11, copia a carta carbone.

¹⁷⁹ Telegramma di Vittorio Gui ad Arturo Toscanini, senza data ma presumibilmente aprile-maggio 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 12, copia a carta carbone.

¹⁸⁰ Cfr. la lettera di Vittorio Gui a Giuseppe Lusardi, 30 maggio 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1, copia a carta carbone.

dell'inaugurazione passò a Gui, che il 15 novembre diresse la *Salomé* di Strauss. Quest'opera rivestiva un'importanza straordinaria per il direttore che, come si è visto, nel dicembre 1906, giovanissimo, aveva affrontato il viaggio da Roma per assistere alla prima italiana diretta da Toscanini alla Scala, di cui scrisse poi sul «Corriere d'Italia» un articolo di critica intitolato *Salomé alla Scala*, pubblicato il 28 dicembre 1906. Come si ricorderà, Strauss trasse l'argomento dell'opera dal dramma di Oscar Wilde - originariamente in lingua francese -, successivamente tradotto in tedesco da Hedwig Lachmann; il compositore si basò dunque su questa traduzione operando adattamenti su più punti. Il libretto venne quindi tradotto nella nostra lingua - per le rappresentazioni italiane - da Alexander Leawington ed era quello sul quale Gui si stava preparando. Il carteggio testimonia che egli lo ritenesse del tutto inadeguato, al punto da apportare numerosi cambiamenti alla traduzione e all'adattamento melodico:

scrisse [a Scandiani] che avrei provveduto io stesso cercando di riparare ai guai più grossi della traduzione esistente, notoriamente fatta su quella francese senza alcun rispetto né del testo tedesco, né delle figurazioni musicali e dei ritmi dell'originale. Così com'è non era il caso di pensare ad eseguirla ora alla Scala; ho rimediato un po' in fretta e non perfettamente, ma credo discretamente, a parecchi guai, e Le spedisco il mio spartito sul quale sono riportate a matita le correzioni. Sono moltissime e spesso non troppo chiare; mi raccomando quindi a Lei, affinché voglia occuparsi che siano riportate chiaramente sugli spartiti che saranno dati agli artisti per lo studio. [...] L'importante è che bisogna cantarla così come l'ho corretta; e ho corretto il meno che potevo¹⁸¹.

Tra le opere dirette da Toscanini durante quella stagione, spicca la prima assoluta di *Nerone* di Boito, tenutasi il 1° maggio 1924: l'opera era rimasta incompiuta nell'orchestrazione per la morte del compositore, sopraggiunta nel 1918, venendo poi completata da Tommasini e Smareglia sotto la supervisione di Toscanini. La messinscena fu curata minuziosamente grazie alle didascalie lasciate da Boito; costumi e scene furono progettate di Lodovico Pogliaghi. Per l'evento, Gui stese un saggio critico pubblicato nello stesso anno dall'editore milanese Bottega di Poesia: una guida all'ascolto nella quale si esamina approfonditamente la costruzione musicale di ogni atto, corredata di esempi musicali¹⁸².

Durante il periodo di permanenza alla Scala, Gui ebbe l'opportunità di assistere al tentativo, avviato da Toscanini, di riformare il modo di intendere la scenografia, che in ogni teatro italiano appariva obsoleta e, come all'epoca riconosceva anche Mario Soldati, «in tutto e per tutto ottocentistica, in quanto romanticismo e verismo ne costituiscono ancor oggi i presupposti e la

¹⁸¹ Lettera di Vittorio Gui ad Anita Colombo, 26 agosto 1923, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11, copia a carta carbone. Nella lettera Gui parla di una nuova traduzione italiana del libretto, riferendosi certamente a quella compiuta da Ottone Schanzer, che non sarebbe però stata ultimata in tempo utile da poterla utilizzare alla Scala.

¹⁸² La richiesta di una guida per la rappresentazione di *Nerone* era stata già fatta a Tommasini, il quale aveva declinato la proposta ritenendola inutile sia per i musicisti che per i profani. Cfr. lettera di Vincenzo Tommasini a Vittorio Gui, 31 gennaio 1924, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 12. Per una recensione all'opera di Gui si rimanda a Carlo Gatti, *Cronache del Teatro alla Scala (1922-1935)*, (Parma), Giacomo A. Caula Editore, 1987; Ubaldo Mirabelli, *Vittorio Gui scrittore*, «Il giornale di Sicilia», 14 febbraio 1961; Romualdo Giani, *Recensioni - Critica - Gui Vittorio*, «*Nerone*» di Arrigo Boito, «Rivista musicale italiana», XXXI, 4, 1924, pp. 594 – 595; s.n.a., *Il senso etico del “Nerone” di Boito*, in «Il pianoforte», V, 11, novembre 1924, pp. 279 – 284.

mentalità¹⁸³». Dopo il suo ritorno dall'America e l'inizio della collaborazione scaligera, divenne impellente per Toscanini dedicare adeguata cura alla parte visiva degli spettacoli lirici, trovandosi ad operare in un teatro all'avanguardia, fornito dei mezzi tecnici più moderni. Superata ormai l'esperienza del verismo, alcuni pittori - i pochi non legati alla tradizione - intesero interpretare l'esperienza di rinnovamento attraverso scenografie che fossero al passo con le novità della musica. In Europa, invece, già dalla fine del XIX secolo alcuni scenografi - attivi soprattutto in Francia, Germania e Russia - si erano cimentati nel trovare nuove soluzioni soprattutto nell'ambito dei nascenti "teatri d'eccezione"¹⁸⁴. Pionieri della trasformazione furono l'inglese Gordon Craig e lo svizzero Adolphe Appia. Quest'ultimo venne appunto convocato da Toscanini alla Scala per curare la messinscena di *Tristano e Isotta*: la sua proposta per lo scardinamento del tradizionalismo scenografico si basava sull'importanza conferita alla luce, che andava ad animare scene nude senza orpelli né colori, impiegando esclusivamente il bianco e nero. Appia «veniva a proporre un *Tristano* spoglio, privo di pitture e ornamenti, geometrico, nel quale non "succedeva" niente che non fosse il cambio della luce e il movimento ritmico delle membra degli attori¹⁸⁵»: nell'invitarlo, Toscanini aveva intuito la necessità di interpretare Wagner in maniera moderna, in linea con lo spirito del tempo che voleva chiarezza, rapidità, nudità, snellezza. Il pubblico, abituato ai soliti fondali dipinti, non condivise la proposta, che appariva del tutto inaspettata e decisamente troppo innovativa. La sera del 20 dicembre 1923, gli spettatori esplosero in vive proteste davanti a una scenografia che - non essendo stata portata a compimento da Appia a causa di imprevisti - univa vecchie consuetudini all'innovazione dello scenografo svizzero. Questi - non essendo riuscito a realizzare interamente il proprio lavoro - aveva preferito non presenziare allo spettacolo rimanendo in albergo, comportamento che non gli risparmiò feroci critiche da parte della stampa. Nonostante il fallimento di quella manifestazione, il cammino verso la riforma della scenografia era ormai intrapreso. Gui avrebbe cercato di portarlo a compimento pochi mesi dopo, quando si trovò a lavorare presso il nuovo teatro d'arte di Torino¹⁸⁶.

L'esperienza di Toscanini fu rilevante anche per la delineazione della figura - ancora del tutto acerba - del "regista", avendo egli ottenuto la collaborazione di Giovacchino Forzano, uomo di teatro che aveva all'attivo l'esperienza di critico, librettista, drammaturgo, e anche *régisseur*¹⁸⁷: egli,

¹⁸³ Mario Soldati, *L'opera e la scenografia moderna*, «Il pianoforte», maggio-giugno 1927, pp. 198-206: 198.

¹⁸⁴ Per ulteriori dettagli su questa tipologia di teatro, si rimanda al paragrafo 2.4 Il Teatro di Torino: 1925-1927.

¹⁸⁵ Vittoria Crespi Morbio, *Adolphe Appia alla Scala*, Milano, Amici della Scala, Torino, Allemandi, 2011, p. 22.

¹⁸⁶ Per un approfondimento si veda il paragrafo 2.4.

¹⁸⁷ Anche Gui tratteggia un quadro di Forzano (1884-1970) ai tempi della Scala: «Il primo "regista" (il termine non esisteva ancora) che collaborò, chiamato da Toscanini al suo fianco, fu un «uomo di teatro» di indiscutibile valore ingegno ed esperienza anche se non specializzato in repertorio musicale, Gioacchino Forzano. Ricordo perfettamente certi apprezzamenti del Maestro, non sempre interamente scevri da critiche [...] ma anche pieni di soddisfazione quando Forzano riusciva ad «imbrocchare» qualche bella regia; cosa che a mano a mano che insisteva nel lavoro scaligero, gli riusciva sempre meglio», Vittorio Gui, *Ritorno di Alceste*, Nuova Rivista Musicale Italiana, II/1 1968, pp. 54-61: 54.

seguendo sempre personalmente le messinscene dei suoi libretti, aveva acquisito un'esperienza tale da collocarlo a metà strada tra il vecchio ruolo del direttore di scena e quello nascente del "regista". Forzano - che, giunto impreparato alla Scala, maturò sul campo una propria teoria - fu tra i primi a considerare, nella messinscena, la visione d'insieme dello spettacolo, tenendo conto di ogni elemento artistico coinvolto. Per la realizzazione scenica di opere straniere Toscanini si servì invece del contributo dell'austriaco Ernst Lert¹⁸⁸, che vantava un'esperienza di oltre un decennio come *régisseur* in importanti teatri svizzeri e tedeschi.

Per la stagione 1924-1925, le opere affidate alla bacchetta di Gui furono *L'oro del Reno*, *Le donne curiose*, la prima rappresentazione del grottesco in un atto *Il diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi, con repliche di *Carmen*, *Andrea Chénier* e *Salomé*, date anche l'anno precedente. La ripresa di *Le donne curiose* giunse dopo ben dodici anni di assenza dell'opera dalle scene scaligere, avendo debuttato in Italia nel 1913: il fondo archivistico fiorentino della Biblioteca Nazionale conserva scambi epistolari tra Gui e il compositore Wolf-Ferrari, ignaro delle recenti rappresentazioni e meravigliato del successo ancora accordato alla sua opera¹⁸⁹. La preparazione del grottesco *Il diavolo nel campanile*, andato in scena il 12 aprile 1925, fu invece motivo di incomprensioni tra il direttore e gli orchestrali, a causa dell'episodio così narrato da Harvey Sachs nella biografia toscaniniana:

Gui stava preparando la prima assoluta del *Diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi, opera che, a un certo punto, contiene una specie di passo proto-aleatorio; gli orchestrali ricevono istruzione di suonare quello che vogliono: libera improvvisazione. Durante una delle prime prove, alcuni burloni dell'orchestra aggiunsero suoni orali volgari e Gui li lasciò divertire. Ma quando la stessa cosa capitò durante la prova generale puntò i piedi, letteralmente¹⁹⁰.

Stando alle notizie reperite nel carteggio, Toscanini, raccogliendo le rimostranze di Gui, intervenne in sua difesa ammonendo l'orchestra per un comportamento che - stando alle lamentele di Gui - era da tempo divenuto abituale. In una lettera inoltrata ad Angelo Scandiani, Gui chiarisce di non aver mai tollerato gli episodi di indisciplina, disapprovandoli da sempre e che, sebbene sollevato dall'appoggio del Maestro, chiedeva solidarietà anche alla direzione del teatro affinché punisse i responsabili:

del resto il più amareggiato sono io di vedere in quale situazione un piccolo gruppo di facinorosi ha portato il teatro e tutti, mentre la mia coscienza di artista e di uomo mi fa star tranquillo avanti a me stesso non avendo a rimproverarmi nulla che possa aver provocato tale situazione, anzi sapendo di aver fatto del tutto *durante due anni* per allontanarla¹⁹¹.

¹⁸⁸ Ernst Lert (1883-1955) curò la messinscena di *Salomé* e *L'oro del Reno*, dirette alla Scala da Gui.

¹⁸⁹ Il 17 aprile 1925 Wolf-Ferrari scrive: «Per una pura combinazione vengo a sapere che *Le donne curiose* sono già andate in scena alla Scala, ma non so né quando, né con quale esito. Ella non si meraviglierà della mia ignoranza, se considera che non leggo i giornali e vivo in campagna. [...] Le sarei infinitamente grato se Ella volesse informarmi brevemente dell'esito di questa ripresa dopo tanti anni», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 13.

¹⁹⁰ Harvey Sachs, *Toscanini: la coscienza della musica*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 509.

¹⁹¹ Lettera di Vittorio Gui ad Angelo Scandiani, senza data, ma presumibilmente da collocare nei primi mesi del 1925, quando erano in corso le prove dell'opera, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11, copia a carta carbone.

Questo episodio costituisce il primo segnale dell'insoddisfazione di Gui rispetto alla compagine milanese, manifestata confidenzialmente anche a diversi corrispondenti. Nella primavera del 1925, Gui venne informato della nascita di un nuovo teatro a Torino, sostenuto finanziariamente da un importante industriale e diretto da Guido M. Gatti, colto critico musicale: si richiedeva la sua competenza, anche parziale, per la preparazione di spettacoli insoliti, opere selezionate esclusivamente per il loro alto valore musicale. Le restrizioni imposte dalla preminenza decisionale di Toscanini e dal contesto della Scala, «un teatro, fosse pure il più ricco di mezzi tra tutti gli altri, ma ancora irrimediabilmente legato ad un repertorio prevalentemente d'interesse commerciale¹⁹²», dove non c'era spazio per sviluppare una reale autonomia di scelta, incoraggiarono Gui ad accettare l'offerta e intraprendere un nuovo percorso. Dai suoi scritti emerge la necessità di rivolgersi a compositori nuovi o trascurati da tempo, quali Rossini e Mozart che esigevano teatri più contenuti, intimi e spettatori raffinati. Il progetto fu condiviso anche da Toscanini, il quale

sosteneva che la Scala non era adatta, che sarebbe stato necessario impadronirsi del piccolo teatro dei Filodrammatici che era all'altro lato della strada e magari costruire un sotto-passaggio che unisse i due teatri, il grande e il piccolo¹⁹³.

Sebbene fossero queste le oggettive motivazioni che lo portarono a distaccarsi da Milano, Gui accenna anche ad una lite avvenuta telefonicamente con il Maestro, dopo la quale i loro rapporti si interruppero bruscamente e definitivamente¹⁹⁴.

Nel marzo del 1924, Gui venne scritturato per un ulteriore impegno milanese, che prevedeva la costituzione, preparazione e direzione artistica di una nascente orchestra¹⁹⁵, quella dell'Ente Concerti Orchestrali: tale istituzione, che avrebbe inaugurato a breve la propria attività, andava a sostituire la precedente Società Concerti Sinfonici, la cui attività era cessata il 28 giugno 1923. Sostenitori ne furono il Teatro del Popolo - presso il quale si sarebbero tenute le repliche di tutti i concerti -, il Sindacato degli Orchestrali e un buon numero di finanziatori privati, il cui

¹⁹² Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. Più avanti, Gui ribadisce: «come io avrei potuto arrivare a diventare un buon interprete di Mozart in un teatro dove di Mozart non si parlava se non per un'eventuale e tradizionale apparizione di Don Giovanni? E Rossini?».

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Di questo episodio sussistono varie versioni negli scritti preparatori per l'autobiografia, ma in tutte emerge il dispiacere provato da Gui: «L'uomo, nel suo regno che era giustamente la Scala, trovandosi a corto di argomenti ebbe la cattiva ispirazione di cambiar tono, [...] si mise a gridare e tra le concitate parole io distinsi molto chiaramente due parole gravi: "già, perché mi fate tutto *di nascosto!*" parole che non avrei permesso neppure a mio padre di rivolgermi [...] Lui un violento, e nessuno potrebbe, avendolo conosciuto, non ammetterlo, io decisamente su certi punti un permaloso», *Scritti autobiografici, La rottura con Arturo Toscanini*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

¹⁹⁵ Il contratto tra Gui e il conte Ascanio Cicogna (1883-1951), musicista, presidente dell'Ente, venne stipulato il 25 marzo 1924: «Ella è scritturato quale Maestro Direttore della nostra Orchestra, anche in qualità di Direttore artistico dei nostri Concerti sinfonici diurni e serali, compresa l'opera di formazione dell'orchestra e preparazione dei Concerti che saranno da Lei diretti. La durata dell'impegno sarà dal 18 marzo 1924 al 10 giugno circa», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

appoggio fu indispensabile. Per l'orchestra, costituita da novantatré elementi, vennero selezionati, tramite audizione, sia professionisti milanesi che forestieri: la commissione esaminatrice era costituita - oltre che da Gui - dal Conte Cicogna, presidente dell'Ente, Carlo Gatti, rappresentante del Teatro del Popolo e da un esponente del Sindacato. Gli obiettivi dell'istituzione prevedevano l'esecuzione di opere prevalentemente italiane, poco note oppure del tutto sconosciute, accanto al repertorio consolidato; sul palcoscenico si sarebbero dovute alternare le più eminenti bacchette del mondo musicale ed esibire i migliori solisti - strumentali e vocali - e complessi artistici. L'inaugurazione avvenne la sera dell'11 aprile, sotto la direzione di Gui, presso il salone del Conservatorio Verdi¹⁹⁶; la prima stagione annoverò dieci concerti - di cui cinque a lui affidati - con altrettante repliche al Teatro del Popolo. Durante la seconda stagione, oltre a tre concerti più repliche cittadine, gli venne assegnato il compito di dirigere una tournée, che si tenne nel mese di maggio e toccò le città di Bologna, Firenze, Ancona e Parma. In occasione di ogni esibizione, in linea con lo spirito educativo dell'Ente, egli inserì una nuova opera sinfonica, sia di autori italiani che stranieri contemporanei. Terminata la seconda stagione, Gui - che aveva già interrotto la collaborazione scaligera per aderire al progetto torinese - si sciolse anche dall'Ente sinfonico; il rammarico del conte Cicogna è manifestato in una lettera:

Non possiamo dimenticare quanto Ella ha fatto per l'Istituzione, preparando l'orchestra, formandola, istruendola al suo inizio e portandola felicemente in porto. [...] Ella assunse il compito di inaugurare la stagione, senza che la data fissata ne subisse ritardo, sobbarcandosi nell'ardua [*sic*] impresa, resa ancor più difficile pel fatto che gli impegni della Scala la costringevano a un duplice e continuo lavoro. E non dimentico l'opera svolta da Lei nella *tournée*, che [...] consegnò un successo assai lusinghiero per la nostra istituzione¹⁹⁷.

In seguito, l'orchestra venne assorbita da quella della Scala, perdendo così la propria indipendenza.

2.4 Il Teatro di Torino: 1925-1927

Il biennio 1925-1927 rappresentò un periodo di importanza cruciale per l'esperienza che Gui poté maturare nei vari ambiti che allora ricadevano sotto la responsabilità di un direttore d'orchestra: la selezione dell'organico, la scelta del repertorio, la partecipazione alla realizzazione scenica delle opere teatrali. Verso la metà del 1924, mentre si trovava ancora alla Scala, era stato infatti coinvolto in un progetto decisamente innovativo per l'Italia, dar vita, dalle ceneri del vecchio torinese Scribe, a un nuovo teatro, un 'teatro d'arte' o 'd'eccezione': queste le definizioni

¹⁹⁶ Gli obiettivi della nuova istituzione sono illustrati nel programma di sala del primo concerto: «Questa istituzione, sorta dietro impulso della Società dei Concerti Sinfonici, del Teatro del Popolo e del Sindacato Nazionale fascista, mercé il concorso del Municipio, di Banche e privati generosi oblatori si propone di attuare in modo stabile a Milano una serie di manifestazioni sinfoniche e confida, coll'aiuto della cittadinanza, di poter svolgere un programma sempre più vasto, onde contribuire largamente all'elevazione artistica di Milano», Firenze, BNCF, Fondo Gui, *Programmi di sala*.

¹⁹⁷ Lettera di Ascanio Cicogna a Vittorio Gui, 30 luglio 1925, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

con cui all'epoca si identificavano teatri di ridotte dimensioni, fioriti in alcune città europee già sul finire del XIX secolo, svincolati dalle logiche del profitto e che proponevano un repertorio insolito, costituito dalle opere più significative delle nuove tendenze. L'occasione di lavorare stabilmente a Torino, in una situazione svincolata dalle pastoie del teatro impresariale - che ancora continuava ad imperare, antepo- nendo il guadagno alle scelte artistiche - giunse, come si è visto, in un momento assai propizio per lui che, dopo le due stagioni trascorse alla Scala all'ombra di Toscanini, avvertiva l'esigenza di esprimere con maggiore libertà i propri orientamenti nel campo della direzione d'orchestra:

si trattava di offrirmi piena libertà di azione, indipendenza da tutti, possibilità di sviluppare un programma di eccezione, impossibile a pensare in un teatro grande e tradizionale e commerciale come la Scala¹⁹⁸.

Dietro l'ambizioso progetto c'erano uomini di alta levatura culturale che ruotavano attorno alla figura di Riccardo Gualino¹⁹⁹, uno dei più ricchi e autorevoli industriali italiani, amante delle arti, che dal dopoguerra si era circondato di una piccola cerchia di artisti, in particolare storici dell'arte e pittori. In un primo momento, queste riunioni dovevano essere suggellate dalla costituzione di un cenacolo intellettuale o un centro di cultura, come Gatti avrebbe ricordato anni dopo:

si parlò di creare a Torino un centro per riunioni periodiche, allo scopo di raccogliere, sostenere e coordinare le iniziative culturali che sempre più frequenti nascevano col proposito di allargare i confini della conoscenza artistica e di stabilire rapporti con gli altri paesi europei, superando le distanze e i contrasti che la guerra aveva contribuito ad aggravare²⁰⁰.

Gradualmente il progetto divenne più lungimirante, traducendosi concretamente nell'idea di costituire un nuovo teatro; fu così che l'8 dicembre 1924 Gualino divenne proprietario dello Scribe - che sarebbe rinato con l'appellativo di Teatro di Torino - e contemporaneamente venne istituita la Società degli Amici di Torino, che ne sarebbe stata responsabile. Gli importanti interventi di restauro furono finanziati interamente dal mecenate, che fece fronte anche ad ogni altra necessità artistica dell'istituzione. Presero parte alla Società - a fianco del Presidente Gualino - tre Amministratori delegati: l'ingegnere e critico musicale Guido M. Gatti, investito del ruolo di direttore artistico; Lionello Venturi, storico dell'arte e docente presso l'ateneo cittadino; il pittore Gigi Chessa, al quale vennero affidate le nuove decorazioni del teatro. Gli

¹⁹⁸ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCf Fondo Gui, Archivio 2. L'impegno alla Scala si era già concluso nel maggio 1925.

¹⁹⁹ Per un quadro esaustivo sulla figura di Riccardo Gualino si rimanda al contributo di Cristina Trincherò, *Riccardo Gualino: un profilo*, in Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trincherò, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930): studi e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013, pp. 3-25; per un profilo autobiografico, Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966.

²⁰⁰ Guido M. Gatti, *Torino musicale del passato. III. L'avventura europea del "Teatro di Torino"*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/3 1967, pp. 559-567: 560.

obiettivi dell'impresa consistevano nel dare spazio a ogni forma d'arte, dalla musica sinfonica all'opera, dalla danza al teatro di prosa sia italiano che straniero: le rappresentazioni dovevano principalmente orientarsi verso un repertorio di grande rilevanza, offrendo al pubblico l'opportunità - unica in Italia - di conoscere opere inusitate e poco frequentate dai teatri tradizionali. Per quanto riguarda il settore musicale, il Teatro di Torino si proponeva di presentare pagine sinfoniche modernissime e opere liriche appartenenti alla contemporaneità, alle quali si alternavano importanti recuperi dal passato, con particolare attenzione per il Settecento musicale.

La realizzazione del programma prevedeva anche la fondazione di una orchestra stabile ad uso esclusivo del teatro; il compito di formarla e prepararla venne affidato unanimemente a Gui, già noto nel capoluogo piemontese per aver rivestito il ruolo di direttore stabile in occasione dell'Esposizione industriale del 1911 e la successiva stagione lirica al Teatro Regio. Gatti aveva potuto ammirarne la solida preparazione e lo spessore culturale seguendone l'operato proprio in quelle due occasioni, sebbene la conoscenza personale non avvenne, con probabilità, che successivamente, tra la fine degli anni Dieci e i primissimi anni Venti, quando a Gui fu richiesto di dirigere due concerti al Regio e poco dopo di collaborare a «Il pianoforte», di cui Gatti era direttore. La frequentazione di Gualino, invece, è attestata almeno dall'estate del 1923, come testimoniato nei *Diari* di Cesarina, consorte di Gualino. Trait d'union tra i due potrebbe essere stato Ostilio Severini, anch'egli importante industriale attivo nel torinese e collaboratore di Gualino, nonché secondo marito della madre di Gui. Un abbozzo di contratto - steso da Gatti nel marzo 1925 - riporta le principali mansioni cui Gui avrebbe dovuto adempiere: partecipare alla commissione tecnica per la formazione dell'orchestra stabile torinese, presenziando alle sedute per la disamina dei titoli e agli eventuali provini per la scelta degli elementi; collaborare fin da subito - amichevolmente e compatibilmente con i suoi impegni - per l'organizzazione dei concerti ed in genere di tutti gli spettacoli; preparare e dirigere l'orchestra, i concerti e gli spettacoli lirici. Si precisava inoltre che il repertorio sarebbe stato stabilito di comune accordo tra il Maestro e tutti gli altri collaboratori, primo fra tutti Gualino. Inizialmente, avendo Gui richiesto un impegno saltuario, si era pensato di affidare il ruolo di direttore stabile a Franco Ghione, anch'egli collaboratore di Toscanini alla Scala.

Nei mesi seguenti però si manifestò la necessità che Gui prestasse una collaborazione più costante, motivo per il quale gli si chiedeva di essere a disposizione del Teatro di Torino a tempo pieno; questo comportò la scomparsa definitiva di Ghione dallo scenario e la separazione definitiva di Gui da Milano. Per la partecipazione alla futura orchestra giunsero circa centoventi domande da orchestrali locali, tra cui Gui selezionò - entro il mese di marzo - settanta elementi;

un numero inferiore a quello di altre orchestre stabili italiane, ma adeguato alle dimensioni ridotte del teatro²⁰¹, che poteva ospitare all'incirca novecento spettatori.

Il carteggio con Gatti, avviatosi nell'autunno del 1924, quando Gui prestava ancora servizio alla Scala, testimonia i frequenti confronti nella scelta degli strumentisti, dei cantanti, dei direttori da invitare e soprattutto delle opere da proporre. Molte energie in particolare furono investite nell'organizzazione dello spettacolo inaugurale, che vide la messa in scena di *Italiana in Algeri* di Rossini. L'opera venne suggerita in prima battuta da Gatti, come si legge nella lettera dell'11 febbraio 1925:

Penso sempre alle opere di inaugurazione: ho pensato anche molto ad un'opera di Rossini: *L'italiana in Algeri*. [...] Vedo che, facendo tagli e qualche piccola variante, se ne può cavar fuori una cosa viva e piacevolissima. Ah! Quel "terzetto" dei pappataci, che cosa riuscita e fresca! Sono lieto, inoltre, che - per quanto riguarda il mio gusto personale - ci si sia incontrati perfettamente²⁰².

Proposta che immediatamente incontrò il favore di Gui.

Oltre al fatto di essere un'opera brillante e di piacevole ascolto, *Italiana* mancava appunto dalle scene torinesi da lungo tempo, molto probabilmente dalle rappresentazioni dilettantesche del 1891 presso il teatro Alfieri²⁰³. La ripresa dell'opera rossiniana impegnò il gruppo fin da giugno: «Chessa lavora fervidamente a scene e costumi: già sono pronti i bozzetti delle scene della *Italiana* e tra pochi giorni saranno pronti anche quelli dei costumi²⁰⁴», mentre Gui, individuati i solisti, si dedicava ad effettuare opportuni tagli alla partitura²⁰⁵. Le modifiche da lui operate sul testo - messe in atto fin dalla prima rappresentazione torinese - si deducono dagli interventi su una delle edizioni Ricordi: l'omissione di due numeri chiusi (l'aria di Mustafà *Già d'insolito ardore* e la cavatina di Lindoro *Ah come il cor di giubilo*), il ridimensionamento di alcuni cori ed arie con il taglio di incisi reiterati più volte, l'eliminazione di molti recitativi, la correzione di qualche dinamica, alcuni cambi di tonalità e poco alto. Gui si occupò anche di istruire l'orchestra, «che è buona e che si sta facendo ottima sotto il quotidiano esercizio di raffinamento²⁰⁶», oltre a realizzare personalmente il basso continuo al clavicembalo durante la rappresentazione. Al debutto, che ebbe luogo la sera del 26 novembre, l'opera ottenne un

²⁰¹ Per un riscontro con quanto avveniva per le altre poche orchestre stabili italiane dell'epoca, si ricorda che quella dell'Augusteo contava circa novanta elementi, quella milanese ne prevedeva circa un centinaio, mentre la Società dei concerti di Torino, un'ottantina. Nel settembre 1927, l'organico messo a disposizione di Gui alla Fenice era costituito da circa cinquanta elementi, mentre la futura orchestra fiorentina - costituita nel 1928 - avrebbe annoverato ottanta elementi durante la prima stagione e quasi cento nel secondo anno di attività.

²⁰² Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 11 febbraio 1925, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

²⁰³ Stando alla cronologia riportata in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, Vol. 5, *Italiana in Algeri* non venne mai rappresentata nel principale teatro cittadino.

²⁰⁴ Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 28 giugno 1925, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

²⁰⁵ Di questi è stato possibile prendere visione presso la Fondazione Rossini di Pesaro, dove sono conservate quattro edizioni per canto e pianoforte - tre edite da Ricordi e una da Schott - e una partitura per orchestra compilata a mano dallo stesso direttore.

²⁰⁶ Lettera di Vittorio Gui e Umberto Giordano, 21 ottobre 1925, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 5, copia a carta carbone.

clamoroso successo, come ampiamente testimoniato dalla stampa e dalle memorie di Gui: la collaborazione con solisti che

non appartengono alla categoria dei cosiddetti “divi” ma tutti giovani, intelligenti e appassionati dell’arte loro, infondendo in loro il sacro entusiasmo e l’ardore dello studio, e lavorando assai alla concertazione con scrupolo e insistenza (circa due mesi di prove a Torino), io credo di aver ottenuto un risultato che forse non sarebbe sembrato tanto cattivo neppure ai contemporanei del grande Rossini²⁰⁷.

Nella volontà di riproposta di *Italiana in Algeri* si potrà intravedere un precocissimo segnale di quella *Rossini-renaissance* che, avviatasi nei primi anni Quaranta, si intensificò nei decenni seguenti, segnatamente in ambienti che - non a caso - risentivano dell’ascendente di Gui, quali il Maggio Musicale Fiorentino e il Festival di Glyndebourne. Tale tendenza mirava a riscoprire i capolavori dimenticati del musicista pesarese, riportando alla luce le partiture originarie che lo stratificarsi delle consuetudini interpretative - accumulatosi nei decenni - avevano alterato con manipolazioni arbitrarie della musica e del testo poetico. La ripresa di alcune opere rossiniane precedette di qualche anno il “ripescaggio” di *Italiana: Il Barbiere di Siviglia*, l’unica opera a non essere stata mai accantonata, godette di più larga diffusione nel 1916, in occasione del suo centenario, che la vide proposta in vari teatri italiani; *Mosè* venne ripreso da Mascagni nel 1915 a Bologna; *Cenerentola* andò in scena a Bologna alla fine del 1921 e pochi mesi dopo al Teatro Regio di Torino sotto la bacchetta di Tullio Serafin. Rispetto a tali precedenti, la rappresentazione di Gui risultò molto più accurata e musicalmente corretta, avendo potuto godere di importanti vantaggi: la scelta personale e senza limitazioni economiche degli interpreti, un tempo congruo per lo studio e le prove e infine l’utilizzo di costumi e scenografie nuovi, creati appositamente per un palcoscenico esclusivo. La domestichezza acquisita in questi anni rese Gui uno dei più autorevoli referenti per chiunque volesse mettere in scena un’opera rossiniana. Nel 1928 Umberto Berrettoni, chiamato a Pesaro a dirigere per la prima volta alcune recite di *Italiana*, si rivolge «all’illustre nostro primo interprete contemporaneo, a Colui che ha voluto togliere dall’ingiustificato oblio questo capolavoro Rossiniano, per avere alcune delucidazioni», esagerando forse nelle richieste:

Se io Le inviassi uno spartito senza alcun taglio e senza nessuna indicazione, vorrebbe esser tanto buono di farmelo avere con tutte le Sue preziose annotazioni? [...] Con quanta gioia riceverei una Sua lezione²⁰⁸.

²⁰⁷ Lettera di Vittorio Gui a Giuseppe Radiciotti del 13 agosto 1928, in Giuseppe Radiciotti, *Giovacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l’arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-28, vol. III, p. 184. Gli interpreti principali cui Gui si riferisce sono il mezzosoprano Conchita Supervia (1895-1936) e il basso Vincenzo Bettoni (1881-1954).

²⁰⁸ Lettera di Umberto Berrettoni a Vittorio Gui, 14 luglio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1.

Il carteggio riporta altresì notizia del magnanimo gesto di Gui, il quale invitò Berrettoni a richiedere scene e costumi al Teatro di Torino, concedendo che fossero utilizzate le partiture da lui esaminate e corretti tre anni prima:

Proprio ieri mi arrivarono le due partiture (cioè 1° e 2° atto) e non sono sicuro se siano quelle da Lei adoperate nelle prime esecuzioni. Certo che portano un *materiale preziosissimo* di ricerche, di segni d'interpretazione o meglio di espressione, ritocchi, ecc. che mi rivelano tutto il lavoro, l'amore e la coltura del M° Gui²⁰⁹.

Qualche anno più tardi, nel febbraio 1934 Angelo Caccialupi, ex dipendente di casa Ricordi, chiese la sua collaborazione per la ripresa di *Gazza ladra*, opera caduta nel dimenticatoio che egli avrebbe voluto ricondurre in estate sulle scene.

Gli spartiti conservati a Pesaro, oltre alle indicazioni tecniche precedentemente descritte, riportano anche elementi di regia - come l'apertura e la chiusura del velario in determinate scene - mansione che ancora spettava al direttore d'orchestra, come Gui avrebbe poi ricordato:

la funzione del "regista" esisteva in altri paesi, non da noi, dove il direttore dell'orchestra era il direttore della "musica" e pensava a tutto lui, anche alle illuminazioni delle scene! Quante notti insonni non ho io passato, fino allo spuntare dell'alba, insieme agli operai elettricisti e macchinisti dei teatri dove ho trascorsa la mia felice giovinezza!²¹⁰.

E lo stesso accadde per l'opera del debutto del Teatro di Torino: «per la *Italiana* me ne occupai io stesso che ero alle prime armi, come regista, e mi divertii un mondo²¹¹». Il rinnovamento delle scenografie teatrali - come accennato, ormai obsolete nella maggior parte dei teatri nazionali perché affidate ad artisti troppo legati alla routine - era questione ormai improrogabile per Gui, che aveva partecipato al vano tentativo di Toscanini di rinnovare l'allestimento scenico. Nella cornice torinese, egli tentò quindi di nuovo l'impresa:

la prima cosa che feci fu di circondarmi di pittori giovani che sentissero come me l'urgenza di affrontare il problema di una riforma della scenografia. Così il caro e compianto Gigi Chessa e Felice Casorati, ai quali si aggiungevano nel nostro gruppo uomini di cultura e di gusto come Guido Gatti e Lionello Venturi, mi furono compagni e collaboratori nei primi tentativi, che cominciarono con l'*Italiana* in Algeri di Rossini e continuarono per due o tre anni, fino a che il teatro fu mantenuto in vita²¹².

Perseguendo questo obiettivo - condiviso da tutti i collaboratori - il Teatro di Torino si avvale, per le successive rappresentazioni liriche, della partecipazione di importanti *régisseurs* stranieri quali Otto Erhardt, attivo al Landestheater di Stoccarda e designato da Strauss per la sua *Arianna a Nasso*, il viennese Ernst Lert e il russo Fëdor Kommissarzëvskij. Come afferma

²⁰⁹ Lettera di Umberto Berrettoni a Vittorio Gui, 26 luglio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta, 1.

²¹⁰ Vittorio Gui, *Centenari musicisti ed esumazioni* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

²¹¹ Ivi. Da notare che la definizione di "regista" è anacronistica in quanto tale termine non esisteva ancora. Il primo ad utilizzarlo fu Enrico Rocca in «Lavoro fascista» del 31 dicembre 1931; due mesi dopo venne ripreso dal linguista Bruno Migliorini che, nel primo numero di «Scenario» del febbraio 1932, decretava l'ingresso dei neologismi *regia* e *regista* nella lingua italiana.

²¹² Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 101.

Gui, infatti, questa figura era tanto sconosciuta in Italia quanto ben delineata e diffusa all'estero, soprattutto in Russia, dove la cultura dei balletti richiedeva l'intervento di un supervisore che conciliasse - bilanciandole tra loro - tutte le arti coinvolte. Il *régisseur* si fondeva inoltre con la figura dello scenografo, come dimostra l'esempio di Kommissarzèvskij, l'unico che rivestì contemporaneamente i due ruoli, disegnando i bozzetti di scene e costumi per diverse opere e sovrintendendo alla messinscena.

Altro importante evento fu la prima rappresentazione italiana di *Arianna a Nasso* di Richard Strauss: oltre che per la ricerca di cantanti idonei, Gui si vide impegnato anche in qualità di revisore del testo. Conoscendo la lingua tedesca, egli volle modificare di suo pugno alcuni passi della traduzione ritmica realizzata da Ottone Schanzer. Per quanto riguarda l'aspetto esecutivo, il carteggio con Strauss conserva scambi di opinioni e consigli da parte del compositore, il quale richiedeva l'utilizzo di sedici strumenti antichi d'autore e raccomandava a Gui di ascoltare l'orchestra da punti diversi della sala in modo da valutarne l'effetto acustico. Nel ruolo di *régisseur*, Gatti propose Ernst Lert, ma infine venne scritturato Erhardt dietro espressa volontà del compositore.

La prima stagione del Teatro di Torino si concluse - analogamente al suo esordio - con alcune rappresentazioni liriche, prima tra tutte *Alceste*, «da sempre [...] la preferita del mio cuore²¹³»: l'opera, che Gui riuscì finalmente a riportare sulle scene - fallito il suo precedente tentativo del 1912 al Regio di Torino - era rimasta nell'ombra per circa quarant'anni, non settanta, come erroneamente afferma nelle sue carte, da quando cioè era stata rappresentata al Comunale di Bologna il 22 settembre 1888. Nella ricerca dei cantanti Gui investì molte energie, chiedendo collaborazione anche ad agenzie teatrali: in qualità di protagonista femminile aveva individuato i soprani Claudia Muzio oppure Rosa Raisa, che non poterono però aderire; per il ruolo di Admeto, invece, egli cercò di scritturare Beniamino Gigli, ottenendo purtroppo un diniego. Sulla scelta del *régisseur* Gui ebbe maggiore fortuna, riuscendo a collaborare con l'amico Lert, con cui aveva collaborato a Milano: nonostante questi fosse infatti ancora impegnato alla Scala, riuscì a organizzare le trasferte torinesi per visionare i bozzetti di Chessa e preparare la scenografia. Anche in questo caso, Gui decise di apportare alcune modifiche alla partitura utilizzata - quella francese del 1776 - ammettendo di ignorare all'epoca l'esistenza di una versione precedente, quella del 1767 su testo in italiano di Ranieri de' Calzabigi. Tagli e correzioni effettuati

sempre con un rispetto dell'opera d'arte quale maggiore credo non si possa esigere e [...] con una fedeltà a quel senso dello stile, senza del quale accostarsi ai grandi capolavori del passato è profanazione imperdonabile²¹⁴.

²¹³ Idem, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

²¹⁴ Idem, *L'«Alceste» di Gluck al Teatro di Torino*, *Bollettino Bibliografico Musicale*, I/2, ottobre 1926, pp. 15-22. L'articolo riporta i tagli effettuati da Gui per l'esecuzione torinese con le relative motivazioni; tali modifiche sono riscontrabili anche nelle partiture conservate presso la Biblioteca della Fondazione di Pesaro, da me esaminate.

L'attenzione per opere di valore si rivolse anche a pagine di autori contemporanei, italiani e stranieri, come avvenne per le prime nazionali di *Sette Canzoni* di Malipiero - composte durante la guerra ma mai eseguite in Italia - che vennero accostate a *Heure espagnole* di Ravel. Per la rappresentazione delle *Sette canzoni*, fu Gatti a tenere la corrispondenza, sia con l'autore sia con colui che desiderava ingaggiare come *régisseur*, Gordon Craig. Per quanto Malipiero fosse indifferente alla presenza dell'artista - data la semplicità delle scenografie di cui già egli disponeva - Gatti insistette sull'importanza della sua presenza:

Per quanto riguarda Gordon Craig ti dirò francamente che per quanto pensi che senza di lui potremo mettere in scena benissimo le *Sette Canzoni*, pur tuttavia ritengo che avere la sua collaborazione può essere di utilità per la nostra iniziativa. È uno degli scopi del nostro teatro di presentare delle messe in scena originali e di fare conoscere degli innovatori in questo campo e perciò il nome di Gordon Craig sarebbe di un certo lusso e attrattiva nel cartellone²¹⁵.

Tuttavia, l'accordo sfumò per questioni economiche e Craig venne sostituito da Lert, mentre i bozzetti dei costumi vennero approntati dallo stesso Malipiero. Per quanto riguarda *Heure espagnole*, pare che la scelta effettuata da Gui di darla in francese fosse legata esclusivamente a questioni economiche, in quanto Ricordi - che possedeva le parti in italiano - chiedeva per il noleggio una cifra cinque volte superiore a quella dell'editore Durand, che invece le disponeva in lingua originale.

La stagione lirica del 1927 vide la collaborazione costante di Kommissarzèvskij: egli si occupò di apprestare i disegni per le scene e i costumi e di dirigere l'allestimento scenico delle opere a lui affidate. La prima costituì il "ripescaggio" di *Così fan tutte*, di cui nessuno «salvo naturalmente chi era addentro negli studi storici di musicologia, sospettava l'esistenza, nemmeno del titolo!²¹⁶». L'opera comica rientrava in quel genere di spettacoli di teatro intimo e raccolto in funzione dei quali il Teatro di Torino venne pensato; inoltre, mancava dalle scene torinesi da talmente tanto tempo che la stampa la accolse alla stregua di prima assoluta. Notizie relative a tagli e correzioni effettuate su testo poetico e musicale sono state reperite nelle quattro partiture appartenute al Maestro - conservate a Pesaro -, in particolare nell'edizione Breitkopf und Härtel e in quella Peters. Le principali modifiche riguardano la soppressione di alcune battute oppure di interi numeri chiusi, come il duettino *Al fato dan legge* e il successivo recitativo, la ripetizione del coro *Bella vita militar* dopo il quintetto, il recitativo e cavatina di Ferrando dalla scena IX *In qual fiero contrasto*. L'apertura della scena Nona venne modificata antepoendo l'aria di Despina *In uomini* al recitativo *Ab scostati* che invece, originariamente, la precedeva e con la cancellazione del recitativo *Signora Dorabella, signora Fiordiligi*; vi sono inoltre indicazioni metronomiche, di agogica,

²¹⁵ Lettera di Guido M. Gatti a Gian Francesco Malipiero, 19 settembre 1925 in *Gian Francesco Malipiero: il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Olschki, 1997, p. 177.

²¹⁶ Vittorio Gui, *Attività esecutiva nei concerti sinfonici e nei teatri lirici in Italia* in *Scritti musicali*, cit.

note corrette e suggerimenti sugli stati d'animo che la musica avrebbe dovuto evocare. Infine, Gui fornisce indicazioni scenografiche, come l'alzarsi o l'abbassarsi del velario e la conseguente disposizione dei cantanti sulla scena. L'esecuzione ebbe un grande successo, Gui e i cantanti furono acclamati dal pubblico; ciò che invece non venne compresa fu la scenografia, considerata grottesca, azzardata dato l'utilizzo di colori primari allo stato puro e ritenuta più adatta alla rappresentazione di un balletto russo piuttosto che di un'opera di fine Settecento.

L'interesse per Rossini venne confermato dalla rappresentazione de *La cambiale di matrimonio*, che venne abbinata all'ultima fatica di Franco Alfano, *Madonna Imperia*; una replica di quest'ultima opera la vide invece affiancata da un altro recupero dal passato, l'intermezzo *La serva padrona* di Pergolesi, il cui titolo era tanto noto al pubblico quanto misconosciuta la musica. L'ultima opera della stagione - che si chiuse con la ripresa di *Italiana in Algeri* - fu l'unica opera di Gui, la fiaba *Fata Malerba*, al suo debutto; composta nel 1919 per i suoi tre figli, la fiaba si basava su libretto di Fausto Salvadori e nacque per il Teatro dei Piccoli fondato da Vittorio Podrecca nel 1914. Dal carteggio emerge che l'autore l'aveva presentata a Gualino già un paio di anni prima della fondazione del teatro, per poi proporla anche ai suoi collaboratori Gatti e Venturi, perché acconsentissero a inserirla in cartellone. Le richieste si rinnovarono fino al gennaio del 1927 quando si decise finalmente di farla rappresentare, nonostante vi fossero dei dubbi sull'accoglienza del pubblico; dubbi dissipati dal successo che l'opera raccolse, come testimoniato dalla stampa e dalle numerose attestazioni di approvazione racchiuse nel carteggio. Dello stesso parere non parve essere Gatti, come emerge da una lettera scritta a Malipiero: il pubblico, che in effetti applaudì l'opera calorosamente, non accorse però troppo numeroso, inoltre

ti dirò che le tendenze della *Fata Malerba* non mi convincono affatto e che mi opporrò sempre in tutti i modi possibili a che vengano date eventualmente al nostro Teatro opere del suo genere²¹⁷.

In realtà, la scelta della fiaba fu una sorta di concessione fatta a Gui per compensare la definitiva cancellazione di una tournée orchestrale di venti concerti nel nord Italia, già approntata per i mesi di febbraio-marzo.

Per quanto riguarda i concerti sinfonici, i programmi cercarono di alternare opere di repertorio a composizioni nuove, spesso eseguite in Italia o a Torino in prima assoluta, sia di autori contemporanei italiani - Casella, Respighi, Malipiero, Vittorio Rieti, Ghedini, Smareglia - che stranieri - quali Stravinskij, Rimskij-Korsakov, Ravel, Honegger, Debussy, Bloch. Per quanto riguarda i recuperi dal passato mai dati a Torino, Gui si rivolse a Boccherini, Sammartini - in particolare un'*Aria* da lui trascritta per orchestra - e Beethoven. Inoltre, Gui presentò anche

²¹⁷ Lettera di Guido M. Gatti a Gian Francesco Malipiero, 9 ottobre 1927 in *Gian Francesco Malipiero: il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, cit., p. 216.

proprie trascrizioni di Corali di Bach - un repertorio ormai dimenticato nelle sale da concerto torinesi - oltre ad alcuni Concerti brandeburghesi e concerti per violino e orchestra; una Sonata a tre di Porpora da lui trascritta alla maniera di concerto grosso; infine, quale suo apostolo italiano, grandi composizioni sinfonico-corali di Brahms come la *Nenia* su testo di Schiller, il cui testo in italiano era una propria versione ritmica.

Nonostante per alcune rappresentazioni vi fosse stato un buon afflusso di pubblico, in molte occasioni si dovette ricorrere a biglietti ridotti o gratuiti per riempire la sala. Gli ambiziosi obiettivi culturali, probabilmente, costituirono uno dei punti deboli dell'istituzione, come Gualino stesso avrebbe ammesso qualche anno più tardi:

Quando iniziammo l'impresa, [...] che fin dall'inizio consideravo destinata a larghi sacrifici finanziari, non mi resi conto delle difficoltà cui si andava incontro. Sapevo che poche cose sono malfide quanto il gusto del pubblico, che le sue tendenze mutano, senza ragione apparente, da un giorno all'altro; ma credevo che la varietà degli spettacoli, la loro scelta accurata, l'abolizione di qualsiasi recita non ritenuta prettamente artistica, la cura scrupolosa dei dettagli, avrebbero trascinato al teatro una folla ansiosa d'imparare²¹⁸.

Ulteriori difficoltà erano sorte per la presenza di una seconda orchestra stabile cittadina - quella del Teatro Regio - che era in competizione per procacciarsi quanti più spettatori possibile, in un periodo in cui gli interessi erano catturati sempre più dal cinema e dallo sport; uno sfogo di Gui a Malipiero chiarisce i retroscena della situazione venutasi a creare:

A Torino si era tentato di salvare l'orchestra, ma le cose sono andate a finire da Gualino, che almeno era indipendente, in mano all'altro dittatore finanziario e politico che è quello del Regio, il quale per ogni cosa sua si consiglia *fraternamente* (!) con Toscanini²¹⁹.

Una successiva lettera di Gui svela che il mecenate ricevette «perfino l'interessamento del Governo, il quale, per bocca dei suoi fiduciari, avrebbe promesso anche soldi²²⁰»; l'opposizione velata ma ostinata al fascismo - che Gualino aveva da sempre sottovalutato e ignorato come se non fosse un evento reale - impedirono ogni accordo, così che divenne impossibile salvare l'orchestra, smantellata dopo due sole stagioni. A suo modo, anche Gui si era adoperato per evitare il peggio, coinvolgendo Giuseppe Depanis - presidente della Società dei Concerti torinese - affinché ricevesse un valido alleato; allo stesso modo però, questi gli presentò un

²¹⁸ Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, cit., p. 99.

²¹⁹ Lettera di Vittorio Gui a Gian Francesco Malipiero, 27 ottobre 1927 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero. L'allusione è rivolta a Paolo Mazzonis, presidente del Teatro Regio di Torino, il quale, comprensibilmente, vedeva nel Teatro di Torino uno scomodo rivale. Inoltre, Gui era convinto che Toscanini usasse il suo ascendente su Mazzonis per boicottare l'orchestra di Gualino affinché – trovandosi infine senza un'occupazione - facesse ritorno presso di lui a Milano: «Toscanini vuole che io torni con lui alla Scala e mi vuol riprendere per fame; la sua tattica è molto chiara, da un lato evita di dir male di me e va ripetendo a tutti che io sono solo un ingrato [...] dall'altro lato dove e come può mi taglia i viveri fino a che io non capitolino», Ibidem.

²²⁰ Lettera di Vittorio Gui a Gian Francesco Malipiero, 1927 senza giorno né mese, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

quadro piuttosto complesso della situazione cittadina, che troncava ogni sua possibile speranza di salvezza²²¹.

È ragionevole ritenere che il mecenate avesse sottostimato altresì il dispendio economico cui andava incontro con l'apertura del teatro; nell'estate del 1926, egli chiese ai suoi collaboratori di accettare una riduzione dello stipendio per la causa comune del teatro. Nello specifico, egli confermò a Gui il compenso della precedente stagione, chiedendogli di accettare senza però definire il numero di concerti sinfonici che egli avrebbe dovuto allestire e dirigere; nonostante un iniziale malcontento, il direttore dovette acconsentire, data la ferma motivazione dell'imprenditore:

Io non ho l'abitudine di pagare il lavoro altrui sotto costo [...] Mi pareva logico che, poiché si richiedono a me sacrifici così notevoli per raggiungere uno scopo elevato, qualche concessione potessi a mia volta richiederla ai collaboratori che da questo mio sforzo hanno tratto, come è avvenuto per Lei, molta soddisfazione morale ed accresciuta rinomanza²²².

Pur senza orchestra, il teatro sopravvisse fino al 1930, anno in cui Gualino venne investito da un improvviso crollo finanziario che - avendo trascinato con sé altri imprenditori italiani - gli costò l'esilio per ordine del governo fascista. L'esempio del teatro di Torino non venne imitato in altre città italiane, rimanendo un episodio isolato; le innovazioni artistiche, segnatamente in ambito musicale, vennero invece man mano inglobate nella cultura nazionale, come ha dimostrato l'episodio della riabilitazione rossiniana sui palcoscenici italiani.

2.5 *Italiana in Algeri* lascia il Teatro di Torino

Dopo il grande successo torinese di *Italiana in Algeri*, Gui volle presentare l'opera anche in altri teatri italiani, costituendo appositamente una Compagnia del Teatro di Torino della quale dovevano far parte i principali interpreti vocali. Nell'estate del 1926, ricevette una prima proposta dall'ingegnere Ernesto Tofani, responsabile del Teatro Argentina di Roma: essendo il Teatro Costanzi chiuso per alcune ristrutturazioni, la stagione lirica invernale della capitale era stata trasferita all'Argentina, dove si intendeva mettere in scena opere di Rossini. Il progetto originario prevedeva - oltre a cinque recite di *Italiana* tra dicembre 1926 e gennaio 1927 - anche una serata inaugurale con la rappresentazione de *Il barbiere di Siviglia*, in occasione della quale far «murare finalmente la lapide commemorativa della prima rappresentazione» e dichiarare

²²¹ «Ella con ragione vorrebbe cercare di evitare lo sfacelo. Come? Un accordo col Regio per la stagione invernale? Ottima e saggia idea. Ma per aver in origine or sono due anni caldeggiato un accordo fra il Regio ed il Torino mi sono guastato coi signori del Regio. Quale sia stato il prevedibile risultato della teoria del ciascuno per sé e da sé lo abbiamo visto: il Regio si è mangiato due volte il capitale ed il Torino...sa Lei meglio di me come in punto a finanza siano andate le cose», lettera di Giuseppe Depanis a Vittorio Gui, 15 luglio 1927, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

²²² Lettera di Riccardo Gualino a Vittorio Gui, 7 luglio 1926, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 5.

«monumento nazionale la stanzetta di Vicolo Leutari ove Rossini compose il *Barbiere*²²³». Analogamente a quanto avvenne per Torino, la preparazione degli spettacoli impegnò Gui per diversi mesi, soprattutto per la scelta dei cantanti protagonisti, non potendo disporre per intero del cast originario²²⁴: infatti, trovandosi in un contesto con limitate risorse finanziarie, egli dovette accettare di esaminare anche interpreti meno esosi che potessero sostituire quelli torinesi. Pur venendo incontro alle richieste dei suoi collaboratori, Gui argomentò la sua richiesta:

Io accettai di fare queste recite con la Compagnia di Torino, non perché fosse l'insieme ideale e insuperabile, preso elemento per elemento, ma perché il grande lavoro di preparazione fatto qui a traverso due mesi di prove, aveva portato a un affiatamento non comune. So anche io che avremmo il dovere di formare altri interpreti, giovani, bravi, etc., ma allora ci vuole quello che Lei non può darmi, il tempo!²²⁵

Infine, Gui riuscì ad avere soltanto tre dei vecchi interpreti, ma venne rassicurato del fatto che la compagnia sarebbe stata all'altezza della situazione, anche in vista della grande pubblicità che si stava facendo per il colto recupero rossiniano. Inoltre, dalle sue parole si apprende quale fosse l'altra motivazione che lo spinse a non abbandonare l'impresa, la stessa che utilizzò per convincere il tenore Scattola ad accettare il suo compenso:

Non è possibile anche da parte Sua venire incontro a quella gente, e considerare queste cinque recite, come del resto le considero anche io, alla pura stregua, non già di un vero affare, ma come un titolo importante per altre cose, specialmente alla vigilia della fondazione del Teatro Nazionale di Roma?²²⁶

Sembra che Gui mirasse infatti alla direzione stabile del nuovo Teatro, sorto l'anno precedente come sala cinematografica ma che - disponendo di un ampio spazio per l'orchestra - presentava potenzialità ben più interessanti. Le rappresentazioni ebbero un esito favorevole, celebrate dalla stampa romana per l'innovazione degli scenari - ceduti dal Teatro di Torino -, l'affiatamento delle masse e l'equilibrio raggiunto nel riportare l'opera sulle scene; grandi elogi furono rivolti a Gui, per la padronanza con la quale diresse l'orchestra e accompagnò i recitativi - analogamente a quanto faceva il compositore ai tempi di Rossini - su una spinetta appartenuta a Muzio Clementi, messa a disposizione dal noto collezionista e tenore Evan Gorga.

Conclusasi l'esperienza torinese e sciolta l'orchestra, nell'estate del 1927 alcuni artisti - tra cui cantanti, coristi, direttori e professori d'orchestra, - costituirono il Gruppo degli Artisti del

²²³ Le citazioni sono contenute nelle lettere di Ernesto Tofani a Vittorio Gui, rispettivamente del 12 e del 17 luglio 1926, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11. In seguito, il programma subì delle modifiche e la cerimonia dello scoprimento della lapide ebbe luogo il 4 gennaio in occasione di una replica di *Italiana*.

²²⁴ Dal carteggio si evince come alcuni interpreti, avendo conquistato fama grazie al debutto del Teatro di Torino, chiedevano compensi molto importanti, impossibili da sostenere dagli altri teatri italiani.

²²⁵ Lettera di Vittorio Gui a Ernesto Tofani, 5 ottobre 1926, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11, copia a carta carbone.

²²⁶ Lettera di Vittorio Gui a Carlo Scattola, 15 ottobre 1926, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 10, copia a carta carbone. Scattola aveva un tale rapporto di fiducia nei confronti del suo direttore che acconsentì a recitare solo per lui, delegandogli anche le trattative per il suo compenso.

Teatro di Torino, con lo scopo di proporre ai principali teatri italiani la rappresentazione delle opere liriche presentate sul palcoscenico del celebre Teatro di Torino durante il suo biennio di attività. Principali esponenti e rappresentanti del Gruppo erano Vittorio Gui, il basso Vincenzo Bettoni - famoso Mustafà nell'*Italiana in Algeri* - e Pariso Votto²²⁷, cantante lirico con cui Gui aveva avviato i rapporti durante il biennio alla Scala. Ai primi di giugno, il Gruppo inoltrò a diciotto teatri nazionali²²⁸ un documento nel quale proponeva la sua disponibilità per il periodo autunnale, elencando il proprio repertorio e approntando un sommario piano finanziario; sebbene diversi teatri mostrassero un reale interesse, si riuscì a intavolare concrete trattative solo con il teatro La Fenice di Venezia, che portarono a combinare una breve stagione tra il 10 e il 29 settembre. Nella città lagunare, Gui era stato applaudito qualche mese prima, quando in marzo diresse del concerto inaugurale della Società Veneziana Concerti Sinfonici e la città lo ricordava con grande affetto²²⁹.

Il carteggio intercorso tra Gui e Votto ricostruisce molto dettagliatamente tutte le traversie e i numerosi imprevisti che precedettero la breve stagione - come venne sempre ricordata negli scritti del Maestro: i rappresentanti del Gruppo di Torino dovette interfacciarsi per ogni aspetto con il Comitato Pro Fenice, il quale non pareva essere troppo competente in materia teatrale, tanto da aver trascinato in cattive acque il teatro. Dopo una serie di trattative, si stabilì che le opere sarebbero state *Italiana in Algeri*, *Fata Malerba* e *La sonnambula* - che esulava dal repertorio gualiniano - per un totale di undici serate; Gui teneva molto al fatto che le rappresentazioni avessero un buon successo, prima di tutto perché, comparendo il suo nome sul cartellone, egli era responsabile della qualità artistica; in secondo luogo, sperava che gli venisse affidata la stagione lirica invernale veneziana, trovandosi al momento senza un'occupazione stabile. La definizione degli stipendi fu, in particolare, lunga e impegnativa e venne condotta direttamente da Votto quale valido portavoce di Gui; egli, recandosi a Venezia precedentemente alla firma del contratto con il Comitato²³⁰, era riuscito a consultare di nascosto le note dei conti relative alle passate stagioni e con tali dati si era prefisso di richiedere una cifra tale da riuscire a coprire abbondantemente ogni tipo di spesa,

²²⁷ Pariso Votto (1898-1965) baritono, svolse la sua carriera dal 1922 al 1930, anno in cui dovette interromperla per i postumi di una ferita procurata in guerra. In seguito, si dedicò all'organizzazione teatrale, collaborando principalmente con Gui a Firenze. Era fratello del più famoso direttore d'orchestra Antonino Votto, anch'esso collaboratore di Toscanini alla Scala durante la stagione 1924-1925.

²²⁸ Il suddetto documento fu inviato ai teatri di Piacenza, Parma, Modena, Bologna, Mantova, Ferrara, Cremona, Perugia, Treviso, Trieste, Ancona, Rimini, Pesaro, Cesena, Ravenna, Spoleto, Jesi, Rovigo.

²²⁹ Nella lettera del 18 marzo 1927, Erardo Trentinaglia (1889-1950), fondatore della Società Veneziana Concerti Sinfonici, ringraziando Gui per la sua partecipazione, scrive: «La sua partenza ha lasciato fra noi un vuoto immenso e posso assicurarle che anche tutta l'orchestra la ricorda sempre con molto affetto. Ieri, alle prove, ho sentito dire: "Pecà ch'el nostro Maestro Gui sia xa andà via: co lù sonaressimo volentieri anca senza paga!"», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 12.

²³⁰ L'impegno assunto per la realizzazione della stagione era tanto sentito da Gui da voler personalmente anticipare persino il denaro di cui Votto abbisognava per il viaggio a Venezia: trovandosi però egli fuori città, autorizzò il suo collaboratore a chiedere quanto gli occorreva direttamente a sua madre.

perciò noi tutt'al più col nuovo sistema proposto non prendiamo nulla di più della massima paga stabilita per ognuno di noi, ma non perdiamo un soldo ed abbiamo dato una prova tale di onestà e di disinteresse che varranno in seguito ad imporci, a parte la superiorità artistica che si impone da sé²³¹.

La ricerca dei solisti, competenza esclusiva di Gui, fu piuttosto impegnativa perché i cantanti di Torino, consapevoli della loro acquisita rinomanza e del loro valore nell'interpretazione del repertorio, pretendevano compensi esageratamente elevati e impossibili da sostenere, così che alcuni preferirono abbandonare l'impresa veneziana. Inizialmente si era previsto che le masse scritturate fossero quelle utilizzate a Torino, ma essendo subentrato nella trattativa il Sindacato Orchestrale Nazionale Fascista locale ed essendo le orchestre veneziane libere da impegni, pretesero che queste venissero impiegate al posto di quelle forestiere; Gui dovette quindi investire tempo ed energie per formare e preparare una nuova orchestra, chiedendo però che gli fossero messe a disposizione elementi docili e veloci ad apprendere: «Mi proponga sopra tutto elementi giovani, anche freschi di diploma; io credo sino ad un certo punto ai vantaggi della anzianità!²³² ».

Per quanto riguarda scenografie e costumi di scena, Gui credeva di poter contare su quelli utilizzati a Torino, messi a disposizione gratuitamente da Gualino; verso la metà di luglio però, tramite Gatti, egli venne a sapere che il mecenate non avrebbe concesso i materiali se affittandoli a pagamento²³³. Considerata troppo esosa la spesa dell'affitto, Gui valutò che ci fosse ancora tutto il tempo per far realizzare nuove scenografie, costumi e attrezzi, oltre a far stampare le parti di *Italiana* da Ricordi. Purtroppo, per le scenografie di *Fata Malerba* si manifestarono dei problemi tali che, a una settimana di distanza dalla messa in scena, rischiavano di far saltare le rappresentazioni: Gui infatti valutò insufficiente la scena del primo atto - che risultava completamente sbagliata e approssimativa, non avendo i pittori preso in considerazione le didascalie fornite dal libretto - e quella del secondo atto, che non presentava vetrate praticabili, come era stato espressamente richiesto; fortunatamente si riuscì a riparare agli errori in tempo utile e l'opera poté andare in scena.

Sebbene la stampa fosse entusiasta delle rappresentazioni, Gui non fu altrettanto soddisfatto, come emerge da una considerazione espressa da Trentinaglia: «sono veramente spiacente che le

²³¹ Lettera di Pariso Votto a Vittorio Gui, 8 luglio 1927, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 13.

²³² Lettera di Vittorio Gui a Giuseppe Baldi, 5 agosto 1927, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 5, copia a carta carbone.

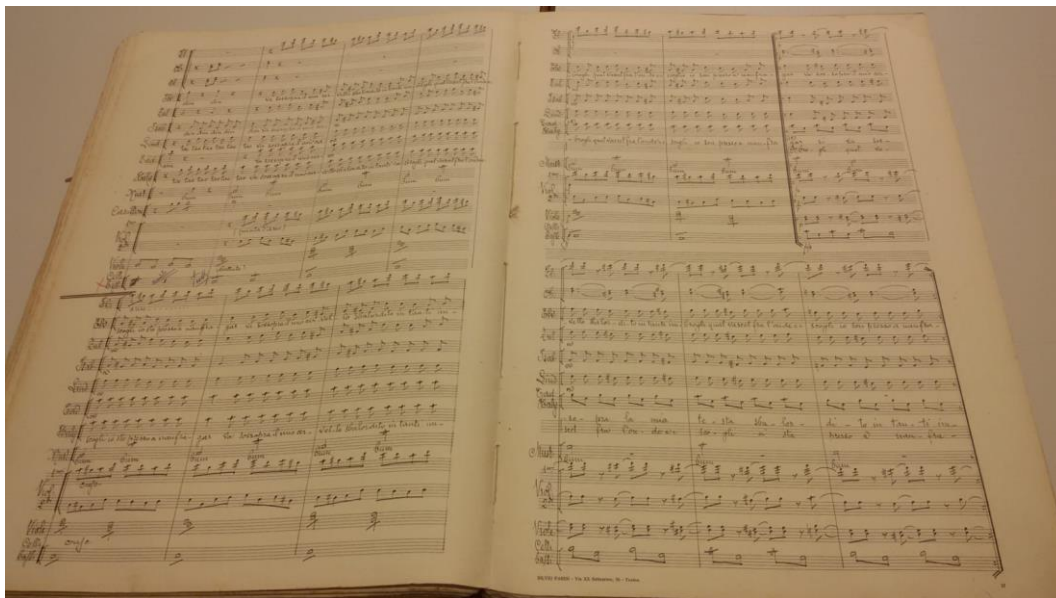
²³³ Gatti, sostenendo l'operato di Gualino, fornisce spiegazioni a Gui: «Come ti ho già detto la perdita dell'ultima stagione è stata, in proporzione, non minore di quella precedente, e l'organizzazione del Teatro costa tanto che è difficile tenerlo in vita per non dire impossibile. In tali condizioni pare equo all'Avvocato Gualino che si debba trarre qualche partito dal materiale abbastanza ingente da noi fatto nelle due stagioni per le opere rappresentate. Oggi una messa in scena costa una cifra tale che non si può pensare a tenerla in magazzino dimenticata: e d'altra parte è pure equo che chi ha avuto fede in un'opera ed ha sopportato le spese per la sua presentazione, abbia ad essere in qualche modo rimborsato delle sue spese [...] se l'opera incontra e viene ripetuta altrove», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

cose, a Venezia, non siano andate secondo i tuoi desideri. Purtroppo, i miei concittadini sono indietro un secolo e chi regge le sorti della nostra povera Fenice, non ha la pratica necessaria per poter fare quello che bisognerebbe²³⁴». È probabile che l'insoddisfazione fosse dovuta alla scarsa partecipazione di pubblico, sottratto al teatro a causa della competizione fra idrovolanti, la "Coppa Schneider", che in quell'anno si teneva nella città lagunare.

²³⁴ Lettera di Erardo Trentinaglia a Vittorio Gui, 4 ottobre 1927, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta,12.



Frontespizio della partitura di *Italiana in Algeri* appartenuta a Gui.
Per gentile concessione della Fondazione G. Rossini di Pesaro



Partitura autografa di *Italiana in Algeri*. Per gentile concessione della Fondazione G.
Rossini di Pesaro

Capitolo 3. LA MATURITA' ARTISTICA

3.1 Prospettive di cambiamento: il progetto palermitano

Il fallimento del Teatro di Torino lasciò molta amarezza in Gui, che aveva visto naufragare il sogno di un'istituzione nata esclusivamente per la diffusione della cultura e libera da condizionamenti. Il dispiacere era rivolto soprattutto alla sua creatura, l'orchestra stabile, come egli confida nelle sue memorie:

Il 1928 fu un anno triste per me; ogni tentativo per salvare almeno la massa orchestrale, che aveva raggiunto un grado di eccellenza notevole, furono vani; io non mi stancai di lottare, ma non riuscii a nulla²³⁵.

Fu, a quanto risulta, quella la prima volta dall'inizio della carriera, che Gui rimase privo di un incarico che lo vedesse stabilmente impegnato in una stagione. In seguito alle rappresentazioni settembrine presso la Fenice, egli si recò in Svizzera, per dirigere un concerto sinfonico-corale al Musikkollegium di Winterthur - istituzione diretta da Hermann Scherchen - che ebbe luogo il 19 ottobre 1927²³⁶.

All'inizio del 1928, Gui venne coinvolto in un nuovo progetto, la costituzione di un'orchestra stabile a Palermo: questa notizia non appare tra i dati, già noti alla musicologia, sulla carriera di Gui ed è quindi plausibile che gli unici documenti esistenti siano proprio quelli del fondo fiorentino. Del progetto si parla solo nei carteggi, che racchiudono anche i vari programmi stilati dai collaboratori palermitani. Nella primavera del 1927 era stato invitato a dirigere due concerti sinfonici presso il Teatro Massimo, organizzati dall'Associazione Palermitana Concerti Sinfonici, nata cinque anni prima²³⁷; inoltre, aveva previsto di comprendere la piazza siciliana nella tournée del Teatro di Torino, poi sfumata. Tornato nel capoluogo siciliano l'anno seguente, a Gui venne richiesto - da parte dell'allora Podestà Salvatore Di Marzo - di valutare i reali presupposti per la costituzione di un'orchestra stabile cittadina. Attivatosi dunque il progetto, Gui venne messo al corrente della presenza di due diversi piani relativi alla formazione dell'orchestra, messi a punto dai collaboratori palermitani: entrambi prevedevano la sua partecipazione per il reperimento degli orchestrali, per la preparazione artistica e, infine, per ricoprire la carica di direttore stabile. Il primo progetto venne elaborato dal presidente dell'Associazione Concerti Sinfonici, Francesco Orlando, in collaborazione con il direttore amministrativo e il segretario dell'ente, rispettivamente l'ingegnere Gino Scaglia e Ottavio Tiby.

²³⁵ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 107.

²³⁶ Al concerto prese parte il soprano argentino Hina Spani (1896-1969).

²³⁷ Il primo concerti, tenutosi il 26 marzo 1927, venne organizzato in occasione della commemorazione beethoveniana. Per il programma, si veda la *Cronologia dei concerti*.

L'orchestra, adibita a esecuzioni sinfoniche e teatrali, sarebbe stata costituita dal Municipio di Palermo e avrebbe raccolto circa ottanta professori d'orchestra, alcuni dei quali provenienti dall'imprescindibile scioglimento della banda cittadina; la gestione sarebbe stata affidata alternativamente all'Associazione Palermitana Concerti Sinfonici - che l'avrebbe utilizzata per le stagioni sinfoniche e avrebbe assicurato lo svolgimento di alcuni concerti popolari e per gli studenti delle scuole - e all'impresario del Teatro Massimo, in occasione della stagione lirica. In alternativa, l'Associazione avrebbe potuto trasformarsi in Ente Morale, prendendo su di sé la gestione dell'orchestra e cedendola al Massimo per la lirica. Guida dell'orchestra sarebbe stato uno dei più insigni direttori italiani, quale aveva dimostrato essere Gui. Sarebbe stata inoltre impiegata in una o due tournée all'anno, svolte

attraverso i centri principali della Sicilia, ed anche attraverso qualche centro minore, per diffondere ovunque, con adatti programmi, una sana e seria cultura musicale, per far conoscere agli adulti ed alla gioventù dell'isola, là dove sin ora non è giunta che la lontana e tarda eco di opere e di nomi immortali, le opere più insigni della letteratura sinfonica d'ogni tempo, italiana e straniera²³⁸.

Al finanziamento dell'organismo avrebbero contribuito - oltre al Comune e alla Provincia di Palermo - i restanti Comuni e Province siciliani, in proporzione alle proprie possibilità²³⁹; al Governo Fascista si richiedevano l'alto patrocinio dell'istituzione, l'appoggio morale e un sussidio finanziario.

Il secondo progetto, stilato dal consigliere dell'Associazione dei Concerti nonché direttore del «Giornale di Sicilia» Ferdinando Di Giorgi, si discostava dal precedente solo per quanto riguardava l'organizzazione delle tournée, che avrebbero dovuto essere più frequenti, finanziate tramite contributo fisso da parte dei Comuni e dello Stato, anche in base alle promesse fatte da Mussolini inerenti al progresso della Sicilia.

Nonostante che per la realizzazione del progetto si fossero investite molte energie, gradualmente nell'ambiente palermitano si perse ogni speranza di portarlo a compimento: gli impedimenti furono di ordine finanziario - come era prevedibile per un'area geografica non ancora sufficientemente avanzata dal punto di vista economico - e in estate il programma venne accantonato.

3.2 La nascita della Stabile Orchestrale Fiorentina

Nello stesso arco di tempo, anche a Firenze ci si stava organizzando per promuovere la formazione di un'orchestra stabile, analogamente a quanto accadeva nelle altre principali città

²³⁸ Promemoria circa la costituzione di un'orchestra regionale siciliana, inviato a Vittorio Gui dai tre sottoscrittenti Francesco Orlando, Gino Scaglia e Ottavio Tiby nel marzo 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1.

²³⁹ Nell'elenco dei sostenitori compariva anche il Comune di Reggio Calabria, che avrebbe potuto essere coinvolto nella tournée.

italiane. Nel capoluogo toscano avevano già operato alcune istituzioni musicali. Le principali erano la Società Filarmonica Fiorentina che - fondata nel 1925 - si serviva, per la sua attività sinfonica, dell'orchestra diretta dal Marchese Ottavio De Piccollellis, che era attiva fin dal 1908²⁴⁰; e la Società Orchestrale Fiorentina, fondata nel 1909 da Luigi Mancinelli e sopravvissuta fino al 1922. Il loro pubblico consisteva in circa un migliaio di spettatori, molto acculturati, informati sulle nuove avanguardie musicali d'oltralpe. I programmi, però, se confrontati con quelli delle orchestre di Roma o Milano, erano per lo più di impostazione pedagogica, accademica, senza mostrare una adeguata preparazione riguardo alla produzione musicale contemporanea.

Nel volume *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, lo storico Johannes Müller ha rivendicato la paternità della futura orchestra cittadina alla figura di Alberto Passigli, presidente degli Amici della Musica di Firenze: egli infatti, memore della proficua collaborazione instauratasi con Gui in occasione dei concerti sinfonici fiorentini del 1922 e 1923, aveva da tempo accarezzato quell'idea, invitando alla cooperazione il direttore, che allora era residente in città. Quando poi Gui era tornato a dirigere a Firenze in occasione dei concerti sinfonici dell'Ente Concerti Orchestrali di Milano nel 1925, Passigli era rimasto impressionato da quel modello di istituzione che impiegava l'orchestra, alternativamente, ora per il repertorio lirico della Scala, ora per quello sinfonico.

La responsabilità dell'istituzione fiorentina rimane però tuttora avvolta da un alone di incertezza, in quanto altri due Enti, a quanto emerge sia dalle fonti note che dal carteggio del fondo di Firenze, si mossero simultaneamente - all'insaputa l'una dell'altra - nella stessa direzione. La prima è l'Ente per le Attività Toscane, che già alla fine del 1927 aveva coinvolto Gui. Il carteggio testimonia uno dei primi contatti avvenuti nel mese di dicembre, tramite l'intellettuale Angelo Pernice, che partecipava al progetto:

La ringrazio anzitutto dell'assicurazione ch'Ella ci dà di mettersi a capo dell'orchestra fiorentina che noi disegniamo e speriamo fermamente di potere istituire presto. Certo ci sarà molto da lavorare e anche da lottare [...] Il successo non dipende soltanto dal denaro, ma anche e principalmente dalla capacità di chi dovrà organizzare, istruire e dirigere l'orchestra: e se Ella, come ce ne dà affidamento, assumerà questo compito, si può dire che il successo è da ora assicurato²⁴¹.

Le lettere successive e gli scritti autobiografici riportano come il progetto - che prevedeva la strutturazione di un'orchestra di circa ottanta elementi e l'organizzazione di una ventina di

²⁴⁰ Le notizie sulla vita musicale fiorentina precedenti al 1928 sono tratte dal volume di Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, Fiesole, Cadmo, 2003.

²⁴¹ Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 17 dicembre 1927, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8. Nelle sue memorie, Gui - probabilmente per rendergli omaggio - scrisse di essere stato informato del progetto dall'amico fraterno Arrigo Levasti: «Quando stanco rattristato scoraggiato me ne stavo ritirato nella mia casetta in Via Fanti [...] una strana lettera di un amico filosofo [...] il professor Arrigo Levasti, che è rimasto fratello del mio cuore per tutta la vita, mi raggiungeva improvvisamente per dirmi che Firenze si svegliava alla musica! Firenze? C'era da sbalordire! Fino a quel giorno, fra noi musicisti militanti, Firenze era considerata la città meno musicale di Italia», Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 107.

concerti in abbonamento - subisse immediatamente un arresto, in quanto ostacolato da «ragioni meschine e che non è opportuno esporre per lettera²⁴²». È molto probabile che le difficoltà fossero causate dall'altro Ente, quello delle Iniziative Fasciste, che pretendeva di avere la prelazione sul progetto. Prova di questo ci viene fornita dallo stesso Pernice, che in aprile si rallegrava per la imminente fondazione dell'orchestra sotto la guida di Gui, rettificando però che «l'iniziativa non appare più come proveniente dall'Ente Attività Toscane ma dall'Ente Iniziative Fasciste della Federazione fascista²⁴³»: questa aveva accolto la collaborazione degli Amici della Musica, considerati sullo stesso piano delle altre società che avevano partecipato e contribuito alla realizzazione dell'ambizioso progetto.

Nelle sue memorie - ove si ripercorrono le vicissitudini precedenti alla fondazione dell'orchestra - Gui fa riferimento, oltre all'Ente per le Attività Toscane, anche a un'ulteriore associazione di cittadini che agiva parallelamente, ovvero «il forte gruppo della colonia straniera, per lo più americani, [che aveva] fermamente deciso di dare alla città una Società di concerti orchestrali e cercavano l'uomo per organizzarla²⁴⁴». E ancora: «*Leader* del gruppo era la vecchia signora Maria Spalding, madre del noto violinista americano, donna di alta cultura musicale e di grande animo²⁴⁵». Egli confessa inoltre il proprio scetticismo nei confronti della nuova orchestra fiorentina:

All'improvviso la città di Dante e di Leonardo si risvegliava alla musica. Sissignori; un gruppo forte di cittadini, anzi due gruppi, lavorando parallelamente, per essere più esatti, il gruppo italiano, e il forte gruppo della colonia straniera, per lo più americani, avevano fermamente deciso di dare alla città una Società di concerti orchestrali e cercavano l'uomo per organizzarla. Io sulle prime rimasi scettico, ma alle insistenze dell'amico, mi decisi a fermarmi a Firenze²⁴⁶.

Oltre all'impegno organizzativo, i cittadini anglo-americani furono determinanti anche per il sostegno finanziario che, anno dopo anno, elargirono: per la prima stagione assicurarono l'acquisto di tutti i biglietti di platea e di molti palchi e, in caso di necessità, alcuni iscritti elargirono somme ben più considerevoli di quelle necessarie a un abbonamento.

Gli esponenti del fascismo coinvolti nella progettazione dell'orchestra, con i quali anche Gui si sarebbe dovuto confrontare, furono il marchese Luigi Ridolfi - che dal 1926 assunse la guida della segreteria provinciale del Partito Nazionale Fascista - e Carlo Delcroix, deputato fascista²⁴⁷.

²⁴² Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 6 febbraio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8.

²⁴³ Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 14 maggio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8. La versione riferita da Gui nell'autobiografia non fa riferimento agli attriti manifestatisi tra i promotori dell'organizzazione, dichiarando anzi che «la stessa Federazione fascista non ne volle rimaner fuori, e si mise a collaborare fraternamente con i due gruppi suddetti», *Il tempo che fu*, cit., p. 150.

²⁴⁴ Ivi, pp. 149-150.

²⁴⁵ Ivi, p. 150.

²⁴⁶ Ivi, pp. 149-150. L'amico cui Gui si riferisce è Arrigo Levasti.

²⁴⁷ Luigi Ridolfi (1895-1958), di nobile famiglia fiorentina, si occupò anche di sport, in particolare fondando la squadra di calcio cittadina; Carlo Delcroix (1896-1977) partecipò alla Prima guerra mondiale durante la quale riportò gravi ferite, tanto da diventare, nel 1924, il presidente dell'Associazione nazionale mutilati ed invalidi di guerra. Nello stesso anno divenne parlamentare fascista.

Anche questi furono molto grati al supporto dei cittadini stranieri, come si evince dal sentito ringraziamento di Delcroix alla signora Spalding:

Tale contributo costituisce una nuova prova del culto per l'arte e della simpatia per la nostra città, che di tutte le arti è madre, culto e simpatia che hanno sempre animato i cittadini americani residenti a Firenze. Il magnifico inizio della stagione dei concerti ci assicura che l'orchestra fiorentina sotto la guida mirabile di Vittorio Gui darà presto alla nostra città il primato in questo campo e sarà per loro titolo di legittimo orgoglio avere fino da principio entusiasticamente e fattivamente sostenuto il nostro non facile sforzo²⁴⁸.

Con la lettera del 14 maggio 1928, Pernice annuncia a Gui l'avvenuta costituzione dell'Ente orchestrale fiorentino, chiedendogli ufficiale conferma della sua collaborazione. Venivano contemporaneamente istituiti un Comitato generale - composto da ventuno persone che restavano in carica tre anni ed erano deputate ad approvare il bilancio -, una Commissione Permanente di lettura - formata da quattro membri con il compito di valutare le composizioni da proporre - e infine una Commissione Direttiva - di nove membri con funzione amministrativa - con i quali il direttore si sarebbe dovuto confrontare un paio di volte all'anno²⁴⁹.

Per quanto riguarda poi l'organizzazione dei concerti, dagli scritti del direttore emerge che venne chiamato alla collaborazione anche il giovane Luigi Dallapiccola. Gui narra il suo primo incontro con il compositore istriano:

Eravamo all'inizio di quella fortunata istituzione di pura arte che fu l'orchestra fiorentina, dalla quale poi nel 1933 nacque figlio naturale il Maggio musicale. Il giovane Dallapiccola mi era stato segnalato da un mio antico e carissimo amico e grande musicista, Gino Modona, il quale sapeva che io ero alla ricerca di un collaboratore intelligente per il non facile lavoro di organizzazione dei concerti, che mi attendeva; quel nostro incontro doveva quindi avere lo scopo di questa offerta; che egli declinò adducendo motivi di tale ordine superiore ed espressi in forma talmente chiara e corretta, da lasciare in me, oltre che il rammarico del mancato scopo, nello stesso tempo la certezza di trovarmi avanti a una persona di carattere serio, di valore, del quale si sentiva già conscio, tali da rendere possibile in breve la costruzione di un'amicizia che ha resistito fino alla morte e che idealmente la trascende²⁵⁰.

Pernice concludeva infine la lettera: «Devo a questo proposito aggiungere che il Suo nome non solo non ha sollevato contrasti ma è stato sempre accettato come il solo a cui si potesse affidare il grave compito di organizzare e dirigere l'istituenda orchestra²⁵¹».

La puntualizzazione di Pernice in merito alla candidatura di Gui non giungeva superflua. Il direttore infatti si era pubblicamente dichiarato avverso al fascismo, quando il primo maggio 1925 aveva aderito al manifesto di Benedetto Croce. In esso - pubblicato in risposta al Manifesto

²⁴⁸ Lettera di Walter Spalding a Vittorio Gui, 3 gennaio 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 11. Il mittente riporta le parole di ringraziamento scritte da Delcroix alla madre Maria Spalding.

²⁴⁹ Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 14 maggio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8. La Commissione sarebbe stata formata dall'On. Delcroix, presidente; il marchese Ridolfi; Alberto Passigli; Angelo Pernice; Aldo Borelli, direttore de «La nazione» e segretario del sindacato della stampa, il Cavalier Beppino Volterra della Federazione fascista e il signor Maggini, segretario generale dei sindacati fiorentini.

²⁵⁰ Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3. Luigi (detto Gino) Modona (1871-1952) era un compositore e docente di armonia e contrappunto; ebbe tra i suoi allievi Mario Castelnuovo-Tedesco.

²⁵¹ Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 14 maggio 1928, cit.

degli intellettuali fascisti, redatto da Giovanni Gentile - si sosteneva l'indipendenza della cultura dalla politica: le arti e la scienza, alte attività umane, presentavano un carattere universale, di abnegazione cui gli intellettuali dovevano dedicarsi in maniera completa. Implicitamente, si prendevano le distanze dal carattere totalitario che il fascismo andava assumendo, a sostegno di una politica equilibrata e democratica²⁵². Intorno alla vicenda della firma si creò un equivoco - creato ad hoc da ignoti fautori del fascismo - narrato da Gui nell'autobiografia: trovandosi in quel periodo a dirigere alla Scala, un collaboratore una mattina lo informò che sul «Corriere della sera» era stata pubblicata una lettera da lui sottoscritta, in cui dichiarava che il firmatario del manifesto era un omonimo.

Io rimasi di sasso leggendo che il Maestro Vittorio Gui, proprio lui, nome e cognome esattissimi, domandava ospitalità al Corriere per dichiarare che quel signore che aveva messo la firma ai due manifesti di Croce, dopo l'assassinio di Matteotti, non aveva niente a che fare con quell'altro che stava dirigendo al Teatro alla Scala²⁵³.

La smentita, apparsa sullo stesso quotidiano, non tardò a seguire e Gui dichiarò che, se non lo avesse già fatto in precedenza, avrebbe firmato il manifesto in quel momento.

La nomina di Gui non appare dunque del tutto chiara: probabilmente, egli venne scelto per motivazioni di ordine squisitamente artistico - essendo ormai considerato uno dei direttori più noti e apprezzati della nazione - nonché per la capacità amministrativa e organizzativa maturata grazie alle esperienze dell'Ente Concerti Orchestrali di Milano e del Teatro di Torino. Infine, dovette pesare anche la sua appartenenza d'elezione alla comunità fiorentina, avendo egli scelto il capoluogo toscano come sua città fin dai primi anni Dieci. Lo stesso Müller sottolinea come per la candidatura del direttore stabile non vi siano state né candidature alternative né oppositori.

La scelta di Vittorio Gui come direttore artistico dell'impresa sembrava scontata fin dall'inizio, e almeno nelle fonti reperibili sia da parte degli Amici della Musica che del Teatro Comunale non si trovano accenni alla valutazione di altre ipotesi²⁵⁴.

²⁵² Il manifesto degli intellettuali antifascisti, noto anche come Antimanifesto, comparve sulle colonne dei quotidiani «Il mondo» e «il popolo»; tra i principali firmatari figuravano anche uomini di cultura con i quali Gui intratteneva rapporti epistolari, quali Giovanni Amendola, Sem Benelli, Piero Calamandrei, Matilde Serao. Per una ricognizione sul contesto storico si rimanda a *1925 i due manifesti*, a cura di Antonio Maria Carena, Torino, Aragno, 2016; Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian music during the Fascist period*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 97-121; Marco Palla, *Firenze dalla prima guerra mondiale al fascismo: contesto storico della nascita del Maggio Musicale*, nel n. unico del 66° Maggio Musicale Fiorentino, 2003, pp. 65-69; Id., *Firenze nel regime fascista: 1929-1934*, Firenze Olschki, 1978; Emilio Raffaele Papa, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958.

²⁵³ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2. Accennando ai “due manifesti”, Gui si riferiva al già citato e noto manifesto Croce e, probabilmente a un altro cui aderì in seguito all'assassinio di Giacomo Matteotti.

²⁵⁴ Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, cit. p. 96. I dubbi che Gui dovette avere circa la sua nomina vennero fugati anche da Carlo Delcroix, che nella lettera a Gui del giugno 1928 scriveva: «Ella può stare tranquillo perché ha avuto la parola di tutto il comitato che è composto da gente capace in qualunque caso di mantenerla», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

Il fatto però che non avesse aderito al partito fascista - come ebbe a dichiarare nelle sue memorie - lascia piuttosto perplessi, se si considera che in quel periodo, per lavorare, era necessario allinearsi agli orientamenti politici predominanti²⁵⁵. Rimane il fatto però che all'epoca esisteva anche una via di mezzo, un interregno tra l'essere fascisti dichiarati e l'essere oppositori: è probabile che Gui, pur mantenendo le proprie idee morali e politiche, avesse in qualche modo smussato la sua posizione.

La costituzione dell'orchestra occupò Gui per diversi mesi - a partire dall'inizio dell'estate 1928 - durante i quali si impegnò nella selezione dei professori tramite accurati provini ed esami. Collaboratore per la stesura dei contratti e l'organizzazione delle relazioni fu Alberto Passigli. Il carteggio tra i due - non troppo corposo, data la loro frequente compresenza a Firenze - testimonia come il compito non fosse sempre agevole, trovandosi Gui a scontrarsi con la pretesa del Sindacato degli orchestrali di Firenze di voler favorire gli elementi della vecchia orchestra, a suo parere mediocri. Sia Ridolfi sia Delcroix lo sostennero, riconoscendogli il diritto di scegliere liberamente gli orchestrali più idonei²⁵⁶. Finalmente, a conclusione di lunghe trattative, in giugno si costituì il Comitato per la Stabile Orchestra Fiorentina - questo il nome della neonata orchestra - all'interno del quale gli Amici della Musica partecipavano grazie alla nomina di Alberto Passigli quale amministratore dell'istituzione. L'appellativo "Stabile" era da attribuirsi al fatto che gli orchestrali godevano del privilegio di un contratto fisso per sei mesi all'anno. Nello Statuto si rendevano noti gli obiettivi dell'ente, fondato «allo scopo di dare annualmente, con criteri esclusivamente artistici e di educazione musicale del popolo, una serie di concerti sinfonici e di offrire per la stagione lirica una massa orchestrale organica e ben preparata alla esecuzione di spettacoli d'arte²⁵⁷». Il 2 luglio venne stipulato il contratto tra Gui e l'Ente Iniziative Fasciste, rappresentato dal presidente Delcroix e dall'amministratore delegato Ridolfi:

²⁵⁵ «Certo per me, non iscritto al partito, trovarmi a contrasto con le organizzazioni sindacali fasciste non fu sempre come dormire sopra un letto di rose; ma infine esagererei di molto se raccontassi che molti bastoni mi furono messi tra le ruote», Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 108 bis. Per approfondimenti relativi alla posizione degli intellettuali nel periodo in questione si veda Renzo De Felice, *Intellettuali di fronte al fascismo: saggi e note documentarie*, Milano, Luni, 2018; Angelo Ventura, *Intellettuali: cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 2017; Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini: la cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le lettere, 2010; Gabriele Turi, *Lo Stato educatore: politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Roma, Laterza, 2002; Luciano Bergonzoni, *Lo schiaffo a Toscanini. Fascismo e cultura a Bologna all'inizio degli anni Trenta*, Bologna, Il mulino, 1991; Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979; Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; Gabriele Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.

²⁵⁶ Nella lettera del 28 giugno 1928, Ridolfi rassicura infatti Gui: «Le rinnovo l'assicurazione che in ogni Sua decisione (Ella è investita di pieni poteri per l'organizzazione dell'orchestra) può contare sul mio personale appoggio. Ella sa che nei riguardi della Stabile Orchestrale i miei intendimenti sono identici ai Suoi, giacché, come Lei, io penso occorra farne una cosa per quanto possibile, perfetta. Non dubito che a tale meta, superate le inevitabili difficoltà, Ella potrà giungere in pieno», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 9. Analoga la rassicurazione giunta da Carlo Delcroix nella lettera del giugno 1928: «Quanto alla scelta degli orchestrali io terrò duro perché sono convinto almeno quanto Lei della necessità di non prendere degli elementi di second'ordine», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

²⁵⁷ Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, cit. p. 99.

A nome della Commissione Direttiva del Comitato per la Stabile Orchestra Fiorentina noi ci pregiamo comunicarLe che Ella è stata con voto unanime designata ad assumere, per tre anni a decorrere dal 1° Dicembre 1928, la carica di Maestro Direttore della detta Stabile Orchestra ove a Lei piaccia di accettare le condizioni seguenti che dovranno regolare i reciproci rapporti relativi all'ufficio affidatoLe²⁵⁸.

Il contratto nominava Gui direttore artistico dell'istituzione, delegandogli ufficialmente la responsabilità della costituzione dell'orchestra - che sarebbe stata composta da non meno di ottantatré elementi prevalentemente fiorentini e toscani - e della preparazione e direzione della stessa per un periodo di sei mesi all'anno, nei quali si sarebbero tenuti circa venticinque concerti sinfonici cittadini ed altri eventuali fuori sede nell'arco di quattro mesi. Nei due mesi primaverili, l'orchestra sarebbe stata affidata al Sindacato Fascista dei Giornalisti di Firenze per lo svolgimento della Stagione Lirica, alla quale anche Gui avrebbe avuto facoltà di partecipare²⁵⁹. Da ultimo, la Commissione si riservava il diritto di scritturare - dietro suo consiglio e consenso - solisti e direttori italiani e stranieri, ospitati per un numero indefinito di concerti²⁶⁰. Sede delle esecuzioni sarebbe stato il Politeama Vittorio Emanuele II, teatro tra i più vasti d'Italia, capace di circa cinquemila posti a sedere. Tale disponibilità avrebbe consentito di contenere il costo dei biglietti, offrendo a tutte le classi l'opportunità di partecipare ai concerti²⁶¹.

Essendo la serata d'inaugurazione prevista per il 9 dicembre e necessitando la Stabile Orchestra Fiorentina di molte ore di studio preparatorio, le prove vennero fatte iniziare alla metà di novembre, periodo nel quale il direttore si trasferì definitivamente a Firenze lasciando Torino. La stampa - cittadina ma non solo - seguì con partecipato entusiasmo i preparativi che precedettero il debutto ufficiale dell'orchestra, e mostrò particolare interesse per i programmi che Gui avrebbe proposto al pubblico fiorentino. Egli ebbe l'occasione - in un'intervista rilasciata al giornalista Andrea Della Corte - di delineare i propri obiettivi per la formazione culturale dei cittadini:

Intendo ricominciare *ab ovo* con tutto il repertorio classico che fa il fondo di ogni istituzione sinfonica; dalle sinfonie di Beethoven che eseguirò tutte quest'anno, alle quattro di Brahms, alcune fra le più belle di Haydn e di Mozart, fino ai romantici Schumann, Liszt e Berlioz; passerò quindi al repertorio moderno francese e russo, lasciando il posto a tutte le tendenze più varie che hanno diritto ad esser conosciute. L'Italia avrà naturalmente il suo posto d'onore quale le viene assegnato dai nostri grandi settecentisti, da Porpora a Corelli a Sammartini sino a Gioachino Rossini, il mago del buon umore e quel che più importa, i compositori nostri contemporanei troveranno nei nostri concerti l'ospitalità che il loro valore saprà meritare²⁶².

²⁵⁸ Contratto del 2 luglio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 9.

²⁵⁹ Egli intraprese la collaborazione per la stagione lirica solo a partire dal 1930, quando diresse *Fidelio* - prima rappresentazione a Firenze il 19 aprile 1930 - e *Italiana in Algeri*.

²⁶⁰ In merito a quest'ultima clausola, Gui appunta a matita: «precisiamo il numero massimo».

²⁶¹ Per approfondimenti sulla nascita della Stabile Orchestra Fiorentina - e conseguentemente del Maggio Musicale Fiorentino - si rimanda a Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestra Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

²⁶² Andrea Della Corte, *Un organico programma di esecuzioni sinfoniche esposto dal Maestro Vittorio Gui*, «La nazione», 3 ottobre 1928. Le intenzioni di Gui vennero poi ricordate anche nei propri scritti: «nei primi anni dei concerti della Stabile fiorentina da me fondata nel 1928, io mi ero preposto di dare ai programmi un carattere educativo, in modo di portare progressivamente il pubblico, che da anni era rimasto digiuno di musica sinfonica, a un grado tale da

Egli puntava quindi a tre obiettivi. Innanzitutto, ripartire dalle fondamenta del sinfonismo classico, proponendo opere della tradizione - in particolare quelle più significative del classicismo viennese - come dimostrato dalla presenza di sinfonie, concerti, ouverture di Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert distribuiti omogeneamente nei programmi dei concerti. In secondo luogo, valorizzare opere sinfoniche del Sei-Settecento italiano, proponendo composizioni di Boccherini, Carissimi, Corelli, Porpora, Vivaldi, Locatelli, Geminiani, ma anche straniero, con opere di Haendel, Gluck, Bach. Infine, ampliare gli orizzonti culturali dissodando il terreno della produzione coeva: i programmi proposero infatti opere della Generazione dell'Ottanta, di De Sabata, Tommasini, Alaleona, Castelnuovo-Tedesco, Wolf-Ferrari, Giordano, Martucci e ancora Debussy, Strauss, Bloch, Stravinskij. Come riportato da Castelnuovo-Tedesco, in questo primo periodo non abbondavano «le novità assolute, cosa abbastanza comprensibile se si pensa che il pubblico fiorentino, da poco avvezzo alle regolari manifestazioni sinfoniche, deve ancora familiarizzarsi con molte opere del consueto repertorio²⁶³».

Per avere un'idea di come Gui strutturava i concerti da lui diretti, si riporta il programma del concerto della serata inaugurale, durante la quale egli diresse il Concerto grosso n. 2 di Corelli, la Sinfonia n. 7 di Beethoven, *Fontane di Roma* di Respighi, *Nuages, Fêtes* di Debussy e infine l'ouverture dal *Tannhäuser* di Wagner.

Tra i progetti di Gui figurava anche la presentazione di opere sinfonico-corali, che avrebbero ampliato il repertorio includendo musica antica - come ad esempio gli oratori *Jephte* di Carissimi e *Le stagioni* di Haydn - ma anche contemporanea - come opere di Roger-Ducasse, Frazzi e lo stesso Gui. A partire dalla seconda stagione, l'istituzione si avvale della collaborazione di alcuni cori - tra i quali quello del Liceo Musicale del Conservatorio Cherubini di Firenze - ma, nonostante le intenzioni, la proposta corale rimase piuttosto limitata rispetto a quella sinfonica. La costituzione del Coro Stabile Fiorentino - composto da centoventi elementi - sarà realizzata soltanto a partire dalla primavera del 1935, in occasione della seconda edizione del Maggio Musicale, quando venne impiegato sia per il repertorio lirico sia per quello sinfonico-corale, come nel caso de *Le stagioni* di Haydn dirette da Gui²⁶⁴.

Entrambi gli ambiti culturali - il passato e la contemporaneità - erano in parte o del tutto ignoti per la maggior parte del pubblico, al punto che Gui aveva previsto un periodo di tre anni

poter seguire i programmi con una certa preparazione», *Alberto Franchetti e il Cristoforo Colombo* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

²⁶³ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Lettera da Firenze* in *La penna perduta: scritti 1919-1936*, edizione critica e saggio introduttivo di Mila De Santis, Ariccia, Aracne editrice, 2017, pp. 427-432: 429.

²⁶⁴ Per approfondimenti sulla costituzione del Coro Stabile Fiorentino si rimanda a Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, cit.; Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967; Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

per colmarne le lacune musicali e rendergli più agevolmente fruibili le proposte dell'istituzione. Secondo il giudizio di Leonardo Pinzauti, era l'amore sconfinato di Gui per la musica a dar ragione del suo vasto e non comune repertorio,

la sua attitudine a farsi educatore e *sacerdote*, il suo ottimismo e il suo pessimismo, la sua attenzione nei confronti dei grandi e dei meno grandi, la sua capacità di trasfigurare partiture altrimenti "datate", il suo rigoroso impegno nelle riletture più complesse, la sua avversione nei confronti del dilettantismo, la sua riluttanza a dar confidenze ai divi e ai grandi virtuosi, il suo coraggio nell'andar contro la pigrizia delle convenzioni²⁶⁵.

Per le sue doti di educatore e di direttore, egli venne rimpianto in particolare dai critici musicali torinesi, i quali lo vedevano a malincuore lasciare la loro città: lo stesso critico Della Corte ne tesseva un elogio sulle colonne de «La nazione»:

O fiorentini, amici della musica, vi invidio un bene che avete or ora acquistato. È venuto fra voi Vittorio Gui [...] Le sue scelte sono guidate dal senno, le predilezioni mosse dal gusto artistico. La preparazione dell'esecuzione è un lavoro magistrale di coscienza e di intelligenza, una fatica severa. [...] Si cari fiorentini, sta bene; ma io vi invidio un "direttore stabile" come Gui. E poi non è lecito, non è doveroso ripetere che egli è un artista e un galantuomo? E che ripeteremo, di più essenziale? Tenetelo caro!²⁶⁶.

I programmi appagarono i fiorentini, che parteciparono numerosi a tutti i concerti, a partire da quello inaugurale tenutosi la sera del 9 dicembre 1928. Per gli incontri era prevista una cadenza settimanale, solitamente di domenica; in alcuni periodo dell'anno, però, si intensificavano e si davano esecuzioni anche infrasettimanali. Nonostante la clausola presente nel contratto, per tutta la durata della prima stagione sinfonica - da dicembre ad aprile - Gui non avrebbe ceduto la sua orchestra ad altri direttori finché questa non avesse raggiunto un grado di affiatamento e preparazione adeguato. Il primo direttore ospite a calcare il podio del Politeama fu infatti Riccardo Zandonai, che, unico nell'ambito della seconda stagione sinfonica, venne invitato a dirigere un concerto il 2 febbraio 1930. A partire dal terzo anno di attività, la situazione si andò stabilizzando secondo quanto stabilito dal contratto e si registrò la presenza di molti direttori ospiti, provenienti sia dal panorama nazionale sia estero: a Gui rimaneva comunque la direzione di circa dieci concerti all'anno.

Manifestazioni di gratitudine - sempre numerose da parte di critica a pubblico - non gli furono tributate soltanto durante i primi concerti, quando la novità rappresentata dalla nuova

²⁶⁵ Leonardo Pinzauti, *Vittorio Gui e Firenze*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, 1976, pp. 204-210: 206. Leonardo Pinzauti (1926-2015) era un violinista, critico musicale e giornalista; nel suo volume *Voglia di violino. Cinquant'anni di musica in Italia*, Firenze, Passigli Editore, 2000, egli narra il proprio incontro con Gui avvenuto nel 1954 in seguito ad una rappresentazione fiorentina di *Fata Malerba*. Da quel momento la loro frequentazione divenne assidua e confidenziale al punto che Gui lo invitava spesso nella sua villa di Fiesole per commentare i fatti musicali cittadini.

²⁶⁶ Andrea Della Corte, *Il Maestro Vittorio Gui e la Stabile Orchestrale Fiorentina*, «La nazione», 7 dicembre 1928. Andrea Della Corte (1883-1968) era un musicologo e critico musicale autodidatta, avendo compiuto studi giuridici. Operò per diversi anni per le colonne de «La stampa», di cui era critico fin dal 1919; molto attivo a Torino, insegnò storia della musica presso il Conservatorio e l'Università cittadini, contribuendo a rinnovare il gusto musicale contemporaneo.

istituzione infondeva euforia e orgoglio nei fiorentini, ma anche mesi dopo, a testimonianza del fatto che la cittadinanza seguiva con interesse e partecipazione lo svolgersi delle attività sinfoniche. Un esempio è costituito dalla lettera di un ammiratore, inviatagli dopo uno degli ultimi concerti della stagione 1928-1929:

Illustre Maestro, ho assistito a quasi tutti i concerti da Lei dati al Politeama Fiorentino, compreso questo di oggi terminato colla quinta (di Beethoven) e il suo trionfo. Permetta che anche per questo mezzo io Le esprima tutta la mia gratitudine per il godimento squisito del quale siamo stati debitori alla sua arte. Ella ha creato una volta per sempre a Firenze ciò che prima non v'era, ciò di cui non si potrà più fare a meno. L'arte sua non ha poi solamente fatto godere, ma ha, credo, scosso la coscienza, elevato i cuori. [...] La vita sociale di Firenze grazie ai suoi concerti ha preso un altro ritmo un nuovo e più nobile aspetto²⁶⁷.

Anche Gui riportò nelle proprie memorie l'adesione costante degli spettatori:

il [...] teatro era domenicamente gremito di altro pubblico, e il loggione presentava un aspetto terrificante... grappoli umani lo riempivano fino all'inverosimile. Il successo dei primi anni credo non si riscontri nella storia di nessuna istituzione sinfonica del mondo²⁶⁸.

Tali attestazioni di stima e approvazione giungevano benefiche al direttore, che, sebbene impegnato in un nuovo importante progetto, non aveva ancora dimenticato la disfatta torinese.

Lo confessa Gui stesso in una lettera al critico musicale Luigi Parigi:

Mi preoccupo della "vita" di questa istituzione educativa e culturale alla quale do il meglio di me stesso; ho dietro di me il magnifico ma amarissimo esperimento di Torino. Può lei capire cosa significhi per un artista lasciare dietro di sé una posizione artistica e materiale di prim'ordine, com'era quella che io lasciai con la Scala volontariamente, per andare a creare un Teatro d'Arte a Torino, con la sicurezza assoluta di sviluppare un larghissimo programma nello spazio di almeno 10 anni, e vedersi troncata la via dopo due? [...] Si tratta di una vera e propria "paura" che io ho che si rinnovi la catastrofe torinese! Non so se la mia fibra potrebbe resistere alla ripetizione di un simile colpo; è stato certamente il più grande dolore della mia vita di artista. Ora dato questo e dato che io sono esattamente informato di tutti i pericoli, corsi e da correre, di tutte le correnti bassamente ostili alla nostra grande opera, di tutte le ostilità che per colpire persona attentano all'opera, Lei capisce che la mia serenità *assoluta* non può ancora esserci²⁶⁹.

Durante il primo anno di concerti si registrò un notevole successo e seguito di pubblico; in una pubblicazione celebrativa, volta a riepilogare la stagione appena conclusa si legge infatti:

Opera veramente notevole non solo pel complesso dei concerti dati ma anche principalmente per l'impronta, nobile ed elevata, che ad essa ha saputo imprimere il Maestro Vittorio Gui [...] Corelli, Vivaldi, Porpora, Haydn, Mozart, Bach, Beethoven, Rossini, Wagner, Strauss, Debussy, Strawinsky, Respighi...abbiamo sentito le loro più belle composizioni eseguite con una finezza, una precisione e una genialità di interpretazione singolari e ammirabili [...] Ed è commovente ricordare lo spettacolo che ha dato il popolo fiorentino assistendo con fedeltà e, si può aggiungere, con raccoglimento religioso a tutti i concerti. Dal primo all'ultimo dei quali il Politeama Fiorentino, che è il più vasto teatro d'Italia, è stato letteralmente gremito²⁷⁰.

²⁶⁷ Lettera di Giovanni Lorenzoni a Vittorio Gui, 31 marzo 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 7.

²⁶⁸ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 150.

²⁶⁹ Lettera di Vittorio Gui a Luigi Parigi, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8, copia a carta carbone. Luigi Parigi (1883-1955), era un critico fondatore del periodico «La critica musicale».

²⁷⁰ Pubblicazione della Federazione Provinciale Fascista, Firenze, BNCF, Fondo Gui, *Programmi di sala*.

Al termine della prima stagione sinfonica, Gui venne designato per un nuovo incarico di prestigio, quello cioè di direttore artistico dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (E.I.A.R.), che prevedeva il compito di pianificare l'offerta musicale che sarebbe stata diffusa, tramite le molte stazioni radio diffuse sul territorio, quasi tutta la nazione: la proposta era accompagnata da una bozza di contratto nella quale venivano definite le mansioni, tra le quali la formazione dell'organico orchestrale e la realizzazione dei programmi dei concerti. Il contratto, inviato a Gui dal direttore generale dell'E.I.A.R., Rodolfo Raoul Chiodelli, in data 5 agosto 1929, illustrava i compiti affidatigli:

Ella avrà il compito di dirigere il funzionamento artistico delle nostre stazioni per tutto quanto riguarda esecuzioni musicali d'opera, concerti sinfonici, oratori, musica da camera. A tale riguardo, e per tutta la parte anzidetta, Ella dirigerà la composizione dei programmi [...] La S.V. pertanto, per le esecuzioni suaccennate, curerà la scelta dei programmi da svolgersi, le modalità della loro esecuzione, la scelta dei componenti e complessi orchestrali e lirici, esercitando il controllo sull'adempimento delle disposizioni artistico-disciplinari impartite e studiando i provvedimenti per il miglioramento dei nostri servizi artistici²⁷¹.

L'Ente assumeva anche Pariso Votto - già prezioso collaboratore durante la breve stagione veneziana del 1927. Questi nel frattempo, sempre per interessamento di Gui, si era trasferito da Milano a Firenze per prestare servizio presso la Stabile fiorentina in qualità di segretario. La sua gratitudine trapela dalla lettera di ringraziamento inviata al direttore:

Illustre Maestro, non Le dico della gioia che ho provato nel leggere la sua lettera. Ella mi conosce e sa quale fascino eserciti su me l'idea di venire a star con Lei. [...] Da certi fatti che son avvenuti ed avvengono, vedo che per Lei la rivincita è prossima e così luminosa come forse la sua modestia non Le permette di immaginare. E pertanto, mettermi nella Sua scia non può portarmi che del bene in ogni senso. [...] L'eventuale sacrificio monetario sarebbe per me largamente compensato dalla gioia di essere addetto alla Sua persona. Verrei a guadagnare largamente in tutto ciò che col denaro non si compra²⁷².

Il periodo di collaborazione con l'Ente, su richiesta di Gui, veniva allungato a tre anni - al posto di un solo anno come inizialmente proposto da E.I.A.R. - durante i quali egli avrebbe potuto svolgere in modo più agevole e proficuo le proprie mansioni, dilazionando di conseguenza anche il suo compenso. L'accordo sembrava concluso, quando si verificarono alcuni impedimenti, di natura inequivocabilmente politica: sulla base di informazioni reperite nel carteggio, si può ipotizzare infatti che alcuni esponenti dell'E.I.A.R. avessero nascosto al Ministro della Pubblica Istruzione - dal settembre 1929 Balbino Giuliano - il contratto stipulato con Gui, per via delle sue precedenti prese di posizione antifasciste²⁷³. Significativa a questo proposito appare la lunga lettera inviata dal direttore Camillo Protto ad uno dei dirigenti E.I.A.R. per chiarire la propria posizione nei confronti del regime:

²⁷¹ Lettera-contratto di Raoul Chiodelli a Vittorio Gui, 5 agosto 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

²⁷² Lettera di Pariso Votto a Vittorio Gui, 2 marzo 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 13.

²⁷³ Cfr. lettera di Allocchio Bacchini & C. a Vittorio Gui, 7 ottobre 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 1.

i rapporti fra l'umile sottoscritto e il Regime attuale, non sono mai stati turbati da nessun fatto e da nessun segno sino ad oggi; anzi molti segni d'onore e di riconoscimento del mio valore mi sono venuti dal Governo d'Italia anche dopo il fatto della firma ai manifesti incriminati; [...] ho diretto e dirigo sempre e dovunque Società di Concerti e Teatri sovvenzionati dallo Stato [...] ed infine sono stato chiamato dall'Ente Attività Fasciste di Firenze a dirigere la più importante iniziativa fascista musicale che esista oggi in Italia [...] Tutto questo non per *blaguer* ma per rassicurare la E.I.A.R. sul fatto che quanto accade oggi, non è indice di un atteggiamento del Partito, non viene dall'alto, ma è verosimilmente una semplice mossa di un anonimo collega, ricco di appetiti, e che ha visto nel posto da me occupato ora nella E.I.A.R. una possibilità di sistemazione magnifica per sé, tanto più che è quivi eliminato il pericolo vero e autentico a cui un Artista può difficilmente sfuggire; il controllo diretto del pubblico!²⁷⁴

La veridicità delle argomentazioni fornite da Gui era testimoniata anche dalla reazione dei due collaboratori fiorentini, il marchese Ridolfi e l'onorevole Delcroix, i quali intervennero in prima persona per chiarire il malinteso con il Ministero. Nonostante i vari interventi e i tentativi dello stesso Gui per risolvere dirimere la questione, tale fase di stallo si protrasse ancora per diversi mesi, nonostante E.I.A.R. gli stesse già corrispondendo lo stipendio²⁷⁵. Il carteggio testimonia che una commissione della Stabile Orchestrale Fiorentina, accompagnata da Gui, verso la metà novembre andò in visita dal Capo del Governo, a dimostrazione del fatto che non vi erano pregiudizi nei suoi confronti da parte del regime; ciò nonostante, non si raggiunse mai una risoluzione del contrasto e il direttore non venne messo nelle condizioni di poter svolgere il suo compito. La spiacevole situazione vide la sua conclusione quando il 30 marzo 1930 Gui presentò le sue dimissioni, ricevendo la restante parte di salario, oltre a un indennizzo per la rescissione anticipata dal contratto e l'impegno da parte di E.I.A.R. di offrirgli la consulenza artistica per la Toscana, non appena si fosse istituita la stazione radio di Firenze²⁷⁶.

Con l'avvio della seconda stagione sinfonica fiorentina, all'interno dell'istituzione del Politeama si ebbero alcuni cambiamenti, in primo luogo di ordine politico: in un clima di discontinuità, si inserì la nomina dell'allora giovane Alessandro Pavolini a segretario federale del Partito Nazionale Fascista, in sostituzione del marchese Ridolfi²⁷⁷. Egli, riunì attorno a sé un gruppo di fiorentini, esponenti della cultura nazionale dell'epoca; la sua personalità poliedrica conferì un certo carisma alla sezione fascista fiorentina, creando un movimento di propaganda che, basandosi su una serie di iniziative politiche e culturali - oltre che artigianali e turistiche -

²⁷⁴ Lettera di Vittorio Gui a Camillo Protto, 11 settembre 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 9, copia a carta carbone.

²⁷⁵ In una lettera del 19 ottobre 1929 a Rodolfo Chiodelli, Gui ribadiva: "Ora si vedrà chi è che a Roma si diverte a fare il doppio giuoco e vedrà che non sarà difficile andare in fondo. Le dichiaro con tutta franchezza che è superfluo raccomandarmi di intensificare la mia azione nel senso desiderato, perché io non ho cessato un giorno dall'occuparmi della cosa *con tutte le mie forze* e mettendo in moto tutte le persone che mi parvero capaci, dal Ministro Balbino Giuliano, al Segretario stesso del Partito On. Turati; e stia certo che non mi addormento, ché la situazione attuale è più dannosa e scomoda per me che per VOI, malgrado il correre dello stipendio", Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4, copia a carta carbone.

²⁷⁶ Cfr. lettera di Vittorio Gui a Raoul Chiodelli, 30 marzo 1930, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4, copia a carta carbone.

²⁷⁷ Alessandro Pavolini (1903-1945) fu politico, scrittore. Fondò la rivista «Il Bargello», organo della federazione fiorentina. Per ulteriori notizie si rimanda a Giovanni Teodori, *Alessandro Pavolini: la vita, le imprese e la morte dell'uomo che inventò la propaganda fascista*, Roma, Castelvecchi, 2011.

richiamarono una discreta attenzione sul capoluogo toscano, con il risultato di incrementarne i consensi.

Per quanto riguardava invece le innovazioni legate all'attività concertistica, durante l'estate Gui si era adoperato - coadiuvato da Votto e Passigli - per il riassetto dell'orchestra, che era cresciuta fino a comprendere circa cento elementi, «in modo che la nostra massa orchestrale può gareggiare, per composizione e per numero, con le più famose e celebri Orchestrali italiane e straniere»²⁷⁸. Inoltre, nello stesso periodo, il Comune procedette all'acquisto del Politeama, mentre l'Orchestrale acquisì la nomina di Ente Morale, tramite Regio Decreto del 9 agosto 1929 n. 1764. Dal denso scambio epistolare tra Gui e il suo segretario tuttofare Votto emerge l'entusiasmo con cui Passigli aveva caldeggiato l'acquisto del teatro, allora appartenente al Colonnello Ugo Conti: la posizione finanziaria di questi, gravata da difficoltà economiche, era da lui monitorata affinché si scegliesse il momento migliore per fargli la proposta decisiva. Acquisito il Politeama, l'Ente decise di dotare la sala di un organo di circa tremila canne, a tre tastiere, che avrebbe permesso - nelle stagioni seguenti - di estendere in modo cospicuo il repertorio sacro e profano e di invitare esecutori di fama mondiale²⁷⁹. I propositi artistici di Gui per la nuova stagione prevedevano quindi la continuazione dell'impegno iniziato l'anno precedente, consistente nell'ampliamento del repertorio classico e contemporaneo di ogni nazione, ma principalmente italiano. Lo stesso si può dire anche per il terzo anno di attività, dedicato esclusivamente a concerti sinfonici, affidati adesso anche alle bacchette di qualche direttore ospite; durante le prime tre stagioni si diedero circa ottanta concerti, sempre opportunamente studiati per la diffusione della cultura musicale sinfonica. L'eccellenza raggiunta dall'istituzione fiorentina in quel breve lasso di tempo venne premiata anche dallo stesso Capo del Governo, il quale nel maggio 1930 presenziò a un concerto diretto da Gui:

Io feci sentire a Benito Mussolini la nostra orchestra, inserendo nell'intervallo tra il primo e secondo atto dell'*Italiana in Algeri* (che si rappresentava in quel periodo al Politeama) quattro pezzi sinfonici, per dare la prova tangibile di quanto s'era fatto e delle nostre possibilità avvenire. Il risultato fu tale che l'indomani il Duce, dopo avermi espresso il suo personale compiacimento, concordò subito, seduta stante, col nostro Presidente e con i membri della Commissione direttiva, quel progetto di Ente Autonomo²⁸⁰.

²⁷⁸ Intervista a Vittorio Gui di Achille Guerra, *Gli intendimenti del Maestro Vittorio Gui per la prossima stagione sinfonica a Firenze*, testata non identificata, senza data, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5. Gui ricevette anche i complimenti del provveditore della Stabile, Ruggero Casardi, il quale la definisce «squisita e valorosa compagine artistica di cui Ella è il Condottiero e di cui fu insuperabile fuciatore», lettera di Ruggero Casardi a Vittorio Gui, Archivio Teatro Comunale, Firenze, «Corrispondenza 1929-1930», filza 6, n. 90.

²⁷⁹ I lavori di consolidamento del palcoscenico terminarono nell'estate 1930, quando l'organo venne finalmente montato all'interno del Politeama per opera della Pontificia e Reale fabbrica d'organi Balbiani, Vegazzi, Bossi di Milano.

²⁸⁰ R.D.R., *Vittorio Gui e l'orchestra fiorentina*, testata non identificata, senza data, *Articoli di giornale*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 5. L'articolo prosegue confermando i cospicui introiti dell'istituzione, dovuti alla massiccia presenza della colonia anglo-americana residente a Firenze e di gran parte della cittadinanza.

Infatti, all'inizio della quarta stagione, nell'ottobre 1931, la Stabile Orchestrale venne trasformata in Ente Autonomo del Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II, con il Regio Decreto n. 1179²⁸¹: gli incarichi del nuovo Ente, volti ad affinare il gusto estetico del popolo e a fare di Firenze un centro musicale, secondo le sue alte tradizioni d'arte, comprendevano ora - oltre alla gestione della stagione dei concerti sinfonici - anche quella degli spettacoli lirici e, a partire dalla primavera 1933, l'organizzazione di una manifestazione triennale a carattere internazionale denominata Maggio Musicale Fiorentino che avrebbe accolto un'ampia proposta musicale. La Stabile fiorentina, sebbene nata da soli tre anni ma guidata con sapienza e lungimiranza, rappresentava all'epoca, insieme a quella dell'Augusteo, l'unico esempio di orchestra stabile italiana²⁸². Nella stagione 1931-1932, oltre ai ventisei concerti in abbonamento, il pubblico poté quindi assistere alla rappresentazione di un oratorio - *La creazione del mondo* di Haydn, a cura del Conservatorio di Firenze - e di otto opere per un totale di ventiquattro recite, affidate queste ultime a un impresario²⁸³. A Gui venne affidata la direzione di *Norma* e *La Walkiria*. Per la realizzazione di tutte le manifestazioni venne utilizzata l'Orchestra Fiorentina e l'Ente si riservò il controllo artistico della stagione lirica.

3.3 Il Maggio Musicale Fiorentino

La quinta stagione sinfonica fiorentina, quella del 1932-1933, fu caratterizzata da numerose innovazioni di grande interesse. Innanzitutto, fin dall'autunno precedente, il teatro fu oggetto di importanti interventi di manutenzione e ammodernamento, diretti dall'ingegnere comunale Alessandro Giuntoli. Le migliorie appaiono elencate in un libello con cui si presentava alla cittadinanza l'imminente stagione:

Accenniamo soltanto ad alcune delle più importanti opere. Il palcoscenico più che trasformato è stato intieramente rifatto. Dell'antico non rimarranno se non i muri perimetrali, che però sono stati alzati e rafforzati da grandi pilastri di cemento armato. Esso avrà 32 m. di larghezza, 25 m. di profondità, 30 m. di altezza. Le dimensioni del boccascena sono di 18 m. per 15.90. A questo è installato un sipario metallico sì che il palcoscenico, in caso di necessità, può essere completamente isolato dalla sala. Di nuova costruzione sono tutti i locali accessori del palcoscenico: camerini per i maestri direttori e sostituti, per gli artisti, sala di prova, saloni e spogliatoi per le masse orchestrali e pe' cori, salone per la scuola di ballo, laboratori di vestiare, di sarti, etc., locali questi che o mancavano del tutto o erano insufficienti meschini e poco decenti. [...] La sala rimane nella sua struttura architettonica di una volta, ma avrà un aspetto nuovo per il giuoco delle luci che pioveranno dall'alto

²⁸¹ L'Ente era governato da un comitato generale composto dall'onorevole Carlo Delcroix (presidente), dall'onorevole marchese Luigi Ridolfi e dal marchese Migliore Torrigiani (vice-presidenti), dal vice-podestà Italo Zei, dal direttore de «La nazione» l'onorevole Umberto Guglielmotti, dal Maestro Guido Guerrini, dal duca Simone di San Clemente e dall'avvocato Guido Del Beccaro.

²⁸² Anche Andrea Della Corte lo ribadiva in un suo articolo, *Concerto Gui al Teatro di Torino*, apparso su «La stampa» del 4 febbraio 1933: «Non è chi non sappia che l'Orchestra del Politeama fiorentino e l'Augusteo sono le sole istituzioni concertistiche italiane di vaste proporzioni e di stabile organizzazione».

²⁸³ Le opere rappresentate furono *La Walkiria*, *Norma*, *La sonnambula*, *La Bobème*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* e *Pinotta* di Mascagni, *Mefistofele* di Boito.

attraverso vetri diffusori, per la nuova e sobria decorazione delle colonne, per lo zoccolo in marmo che la rivestirà fino all'altezza dei palchi e per le nuove poltrone²⁸⁴.

L'innovazione del teatro era un primo passo verso la fondazione di una nuova manifestazione, che avrebbe assunto carattere di internazionalità, il Maggio Musicale Fiorentino²⁸⁵. Riguardo all'origine della nuova istituzione, gli studiosi hanno pareri discordi. La tradizione fascista - come riportato dal giornalista e critico musicale Leonardo Pinzauti che aveva cercato di ricostruire la vicenda - ne riconduce la nascita alla visita fatta da Mussolini la sera del 17 maggio 1930 (si rappresentava *Italiana in Algeri*) quando dal Duce venne anche conosciuta la denominazione del futuro festival²⁸⁶. Secondo la visione dello stesso Pinzauti invece, il Maggio fu, semplicemente, un naturale proseguimento della stagione sinfonica che lo precedette: questa si era annunciata decisamente più ricca rispetto alle precedenti:

si allarga la rosa dei direttori invitati, sempre più numerose sono le nuove composizioni presentate durante il ciclo concertistico, e già nell'inverno si annuncia per la seconda quindicina di aprile il Congresso internazionale di musica, di cui sarà presidente Ugo Ojetti, e la Mostra di Liuteria Italiana Antica e Moderna²⁸⁷.

Inoltre, il giornalista ritiene che la presenza di Gui fosse stata determinante nella fondazione della Stabile Orchestrale prima e del Maggio poi, per la sua integrità artistica, per il livello delle sue esecuzioni e per l'internazionalità della sua fama. Questa versione dei fatti, per motivi politici adottata nel dopoguerra²⁸⁸, risulta però troppo sbilanciata a favore del direttore che, sebbene

²⁸⁴ Pubblicazione celebrativa della stagione 1932-1933, Firenze, BNCI, Fondo Gui, *Programmi di sala*, pp. 12-13. Ulteriori innovazioni riguardarono la sistemazione degli atrii e delle scale d'accesso alle gradinate, il miglioramento dei servizi igienici per il pubblico e per gli artisti, e l'impianto di riscaldamento e ventilazione, alimentato da una nuova e modernissima centrale termica.

²⁸⁵ Per approfondimenti sulla nascita e lo sviluppo del Maggio Musicale Fiorentino si veda Moreno Bucci, *Le carte di un teatro: l'archivio storico del Teatro comunale di Firenze e del Maggio musicale fiorentino, 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti; con la collaborazione di Benedetta Ridi, Firenze, Olschki, 2008; *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Milano, Mondadori, 2006, Festival musicali; *1933-2003 Le ragioni di un festival - Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*, atti del convegno a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, «Antologia Viessesux», 28, gennaio-aprile 2004, Firenze 2004; *Le carte di un festival, 1933-1944: Teatro comunale di Firenze, 11 maggio-1 luglio 2003*, Biblioteca Marucelliana di Firenze, *12 maggio-7 luglio 2003*, Firenze, MS grafica, 2003; Harvey Sachs, *I Festivals degli anni trenta: le ragioni del regime in Maggio musicale fiorentino 2003*, numero unico, pp. 71-75; *Teatro Comunale. Maggio Musicale Fiorentino Fondazione. Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a cura di Aloma Bardi e Mauro Conti, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1998; Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, cit.; Id., *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967; Massimo Mila, *Il Maggio Musicale Fiorentino. L'opera dell'Ottocento e il Congresso di musica*, «La Rassegna musicale» VI, 3, maggio-giugno 1933, pp. 152-163; Alessandro Pavolini, *Sul Maggio «Il Bargello»*, 17 dicembre 1933; Id., *Maggio Musicale, «Il Bargello»*, 22 febbraio 1931.

²⁸⁶ Leonardo Pinzauti ricostruisce l'incontro - avvenuto durante l'intervallo di un concerto - del Duce con Gui: pare che il primo «rimase molto impressionato dai suoi dignitosi monosillabi, e soprattutto dalle onorificenze che Gui si era appuntato sul "frack", quasi a provocare la curiosità e l'invidia del dittatore», *Vittorio Gui e Firenze*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, 1976, pp. 204-210; 207-208.

²⁸⁷ Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, cit., p. 14.

²⁸⁸ A sostegno della tesi di Pinzauti si aggiungono le parole di Gui, il quale nella sua autobiografia afferma: «Dal grande successo dei concerti nacque l'idea di allargare l'attività al teatro lirico, e fu ideato quel "Maggio musicale" che pensato dapprima da me come manifestazione triennale, fu dallo stesso successo pratico ed economico costretto a diventare biennale e infine annuale», Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., Archivio 2, p. 108.

molto apprezzato nel panorama culturale italiano ed internazionale, non si trovava certo nella posizione di poter fondare da solo un'orchestra con il relativo teatro, né tantomeno un dispendioso festival di tanto vasta risonanza, essendosi precedentemente dichiarato contrario al regime.

Johannes Müller sostiene una terza ipotesi, secondo la quale «l'idea del festival per consolidare la reputazione della Stabile e l'appoggio cittadino, nacque già nel 1929, insieme al progetto di un nuovo concorso musicale di opere sinfoniche²⁸⁹», tanto caro a Gui; in particolare, egli ritiene che l'intervento degli ambienti borghesi fiorentini, rappresentati dagli Amici della Musica di Passigli, sia stato fondamentale per l'istituzione del festival, come era accaduto precedentemente per l'orchestra stabile. Müller aggiunge che il Duce, durante la visita fiorentina, approvò il progetto di Passigli, derivando il nome di Maggio da quello di “Primavera Fiorentina”, con il quale si indicava una serie di manifestazioni eterogenee promosso da qualche anno dall'Ente per le Attività Toscane²⁹⁰.

Risulta ancora oggi impossibile stabilire la verità sulla nascita del Maggio. Comunque siano andati i fatti, è certo che il 18 marzo 1931 il Governo Nazionale Fascista, tramite decreto-legge, autorizzava la realizzazione della nuova manifestazione, che si sarebbe dovuta svolgere per la prima volta nel 1932, con cadenza triennale. Posto sotto l'Alto Patronato di S. A. R. la Principessa Maria di Piemonte e dello stesso Mussolini, il Maggio si svolse in realtà sotto la Presidenza dell'on. Carlo Delcroix, dal 22 aprile al 5 giugno 1933. Il programma, che si annunciava ampio e variegato, comprendeva una stagione lirica, una serie di concerti sinfonici, corali e da camera - questi ultimi, in seguito alla fusione dell'Ente Autonomo con gli Amici della Musica di Firenze; inoltre, un Congresso internazionale di Musica - presieduto dallo scrittore e critico letterario Ugo Ojetti e inaugurato con un concerto diretto da Gui il 30 aprile - e una Mostra di strumenti antichi italiani. La commissione per gli spettacoli musicali era costituita dal Duca Simone di San Clemente, il tenore Amedeo Bassi, Mario Castelnuovo-Tedesco, Guido Guerrini, Luigi Ridolfi, Guido Visconti di Modrone. La commissione per il Congresso internazionale di musica invece era formata da Ugo Ojetti, Arnaldo Bonaventura, Attilio Brugnoli, Mario Castelnuovo-Tedesco, Vito Frazzi, Guido Guerrini, Carlo Placci.

Di fondamentale importanza fu la collaborazione di Guido Gatti, convocato in qualità di segretario generale del primo Maggio Musicale Fiorentino. Dalla disamina delle carte conservate presso l'Archivio del Teatro Comunale di Firenze, emerge come egli fosse stato

²⁸⁹ Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, cit., p. 115. Nelle sue memorie, Gui accenna alla nascita del Maggio Musicale Fiorentino come volontà di allargare il successo dei concerti sinfonici all'attività della lirica, senza specificare chi fosse l'autore del progetto né tantomeno chi ne scelse la denominazione.

²⁹⁰ Cfr. Johannes U. Müller, *Alberto Passigli, la Stabile Orchestrale e la nascita del Maggio Musicale Fiorentino, in 1933-2003 Le ragioni di un festival – Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*, atti del convegno a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, «Antologia Viessesux», 28, gennaio-aprile 2004, Firenze 2004, pp. 61-78.

comprensibilmente coinvolto nell'organizzazione oltre un anno prima della manifestazione, probabilmente dall'aprile 1932: fu quando Ugo Ojetti lo raccomandò al presidente Delcroix che lo accolse favorevolmente²⁹¹. La nomina ufficiale giunse qualche settimana dopo, come si legge nella lettera inviata dal marchese Migliore Torrigiani, vice-presidente dell'Ente:

Mi prego parteciparLe che la Commissione Direttiva di questo Ente Autonomo ha deliberato di affidarLe, con decorrenza dal 1° maggio 1932 X, l'ufficio di *Segretario Generale* del "Maggio Musicale Fiorentino" che avrà luogo nella Primavera del prossimo anno, facendo assegnamento sulla di Lei competenza ed autorità per la perfetta esecuzione del programma stabilito. Tale ufficio verrà a cessare, senza che occorra speciale preavviso, il 30 giugno 1933 XI^o²⁹².

Seguendo il modello del Teatro di Torino - la ritrovata collaborazione tra Gui e Gatti lasciò un'impronta inconfondibile - il primo Maggio Musicale perseguì importanti obiettivi. Innanzitutto, la proposta esclusiva di opere appartenenti alla tradizione drammatica italiana ottocentesca, scelte, forse, per una presa di posizione nazionalistica ma anche perché di fondamentale importanza nello sviluppo del genere lirico²⁹³. Nei programmi figurarono opere come la *Cenerentola* - che si inseriva nel filone della Rossini Renaissance -, la *Vestale*, *Puritani*, *Falstaff*, *Nabucco* e *Sogno di una notte di mezza estate*, allestita da Max Reinhardt nella suggestiva cornice del Giardino di Boboli. In secondo luogo, l'ampio spazio riservato alla qualità degli allestimenti, delle esecuzioni e alle «innovazioni registiche e scenografiche, affidate queste ultime ad architetti e a celebri pittori²⁹⁴». In questo senso, Gui nelle sue memorie sottolinea la continuazione tra l'impostazione registica del Teatro di Torino e quella del festival fiorentino:

[quando] io fui chiamato a Firenze, non appena in questa città potei rimettere in piedi il teatro lirico con l'istituzione del Maggio musicale, fu mia cura di continuare nella strada segnata, e sin dal primo dei Maggi, le opere furono affidate per la scenografia a pittori di grido come Casorati, De Chirico, Sironi, Oppo, all'architetto Aschieri e a tanti altri²⁹⁵.

Nel caso, che si dimostrò esemplare, della scenografia dei *Puritani* affidata a Giorgio De Chirico, il rinnovamento risultò talmente radicale da suscitare accese polemiche. In quel caso, il pubblico non apprezzò né l'allestimento scenico né i costumi disegnati dal pittore, reclamando le scenografie tradizionali cui era abituato:

²⁹¹ «Anch'io spero che Gatti farà bene. Fossi stato più esperto di musica e di teatro lirico, sarei stato anche più sicuro nel presentarglielo; ma che sia uomo di senno, di buon gusto e di vastissime conoscenze nel campo musicale, l'ho veduto, da due anni e più, in quello che scrive», lettera di Ugo Ojetti a Carlo Delcroix, 19 aprile 1932, Archivio Teatro Comunale, Firenze, «Maggio Musicale Fiorentino 1932-1933» filza 29, n. 105.

²⁹² Lettera di Migliore Torrigiani a Guido M. Gatti, 15 giugno 1932, Archivio Teatro Comunale, Firenze, «Maggio Musicale Fiorentino 1932-1933», filza 29, n. 96.

²⁹³ Le opere rappresentate furono *Nabucco*, *Lucrezia Borgia*, *La vestale*, *Falstaff*, *La Cenerentola*, *I Puritani*. Tra queste, a Gui furono affidate le direzioni di *Nabucco*, il 22, 23 e 27 aprile e *Vestale* il 4 e 7 maggio.

²⁹⁴ Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian music during the Fascist period*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 97-121: 118.

²⁹⁵ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., Archivio 2, p. 100. Agli artisti menzionati si possono aggiungere Primo Conti, Mario Sironi, Gino Severini, Gianni Vagnetti.

Quella folla era così colpita, sconcertata, eccitata, da alcune luci intense, da alcuni candidissimi bianchi, da alcuni accordi vivaci e forme nette, che non riusciva a tradurre il suo giudizio in altro linguaggio che quello convenzionale della disapprovazione chiassosa: con la quale doveva significare che quelle scene la meravigliavano troppo, cambiavano troppo bruscamente luci davanti ai suoi occhi assuefatti al pompierismo ampolloso e sgrammaticato [...] ed esprimeva, con una cagnara, l'eccitazione della meraviglia, il disorientamento delle novità²⁹⁶.

Il dibattito si estese quindi anche ai quotidiani, infervorando anche gli organizzatori del Maggio. Al critico Aniceto Del Massa - che su «La nazione» aveva tacciato di “esperimento” la decisione di affidare la realizzazione dei bozzetti a un pittore d'avanguardia quale era De Chirico - Delcroix rispose che uno dei meriti del Maggio era stato proprio quello di affrontare seriamente e concretamente l'annosa questione della scenografia, precettando artisti di fama internazionale, quali Pietro Aschieri, Felice Casorati, Mario Sironi e Giorgio De Chirico. Precisava poi che un singolo caso di protesta non invalidava le altre scenografie presentate, che avevano invece riscosso consensi entusiastici e che

a giudizio dei numerosi e insigni artisti e critici italiani e stranieri hanno segnato un nuovo indirizzo della scenografia. [...] Noi sappiamo che lasciando le acque tranquille della consuetudine avremmo corso dei rischi e suscitato risentimenti. I rischi cercammo di ridurre al minimo rivolgendoci a pittori e architetti di fama assicurata e sottoponendo bozzetti e figurini a giudizio di artisti e critici, non appartenenti a tendenze di estrema avanguardia²⁹⁷.

Nella sua replica, Delcroix lascia intendere che solo una parte del pubblico avesse protestato contro le scenografie. Ma pochi giorni dopo, lo stesso quotidiano ospitò il punto di vista di Gui, il quale propose una diversa versione dei fatti:

Il pubblico ha dunque, come tutti sanno, protestato violentemente contro la messa in scena dei “Puritani” fatta dall'illustre pittore Giorgio De Chirico. [...] Secondo me il punto di vista che occorre prendere in questa interessantissima e proficua discussione, è chiaramente quello di fondare la critica sulla *funzione* che la pittura assume in sede di melodramma, e non già considerata in sé stessa, come pittura²⁹⁸.

Secondo Gui, il pubblico - di cui sposa il pensiero - avrebbe avvertito la presenza di un errore di rapporti tra la scenografia e la musica dei *Puritani*: una distanza temporale troppo marcata tra un'opera del periodo romantico e scene realizzate da un pittore d'avanguardia. Continua Gui: «sembra a me che il pubblico abbia sentito disagio segnatamente per codesta non aderenza del *colore* delle visioni sceniche con il *colore* della musica, o per lo meno per questo stridente contrasto, più che altro²⁹⁹». Egli era convinto inoltre che la pittura, per quanto elemento rilevante, dovesse essere in posizione subordinata rispetto a musica e poesia, che dell'opera lirica sono le vere protagoniste. Di parere contrario sembrava essere Gatti, il quale sosteneva che

²⁹⁶ Nicola Chiaromonte, senza titolo, «L'Italia letteraria», 18 giugno 1933, citazione tratta da *Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci e Isabella Lapi Ballerini, Firenze 2007, p. 14.

²⁹⁷ Carlo Delcroix, *Le scenografie de “I Puritani” e una lettera dell'On. Delcroix*, «La nazione», 27 maggio 1933.

²⁹⁸ Vittorio Gui, *La scenografia moderna*, «La nazione», 31 maggio 1933.

²⁹⁹ Ibidem.

la messinscena non deve compiere soltanto il modesto e razionale ufficio di giovare all'intelligenza dell'azione [...] ma deve avere un altissimo valore artistico, deve essere un elemento di primo piano [...] dell'opera d'arte. Occorre perciò che colui che vi soprintende sia considerato *ex-aequo* con il direttore d'orchestra come un interprete con tutti i diritti e i doveri dell'interprete: e non si gridi allo scandalo se egli si permette di dare un'impronta nuova e personale alla realizzazione scenica, quando nessuno pensa a sollevare un'obiezione se il direttore sopprime - dico sopprime - pagine e pagine di partitura³⁰⁰.

Significativa in questo contesto anche la posizione di Ojetti, che preferì essere sollevato dal proprio compito di "controllare" piuttosto che intralciare il decorso della macchina organizzativa:

Caro Gatti, prego il Duca di San Clemente e lei di esimersi dall'esaminare gli altri bozzetti presentati per le scene e per i costumi delle opere da eseguire nel MAGGIO. Il giudizio del Segretario Federale dr. Pavolini totalmente favorevole ai bozzetti presentati da Giorgio de Chirico per i "Puritani", contrasta purtroppo con i miei dubbi sulla pratica attuabilità di quei bozzetti; dubbi fondati sul fatto che qui si tratta di rappresentazioni non d'un teatro sperimentale, ma d'un'impresa di grande costo e rischio al cospetto d'un vasto pubblico. In queste condizioni il mio intervento è più d'ingombro e di ritardo che di vantaggio all'impresa³⁰¹.

A questo proposito, anche gli esponenti del fascismo fiorentino, responsabili della manifestazione, si divisero in due opposte fazioni: da un lato la frangia più tradizionalista - in cui Ridolfi e Delcroix - che, sebbene sostenesse il Maggio in quanto istituzione del regime, lamentò la presenza di registi e musicisti stranieri, elogiando invece la scelta di un repertorio tutto nazionale. Dall'altro, esponenti quali Alessandro Pavolini, che biasimarono la mancanza di un'impostazione internazionale del repertorio, caldeggiata dallo stesso Mussolini.

Un'ulteriore innovazione introdotta dal Maggio fu l'utilizzazione stabile della figura del regista, per la realizzazione scenica sia delle opere liriche, sia dei lavori teatrali di prosa, che si tennero all'aperto presso il giardino di Boboli o in altri luoghi suggestivi della città³⁰². Il ruolo del regista, in questo periodo, assumeva dei tratti peculiari ben definiti e dava inizio alla cultura della regia italiana moderna. Per quanto riguarda i concerti sinfonici, il repertorio alternò opere della contemporaneità - inaugurando a Firenze, come in precedenza a Torino, la consuetudine delle prime rappresentazioni assolute e delle novità musicali - ad altre della tradizione e Gatti rispettò le linee guida precedentemente concordate - a quanto sostiene Müller - tra Alberto Passigli e Gui³⁰³. Quest'ultimo però, a distanza di anni, ridimensionerà le proprie responsabilità, riconoscendo il ruolo decisivo di Gatti:

³⁰⁰ Guido M. Gatti, *Scena e musica nell'opera*, «La Rassegna Musicale», 1933 n. 5, pp. 287-289: 289.

³⁰¹ Lettera di Ugo Ojetti a Guido M. Gatti, 3 febbraio 1933, Archivio Teatro Comunale, Firenze, «Maggio Musicale Fiorentino - Varie L-Z 1933», filza 48, n. 133.

³⁰² Si ricorda che proprio nel 1932 Bruno Migliorini approvò il nuovo termine *regista*. Il Maggio 1933 vide la rappresentazione, presso il giardino di Boboli, di *Sogno d'una notte di mezza estate* di Shakespeare e di *Rappresentazione di Santa Uliva*, di anonimo del XVI secolo, con musiche di scena di Pizzetti, presso il chiostro Santa Croce.

³⁰³ In seguito a ripetuti attriti di ordine politico e a divergenze organizzative con Delcroix, Passigli preferì dimettersi e quindi non partecipò alla realizzazione del Maggio 1933. Egli tornò tra i collaboratori dell'Ente, in qualità di vice-

Il programma non fu fatto da me, anche se fui consultato, e quindi penso che la maggior parte della responsabilità di esso sia da riportare proprio a Gatti, che non se ne fece mai materia di auto-réclame. Era un programma bene organizzato, una specie di «mostra» del melodramma italiano dell'Ottocento; si partiva con il «primo» Verdi (Nabucco) e si chiudeva con l'ultimo e maggiore Verdi (Falstaff); nel ciclo erano incluse altre opere: di Donizetti la Lucia di Lammermoor, di Spontini La Vestale (che da anni era stata dimenticata nei repertori delle correnti stagioni liriche), di Bellini I Puritani; oltre ai concerti, tra cui assunse un particolare risalto quello dedicato a Ferruccio Busoni³⁰⁴.

Un accenno merita anche l'istituzione del primo Congresso Internazionale di Musica che, voluto da Ojetti e realizzato con l'intervento di Gatti, ospitò i più eminenti esponenti della musicologia mondiale. Questi focalizzarono la loro attenzione sui temi più dibattuti dell'epoca, quali la creazione musicale, lo stile interpretativo, la critica e infine, le problematiche legate alle esecuzioni³⁰⁵.

Nel complesso, la prima edizione del Maggio ottenne un soddisfacente successo, godendo di un cospicuo seguito anche da parte dei numerosi turisti accorsi, tanto che - dietro richiesta di Delcroix a Mussolini - si decise di assegnargli una cadenza biennale e, dal 1934, il Politeama assunse la nuova denominazione di "Ente Autonomo del Teatro Comunale Vittorio Emanuele II". Dal punto di vista finanziario, gli introiti coprirono soltanto la metà delle spese; ciò nonostante, il regime continuò a sostenere il Maggio come la punta di diamante della propria politica culturale e musicale in Italia e all'estero, anteponevone le esigenze finanziarie e organizzative rispetto ad altre manifestazioni nazionali, quale ad esempio la Biennale di Venezia o la stagione lirica della Scala³⁰⁶.

Concluso l'esperienza del Maggio, l'estate 1933 vide Gui impegnato nella direzione di un concerto - che si tenne il 6 agosto - presso il Festival di Salisburgo; egli fu il primo direttore di nazionalità italiana a essere invitato a calcare il podio della famosa manifestazione austriaca dal suo organizzatore, Bruno Walter³⁰⁷. Gui riporta di essere stato convocato all'ultimo momento in sostituzione di Hans Pfitzner, e di essersi dovuto adeguare al programma da questi stabilito:

Il programma che avrei dovuto dirigere era stato già pubblicato sui programmi; avrebbe dovuto dirigerlo Hans Pfitzner, che per motivi non d'ordine artistico, aveva all'ultima ora rifiutato di venire. La soluzione più pratica veniva ad essere quella di invitare uno "straniero" e Walter parlò di me in

presidente, dopo l'estate 1933, quando Delcroix si dimise dalla sua carica di presidente per lasciarne il timone a Ridolfi.

³⁰⁴ Vittorio Gui, *ricordo di Guido M. Gatti*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, A.M.I.S., 1973, pp. 31-36: 32. In effetti, il programma delineato ricorda, almeno in parte, quelli del Teatro di Torino, basati cioè su riscoperta di capolavori del passato italiano e sulla valorizzazione della produzione musicale contemporanea.

³⁰⁵ La Commissione che coordinò i lavori del Congresso era costituita da Arnaldo Bonaventura, Attilio Brugnoli, Mario Castelnuovo-Tedesco, Guido Chigi Saracini, Vito Frazzi, Guido Guerrini e Carlo Placci. Per maggiori approfondimenti si rimanda a *Atti del I Congresso Internazionale di Musica, Firenze, 30 aprile-4 maggio 1933*, Firenze, Le Monnier, 1935; Massimo Mila, *Il Maggio Musicale Fiorentino. L'opera dell'Ottocento e il Congresso di musica*, cit.

³⁰⁶ «Si sono avuti, in complesso, 60.525 spettatori paganti con un incasso totale di L. 1.161.945, cifra che rappresenta il 50% delle spese occorse per l'allestimento degli spettacoli e dei concerti», lettera di Carlo Delcroix a Benito Mussolini, riportata in *Il Maggio Musicale Fiorentino. Pittori e scultori in scena*, a cura di R. Monti, Roma, 1985, p. 206.

³⁰⁷ Bruno Walter o Schlesinger (1876-1962) era un noto direttore d'orchestra e compositore tedesco; iniziò la sua lunga collaborazione con il festival salisburghese dal 1925.

tal tono sicuro, che l'invito venne e io l'accettai; c'era la seconda sinfonia di Brahms nel programma. Walter sapeva benissimo che da molti e molti anni io avevo nella mia carriera sviluppato un programma di apostolato per questo autore che sentivo così congeniale con la mia natura, e che ho sempre amato in misura illimitata³⁰⁸.

Il successo riportato dal direttore italiano fu strepitoso, come si evince da diverse attestazioni di elogio conservate nel carteggio³⁰⁹. Il suo stile direttoriale inoltre venne elogiato dalla critica tedesca, soprattutto per quanto concerneva l'esecuzione di Brahms, all'epoca compositore poco eseguito, di cui Gui rappresentava il maggior sostenitore italiano. Negli anni seguenti, quando continuò a essere invitato a Salisburgo, egli raccolse sempre maggiori riconoscimenti dai critici tedeschi. In particolare, l'anno seguente, sinceri apprezzamenti gli giunsero dal critico della «Münchener Nachrichten» di Monaco, Alexander Berrsche, il quale, venuto appositamente dalla Baviera per ascoltare il concerto e conoscere personalmente il direttore italiano, volle chiedergli delucidazioni sulla sua preparazione brahmsiana:

“Dove ha studiato Lei? In Germania certamente. Ha conosciuto l'ultimo grande interprete di Brahms che si chiamava Fritz Steinbach?”. Risposi netto netto “Io sono italiano, anzi forse qualche cosa di più, romano di Roma, nato all'ombra del Pantheon; ho compiuto tutti i miei studi letterari e musicali nella mia città, non sono mai stato in Germania prima di due anni fa, quando il grande Bruno Walter mi fece invitare al Festival...” “Das ist ein Wunder”, questo è un miracolo, continuava a mormorare il vecchio musicologo³¹⁰.

Nel novembre 1933, Ridolfi stipulò con Gui un contratto per la direzione delle stagioni 1933-1934 e 1934-1935: egli avrebbe dovuto prestare la sua opera nella direzione di concerti sinfonici e degli spettacoli lirici, per un periodo di tempo compreso tra dicembre e giugno. Gli si chiedeva di dirigere da dieci a sedici concerti sinfonici e due opere liriche; inoltre, gli si assegnavano circa due mesi di permesso giustificato per esercitare la propria arte fuori Firenze.

In questo periodo, alcuni rappresentanti della cultura fiorentina furono coinvolti in una polemica che, iniziata già da qualche anno, esplose con vivacità solo nel 1934. Oggetto del contendere era la quantità di luce che doveva essere utilizzata durante le rappresentazioni sinfoniche e liriche: Gui infatti fin dall'inizio della sua collaborazione fiorentina aveva chiesto e ottenuto di abbassare i riflettori, raggiungendo un effetto di semi-oscurità in sala - e illuminazione sull'orchestra - che favoriva la fruizione degli spettacoli. Tale decisione però non era stata condivisa da parte degli spettatori e dei collaboratori, i quali non mancarono di esprimere le loro contrarietà. Il più agguerrito tra gli oppositori era Ugo Ojetti, il quale fin dal 1929 aveva contestato la nota teutonica “moda delle tenebre” che impediva al pubblico di

³⁰⁸ Vittorio Gui, *Il tempo che fu II*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 110. Hans Erich Pfizner (1869-1949) era un compositore e direttore d'orchestra tedesco. Il programma era così costituito: sinfonia di *Italiana in Algeri*, la Sinfonia n. 2 di Brahms, *Pini di Roma* di Respighi e *Till Eulenspiegel* di Strauss.

³⁰⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, il 26 settembre 1933 gli scrive: «Da ogni parte mi sono giunti gli echi del tuo successo di Salisburgo», Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3. Attestazioni di stima giunsero anche da parte di Luigi Dallapiccola, Ildebrando Pizzetti e Max Reinhardt.

³¹⁰ Vittorio Gui, 1966 in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

«vedere gli esecutori e, occorrendo, di leggere il programma³¹¹». Egli non chiedeva una luce piena, come quella concessa durante gli intervalli, ma una mezza luce, che non costituisse fonte di distrazione per gli ascoltatori: «Ordine, silenzio, attenzione, rispetto: tutto bene, ma noi siamo capaci d'avere queste qualità anche nella mitigata luce d'una sala³¹²». Analogo parere era espresso, sempre in quell'anno, da un frequentatore del teatro, il letterato Marcello Campodonico, il quale si prese addirittura la briga di scrivere a Gui privatamente:

Se avremo *Wagner*, vorrei avere un po' più di luce in teatro [...] per poter *leggere* le parole e seguire la musica con la *poesia*, alla quale pur Wagner teneva tanto! Le ragioni le avrà lette certamente nella *lettera aperta di Ojetti* al Toscanini sul *Pegaso*: io son d'accordo³¹³.

Tra i più competenti sostenitori di Gui figurò il violinista romano Gino Ubertone, il quale prese parte alla *querelle* sulle colonne de «La tribuna»³¹⁴. Al di là delle invettive scambiate sui quotidiani, il punto di vista di Gui venne chiarito in maniera definitiva in un paio di lettere indirizzate allo stesso Ojetti, nelle quali motivava punto per punto la sua presa di posizione:

Del buio in sala sono responsabile io personalmente, cosa che non ho detto nella lettera pubblica alla *Nazione* per evidenti ragioni di opportunità; la mezza luce di cui Ella parla c'è già nel loggione, dove molti miei amici vanno regolarmente; il buio è nella platea, anche perché il nostro impianto elettrico non ci consente una *via di mezzo*³¹⁵.

Aggiungeva poi che, sebbene i programmi di sala fossero scritti da lui stesso fin dal 1928, riteneva che «seguir[li] *contemporaneamente* allo svolgersi del pezzo, è cosa che va a scapito della comprensione; e non credo di aver torto³¹⁶». E ancora:

Ritengo che si dovrebbe trovare il modo di avere un pochino di luce, che non disturbasse il raccoglimento e che permettesse ai maniaci (ai quali non si può impedire di disturbare i “veri ascoltatori” con le lampadine tascabili) di leggere quel che vogliono, durante i pezzi, e peggio per loro!³¹⁷.

Placatasi in seguito la *querelle*, nonostante Gui si fosse mostrato disponibile ad andare incontro alle esigenze degli oppositori, la situazione rimase pressoché immutata, come egli ebbe a riportare nei suoi scritti:

La polemica, come tutte le polemiche del genere, lasciò il tempo che aveva trovato, e noi continuammo a illuminare la sala con una mezza luce, soluzione dettata da lunga esperienza e da una certa dose di buon senso; ritenendo che troppa luce distrae e troppa poca luce... concili il sonno troppo facilmente³¹⁸.

³¹¹ Ugo Ojetti, *La musica e l'oscurità*, «La Tribuna», 30 marzo 1934.

³¹² Ibidem.

³¹³ Lettera di Marcello Campodonico a Vittorio Gui, 6 marzo 1929, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

³¹⁴ A Gino Ubertone condusse importanti studi sulla teoria della presa dell'arco negli strumenti ad arco: nel 1932, egli pubblicò, per i tipi di Buona Stampa, l'opera in due volumi *I principi fondamentali della tecnica dell'arco nel violino*.

³¹⁵ Lettera di Vittorio Gui a Ugo Ojetti, 27 marzo 1934, Archivio Giorgio Fanan, Fratta Polesine, Rovigo.

³¹⁶ Lettera di Vittorio Gui a Ugo Ojetti, 31 marzo 1934, Archivio Giorgio Fanan, Fratta Polesine, Rovigo.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

Nello stesso anno, Firenze, in particolare il Teatro Comunale, fu sede del Festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea (SIMC), fondata nel 1922 dal musicologo inglese Edward Dent, con l'intenzione di promuovere e diffondere la produzione musicale contemporanea³¹⁹. Per la costituzione della sezione italiana della Società, Dent aveva preso contatti con Alfredo Casella - da sempre attivo nell'incoraggiare e sostenere i nuovi compositori e presidente della sezione italiana della SIMC - e con Guido M. Gatti; il Festival si era già svolto precedentemente nel nostro paese, quando nel 1928 la città ospitante era stata Siena. I preparativi per l'evento iniziarono fin dall'estate dell'anno precedente, quando Casella e Passigli si riunirono per delineare i principali dettagli. Se in un primo momento Gui - che non aveva partecipato all'incontro - venne informato da Mario Castelnuovo-Tedesco, in seguito fu lo stesso Casella a raggiungerlo sullo svolgersi della manifestazione, in una lunga lettera inviata gli nell'ottobre 1933³²⁰. La nazione ospitante, cioè l'Italia, «rimane fuori dai programmi del festival che forma la giuria internazionale, ma viceversa gode del diritto di organizzare per conto proprio - durante la manifestazione - uno o più concerti di musica del paese³²¹». Ai paesi stranieri veniva concessa l'esecuzione di due nuovi brani ciascuno, selezionati da una apposita giuria, mentre l'Italia si occupava della presentazione di proprie composizioni, senza alcun limite, organizzando autonomamente uno o più concerti. Tale opportunità rendeva pertanto necessaria la programmazione di un concerti dedicati esclusivamente a opere sinfoniche nazionali, la cui direzione sarebbe stata affidata a Gui.

Come tu sai, il concerto [...] dovrebbe comprendere la seconda sinfonia di Alfano, la *Partita* di Dallapiccola (teniamo in modo assoluto a presentare questo nuovo nome al pubblico internazionale ed alla stampa), forse un altro lavoro breve di Pizzetti o Malipiero ed infine la mia *Introduzione, Aria e Toccata*. Per sollevarti un poco dal lavoro che ti costerebbe questo concerto, ti avverto che sono pronto a dirigere il mio pezzo, lasciandoti beninteso il resto del programma³²².

Casella concludeva infine chiedendo la collaborazione di Gui per un progetto che avrebbe contribuito a far conoscere nuove opere e nuovi compositori italiani a livello internazionale. L'unico ostacolo era costituito, secondo lui, dall'organizzazione delle prove, che egli suggeriva di affidare al Maestro sostituto e genero di Gui Fernando Previtali:

³¹⁹ Sulla sezione italiana della SIMC e alle attività svolte si rimanda a Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; Id., *Su alcuni aspetti dei Festival tra le due guerre*, in *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80. Atti del Convegno, 9-10-11 maggio 1980*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 141-203.

³²⁰ L'archivio fiorentino conserva una lettera, in data 26 settembre 1933, in cui Mario Castelnuovo-Tedesco, collaboratore di Casella, informa Gui sullo svolgimento del Festival e sui concerti che lo avrebbero visto coinvolto, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

³²¹ Lettera di Alfredo Casella a Vittorio Gui, 27 ottobre 1933, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Casella, L. 1107. VI.1.1107.

³²² Ibidem. Gui annota a margine della lettera alcune considerazioni: riguardo alla Sinfonia di Alfano scrive "lunga e difficile", mentre relativamente all'opera di Casella annota "la faremo un altro anno". La *Partita* di Dallapiccola venne eseguita per la prima volta in Italia al teatro Adriano di Roma il 22 gennaio 1933, sotto la direzione di Gui.

sono certo che tu saprai e vorrai trovare la soluzione del problema, soluzione la quale consiste poi - dopo tutto - in una semplice e razionale distribuzione di prove orchestrali³²³.

Nonostante qualche iniziale esitazione, Gui si mise a disposizione del progetto, che vide l'esecuzione, tra il 2 e il 7 aprile 1934, di cinque concerti di musica contemporanea (sinfonici e da camera), di cui uno dedicato a musiche sinfoniche italiane e diretto in collaborazione da Casella, Previtali e Gui stesso; un altro riservato a composizioni straniere e affidato a direttori ospiti. Per entrambi i concerti venne messa a disposizione la Stabile Orchestrale Fiorentina, elogiata anche da Casella:

L'Italia può essere orgogliosa di questa "Stabile Fiorentina", la quale rispecchia così fedelmente - lasciami dirtelo - le alte virtù artistiche di colui che la creò e che seppe - in così breve tempo - farne un organismo sinfonico di primissimo ordine. Ti sarò quindi grato se vorrai dire tutto questo all'orchestra assicurandola non solo della mia riconoscenza, ma anche della ammirazione di tutti coloro che convennero al nostro festival e che hanno così imparato a conoscere come l'Italia fascista sappia oggi non essere seconda a nessuna altra nazione nemmeno nel campo sinfonico³²⁴.

La stagione 1934-1935 si inaugurò con alcuni cambiamenti relativi alla gestione burocratica: dimessosi infatti Delcroix, la Presidenza dell'Ente passò a Ridolfi. Passigli - che si era ritirato nel 1932 per attriti con Delcroix - venne richiamato in qualità di vice-presidente, per risollevarne le finanze che il Maggio 1933 aveva in parte dissestato. In primavera inoltre era prevista la seconda edizione del festival, che iniziò a essere preparato diversi mesi prima. L'organizzazione, questa volta, era stata affidata alla triade Ridolfi-Passigli-Gui, i quali mantennero gli obiettivi della precedente manifestazione con l'aggiunta di una novità, la presentazione di opere liriche contemporanee. Le opere assegnate alla bacchetta di Gui furono *Mosè* di Rossini, con bozzetti e figurini disegnati da Aschieri, e regia di Carl Ebert, allievo di Max Reinhardt, e *Norma*, con scenografie e costumi di Casorati e regia di Mario Ghisalberti. Inoltre, presso il giardino di Boboli, venne rappresentata *Alceste*, da Gui reinterpretata dopo l'esecuzione presso il Teatro di Torino: costumi e scene furono dipinte da Aschieri, mentre il regista fu Herbert Graf. Gui la definì un'esperienza «indimenticabile per chi ebbe la ventura di assistervi, miracolo di bellezza nel suggestivo ambiente all'aperto³²⁵»; e ancora, in uno scritto sul medesimo argomento:

là, aiutato validamente da un regista geniale, Herbert Graf, ci convinchemmo che questo capolavoro, con pochi adattamenti, si prestava ottimamente a tutte le dimensioni, dallo scenario più ristretto al più aperto, in piena aria, tra il verde naturale d'un giardino. Certo la parte decorativa ci impose le sue esigenze, e con essa sopra tutto la parte danzata la quale, anche se non del tutto indispensabile all'azione tragica, però costituisce un diversivo piacevole e un omaggio dovuto al secolo XVIII in cui la vita e l'attrattiva di Gluck s'era sviluppata³²⁶.

³²³ Fernando Previtali (1907-1985) aveva fatto parte, come violoncellista, dell'orchestra del Teatro di Torino. In seguito, il 5 ottobre 1932, sposò la figlia primogenita di Gui, Oriana. Dalle annotazioni apposte a margine, Gui non sembrava così entusiasta di assecondare il progetto di Casella: egli infatti, in merito alla frase che invoca una soluzione scrive "non la vedo" e ancora "no no no".

³²⁴ Lettera di Alfredo Casella a Vittorio Gui, 7 aprile 1934, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 3.

³²⁵ Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³²⁶ Ivi.

In uno scritto intitolato *Ritorno di Alceste*, pubblicato oltre trent'anni dopo, Gui rievoca i preparativi per la rappresentazione, concordati con il regista:

sembra inverosimile ma è vero, combinammo le basi della regia per corrispondenza; [...] gli comunicai la mia idea (da lui subito accettata con entusiasmo) di costruire tre scene fisse, una per ogni atto in tre punti distinti e lontani uno dall'altro; di adoperare fasci di riflettori per sostituire i sipari, accecando momentaneamente gli spettatori, e tante altre cose³²⁷.

La rappresentazione fiorentina riscosse tanto successo che, a distanza di circa trent'anni, venne ripresa sotto la direzione di Gui, per il Maggio del 1966: sebbene dovettero essere messe in atto alcune modifiche - segnatamente per quanto riguardava le danze - l'interpretazione musicale ricalcava quella studiata dal direttore per le precedenti esecuzioni. Pochi anni dopo, anche Gianandrea Gavazzeni chiese il consenso a Gui affinché potesse riprenderla, tale e quale, alla Scala, specificando ovviamente nel programma che si trattava della versione data al prestigioso festival fiorentino. Egli si mostrava entusiasta della lettura interpretativa datane da Gui:

Io mi atterro esattamente alla tua "edizione" poiché trovo che tutto è perfettamente logico, in linea drammatica e musicale, e storicamente giustificato [...] Non vedo ragione di mutar nulla, quando una revisione è uscita da una profonda esperienza specifica dell'autore e dell'opera quale la tua. Non farò le danze che neppure tu hai fatto. Salvo le due "pantomime" che anche tu hai eseguito, essenziali all'azione, nel primo atto. L'allestimento sarà lo stesso di Firenze³²⁸.

Nella stessa estate, la Stabile Orchestrale espatriò in Francia e Belgio, per una tournée che avrebbe proposto alcune opere rappresentate recentemente. Dapprima, parve che il direttore prescelto per la trasferta dovesse essere Tullio Serafin, decisione che scontentò Gui, "padre" morale e reale dell'istituzione; successivamente, anche grazie all'intervento di Delcroix e Ridolfi, la decisione venne rivista e fu Gui a dirigere la propria orchestra³²⁹. Egli diresse *Norma* - rappresentata al Théâtre de l'Opéra National di Parigi il 11 e 13 giugno e replicata al Théâtre Flemand di Anversa il 15 giugno - nella medesima versione in cui venne data a Firenze; l'opera venne poi ripresa da Gui per "un'incisione fonomeccanica" realizzata dalla Compagnia Edizioni Teatro Registrazioni & Affini (C.E.T.R.A.) presso il Teatro di Torino - divenuto sede della EIAR - che avvenne tra il 21 marzo al 4 aprile 1937.

La grande ambizione riversata nell'organizzazione della seconda edizione del Maggio - che vide la rappresentazione di spettacoli di pregio, curati in ogni minimo dettaglio e realizzati da professionisti internazionali - causò un grave disavanzo economico che comportò il definitivo

³²⁷ Vittorio Gui, *Ritorno di Alceste*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II/1 1968, pp. 54-61: 57-58.

³²⁸ Lettera di Gianandrea Gavazzeni a Vittorio Gui, 18 agosto 1971, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 4.

³²⁹ «Ho seguito le vicende fiorentine e comprendo il tuo risentimento, mentre sono assai lieto di apprendere che finalmente tutto è *a posto* e che sarai tu a dirigere la *Norma* a Parigi», lettera di Gino Marinuzzi a Vittorio Gui, 10 marzo 1935, Firenze, BNCF, Fondo Gui, cassetta 8.

allontanamento di coloro che ne furono additati come responsabili artistici, e che vennero tacciati di irresponsabilità artistica e finanziaria³³⁰. Alberto Passigli si dimise da ogni carica e lo stesso fece a malincuore Gui, preferendo d'ora in avanti collaborare saltuariamente con l'Ente fiorentino. Ridolfi venne sostituito da Mario Labroca, nominato dal Ministero in qualità di Sovrintendente stabile nel 1936:

una persona intelligente, di larghe vedute, artista vero e disposto a serbare il massimo rispetto verso il fondatore dell'Istituzione. Divenimmo amici e presto, collaborando ambedue con tutta l'anima alla bella e oramai gloriosa istituzione fiorentina, fino a che la valanga della guerra non arrivò a spazzare tutto³³¹.

In questa nomina Gui individuò invece motivazioni di natura politica, che portarono di conseguenza anche al licenziamento dei tre organizzatori, due dei quali, apertamente contrari al regime:

Evidente era che un direttore artistico non fascista non poteva rimanere a capo di una istituzione di Stato, anche se aveva i titoli d'un certo peso e d'una certa importanza morale, come quello di esserne stato il fondatore unico e l'animatore solerte per parecchi anni. La creazione dei Sovrintendenti di Stato, espressi dal Ministero della Cultura popolare, portò all'esclusione dei direttori artistici; e io mi trovai un bel giorno in casa mia che non era più casa mia³³².

Si concludevano in questo modo, non solo la felice parentesi fiorentina, durata otto anni, ma anche il periodo più significativo della sua carriera, quello che lo aveva visto come direttore stabile in varie istituzioni italiane, sempre attivo come educatore musicale del pubblico e come formatore delle principali orchestre nascenti nazionali. D'ora in avanti, negli anni della maturità e poi dell'anzianità, Gui ricoprirà il ruolo di direttore itinerante, passando di teatro in teatro - sia in Italia sia all'estero - per la direzione di singoli concerti sinfonici o opere liriche.

³³⁰ Di questo parere è anche Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, cit., che adduce anche motivazioni politiche al licenziamento.

³³¹ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 108 bis.

³³² Ibidem. Riguardo le cause del licenziamento, anche Moreno Bucci concorda con Gui. Nel saggio *Nascita e sviluppo del maggio musicale fiorentino nel ventennio fascista* in *Il Maggio Musicale Fiorentino. Pittori e scultori in scena*, a cura di R. Monti, Roma, 1985 afferma: "La nomina di Mario Labroca a Sovrintendente stabile (giugno 1936) può essere considerata come un riuscito compromesso tra la volontà accentratrice tipica del nuovo ministero", pp. 201-214: 207.



Giovanni Costetti, Ritratto di Vittorio Gui (1915), *Il ritratto storico nel Novecento 1902-1952: dal volto alla maschera*, a cura di Francessca Cagianelli, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2003

Capitolo 4: LA DIREZIONE D'ORCHESTRA. SU ALCUNE CONSIDERAZIONI D'AUTORE

4.1 Apprendere il mestiere

Agli albori del Novecento, negli anni che testimoniarono il debutto e i primi successi di Gui sul podio, la figura del direttore d'orchestra era ormai da tempo delineata. Definitivamente alle spalle erano le pratiche relative a più antichi metodi di direzione. Dalla metà dell'Ottocento si erano infatti registrati importanti mutamenti, che avevano condotto l'arte della direzione a una vera e propria autonomia: la netta separazione tra la prassi strumentale e l'uso della bacchetta per scandire il tempo, con la conseguente scomparsa del violino o del pianoforte quali sostegni aggiuntivi; l'abolizione della direzione a due - consistente nella collaborazione tra il direttore e primo violino, i quali si coadiuvavano nel fare andare a tempo l'orchestra - a favore di una figura unica, con le mansioni di concertatore e direttore; il divario totale o parziale tra la pratica compositiva e quella direttoriale; il riconoscimento generalizzato della posizione del direttore davanti all'orchestra; la diffusione di una letteratura didattica volta all'apprendimento del mestiere; la formazione di un repertorio universale la cui interpretazione aveva favorito lo svilupparsi di un gusto estetico comunemente apprezzato³³³. A corollario di questo, scrive Aldo Ceccato:

In questi anni [metà del XIX secolo] si diffuse l'abitudine del repertorio e al direttore venivano dunque richiesti precisione, fedeltà al testo, rigore con i collaboratori, cura del suono e ricerca dell'espressività.³³⁴

Il fiorire di una trattatistica sulla direzione d'orchestra non venne però affiancato dalla nascita di scuole di formazione per direttori, che all'epoca non esistevano ancora: in Italia, il primo corso venne istituito anni dopo, nel 1922, presso il Liceo Musicale di Santa Cecilia a Roma per opera di Giacomo Setaccioli. Anche Ceccato colloca nel nuovo secolo la costituzione di scuole apposite, sia per quanto riguarda il contesto nazionale, sia per quello estero:

per l'istituzione di scuole di perfezionamento della direzione d'orchestra si deve aspettare il Novecento: se ne occupano, per esempio, l'italiano Franco Ferrara (1911-1985), l'austriaco Hans Swarowsky, il finlandese Jorma Juhani Panula (1930) e il rumeno Sergiu Celidibache: il suo metodo è da considerare il più scientifico poiché evidenzia la logica del rapporto tra musica e gesto direttoriale e lo studio della fenomenologia musicale.³³⁵

³³³ Per approfondimenti sulla storia della direzione d'orchestra e del direttore si rimanda a Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998; Id., *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento*, in *Arturo Toscanini: il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011, pp. 21-43; Id., *Arturo Toscanini*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 519-530.

³³⁴ Aldo Ceccato, *Breve storia della direzione d'orchestra: ieri, oggi...e domani?*, Bologna, Pendragon, 2018, p. 35.

³³⁵ *Ibidem*, p. 66.

Come si è visto, lo stesso Gui intraprese studi musicali presso il medesimo Liceo capitolino, dal quale uscì con una solida cultura, basata principalmente su corsi pratici quali armonia, contrappunto e composizione. Per quanto riguardava la direzione, invece, nei suoi scritti egli afferma di non aver mai ricevuto insegnamenti veri e propri, tanto meno indicazioni relative all'interpretazione di un brano:

non avevo ancora avuto un vero e approfondito incontro con nessun grande Maestro della direzione, essendo i miei incontri con Toscanini ridotti a due o tre, sporadici, e senza che mi avessero dischiuso un orizzonte, altro che su qualche lato puramente tecnico del dirigere, e non sul molto più importante fatto della interpretazione³³⁶.

Su questo argomento Gui aveva peraltro una posizione scettica che mantenne sempre, continuando a ritenere che non fosse possibile trasmettere l'arte della bacchetta attraverso lezioni teoriche - dove il docente spiega e l'allievo ascolta passivamente - ma che fosse piuttosto indispensabile l'osservazione diretta dei direttori d'orchestra, come egli stesso aveva sperimentato

scuola di direzione d'orchestra allora non esisteva; è una cosa venuta dopo e io debbo dire che sono rimasto nella ferma opinione che insegnare, nel vero senso della parola, a dirigere non sia possibile. Il giovine apprendista può imparare anche molto stando vicino a un vero direttore, seguendo il suo lavoro, osservando il suo metodo.³³⁷

Significativo fu, a questo proposito, il primo incontro con Toscanini, avvenuto a Roma nel 1904, dove il direttore parmigiano era stato chiamato a dirigere alcuni concerti, presso la sala del Liceo: il contatto assiduo con l'arte direttoriale di Toscanini, sebbene limitato a un breve periodo di tempo, permise a Gui di perfezionarsi traendo spunti dall'osservazione diretta del Maestro e confrontandosi con lui su aspetti tecnici e interpretativi. Gui ricorda quei giorni con soddisfazione:

potei rendermi conto, assistendo alle prove dei suoi concerti, di che cosa fosse la "tecnica" del dirigere una massa orchestrale. Quelle sedute rimangono nella mia memoria come un fatto definitivo, il cui germe a poco a poco si sviluppò segretamente dentro il mio cervello³³⁸.

E analogamente, in un'altra versione dello stesso scritto:

a me premeva, non già per curiosità, ma per interesse di studio, di assistere a queste concertazioni, rendermi conto di come un grande direttore ottenesse il suo risultato, e per questo le prove mi eran forse più necessarie che assistere al concerto già bell'e pronto³³⁹.

³³⁶ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici, La prova del fuoco: Mozart*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

³³⁷ Ivi.

³³⁸ Vittorio Gui, *Dirigere un'orchestra. Gli anni della formazione* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3. L'altro valente direttore d'orchestra, che Gui considera un Maestro e di cui da giovane seguì le orme fu Luigi Mancinelli, anch'egli presente nella capitale italiana all'inizio del Novecento.

³³⁹ Idem, *Il tempo che fu*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2, p. 32 bis.

Gui concentrò definitivamente il suo punto di vista in un saggio pubblicato nel 1946, nel quale si legge:

la migliore scuola si fa dirigendo e avendo intorno a sé dei giovani intelligenti che abbiano sortito dalla natura quelle facoltà istintive senza le quali è impossibile, ad onta di studi e di sforzi, arrivare ad essere un vero direttore d'orchestra. Io stesso ho sperimentato questo, e so, sia come discepolo che come Maestro, quanto si possa imparare e insegnare, più o meno volontariamente, stando a fianco un direttore "arrivato" e un direttore in formazione. Questa e non altra è la vera scuola³⁴⁰.

Anche Toscanini condivideva il parere di Gui sull'inutilità delle scuole di direzione, ritenendo che il più efficace apprendimento avveniva sul podio, al fianco di direttori già affermati:

a me tranne le solite nozioni tecniche di scuola, nessuno ha mai insegnato niente. Tenere una scuola, o qualcosa di simile, trasmettere ciò che io appresi da solo agli altri. Non capisco bene. Dovrei forse insegnare a tenere la bacchetta in mano? O si intende invece di qualcosa di molto più importante e concreto? Ma allora ne ho fatta di scuola! Sono il più vecchio direttore del mondo. E tutti i nomi dei direttori italiani oggi più noti e molti stranieri li ho avuti con me, vicino a me, per anni e anni³⁴¹.

Tra gli aspetti fondamentali da apprendere in ambito tecnico, Gui annovera l'uso del gesto direttoriale e la capacità di usare in modo indipendente le due braccia. Per quanto riguarda il gesto della mano destra, quella che tiene la bacchetta, questo

deve esistere, ed è la base su cui si fonda il ritmo; oltre a ciò c'è la indipendenza delle due braccia, la destra per il ritmo, la sinistra per "ricordare". Ma oltre a questo, quasi niente altro si può insegnare³⁴².

Sostanzialmente, sia Gui sia Toscanini erano convinti del fatto che - tolte poche nozioni tecniche basilari - non fosse possibile trasferire ai discenti l'arte della direzione d'orchestra se non attraverso lunghe sessioni di prove, durante le quali questi osservavano direttamente le tecniche utilizzate dal Maestro per farsi capire e ubbidire dall'orchestra: ad esempio, si imparava a trasferire in maniera efficace il proprio modello interpretativo così da poterlo riprodurre e a utilizzare una gestualità adeguata all'effetto sonoro e al colore che si vuole ottenere dall'organico. Adottando questa modalità d'insegnamento, l'allievo aveva un ruolo attivo, volto a carpire i segreti del mestiere, trarre spunti sviluppando capacità critica propria ed eventualmente chiedere delucidazioni in merito alla modalità interpretativa adottata dal Maestro.

Analogamente alle scuole di direzione, nel mirino di Gui finirono anche i manuali didattici, anch'essi ritenuti superflui:

Io vorrei domandare a tutti i giovani direttori di oggi se [...] non abbian trovato molto maggior giovamento in sole poche ore dedicate attentamente alle prove di un vero direttore, piuttosto che spremersi la testa leggendo e rileggendo le pagine di insegnamento teorico³⁴³.

³⁴⁰ Idem, *Problemi della direzione d'orchestra: del dirigere l'orchestra*, «Il Mondo», II, 23, 2 marzo 1946, p. 10.

³⁴¹ Cit. in Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1951, p. 196.

³⁴² Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁴³ Idem, *Problemi della direzione d'orchestra: del dirigere l'orchestra*, cit., p. 10.

Il punto di vista esposto fin qui non era però universalmente condiviso dai direttori d'orchestra a lui contemporanei. Di segno opposto risulta essere infatti il parere di Hermann Scherchen, il quale, nel suo *Manuale del direttore d'orchestra* pubblicato nel 1929, sosteneva che la tecnica del dirigere potesse essere trasmessa, in una prima fase, anche senza pratica:

Noi, al contrario, pretendiamo dimostrare qui che esiste in realtà una tecnica di direzione d'orchestra, che può essere appresa, fino ai suoi più sottili dettagli, e nella quale l'allievo può esercitarsi abbondantemente prima di dirigere un'orchestra per la prima volta³⁴⁴.

Secondo Gui, inoltre, oltre all'aspetto pratico il giovane doveva curare anche quello emotivo, individuando nell'atto della direzione

un fatto psicologico e quindi legato al temperamento e al carattere del direttore; e allora, poiché ogni artista ha (se vero artista) la sua personalità e il suo carattere, ognuno deve scoprire quale possa essere per lui il metodo migliore per arrivare allo scopo³⁴⁵.

Il confronto costante e diretto con un direttore professionista era pertanto indispensabile per stimolare l'allievo e avvicinarlo all'interpretazione, costituita da più fattori intrinsecamente legati tra loro: Gui fa riferimento soprattutto all'equilibrio mentale che è opportuno mantenere tra l'emozione suscitata dal brano musicale e l'autocontrollo, fondamentale per non creare confusione negli esecutori³⁴⁶. In definitiva, Gui riteneva che un direttore potesse dirsi tale quando il suo gesto appariva sicuro, semplice, libero da artificiosità, mirato

a non far apparire la difficoltà, a render tutto semplice, quasi un acrobata che eseguisce il suo pericoloso e pauroso numero avanti a un pubblico, in ansia ma sorridendo, come se pericolo e difficoltà per lui non esistessero più...questo doveva essere il punto di arrivo della cosiddetta "tecnica direttoriale"³⁴⁷.

Una volta affermatosi e perfezionata la propria arte, Gui a sua volta divenne una figura di riferimento per i giovani. Si ricorda in particolare il caso di Fernando Previtali, l'incontro con il quale era avvenuto quando questi era violoncellista presso l'orchestra stabile Teatro di Torino: affidandosi all'esperienza del Maestro, egli divenne un affermato direttore d'orchestra, potendo collaborare dapprima con lo stesso Gui a Firenze - nel periodo 1928-1936 - per poi trasferirsi a Roma, dove assunse la direzione dell'Orchestra sinfonica della Rai³⁴⁸.

³⁴⁴ Hermann Scherchen, *Manuale del direttore d'orchestra*, Milano, Curci, 2012, p. 21.

³⁴⁵ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici*, BNCF Gui, Archivio 2.

³⁴⁶ Cfr. Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁴⁷ Ivi.

³⁴⁸ Per una ricognizione sulla figura di Fernando Previtali si rimanda a *Fernando Previtali: nel primo centenario della nascita (Adria 1907 - Roma 1985): contributi per un convegno*, Rovigo, a cura di Mariarosa Pollastri, Conservatorio statale di musica F. Venezze, 2007.

4.2 Il rapporto con l'orchestra

Nei molti decenni di carriera, Gui poté constatare che, sebbene le modalità di direzione variassero da personalità a personalità, queste potevano ricondursi a due tipologie fondamentali. La prima era quella del direttore autoritario, che implicava un'obbedienza cieca e totale da parte degli orchestrali; la seconda prevedeva un atteggiamento più pacato, un approccio deciso ma tuttavia più conciliante. Un esempio autorevole della prima modalità era ravvisabile in Toscanini, in Arthur Nikisch, in Wilhelm Furtwängler, i quali erano soliti avocare a sé ogni decisione imponendola ai collaboratori. Gui non negava l'efficacia di questo approccio, sebbene comportasse maggiore tensione da entrambe le parti. A conferma di questo, egli scrive:

qualche volta, nel periodo in cui ero accanto a Toscanini e lo assistevo nel suo lavoro alla Scala, qualche rara volta che lo vidi lavorare sereno e calmo mi sembrò che con minore sforzo del solito egli ottenesse di più da tutti³⁴⁹.

L'alternativa a questo tipo di direzione - che contava tra i suoi sostenitori Bruno Walter, Giuseppe Martucci e lo stesso Gui - comportava l'impegno per creare un consenso tra il direttore e gli strumentisti, evitando che questi si trasformassero in meri esecutori di una volontà insindacabile. Nei suoi scritti Gui dichiara più volte di aver inizialmente aderito al primo modello, per poi riconsiderare, con la maturità, il suo atteggiamento:

riuscire a creare un consenso tra tutti i collaboratori, avanti all'opera d'arte da interpretare, fu anche per me il punto di arrivo a cui sempre mirai e sempre miro. Dissi molte volte, anche ridendo, ai miei collaboratori "Dove c'è un generale che comanda e dei soldati che obbediscono non può esservi arte. [...] Il che non implica esclusione di forza da parte del capo, ma forza non è violenza, forza è calma, tenacia, e nasce dalla ferma sicurezza in sé stesso, in quel che si vuole e si pensa. [...] Salendo sul podio davanti a una massa di musicisti che aspettano di sapere, la prima cosa è far loro capire dove si vuole arrivare; tutto il resto viene poi, anche la trasmissione delle vibrazioni interiori, cioè la commozione necessaria e sentire e a trasmettere. Ma sempre *primo* chiarezza!"³⁵⁰.

Il direttore, quindi, doveva dapprima trasmettere la propria idea alla massa orchestrale - con parole semplici, dirette, se possibile evocando immagini o sensazioni universalmente accessibili - in modo tale da ottenere un'esecuzione più efficace e dare la giusta direzione allo sviluppo del discorso musicale. Tuttavia, non bastava spiegare, parlare, indicare il tempo con un gesto elegante; era necessario richiedere agli esecutori la perfezione e l'unità del ritmo, il senso della frase secondo il significato della melodia e infine instaurare uno stato d'animo favorevole all'esecuzione, aspetto anch'esso imprescindibile³⁵¹. Detto in altri termini cari a Gui, i passaggi fondamentali erano "capire e far capire", due funzioni ben distinte che il direttore doveva esercitare:

³⁴⁹ Vittorio Gui, *Dirigere un'orchestra. Gli anni della formazione in Scritti musicali*, cit.

³⁵⁰ Ivi.

³⁵¹ Cfr. Lia Pierotti Cei, *Il signore del golfo mistico: Gino Marinuzzi un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo. 1882-1945*, Siracusa, Lombardi, [2005], pp. 362 e segg.

la prima è *capire* cioè formare dentro il proprio essere interiore e pensante, l'interprete; la seconda *far capire*, cioè trasmettere il pensiero realizzato chiaramente dentro di sé ad altri, agli esecutori e quindi "l'esecutore"³⁵².

Il compito del direttore dunque si articolava in due fasi: dapprima quella dello studio critico e solitario dell'opera, che richiedeva impegno per comprenderne la struttura compositiva, la conduzione dei temi melodici e i relativi sviluppi; in seguito quella del confronto con gli esecutori, ai quali egli doveva esprimere la propria idea interpretativa a parole, per poi tradurla con la musica. Esemplicative - per comprendere la sua modalità di comunicazione con l'orchestra - sono le indicazioni-guida per eseguire la sesta Sinfonia di Beethoven:

Ragazzi, è una bella giornata, abbiamo un po' di tempo libero dal lavoro, usciamo insieme nella campagna verde e fiorita, fischiando e andiamo...". Semplicità nello stabilire uno stato d'animo in coloro che hanno la non facile mansione di "capire" quello che io credo di "aver capito". [...] Andiamo a goderci un po' la pace, il verde, il sole e... dimentichiamo tutte le miserie; facciamo come se non sapessimo che purtroppo le ritroveremo tutte, che ci aspettano là nell'ombra della nostra povera vita d'ogni giorno. Dimentichiamo... il primo movimento, *se si parte in questo stato d'animo*, non può essere che giusto³⁵³.

In un saggio che analizza l'approccio di Gui alla direzione d'orchestra, Ugo Bonafini enfatizza questo *modus operandi*:

per Gui l'interpretazione era la proposizione di un'idea poetica così come gli sembrava concepita nella mente dell'autore. Il suo compito era quello di denunciarla, di spiegarla, di inquadrarla storicamente e poeticamente. Toccava poi all'artista - fosse esso orchestra o solista - a renderla evidente in un contesto espressivo all'interno del quale ciascuno apportava il senso della propria creatività inteso come partecipazione attiva all'esecuzione³⁵⁴.

Gui riteneva che un ulteriore accorgimento per ottimizzare la concertazione e rendere efficaci le esecuzioni fosse quello di suonare volentieri, di modo che l'attività apparisse più piacevole, leggera, limitando gli interventi del direttore alle indicazioni ritmiche strettamente necessarie.

Un altro importante fattore, che si affiancava al suo ideale di direttore-servitore dell'arte, era dato dal clima nel quale si svolgevano le prove, che doveva essere disteso e sereno. Gui contribuiva in prima persona al raggiungimento di questo obiettivo, ponendosi nei confronti dei suoi orchestrali con umiltà e disponibilità, atteggiamento che mantenne fino alla fine della sua carriera. Leonardo Pinzauti riporta un aneddoto significativo dell'ultimo periodo della sua vita:

Resterà in me, fra i tanti ricordi che ho di questo uomo e artista esemplare, un piccolo episodio accaduto durante le prove del suo ultimo concerto al Teatro Comunale, pochi giorni prima della sua scomparsa: stava facendo studiare la *Quarta* di Brahms e ad un solista, fra i fiati, si rivolse con queste parole: "Su, coraggio, sei tu il protagonista; non devi preoccuparti di me: io son qui apposta per accompagnarti...". Era un modo di riaffermare la natura del proprio "servizio", con umile candore; di guardare l'arte come risultato di una collaborazione fra uomini, come rivelazione mistica dei loro

³⁵² Vittorio Gui, *L'arte del dirigere un'orchestra. L'interpretazione, l'esecuzione* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁵³ Ivi.

³⁵⁴ Ugo Bonafini, *Vittorio Gui tra musica e poesia*, in «Discoteca alta fedeltà», n.156 (1975), pp. 14-15: 14.

misteri, dei loro segreti e delle loro ricchezze; nella fiducia, appunto, che nessuno è naturalmente escluso da questi doni³⁵⁵.

4.3 La gestualità e altri aspetti della direzione d'orchestra

Da quanto appena affermato, si deduce come Gui si ponesse con modestia al servizio dell'orchestra, adoperandosi per mettere a proprio agio i collaboratori e chiarendo ogni aspetto riguardante la partitura: in questo modo, una volta sul palcoscenico, sarebbero bastati pochi gesti e qualche sguardo per ricordare agli esecutori le indicazioni fornite durante le prove.

La posizione dell'interprete, secondo i miei principii, dovrebbe essere quella di uno che dopo aver spiegato il suo pensiero agli esecutori, deve tendere a sottrarsi, a eliminarsi, a scomparire, affinché l'opera possa svolgersi come se camminasse da sola, senza l'ingombro di intermediari³⁵⁶.

E in un altro scritto sul medesimo tema:

Infine che cosa è il dirigere avanti a un pubblico, se non per mezzo del gesto e dello sguardo ricordare ai suonatori quello che con parole fu spiegato e chiarito durante le prove *quando si poteva parlare?* Sì, ma non è tutto; appunto ho detto: "con lo sguardo" che è la finestra del pensiero. Qui subentra il concetto di suggestione, e se vogliamo metterci su anche un po' di salsa di magnetismo, lo ammetto...ma non esageriamo!³⁵⁷

Relativamente all'uso limitato della parola durante l'esecuzione, anche Scherchen si mostra d'accordo: «l'uso della parola, d'altra parte, deve riservarsi esclusivamente per le prove; mai il direttore deve farne uso durante l'esecuzione in pubblico³⁵⁸».

L'esiguità e la pacatezza dei gesti di Gui durante i concerti erano dovute anche alla ferma convinzione che il direttore non dovesse essere in alcun modo elemento d'intralcio per il godimento della musica, per cui era preferibile che fosse poco visibile e che non attirasse, con il suo gesticolare, l'attenzione degli ascoltatori. Gui aveva mosso guerra a quella che definiva "mimica direttoriale", che venne man mano ad affermarsi inizialmente in Germania - grazie soprattutto alla figura dell'olandese Willem Mengelberg - fino a coinvolgere l'Italia. Questa nuova prassi rendeva il direttore un vero e proprio "mimo" e, poco alla volta, l'arte del condurre l'orchestra si apparentò strettamente a una specie di danza, in cui l'aspetto visivo non sempre trovava corrispondenza nella musica che la accompagnava. Gui contrastò sempre apertamente e con veemenza questa consuetudine, che era diretta soprattutto a colpire l'attenzione visiva dell'uditorio:

³⁵⁵ Leonardo Pinzauti, *Vittorio Gui e Firenze*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, 1976, pp. 204-210, p. 209.

³⁵⁶ Vittorio Gui, 1966 in *Scritti musicali*, cit.

³⁵⁷ Ivi.

³⁵⁸ Hermann Scherchen, *Manuale del direttore d'orchestra*, cit., p. 34.

quando si pensa che molti hanno portato al culmine l'arte opposta, cioè quella di aumentare al massimo l'importanza di codesto ingombro con una poco dignitosa mimica direttoriale...mi vergogno per loro³⁵⁹.

E ancora:

è rimasto un mio antico sogno (certo ancora assai lontano da una realizzazione possibile) di nascondere il direttore d'orchestra agli occhi del pubblico, visto che da qualche anno è invalso l'uso di guardarlo troppo, uso che ha determinato in una grande quantità di direttori (naturalmente non i migliori) la deplorabile abitudine di crearsi artificialmente una "mimica" ad uso di chi guarda, ma certo non di chi ascolta...ora tutto questo è semplicemente grottesco³⁶⁰.

Dello stesso parere era anche il musicologo Fernando Liuzzi, che fece una tirata contro

questa suggestione perentoria e svariante che mi manipola il suono, che si frappone buffa e insistente tra l'opera e me spezzandomela come un pane da ingoiare a bocconcini, [e che] mi dà fastidio. [...] Bisognerebbe sopprimere, io dico, il direttore d'orchestra. O il suo intervento è necessario? Ebbene, si nasconda, e non venga a ostentarci, con una plastica che non è certo greca, la sua vanità di fioretista dell'a solo³⁶¹.

Anche Scherchen si dimostrò contrario a tale costume, affermando che

il dirigere non deve confondersi con l'azione drammatica, con la pantomima o con la ginnastica. Il caso ideale è limitarsi al solo movimento del braccio destro. Bisogna evitare il più possibile tutte le inclinazioni o movimenti della parte alta del corpo che non siano del tutto indispensabili³⁶².

Gui contestava maggiormente il fatto che la gestualità non trovasse giustificazione nel dipanarsi del discorso musicale ma che venisse, il più delle volte, preparata a tavolino, con la finalità da parte del direttore di teatralizzare il proprio operato e attirare così su di sé le attenzioni del pubblico:

il gesto è certamente cosa di una certa importanza, ma esso deve essere, almeno a mio parere, la risultante naturale e diretta d'un pensiero; proprio allo stesso identico modo come lo è nella conversazione tra uomo e uomo. [...] Ogni gesto è buono quando la volontà che parte dall'interno lo guida verso la giusta meta³⁶³.

Nel novero dei direttori che respingevano una prassi tanto invadente si contava anche Gino Marinuzzi, che Gui ricordava con ammirazione: «Ciarlatanismo in Lui non vi fu mai; la sua forma estetica, la sua mimica corrispondeva sempre alla sua forma etica, a onestà interiore sobrietà di gesto esteriore³⁶⁴».

Dal volume di Bruno Walter *Musica e interpretazione* si apprende che, intorno agli anni Cinquanta, alcuni direttori avevano iniziato a dirigere senza la bacchetta, dando indicazioni

³⁵⁹Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁶⁰ Ivi.

³⁶¹ Fernando Liuzzi, *La spiritualità del direttore d'orchestra*, «L'esame», IV, n. 11-12 (novembre-dicembre), 1925, pp. 3-4.

³⁶² Hermann Scherchen, *Manuale del direttore d'orchestra*, cit., pp. 258-259.

³⁶³ Gui Vittorio, *Problemi della direzione d'orchestra: del dirigere l'orchestra*, «Il Mondo», II, 23, 2 marzo 1946, p. 10.

³⁶⁴ Cit. in Lia Pierotti Cei, *Il signore del golfo mistico: Gino Marinuzzi un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo. 1882-1945*, cit., p. 370.

all'orchestra con l'ausilio delle sole mani. L'autore deplorava questa moda, che rischiava di far decadere una pratica direttoriale tradizionale, che nei decenni si era molto evoluta e affinata:

la bacchetta, la cui lunghezza mostra ingrandito e più largamente visibile il ritmo di più modeste dimensioni della mano, giova meglio alla precisione orchestrale appunto per la maggiore chiarezza e visibilità dei suoi movimenti. Ogni direttore testimonierà di sentirsi meno sicuro se affidato alla gesticolazione delle mani invece che al ritmo distinto della bacchetta stretta nella destra, la quale provvede alla precisione intanto che la sinistra guida le gradazioni dinamiche. [...] È vero, le masse orchestrali si sono così abituate ai direttori 'sbacchettati', che sanno obbedire ai loro gesti. [...] Mi sono però spesso domandato se una frequente inquietudine e nervosità nell'esecuzione non potesse almeno in parte provenire dall'aver perso la sicurezza che quello strumento usato da mano esperta concedeva agli esecutori³⁶⁵.

Tutte le immagini e le fotografie che ritraggono Gui durante le sue esibizioni direttoriali lo mostrano sempre con la bacchetta in mano: se ne può dedurre che egli l'abbia sempre utilizzata, sebbene all'interno dei suoi scritti non si rintraccino prese di posizione su questo specifico aspetto della tecnica della direzione d'orchestra.

Per quanto riguarda l'interpretazione delle pagine musicali, come già visto, Gui si avvale sempre di un solido studio preparatorio della partitura: gli bastava leggerla un paio di volte nella quiete del suo studio per poi ricordarne - grazie a una memoria formidabile - anche i minimi dettagli³⁶⁶. La dote della memoria accomunava Gui a Toscanini: quest'ultimo, infatti, scorreva dapprima la partitura al pianoforte, la studiava approfonditamente senza servirsi dello strumento e infine era in grado di ricordarla perfettamente durante le prove con i cantanti³⁶⁷. La capacità di ricordare a memoria la partitura non rappresentava però, secondo Gui, una discriminante per giudicare del valore di un direttore: egli ricordava l'esempio di Marinuzzi che, avendo perso tale facoltà con il passare degli anni, aveva continuato a dirigere - tenendo con umiltà la partitura sul leggio - con la professionalità e il valore che sempre lo avevano contraddistinto³⁶⁸. All'opposto, Gui deplorava fortemente quei direttori che, considerando disdicevole leggere la partitura e non ricordandola perfettamente, preferivano sbagliare danneggiando irrimediabilmente il significato della composizione musicale. Di parere contrario era invece Scherchen, che raccomandava: «Per arrivare ad un dominio assoluto della partitura, si abitui l'allievo a non dirigere altro che a memoria durante tutto il corso³⁶⁹».

³⁶⁵ Bruno Walter, *Musica e interpretazione*, Milano, Ricordi, 1958, pp. 78-79.

³⁶⁶ La sua memoria prodigiosa era un fatto noto a tutti. Nell'articolo di giornale *Vittorio Gui e la musica a Venezia (nostra intervista col Maestro)*, apparso sulla «Gazzetta di Venezia» l'11 marzo 1927, lo scrivente Alberto Zaiotti riporta: «il Maestro ha ricevuto dalla natura il dono di sì benedetta memoria che quando ha passato per due volte uno spartito nella taciturna solitudine del suo quieto studio [...], può portarselo in giro nel cervello e animarlo e segnare i disegni, le linee, i punti, i nei alle masse attonite dei suoi settanta professori d'orchestra».

³⁶⁷ Per un approfondimento su questo aspetto si rimanda a Ivano Cavallini, *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento*, cit.

³⁶⁸ Cfr. Lia Pierotti Cei, *Il signore del golfo mistico: Gino Marinuzzi un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo. 1882-1945*, cit., p. 370. Sulle qualità richieste al direttore d'orchestra si veda anche Iginio Fuga, *Della direzione d'orchestra*, «La rassegna musicale», n. 3, maggio-giugno 1933, XI, pp. 168-173.

³⁶⁹ Hermann Scherchen, *Manuale del direttore d'orchestra*, cit. p. 35.

Per proseguire il discorso sullo studio delle opere si rivela utile il seguente passaggio reperito tra gli scritti di Gui, una nota di colore su come egli esigeva che venissero conservate e trattate le partiture, in special modo quelle utilizzate durante i concerti.

Una delle prime condizioni per ottenere una corretta esecuzione di un pezzo sinfonico (anche di comune repertorio) o di un'opera lirica, è poter disporre di un materiale (parti d'orchestra, di canto, di cori etc.) pulito e chiaramente leggibile. [...] Certe opere di comune repertorio come di Verdi, di Bellini, di Donizetti e sopra tutto di Puccini e compagni minori (Cilea, Giordano, etc.) vengono eseguite annualmente e contemporaneamente in più di un teatro sia in Italia sia fuori; gli editori debbono disporre quindi di "parecchie copie" dei materiali completi per le esecuzioni, e i loro noleggi. Data la scarsa educazione degli esecutori in genere, e in particolare dei direttori d'orchestra italiani, ogni direttore si ritiene in diritto di apportare segni di espressione, quando non sono segni per tener desta la loro memoria su qualche colorito, etc. e questo già sarebbe il meno; il peggio viene quando ciascun interprete di primo pelo si ritiene autorizzato a *modificare* effetti già chiaramente indicati sulle partiture dall'Autore dell'opera. Sembra una esagerazione dettata da spirito polemico affermare che questo è il caso più frequente... Allora accade come accadde a me una volta, [...] che dovetti rifiutarmi, presso l'editore, di dirigere l'opera con una partitura ridotta a forza di segni di lapis colorati, e spesso anche di lapis copiativo o anche di inchiostro ad essere difficilmente leggibile. E le parti? Evidentemente le parti avevano, durante i numerosi noleggi in innumerevoli stagioni, subito la stessa sorte³⁷⁰.

Un valido aiuto per la corretta interpretazione delle agogiche erano, ovviamente, le indicazioni metronomiche, alle quali Gui in principio si atteneva con rigorosa precisione a una prima lettura, per poi fruirne con maggiore libertà in una fase più matura dell'interpretazione del brano. Nei casi in cui la musica era accompagnata da un testo poetico - opere liriche e altre composizioni vocali - anche questo fungeva da sostegno e da guida per una più aderente resa esecutiva. Gui lo aveva riscontrato direttamente, essendosi cimentato molte volte nella traduzione ritmica - dal tedesco all'italiano - di moltissime *Cantate* di Bach e di alcune opere sinfonico-corali di Brahms:

Una conoscenza e una confidenza col mondo delle lettere è necessaria. Sarebbe ingenuo e superfluo soffermarsi a spiegare le ragioni. Ma non solo per il melodramma, anche per tutte le forme di espressione musicale dove la musica si unisce alla parola, alla poesia. Ogni volta che io ebbi occasione di tentare delle traduzioni di diverse composizioni musicali, come ad esempio la *Nenia* di Schiller o il *Canto del destino* di Hölderlin, o la *Rapsodia* di Goethe e il *Canto delle Parche* del medesimo, tutte poesie musicate superbamente da Brahms, il cercare e trovare la parola corrispondente, tenendo conto non solo dell'accento tonico, [...] mi spinse sempre più profondamente nel significato poetico e musicale dei pezzi³⁷¹.

Anche in questo caso, il fatto di aver condotto studi universitari umanistici - parallelamente a quelli musicali - forniva a Gui i mezzi adeguati ad affrontare con maggior senso critico e consapevolezza l'esecuzione delle opere sinfonico-vocali.

Gli aspetti fin qui esaminati rappresentano utili tasselli per la ricostruzione dello stile interpretativo di Gui. Egli era convinto dell'importanza della tecnica, intesa come *trait-d'union* tra la figura dell'interprete e quella dell'esecutore:

³⁷⁰ Vittorio Gui, *Attività esecutiva nei concerti sinfonici e nei teatri lirici in Italia* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁷¹ Ivi.

Ricorre subito alla mente una tremenda parola: “tecnica”, parola che spaventa i “non addetti ai lavori” che si fermano avanti ad essa come avanti a una tabella di “proibizione di passaggio”. [...] La tecnica dovrebbe sempre essere intesa per quel procedimento che mira a concordare esattamente le due facce o diciamo le due componenti del direttore-interprete. Perché anche se ci ho impiegato anni e anni, mi sono finalmente un giorno accorto che così è, e non potrei ormai più discutere la cosa con nessuno; per me è la Verità. Nel direttore che tiene nelle sue mani l'esecuzione di un capolavoro, come quello sopra citato, occorre distinguere le due componenti; distinguerle con grande chiarezza se si vuol valutare la piena funzione dell'esecutore, dico: l'interprete (prima) e l'esecutore (dopo). Naturalmente i due avverbi di *prima e dopo* assumono un senso relativo, perché si intendono né riferiti a una misura di tempo né di grado³⁷².

Se il compito del direttore d'orchestra può inserirsi tra l'essere servo della musica - alle dipendenze del compositore - oppure padrone della stessa - un “tiranno” dell'interpretazione - Gui si poneva in una posizione di equilibrio all'interno del binomio: la personale e originale lettura della pagina musicale teneva sempre in considerazione la volontà dell'autore e restava fedele allo stile che caratterizzava il periodo nel quale l'opera d'arte era stata composta. Interessanti dettagli relativi allo stile interpretativo di Gui potrebbero essere forniti dalle registrazioni sonore dei suoi concerti, che però sono quasi del tutto assenti per il periodo esaminato. La penuria di testimoni sonori potrebbe essere in parte colmata dalla disamina delle partiture appartenute al Maestro e conservate presso la Fondazione Rossini di Pesaro: la biblioteca musicale del Maestro consta di oltre quattromila volumi che abbracciano un vasto arco temporale - dal Seicento alla contemporaneità. Utilizzati senza dubbio per lo studio preliminare delle composizioni - che Gui usava condurre nella solitudine del proprio studiolo di Fiesole - è meno probabile che tali partiture fossero state anche sfruttate per le prove o la direzione vera e propria dei concerti, dato che, come si è visto, era usanza dei teatri noleggiare partiture e spartiti direttamente dalle case editrici musicali. Indipendentemente dall'utilizzo fattone dal proprietario, le pagine conservano annotazioni, commenti, correzioni di vario genere e tagli alla partitura autografi. Per la mia ricerca ho preso in considerazione quattro tra le composizioni più amate ed eseguite da Gui, quali *Così fan tutte*, *Alceste*, *Italiana in Algeri* e la *Sonata a tre strumenti* di Porpora: l'imponente lavoro di disamina dei volumi resta però ancora da fare e promette di raccogliere importanti informazioni relative all'interpretazione e alla resa sonora delle musiche.

4.4. La programmazione concertistica e la consuetudine dei “bis”

Un altro aspetto che impegnò Gui costantemente fin dall'inizio della carriera fu la strutturazione dei programmi dei concerti: secondo il suo punto di vista, questi si dovevano adeguare al grado di preparazione del pubblico, in maniera tale da permettere a quest'ultimo di trarre dall'ascolto il maggior insegnamento possibile in materia di cultura musicale, e non

³⁷² Ivi.

puntare esclusivamente al piacere immediato suscitato dall'esecuzione - alla stregua di un qualunque altro intrattenimento - né tantomeno al successo che il direttore avrebbe potuto ricavare battendo un repertorio consolidato. Ripercorrendo le tappe della carriera, ci si rende conto che questo fu per Gui un punto di primaria importanza fin dai primi concerti nei quali gli fu consentito di scegliere il repertorio. Solo per citare alcuni casi, si ricordano i programmi di sala dei suoi primi concerti all'Augusteo, quelli degli spettacoli al Teatro di Torino e quelli relativi al periodo fiorentino, sempre corredati da notizie introduttive riguardanti le composizioni proposte. Gli obiettivi perseguiti erano due: indirizzare gradualmente il pubblico - molto spesso digiuno in quanto a repertorio sinfonico - verso una preparazione musicale tale da apprezzare ogni tipo di repertorio, attraverso la conoscenza delle opere più significative di ogni epoca; in seguito, una volta affinato il gusto degli ascoltatori e ottenuta una accettabile capacità di comprensione, condurli a riscoprire e valorizzare composizioni più impegnative sia dei grandi maestri del passato sia della contemporaneità. La passione per la ricerca e la proposta al pubblico di un patrimonio musicale meno usuale era un'attitudine piuttosto rara tra i direttori d'orchestra, che in Gui fu favorita senz'altro dalla formazione umanistica: questa lo rendeva un accanito studioso e bibliofilo - come lui stesso amava definirsi - che si sforzava di penetrare il significato più profondo di ogni opera. Volendo fare un confronto con uno dei più illustri direttori dell'epoca, occorrerà rilevare con Cavallini che Toscanini non avrebbe potuto spaziare così tanto nella proposta musicale, né

applicare improbabili criteri di ricupero filologico legati alla musica antica, dato che la "memoria storica" del Maestro si fermava a Gluck e Haydn, ossia ai primi autori del repertorio storicizzato³⁷³.

Il direttore parmigiano escluse il Seicento dal proprio repertorio, accordando le proprie preferenze a Mozart, a molti compositori di Ottocento e Novecento al punto che «il nome del Toscanini non è legato alle rivelazioni o alle così dette scoperte³⁷⁴». Gui riteneva che la difficoltà principale nella stesura di un programma fosse trovare l'equilibrio tra musiche antiche e moderne. In un suo scritto, egli riportava alcune indicazioni sulla distribuzione classica delle opere all'interno di un concerto:

il cliché dei nostri programmi sinfonici, composti di due parti, di circa un'ora ciascuna, o poco meno, con un intervallo di un quarto d'ora, risponde a esigenze, dirò fisiologiche, dei nostri pubblici latini; nella prima parte dopo un breve pezzo di apertura (alle volte si può anche farne a meno) si fa seguire il "pezzo forte" del programma cioè la sinfonia in quattro tempi; poi diamo il riposo. Nella seconda parte si passa a una forma generalmente più frammentaria e si inseriscono pezzi di vario stile, antichi o moderni, o misti, naturalmente badando a non provocare troppo stridenti contrasti di stile; c'è l'abitudine poi di finire con un pezzo brillante³⁷⁵.

³⁷³ Ivano Cavallini, *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 28.

³⁷⁴ Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, cit., p. 188.

³⁷⁵ Vittorio Gui, dattiloscritto senza titolo in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3. Comparando le direttive qui riportate con i programmi di sala dei suoi concerti, si può verificare come queste venissero il più

Egli specificava che a volte, per esigenze contingenti, dovette eliminare o il pezzo classico - la sinfonia in quattro movimenti - oppure il brano finale brillante, cercando comunque di mantenere un senso di stabilità al programma. Tuttavia, nonostante la volontà di fornire indicazioni precise,

non è possibile dare delle regole definite; il senso dell'equilibrio deve venire dal direttore dalle più profonde qualità del suo intuito artistico, unite alle conquiste della esperienza; e l'esperienza di un contatto tra esecutore e pubblico, è una di quelle che non si esaurisce neppure con una lunga carriera; il senso dello stile è frutto anche esso di intuito, ma molto, moltissimo esso risulta anche da lungo studio e approfondimento delle opere che siamo chiamati a interpretare³⁷⁶.

Esaminando i programmi dei concerti relativi al primo trentennio di attività - cioè dal 1907 al 1936 - è possibile trarre alcune considerazioni riguardo agli orientamenti musicali di Gui. Egli era solito accostare, all'interno dello stesso concerto sinfonico, opere appartenenti al passato - italiano o straniero - ad altre recenti, se non contemporanee, rendendo i suoi concerti una galleria di compositori dei vari periodi storici³⁷⁷. Tra gli autori privilegiati figuravano Bach, di cui diresse vari concerti, oratori e cantate; Händel, di cui selezionò diversi concerti grossi; opere di Sammartini, Boccherini, Corelli; sinfonie di Haydn e Schubert; ouvertures, concerti e sinfonie di Beethoven; ouvertures di alcune opere di Mozart, Rossini e Wagner; infine, quale “apostolo di Brahms in Italia”, Gui ripropose al proprio pubblico le opere più significative del compositore di Amburgo, quali le sinfonie, concerti e altri lavori sinfonico-corali. Egli stesso era consapevole di quanto la sua passione per Brahms fosse stata fondamentale per la riabilitazione del compositore nel panorama sinfonico nazionale:

In Italia e anche all'estero sopra tutto nella musicalissima Germania, ho avuto il premio alle mie fatiche dedicate per anni e anni alle opere di Brahms. Bisogna ricordare le date, in genere; io ho cominciato a dirigere concerti sinfonici [...] sin dall'anno 1908; e allora la conoscenza di Brahms era da noi ridottissima [...] Io fui tra i primi a introdurre nei miei programmi le quattro sinfonie, le due Ouvertures, le Variazioni su tema di Haydn, arrivando al *Requiem tedesco*. Non posso dire che alla fatica e all'ardire rispondesse subito la soddisfazione di un unanime successo. [...] Il pubblico accettava rassegnato il mio Brahms, in parte applaudiva, in parte “zittiva” tanto per far capire dentro i limiti di una certa educazione, la sua disapprovazione e io...imperterrito seguitavo nella mia missione. Finì che vinsi io, anche perché i tempi cambiano, le opinioni si alternano³⁷⁸.

Tra i compositori fin qui menzionati, il più trascurato fu forse Mozart, del quale vennero dirette pochissime sinfonie - almeno relativamente al trentennio preso in esame. Una delle motivazioni di tale esclusione potrebbe trovarsi tra le pagine di uno scritto - intitolato, non a

delle volte applicate, sebbene non manchino esempi di concerti nei quali il brano introduttivo veniva eliminato con la proposta immediata del pezzo forte, ossia la sinfonia.

³⁷⁶ Ivi.

³⁷⁷ Per un approfondimento relativo alla scelta di autori e opere per i programmi dei concerti si rimanda a Lydia Goehr, *Il museo immaginario delle opere musicali: saggio di filosofia della musica*, a cura di Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Udine, Mimesis, 2016, pp. 347 e segg.

³⁷⁸ Vittorio Gui, *L'arte del dirigere un'orchestra. L'interpretazione, l'esecuzione* cit.

caso, *La prova del fuoco: Mozart* - nel quale egli ricordava la prima direzione di una sinfonia del compositore salisburghese:

Mi capita di dirigere a Roma, in quell'Augusteo che era stato il tempio del mio battesimo, tre anni prima, un programma dove c'era la sinfonia in sol minore di Mozart [si tratta del concerto all'Augusteo in data 3 marzo 1912]; il mio primo incontro col grande tremendo Mozart... [...] Bene, fu l'avvenimento capitale del quale porto ancora, dopo un mucchio di anni i segni, dentro il ricordo. Avevo studiato seriamente il capolavoro, senza sospettare i pericoli che mi attendevano al varco; e quando sul più bello ero sicuro di poter arrivare a un risultato onorevole, come in altri programmi avevo raggiunto con musiche meno "pericolose" quali ad esempio la *Morte e trasfigurazione* di Strauss che era stata nella mia esecuzione addirittura esaltata dalla critica romana, ecco che mi sento passar sotto le orecchie una musica che non era assolutamente quella che nel travaglio dello studio mi era apparsa. Intendiamoci questa era la vera, mentre l'altra era la errata. Uno scoramento terribile mi assalse. Il programma in tutto il resto aveva ottenuto un segnalato successo, ma tutta la gioia del successo mi fu distrutta dal turbamento interiore di quella segreta disfatta. E dico "segreta" perché per alcun tempo non osai né seppi a chi aprire il mio animo. [...] A malgrado del coraggio che mi tornò a poco a poco, posso accorgermi oggi rivedendo la storia dei miei programmi sinfonici che Mozart lo lasciai aspettare ancora almeno altri dieci anni!³⁷⁹

Scorrendo i programmi di sala si evince che Mozart dovette effettivamente attendere ben più di dieci anni, dato che dalla fine degli anni Venti Gui incrementò il suo abituale repertorio mozartiano - costituito dalle solite ouvertures - con poche sinfonie e concerti per pianoforte o violino³⁸⁰. Ferma restando la grave assenza di Mozart dal suo repertorio sinfonico, il direttore esternava, in altro scritto, la sua grande venerazione per il compositore:

Alla ammirazione sconfinata che il mondo ha finito per tributare all'opera colossale di Mozart, io vorrei che si aggiungesse codesto senso di gratitudine per tanto dono; perché soltanto così il nostro tributo a Lui sarà perfetto³⁸¹.

Relativamente a compositori coevi, le scelte si indirizzarono sulle principali opere sinfoniche di Debussy, Stravinskij, Strauss, e sugli italiani Martucci e Mancinelli. Anche la Generazione dell'Ottanta - di cui lui poteva far parte per ragioni anagrafiche - venne omaggiata nei suoi programmi, soprattutto attraverso opere di Casella e Respighi, sebbene anche Malipiero e Pizzetti non venissero trascurati; a questi nomi si aggiunsero poi quelli dei più giovani Dallapiccola e Castelnuovo-Tedesco. Grandi assenti risultarono le opere appartenenti al genere dodecafonico.

Per circa un trentennio, Gui alternò l'impegno sul podio all'attività di compositore, che a volte si declinava nella revisione e trascrizione per orchestra di opere di vari autori: queste rielaborazioni, oltre a proprie composizioni, venivano spesso incluse nei programmi dei suoi

³⁷⁹ Ivi.

³⁸⁰ Nel suo articolo *Mozart a Firenze*, «Illustrazione toscana e dell'Etruria», XIII, febbraio 1935, pp. 37-40, Mario Castelnuovo-Tedesco riporta che l'edizione del 1935 del Maggio Musicale Fiorentino riservò molta attenzione alla produzione del compositore salisburghese, contrariamente a quanto avvenuto fino ad allora nel capoluogo toscano. Analizzando i programmi di sala, però, si evince come Gui fosse stato solo marginalmente attivo in questa celebrazione mozartiana, avendo diretto un solo concerto dedicato interamente a Mozart e avendo distribuito poche altre opere nei concerti sinfonici a lui affidati.

³⁸¹ Vittorio Gui, *Mozart in Scritti musicali*, Firenze, BNCf, Fondo Gui, Archivio 3

concerti. In un saggio intitolato *Sull'uso di trascrivere per orchestra*, il direttore si interroga sull'etica di questa prassi, «se sia bene o male impadronirsi di una composizione concepita per un dato strumento e portarla, sia pure rispettosamente e compiutamente, nella forma orchestrale non voluta dall'autore³⁸²». Egli afferma, in linea teorica, di essere contrario a tale prassi, che snaturava l'opera originaria: vi furono però alcune circostanze che lo spinsero a derogare. In primo luogo, l'aver studiato pagine la cui scrittura - soprattutto pianistica, come nel caso di César Franck - tradiva già un'impostazione orchestrale, e che quindi si prestavano senza troppi stravolgimenti ad una trascrizione; in secondo luogo, nel caso di composizioni poco eseguite a causa di una strumentazione difficilmente reperibile - e qui si riferisce a quanto era stato composto da Bach per organo, strumento utilizzato per lo più per la musica da camera, da chiesa e raramente per il repertorio sinfonico -, il «grande desiderio che il mio pubblico, quello che io cercavo di portare alla comprensione delle grandi musiche sinfoniche, ne venisse a conoscenza³⁸³». Le trascrizioni che maggiormente figurano nei programmi sono: la *Sonata a tre strumenti* di Porpora, trascritta alla maniera di concerto grosso per due violini, violoncello, cembalo e organo, che lo stesso Gui colloca nel 1912; l'*Aria* di Sammartini tratta dal *Trio* in la minore, op. 3, n. 3; la *Pastorale* di Boccherini, dal quintetto op. 37; tra le opere tratte da Johann Sebastian Bach, i *Due corali O Mensch, beweine' dein' Sünde gross* (*O uomo, piangi la tua grande colpa*) e *In dir ist Freude* (*In te è la gioia*), rispettivamente BWV 622 e 615, il *Concerto Brandeburgese* n. 2, la *Pastorale* BWV 590, i *Tre preludi corali Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (*Io chiamo te, signor Gesù Cristo*) BWV 639, *Liebster Jesu, wir sind hier* (*Amato Gesù, noi siamo qui*) BWV 730-731 e *In dulci jubilo* BWV 729, l'*Arioso*, un Adagio basato sulla venticinquesima delle *Goldberg Variationen*; il *Preludio, Aria e Finale* di Franck, realizzato nel 1930. Le trascrizioni che in assoluto ottennero il numero maggiore di esecuzioni furono i *Due corali* di Bach, costantemente presenti nel primo trentennio di carriera³⁸⁴. Gui aveva cercato di essere coerente allo stile dell'autore trascritto, utilizzando solo strumenti idonei al periodo storico in cui si collocava l'opera originaria, senza eccedere nell'organico e evitando anacronismi: ad esempio, nel caso di Bach, nello scritto citato precedentemente, egli affermava di non aver utilizzato i clarinetti in quanto lontani dalle sonorità bachiane e «il cui timbro si associa troppo nel mio spirito all'apparire delle opere mozartiane³⁸⁵», mentre nel finale della *Pastorale* egli aggiunse tre trombe acute in linea alla scrittura bachiana. Le trombe vennero analogamente utilizzate anche per l'ultimo tempo della *Sonata a tre* di Porpora, che, presentata in un concerto sinfonico a Palermo nel 1928, venne molto apprezzata:

il concerto grosso, che è molto simpatico, e che nell'adagio raggiunge dei momenti di grande commozione, fu reso da Gui con molto senso stilistico. Ecco che ci ritroviamo di fronte ad una delle

³⁸² Idem, *Sull'uso di trascrivere per orchestra*, «La rassegna musicale», IX, 12, dicembre 1936, pp. 353 – 357: 353.

³⁸³ Ivi, p. 355.

³⁸⁴ Si veda la *Cronologia dei concerti*.

³⁸⁵ Gui Vittorio, *Sull'uso di trascrivere per orchestra*, cit., p. 357.

caratteristiche più spiccate di questo direttore: il senso dello stile. Gui, che oltre ad avere una profondissima cultura musicale, ha anche una vasta cultura generale, ma specialmente letteraria, è fornito di un acutissimo senso stilistico, per cui le sue interpretazioni non sono mai fatte a caso, ma tutte sono basate su un sicuro e profondo studio.³⁸⁶

Nello stesso programma venne proposta al pubblico anche la *Pastorale*, la cui trascrizione ottenne gli elogi della critica:

L'orchestrazione fattane da Gui è indovinatissima. È molto difficile infatti trascrivere della musica di Bach, perché in nulla si può variare il significato di essa. Gui nella *Pastorale* vi è riuscito; il carattere stilistico della composizione non è per niente guastato, tutte le possibilità orchestrali della *Pastorale* sono molto bene sfruttate. Indovinata la strumentazione della seconda parte, fatta per soli fiati, perché in essa sono molto ben riprodotti la sonorità e il timbro dell'organo nei suoi vari registri. La fusione di tutta l'orchestra in questo pezzo fu meravigliosa, e l'insieme organico pieno, sicuro³⁸⁷.

La lettura di alcuni programmi di sala dei concerti da lui diretti fornisce notizie anche riguardanti una prassi affermatasi ormai da tempo, quella dell'abolizione dei bis: ad esempio, in quelli dell'Augusteo si trova scritto in calce «Non si concedono bis» e in quelli fiorentini dei primi anni Venti, «Per ragioni d'arte si prega di non chiedere bis e di non entrare né uscire dalla sala durante l'esecuzione dei pezzi». Risalire alle origini di questo mutamento di costume è piuttosto arduo perché spesso tali comportamenti venivano preventivamente dibattuti sulle colonne di vari quotidiani, non sempre agevolmente rintracciabili. Uno dei principali fautori dell'abolizione del bis fu Toscanini, quando, in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, in accordo con il presidente Giuseppe Depanis, stabilì di non concederli, nonostante l'abitudine del pubblico di richiederli. Uno dei concerti previsti dal programma, infatti, si era protratto eccessivamente per via di una replica piuttosto impegnativa: tanto l'orchestra quanto gli ascoltatori si erano dimostrati particolarmente stanchi, al punto da non riuscire rispettivamente a mantenere la giusta concentrazione e a godere dell'intera esecuzione:

Infieriva la piaga atroce dei bis che stancano gli esecutori, scemano l'effetto raggiunto alla prima audizione e scompigliano l'euritmia del programma meglio architettato. [...] Ad evitare il rinnovarsi dell'inconveniente ed a conservare ai concerti la loro giusta quadratura il Toscanini decise di non concedere più bis in avvenire ma di interpretarne la richiesta come l'espressione del desiderio di ruidire il pezzo in un prossimo concerto³⁸⁸.

Sebbene il pubblico dapprima recalcitrasse, muovendo critiche alla presunta pigrizia di direttore e orchestrali, la decisione fu irrevocabile e «da allora in poi sia nei concerti delle Esposizioni del 1898 e del 1911 sia nei concerti orchestrali della Società dei Concerti i bis furono aboliti³⁸⁹».

³⁸⁶ S.n.a., *Rassegna d'arte e teatri. I concerti sinfonici al Teatro Massimo. Vittorio Gui*, testata non identificata, 10 febbraio 1928, Firenze, BNCF, Fondo Gui, *Articoli di giornale*, Archivio 5.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino: quindici anni di vita*, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1914-1915, p. 52.

³⁸⁹ Ibidem.

A distanza di anni Gui condivise questa presa di posizione, incorrendo anche in aspre contestazioni da parte del pubblico. Nelle sue memorie vengono riportati alcuni episodi tra i più significativi. Negli anni Dieci, ad esempio, trovandosi a dirigere un'*Aida* al Teatro San Carlo di Napoli, in accordo con il baritono Titta Ruffo, egli si rifiutò di concedere il bis di un'aria, facendo insorgere i presenti:

Aperti cielo! Urli che salgono oltre il soffitto del teatro; un baccano di inferno che non finisce più. Che fare? Io faccio segni di diniego, peggio che mai, la belva si infuria e si incaponisce più che mai, forte d'un diritto acquisito³⁹⁰.

Un episodio simile avvenne anni dopo, nel 1937 presso l'Arena di Verona, quando egli dirigeva *Turandot*: in questa occasione, il tenore aveva precedentemente invitato alcuni ammiratori a richiedere il bis dell'aria *Nessun dorma*, che Gui si rifiutò decisamente di concedere. Vedendo la folla urlante, egli abbandonò il podio deciso ad andarsene ma venne convinto a riprendere la sua postazione:

Cerco di risalire sul podio (che era piuttosto alto, ricordo) mentre sotto di me da un gruppo di eccitati sento partire frasi e parole ingiuriose, e ho la certezza che siano rivolte contro di me...Scendere con un salto e piombare nel folto della mischia fu un attimo; l'arma di cui disponevo non era molto valida, la mia esile bacchetta direttoriale, ma in certi casi tutto fa; cominciai a sbacchettare sulle facce di chi mi circondava urlando...poi accadde l'inverosimile che ancora oggi, a distanza di anni, non riesco a capire; la calma ritornò, si rifece un relativo silenzio, io mi ritrovai sul podio, mentre la rappresentazione continuò tranquilla fino al termine³⁹¹.

La narrazione riporta che all'uscita dall'Arena Gui dovette essere scortato dalle forze dell'ordine, poiché alcuni facinorosi volevano aggredirlo: «Così scappando, mancai l'occasione più unica che rara, di diventare un vero martire del bis³⁹²».

Venendo a conclusione, si può affermare che Gui fu senza dubbio una figura di primo piano nel panorama musicale di primo Novecento: in quel periodo «il campo dell'opera era [...] il campo che dominava su tutto. Nel campo sinfonico cominciava agli albori del secolo XX un vero e proprio interesse³⁹³», sulla scia della Germania, considerata all'epoca il solo luogo dove si potesse studiare, eseguire e ascoltare musica. Il fiorire - per quanto inizialmente sporadico e timido - di istituzioni di concerti offrì ai direttori la possibilità di cimentarsi in un repertorio sinfonico ancora quasi del tutto sconosciuto e di misurarsi con tutte le problematiche ad esso collegate: esemplificativa appare la testimonianza di Gui, secondo il quale

il grande Martucci non osava a volte nemmeno includere "per intero" una sinfonia di Beethoven nei suoi programmi, ed eseguiva l'Idillio di Sigfrido di Wagner tagliandone una parte!³⁹⁴.

³⁹⁰ Vittorio Gui, *Il tempo che fu*, cit., p. 90.

³⁹¹ Idem, *Il signor pubblico* in *Scritti musicali*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 3.

³⁹² Idem, *Il fischio*, «Il messaggero», 30 agosto 1961.

³⁹³ Idem, *Scritti autobiografici*, Firenze, BNCF, Fondo Gui, Archivio 2.

³⁹⁴ Ivi. Il periodo cui il ricordo si riferisce è quello della giovinezza dell'autore, grosso modo fino ai primi anni Dieci.

In pochi decenni, l'Italia registrò notevoli progressi e sia le orchestre stabili sia le manifestazioni sinfoniche eguagliarono quelle tedesche: tali risultati vennero raggiunti senza dubbio anche grazie a direttori d'orchestra che, lavorando con serietà e dedizione, riuscirono a diffondere un imponente patrimonio musicale e contribuirono all'evoluzione culturale dei pubblici italiani. Tra i più brillanti, si annovera certamente Vittorio Gui.



Vittorio Gui, «*Lo staffile*», 6 agosto 1915



Vittorio Gui con la figlia Oriana, metà degli anni Dieci. Per gentile concessione della signora Maria Previtali

Seconda parte

Repertori e testi

1. Cronologia dei concerti diretti da Vittorio Gui (1907-1936)

La seguente cronologia è stata ricostruita, in gran parte, grazie alle notizie reperite dai programmi di sala conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Nei casi in cui le fonti siano diverse, queste vengono indicate in nota, mentre in grassetto sono riportate le informazioni tratte dal volume *Gli anni dell'Augusteo: cronologia dei concerti, 1908-1936*, a cura di E. Zanetti, A. Bini e L. Ciancio, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1990.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
07/12/1907 ¹	Roma	Teatro Adriano	A. Ponchielli: <i>La gioconda</i>		Debutto di Vittorio Gui
11/01/1908 ²	Roma	Teatro Argentina	I. Pizzetti: <i>La nave</i>	F. Garavaglia. A. Pieri. E. Paoli. C. Galvani.	

¹ La notizia del debutto è stata desunta dalla documentazione bibliografica analizzata per la stesura della tesi.

² Alla prima rappresentazione de *La nave* ne seguirono altre di cui non si conoscono le date; visto il successo riscosso, in aprile venne organizzato un tour che portò l'opera nei teatri di Napoli, Firenze, Milano, Torino e Venezia. Le notizie relative a queste rappresentazioni sono note grazie alla documentazione bibliografica.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
25/03/1908	Roma	Anfiteatro Corea	<p>C. M. von Weber: ouverture <i>Jubel</i></p> <p>P. Ciajkovskij: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 23</p> <p>J. Massenet: <i>Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls</i></p> <p>G. F. Händel: Suite XIV: <i>Aria e Gavotta</i> (per pianoforte solo)</p> <p>F. Chopin: <i>Notturmo</i> (per pianoforte solo)</p> <p>F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Scherzo</i> (per pianoforte solo)</p> <p>F. Liszt: <i>Fantasia ungherese</i> per pianoforte e orchestra</p>	<p>A. Ariani: pianoforte</p> <p>U. Blonksteiner: clarinetto; T. Rosati: violoncello</p>	<p>Gui annota a margine: "Mio primo concerto"</p>
19/04/1908	Roma	Anfiteatro Corea	<p>G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i>: sinfonia</p> <p>F. Schubert: Sinfonia n. 8</p> <p>K. Goldmark: <i>Sakùntala</i></p> <p>P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i></p> <p>G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra</p> <p>G. Sgambati: <i>Gavotta</i> op. 14</p> <p>C. Saint-Saëns: <i>Sansone e Dalila</i>: Bacchanale</p>		<p>Gui annota a fianco: "bissato!"</p> <p>Strumentata da L. Mancinelli</p>
02/11/1908	Torino	Politeama Chiarella	<p>G. Donizetti: <i>Maria di Rohan</i></p>	<p>A. Pintucci: Riccardo</p> <p>M. Battistini: Enrico</p> <p>E. Corsi: Maria</p> <p>B. Lucchini: Armando di Gondi</p> <p>U. Ceccarelli: Visconte di Suse</p> <p>U. Cannetti: De Fièsque</p> <p>L. Penso Boldrini: Aulry</p> <p>C. Pierangeli: famigliare di Cherreuse</p>	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
19/02/1909	Roma	Teatro Nazionale	J. Massenet: <i>Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls</i> E. Grieg: <i>Peer Gynt: Morte d'Ase; Danza di Amitra</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> E. W. Elgar: Introduzione e Allegro per quartetto e strumenti ad arco V. Gui: <i>Il tempo che fu</i>		Prima esecuzione assoluta
18/04/1909	Roma	Anfiteatro Corea	L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> E. Serpieri: <i>Notturmo</i> per pianoforte R. Schumann: Due pezzi in forma di canone <i>Studi per pianoforte a pedali</i> , op. 56 n. 6 e 5: Adagio; Non molto presto N. Rimskij-Korsakov: <i>Antar: Melodia araba; La fanciulla di neve; Danza dei buffoni</i>		Rielaborazione orchestrale di N. Rimskij-Korsakov Orchestrazione di V. Gui Trascrizione per orchestra di F. C. T. Dubois
13/05/1909	Roma	Teatro Nazionale	C. W. Gluck: <i>Orfeo</i>		
25/08/1909 ³	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: <i>La Wally</i>	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	Prima esecuzione a Bergamo
26/08/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: <i>La Wally</i>	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	

³ Le notizie relative alla rappresentazione di *Wally* sono tratte da Roberta Paganelli: *Juanita Caracciolo: una breve e fulgida stella tra Puccini e Mascagni*, Varese, Zecchini, 2008, p. 117.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
28/08/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
29/08/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
01/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
02/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
04/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
07/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
15/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	Serata in onore di Juanita Caracciolo
18/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
20/09/1909	Bergamo	Teatro Donizetti	A. Catalani: La Wally	J. Caracciolo: Wally C. Formichi: Vincenzo Gellner. A. Maurini: Giuseppe Hagenbach.	
??/10/1909 ⁴	Bergamo	Teatro Sociale	V. Bellini: Norma	G. Russ: Norma. Gramegna: ? Maurini: Pollione. Contini: Oroveso	

⁴ Notizia tratta dal periodico «Ars et labor», Milano, Ricordi, ottobre 1909, p. 796.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
25/12/1909 ⁵	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: Sigfrido	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
26/12/1909	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: Sigfrido	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
29/12/1909	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: Sigfrido	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
01/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	

⁵ Le rappresentazioni presso il Teatro Regio di Parma sono tratte da *cronologia degli spettacoli lirici*, a cura di V. Cervetti, C. Del Monte e V. Segreto, Parma, STEP, 1979-1989.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
04/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
06/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
08/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. M. Kaftal: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
12/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
16/01/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: Puccellino del bosco.	
18/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. G. Agostini: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
20/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. G. Agostini: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
22/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
23/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
26/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
27/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
29/01/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
30/01/1910	Parma	Teatro Regio	G. Donizetti: <i>Maria di Roban</i>	M. Battistini: Enrico. B. Cappelli: Riccardo. N. Zanatta: Maria. E. Lopez Nunez: Armando di Gondy. S. Zavrosky: Il Visconte. A. Nava: De Fiesque. P. Domenichetti: Aubry e un familiare	
01/02/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
02/02/1910	Parma	Teatro Regio	R. Wagner: <i>Sigfrido</i>	G. Borgatti: Sigfrido. C. Spadoni: Mime. N. Rapisardi: Viandante. A. Nava: Alberico. S. Zavrosky: Fafner. E. Lopez Nunez: Erda. M. Kaftal: Brunilde. O. Simzis: l'uccellino del bosco.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/02/1910	Parma	Teatro Regio	G. Donizetti: <i>Maria di Roban</i>	M. Battistini: Enrico. B. Cappelli: Riccardo. N. Zanatta: Maria. E. Lopez Nunez: Armando di Gondy. S. Zavrosky: Il Visconte. A. Nava: De Fiesque. P. Domenichetti: Aubry e un familiare	
05/02/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	Serata a beneficio dei poveri. Serata offerta ai soci della Società di Letture e Conversazione
06/02/1910	Parma	Teatro Regio	G. Donizetti: <i>Maria di Roban</i>	M. Battistini: Enrico. B. Cappelli: Riccardo. N. Zanatta: Maria. E. Lopez Nunez: Armando di Gondy. S. Zavrosky: Il Visconte. A. Nava: De Fiesque. P. Domenichetti: Aubry e un familiare	
07/02/1910	Parma	Teatro Regio	A. Catalani: <i>Loreley</i>	S. Zavrosky: Rodolfo. O. Simzis: Anna di Rehberg. N. Fusati: Walter. T. Burchi: Loreley. N. Rapisardi: Herrmann.	
08/02/1910	Parma	Teatro Regio	G. Donizetti: <i>Maria di Roban</i>	M. Battistini: Enrico. B. Cappelli: Riccardo. N. Zanatta: Maria. E. Lopez Nunez: Armando di Gondy. S. Zavrosky: Il Visconte. A. Nava: De Fiesque. P. Domenichetti: Aubry e un familiare	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/05/1910	Roma	Augusteo	A. Salieri: <i>Le Daianidi</i> : ouverture F. Guglielmi: <i>Pellegrinaggio religioso a Monte Autore</i> A. Gasco: <i>L'orgia</i> poema sinfonico in forma scherzosa M. Muzii: <i>La leggenda di Lady Godiva</i> poema sinfonico A. Smareglia: <i>Oceana</i> : ouverture		Prima esecuzione assoluta Prima esecuzione assoluta Prima esecuzione assoluta
29/12/1910 ⁶	Napoli	Teatro San Carlo	R. Wagner: <i>La Walkiria</i>		Concerto inaugurale della stagione lirica napoletana 1910-1911
29/04/1911	Torino	Salone delle Feste	G. Verdi: <i>Nabucco</i> : sinfonia G. Bolzoni: <i>La cantata della patria, del lavoro e dell'umanità</i> , per soli, doppio coro, orchestra e banda J. Massenet: <i>Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls</i> E. W. Elgar: Introduzione e Allegro per quartetto e strumenti ad arco M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> K. Goldmark: <i>Nozze campestri. In giardino</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture	Dolbert: soprano. Bonini: baritono	Sui versi di E. A. Berta
04/05/1911	Torino	Salone delle Feste	L. van Beethoven: Sinfonia n. 4 M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Primo concerto sinfonico dell'Esposizione Prima esecuzione a Torino

⁶ La notizia è tratta dal volume *Cento anni di vita del Teatro di San Carlo 1848-1948*, Napoli, Ente Autonomo del Teatro di San Carlo, 1948.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
06/05/1911	Torino	Salone delle Feste	F. Schubert: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> E. W. Elgar: Introduzione e Allegro per quartetto e strumenti ad arco J. Massenet: <i>Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls</i> K. Goldmark: <i>La Regina di Saba</i> : preludio secondo		
14/05/1911	Napoli	R. Politeama Giacosa	L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> P. Ciaikovskij: Sinfonia n. 5		
06/09/1911	Torino	Salone delle Feste	L. van Beethoven: ouverture <i>Re Stefano</i> C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia	D. Sincero: organo; A. Cantù, F. Paoloantonio: pianoforte	Prima esecuzione a Torino. Diciassettesimo concerto sinfonico
09/09/1911	Torino	Salone delle Feste	G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia K. Goldmark: <i>Nozze campestri. In giardino</i> J. Svendsen: <i>Carnevale a Parigi</i> C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte	D. Sincero: organo; A. Cantù, F. Paoloantonio: pianoforte	Gran concerto di gala
11/09/1911	Torino	Salone delle Feste	J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale, Pastorale</i> F. Schubert: <i>Variazioni su un tema originale</i> A. Glazunow: <i>La primavera</i> op. 34 J. Svendsen: <i>Carnevale a Parigi</i> R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture	D. Sincero: organo	Diciottesimo concerto dell'Esposizione Prima esecuzione a Torino

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
22/10/1911	Torino	Salone delle Feste	L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> G. Tartini: <i>Il trillo del diavolo</i> J. S. Bach: <i>Aria</i> C. Saint-Saëns: <i>Rondò capriccioso</i> K. Goldmark: <i>Sakùntala</i> : ouverture J. S. Bach: <i>Toccata e fuga in re minore</i> (per organo solo) J. Lemmens: <i>Alleluia</i> (per organo solo) R. Wagner: <i>Parsifal</i> : ouverture R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture	M. Zacharewitsch: violino; F. Paoloantonio: pianoforte M. Zacharewitsch: violino; F. Paoloantonio: pianoforte D. Sincero: organo D. Sincero: organo	Trentesimo concerto sinfonico
28/10/1911 ⁷	Torino	Teatro Regio	J. Massenet: <i>Manon</i>	L. Cannetti: Manon. E. Garbin: Des Grieux). T. Parvis: Lescaut. S. Queirolo: Il conte Des Grieux. G. Paltrinieri: Guillot de Morfontaine. E. Pineschi: De Brétigny.	
11/11/1911 ⁸	Torino	Teatro Regio	G. Puccini: <i>La fanciulla del west</i>	E. Burzio: Minnie T. Parvis: Jack Rance R. Grassi: Dick Johnson. G. Paltrinieri: Nick. S. Queirolo: Ashby. M. Roussel: Sonora. E. Giunta: Trim. E. Sandrini: Sid. G. Tecchi: Bello. G. Nessi: Harry. A. Simonti: Joe. E. Pineschi: Happy. E. Sandrini: Larkens. V. Mentasti: Billy. G. Egitto: Wowkle. C. Garuffi: Jake Wallace. V. Mentasti: José Castro. L. Cordone: un postiglione.	

⁷ Notizia tratta dal periodico «Ars et labor», Milano, Ricordi, novembre 1911, p. 881. I nomi degli interpreti sono invece tratti da Marie Thérèse Bouquet, Valeria Gualerzi, Alberto Testa, *Cronologie*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1988.

⁸ Notizia tratta dal periodico «Ars et labor», Milano, Ricordi, dicembre 1911, p. 960.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
20/11/1911	Torino	Teatro Regio	G. B. Pergolesi: <i>La serva padrona</i> W. A. Mozart: <i>La villanella rapita</i> , sinfonia R. Wagner: <i>Tannhauser</i> , <i>O tu bell'astro</i> R. Wagner: <i>La walkiria</i> , <i>Addio di Wotan</i> , <i>L'incantesimo del fuoco</i> U. Giordano, <i>Andrea Chénier</i> : <i>La mamma morta</i> G. Meyerbeer, <i>L'Africana</i> : <i>O paradiso</i>	I. Cattorini: Serpina. G. Kaschmann: Uberto. E. Valle: Vespone.	
26/11/1911 ⁹	Roma	Teatro Costanzi	V. Gui: <i>Fantasia bianca</i>		Spettacolo cinematografico e musicale. Prima esecuzione al Costanzi.
27/11/1911	Roma	Teatro Costanzi	V. Gui: <i>Fantasia bianca</i>		Spettacolo cinematografico e musicale.
28/11/1911	Roma	Teatro Costanzi	V. Gui: <i>Fantasia bianca</i>		Spettacolo cinematografico e musicale.
29/11/1911	Roma	Teatro Costanzi	V. Gui: <i>Fantasia bianca</i>		Spettacolo cinematografico e musicale.
30/11/1911	Roma	Teatro Costanzi	V. Gui: <i>Fantasia bianca</i>		Spettacolo cinematografico e musicale.
23/12/1911	Torino	Teatro Regio	A. Boito: <i>Mefistofele</i>	N. De Angelis: Mefistofele. M. Polverosi: Faust. C. Bonaplata-Bau: Margherita. E. Galeazzi: Marta. G. Nessi: Wagner. B. Del Pinto: Elena. I. Zizolfi: Pantalìs. G. Nessi: Nereo.	
06/01/1912	Torino	Teatro Regio	J. Massenet: <i>Thaïs</i>	J. Segura-Tallien: Atanaele. A. Quarti: Nicia. G. Toschi: Thaïs. S. Queirolo: Palemone. M. Franchini: Mirtale. Rossi-Giacomazzi: Crobilia.	

⁹ Le notizie relative alle esecuzioni di *Fantasia bianca* sono tratte da Vittorio Frajese, *Cronologia completa degli spettacoli (1880-1960)*, in *Dal Costanzi all'opera: cronache, recensioni e documenti*, Roma, Capitolium, 1978.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/01/1912 ¹⁰	Torino	Teatro Regio	P. Dukas: <i>Arianna e Barbablù</i>	S. Queirolo: Barbablu. C. Toschi: Arianna. I. Zizolfi: La nutrice. B. Del Pinto: Selisetta. Rossi-Giacomazzi: Igrana. O. Paradisi: Melisanda. E. Galeazzi: Beregaria. G. Fantini: Alladina. E. Sandrini: Primo contadino. G. Nessi: Secondo contadino. ?: terzo contadino.	
11/02/1912	Torino	Teatro Regio	V. Bellini: <i>Norma</i>	E. Ferrari-Fontana: Pollione. J. Torres de Luna: Oroveso. J. Capella: Norma. O. Fiammingo: Adalgisa. D. Tanfani: Clotilde. G. Nessi: Flavio.	
25/02/1912	Roma	Augusteo	G. F. Händel: Concerto grosso in fa maggiore op. 6 n. 9 L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza E. W. Elgar: <i>Variazioni sinfoniche</i> op. 36		
03/03/1912	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: Sinfonia K 550 A. Glazunow: <i>La primavera</i> op. 34 C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> P. Dukas: <i>Ariane et Barbebleue</i> : preludio atto III P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i> R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i>		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet

¹⁰ Notizia tratta da Marie Thérèse Bouquet, Valeria Gualerzi, Alberto Testa, *Cronologie*, cit.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/05/1912	Napoli	Teatro San Carlo	Non specificato		
05/12/1912	Roma	Augusteo	<p>N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i></p> <p>R. Schumann: Sinfonia n. 2: <i>Adagio, Scherzo</i></p> <p>R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i></p> <p>J. Roger-Ducasse: <i>Sarabanda</i></p> <p>V. Gui: <i>Scherzo fantastico</i></p> <p>G. B. Sammartini: <i>Aria</i></p> <p>L. Boccherini: <i>Pastorale</i></p> <p>C. M. von Weber: <i>Euryanthe: ouverture</i></p>		<p>Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo</p> <p>Prima esecuzione assoluta</p> <p>Trascrizione per archi di V. Gui dal Trio in la minore, op. 3, n. 3</p> <p>Trascrizione per orchestra dal quintetto op. 37</p>
08/12/1912	Roma	Augusteo	<p>G. F. Händel: Concerto grosso in si minore op. 6 n. 12</p> <p>R. Schumann: Sinfonia n. 2: <i>Adagio, Scherzo</i></p> <p>C. M. von Weber: <i>Euryanthe: ouverture</i></p> <p>J. Roger-Ducasse: <i>Sarabanda</i></p> <p>G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i></p> <p>A. Smareglia: <i>La falena: Scena di seduzione e Lamento nel bosco</i></p> <p>R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i></p>		
26/12/1912 ¹¹	Napoli	Teatro San Carlo	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>		Serata inaugurale della stagione lirica napoletana 1912-1913

¹¹ La notizia è tratta dal volume *Cento anni di vita del Teatro di San Carlo 1848-1948*, Napoli, Ente Autonomo del Teatro di San Carlo, 1948.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/10/1913 ¹²	Treviso	Teatro Comunale	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	Baron: Isotta. Perini: Brangania. Lavarello: Tristano. Rossi Morelli: Kurwenaldo. Carozzi: Re Marke.	
25/10/1913	Treviso	Teatro Comunale	G. Verdi: <i>Un ballo in maschera</i>		
04/01/1914	Roma	Augusteo	J. S. Bach: Suite in si minore J. Haydn: Sinfonia n. 2 in re maggiore V. Gui: <i>Il tempo che fu</i> P. Dukas: <i>La Péri</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Cavalcata delle Walkirie</i>		Strumentazione redatta da G. Mahler
21/01/1915 ¹³	Napoli	Teatro San Carlo	G. Laccetti: <i>Il miracolo</i>		Prima rappresentazione assoluta
30/07/1915 ¹⁴	Firenze	Politeama Fiorentino	G. Verdi: <i>Nabucco</i> : sinfonia. G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia A. Catalani: <i>Wally: A sera</i> C. Saint-Saens: <i>Le rouet d'Omphale</i>	E. Toninello: soprano	
12/12/1915	Roma	Augusteo	A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 2 N. Rimskij-Korsakov: La notte di Natale L. van Beethoven: ouverture Egmont E. Wolf-Ferrari: Le donne curiose: Ouverture E. W. Elgar: Variazioni sinfoniche op. 36		

¹² Le notizie relative al Teatro Comunale di Treviso sono tratte da Carlo Marinelli Roscioni, *Cronologia del Teatro Comunale*, Treviso, Longo & Zoppelli, 1975.

¹³ La notizia della rappresentazione è reperita dal volume *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, Milano, Sonzogno, 1995.

¹⁴ Di questo concerto viene data notizia nel periodico «Lo staffile» del 6 agosto 1915: vennero eseguite arie d'opera non specificate. La direzione era stata inizialmente affidata a Leopoldo Mugnone, che dovette però rinunciare.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
13/01/1917	Roma	Augusteo	G. Rossini: <i>Il Barbiere di Siviglia</i> : Sinfonia C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte E. W. Elgar: <i>Il sogno di Geronzjo</i> : Preludio A. Järnefelt: <i>Preludietto</i> per piccola orchestra C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> G. Rossini: <i>Semiramide</i> : Sinfonia		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
20/01/1917	Roma	Augusteo	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> V. Gui: <i>Il tempo che fu</i> A. Järnefelt: <i>Preludietto</i> per piccola orchestra H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo. La regina Mab</i> G. Verdi: <i>Nabucco</i> : Sinfonia V. Gui: Due liriche, per soprano e orchestra: <i>Renouveau, O si chère de loin</i> I. Pizzetti: <i>Fedra</i> : Preludio atto I A. Catalani: <i>Wally. A sera</i> C. Saint-Saëns: <i>Le rouet d'Omphale</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : Sinfonia	A. M. Mendicini Pasetti: soprano	Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo
13/01/1918	Roma	Augusteo	G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte E. W. Elgar: <i>Il sogno di Geronzjo</i> : preludio A. Järnefelt: <i>Preludietto</i> per piccola orchestra C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> G. Rossini: <i>Semiramide</i> : sinfonia	A. Traversi: organo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
20/01/1918	Roma	Augusteo	<p>N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i></p> <p>V. Gui: <i>Il tempo che fu</i></p> <p>A. Järnefelt: <i>Preludietto</i> per piccola orchestra</p> <p>H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo. La regina Mab</i></p> <p>G. Verdi: <i>Nabucco</i>: sinfonia</p> <p>V. Gui: Due liriche per canto e pianoforte</p> <p>I. Pizzetti: <i>Fedra</i>: Preludio atto I</p> <p>A. Catalani: <i>Wally. A sera</i></p> <p>C. Saint-Saëns: <i>Le rouet d'Omphale</i></p> <p>G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i>: sinfonia</p>	<p>A. Traversi: organo</p> <p>A. M. Mendicini Pasetti: soprano</p>	<p>Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo</p> <p>Prima esecuzione assoluta</p>
26/01/1919	Roma	Augusteo	<p>L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i></p> <p>R. Schumann: Sinfonia n. 4</p> <p>G. F. Händel: Concerto grosso in fa maggiore op. 6 n. 9</p> <p>G. F. Malipiero: <i>Impressioni dal vero</i>: prima serie</p> <p>F. Schubert: <i>Rosamunda</i>: intermezzo e danza</p> <p>J. Svendsen: <i>Carnevale a Parigi</i></p>		
02/02/1919	Roma	Augusteo	<p>W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i>: ouverture</p> <p>R. Bossi: <i>Bianco e nero</i> schizzo orchestrale</p> <p>C. Franck: <i>Psiche. Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i></p> <p>L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3</p> <p>J. Brahms: Sinfonia n. 2</p>		
24/05/1919	Torino	Teatro Regio	<p>J. Brahms: Sinfonia n. 1</p> <p>F. Schubert: <i>Rosamunda</i>: intermezzo e danza</p> <p>P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i></p> <p>R. Wagner: <i>Tannhäuser</i>: ouverture</p>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
28/05/1919	Torino	Teatro Regio	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Cavalcata delle Walkirie</i>		Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo. Prima esecuzione a Torino
03/12/1919 ¹⁵	Palermo	Teatro Massimo	G. Verdi: <i>Aida</i>		Serata inaugurale della stagione lirica palermitana 1919-1920
15/01/1921 ¹⁶	Lisbona	Teatro San Carlo	C. Gounod: <i>Faust</i>		Serata inaugurale della stagione lirica lisbonese 1920-1921
??/01/1921	Lisbona	Teatro San Carlo	C. M. von Weber: <i>Euriantbe</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 2 J. Vianna Da Motta: Sinfonia <i>A patria</i> : adagio L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture		

¹⁵ La notizia della rappresentazione è nota grazie alla documentazione bibliografica.

¹⁶ Le notizie relative alla stagione di Lisbona sono state reperite dalle fonti bibliografiche.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
11/05/1921	Roma	Augusteo	J. Haydn: Sinfonia n. 2 in re maggiore B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale, Pastorale (preludio parte II) Preludio alla seconda parte</i> (Pastorale) J. S. Bach: Concerto Brandeburghese n. 3 R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> L. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> : ouverture		
22/05/1921	Roma	Augusteo	J. Brahms: Sinfonia n. 4 A. Casella <i>Il convento veneziano</i> op. 19: Ridda dei fanciulli; Barcarola e Sarabanda; Danza delle vecchie dame; Marcia di festa R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>La fanciulla di neve</i> : suite	A. Bucci: soprano	
??/01/1922	Lisbona	Teatro San Carlo	G. Puccini: <i>La Bobème</i>	A. Conti: Mimi A. Bucci: Musette A. Bagnariol: Rodolfo E. Roggio: Marcello G. Cirino: Colline L. Erauzkin: Schaunard C. Spadoni: Benoît, Alcindoro, Parpignol	
26/11/1922	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia		Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/12/1922	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia n. 2 in re maggiore L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 A. Borodin: <i>Nelle steppe dell'Asia centrale</i> C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga:</i> ouverture		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
17/12/1922	Roma	Augusteo	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 4 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) J. Roger-Ducasse: <i>Au jardin de Marguerite</i> poema sinfonico: Interludio R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo Prima esecuzione in Italia
20/12/1922	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i>	J. Vianna Da Motta: pianoforte	Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
24/12/1922	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture M. Castelnuovo-Tedesco: <i>Cipressi</i> per orchestra A. Gasco: <i>Buffalmacco</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia	J. Vianna Da Motta: pianoforte	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/01/1923 ¹⁷	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
05/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
07/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
09/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
11/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	

¹⁷ Tutte le notizie relative alle rappresentazioni presso il Teatro Costanzi son tratte da *Cronologia completa degli spettacoli (1880-1960)*, cit.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
18/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	M. Llacer: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames Lanskoy: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
24/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
25/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	E. Mazzoleni: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames A. Masini Pieralli: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
27/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
28/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	E. Mazzoleni: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames A. Masini Pieralli: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
30/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
31/01/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	E. Mazzoleni: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames A. Masini Pieralli: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
07/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite. A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei. F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella.	Prima rappresentazione a Roma
08/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite. A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei. F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella.	Prima rappresentazione a Roma
11/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Aida</i>	E. Mazzoleni: Aida G. Zinetti: Amneris M. Fiore: Re I. Voltolini: Radames A. Masini Pieralli: Ramfis T. Parvis: Amonasro N. Palai: messaggero	
12/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite. A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei.	Prima rappresentazione a Roma

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella	
13/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
16/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite. A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei. F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella.	Prima rappresentazione a Roma
17/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
18/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite.	Prima rappresentazione a Roma

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei. F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella.	
20/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	
21/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Nadal: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
22/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
23/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo</i>	S. Zalewsky: Cristoforo Colombo E. Mazzoleni: Isabella d'Aragona A. De Paolis: Fernan Guevara A. Masini Pieralli: Rolando Ximenes B. Giusti: Diaz A. Pellegrino: Marguerite. A. Carbonari: Rodrigo di Triana. G. De Vecchi: Bobatilla. N. Palai: Matheos. R. Simoni: Piqueto. M. Fiore, L. Nardi, N. Melnikoff: tre Romei. F. Dadò: frate. G. Tremari: la donna. N. Palai, B. Giusti, A. De Petris, M. Fiore: quattro cavalieri. B. Citarella: villanella.	Prima rappresentazione a Roma
27/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	
28/02/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grieux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grieux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grieux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grieux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
04/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	
06/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grieux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grieux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
07/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Cortis: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
08/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Meyerbeer: <i>Gli Ugonotti</i>	E. Ersanilli: Margherita di Valois. J. Torres De Luna: Conte di Saint-Bris. M. Llacer: Valentina. J. Sullivan: Raoul de Nangis. T. Parvis: Conte di Nevers. L. Donaggio: Marcello. A. Dal Monte: Urbano. N. Palai: Cosse; Bois-Rose. L. Nardi: Thavannes. A. Pellegrino: Merù. G. Tremari: una dama. M. Fiore: Thorè. A. De Petris: De-Retz. B. Giusti: servo	
11/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grieux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grieux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
13/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Meyerbeer: <i>Gli Ugonotti</i>	L. Pasini: Margherita di Valois. J. Torres De Luna: Conte di Saint-Bris. M. Llacer: Valentina. J. Sullivan: Raoul de Nangis. T. Parvis: Conte di Nevers. L. Donaggio: Marcello. A. Dal Monte: Urbano. N. Palai: Cosse; Bois-Rose. L. Nardi: Thavannes. A. Pellegrino: Merù. G. Tremari: una dama. M. Fiore: Thorè. A. De Petris: De-Retz. B. Giusti: servo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	
15/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Meyerbeer: <i>Gli Ugonotti</i>	L. Pasini: Margherita di Valois. J. Torres De Luna: Conte di Saint-Bris. M. Llacer: Valentina. J. Sullivan: Raoul de Nangis. T. Parvis: Conte di Nevers. L. Donaggio: Marcello. A. Dal Monte: Urbano. N. Palai: Cosse; Bois-Rose. L. Nardi: Thavannes. A. Pellegrino: Merù. G. Tremari: una dama. M. Fiore: Thorè. A. De Petris: De-Retz. B. Giusti: servo	
16/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grioux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grioux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
17/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i>	A. Bassi: Tristano. L. Weidt: Isotta. J. Torres de Luna: re Marke. Attanasio: Kurvenaldo. G. Zinetti: Brangania. N. Palai: Melò. L. Nardi: Un pastore - un marinaio. A. De Petris: un pilota.	
18/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Meyerbeer: <i>Gli Ugonotti</i>	L. Pasini: Margherita di Valois. J. Torres De Luna: Conte di Saint-Bris. M. Llacer: Valentina. J. Sullivan: Raoul de Nangis. T. Parvis: Conte di Nevers. L. Donaggio: Marcello. A. Dal Monte: Urbano. N. Palai: Cosse; Bois-Rose. L. Nardi: Thavannes. A. Pellegrino: Merù. G. Tremari: una dama. M. Fiore: Thorè. A. De Petris: De-Retz. B. Giusti: servo	
21/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grioux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grioux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
22/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Meyerbeer: <i>Gli Ugonotti</i>	L. Pasini: Margherita di Valois. J. Torres De Luna: Conte di Saint-Bris. M. Llacer: Valentina. J. Sullivan: Raoul de Nangis. T. Parvis: Conte di Nevers. L. Donaggio: Marcello.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Dal Monte: Urbano. N. Palai: Cosse; Bois-Rose. L. Nardi: Thavannes. A. Pellegrino: Merù. G. Tremari: una dama. M. Fiore: Thorè. A. De Petris: De-Retz. B. Giusti: servo	
25/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grioux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grioux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
28/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	J. Massenet: <i>Manon</i>	C. Melis: Manon Lescaut. D. Borgioli: Cavalier des Grioux. S. Persichetti: Lescaut. J. Torres De Luna: Conte des Grioux. De Vecchi: De Betigny. L. Nardi: Guillot de Morfontaine. A. M. Bertolasi: servetta. A. De Petris, N. Palai: soldati.	
31/03/1923	Roma	Teatro Costanzi	V. Michetti: <i>La grazia</i>	G. Arangi Lombardi: Simona. G. Radaelli: Elias. T. Parvis: Tanu M. Fiore: Tottol. L. Nardi: Pietro. A. M. Bertolasi: Cosema.	
02/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Cortis: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	V. Michetti: <i>La grazia</i>	G. Arangi Lombardi: Simona. G. Radaelli: Elias. T. Parvis: Tanu M. Fiore: Tottol. L. Nardi: Pietro. A. M. Bertolasi: Cosema.	
06/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	V. Michetti: <i>La grazia</i>	G. Arangi Lombardi: Simona. G. Radaelli: Elias. T. Parvis: Tanu M. Fiore: Tottol. L. Nardi: Pietro. A. M. Bertolasi: Cosema.	
10/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i>	G. Zinetti: Margherita Cortis: Faust T. Parvis: Mefistofele M. Fiore: Brander	
12/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	V. Michetti: <i>La grazia</i>	G. Arangi Lombardi: Simona. G. Radaelli: Elias. T. Parvis: Tanu M. Fiore: Tottol. L. Nardi: Pietro. A. M. Bertolasi: Cosema.	
14/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	G. Verdi: <i>Trovatore</i>	M. Llacer: Leonora. G. Zinetti: Azucena. I. Voltolini: Manrico. E. De Francesci: Conte di Luna. M. Fiore: Ferrando. A. Porter: Ines. N. Palai: Ruiz. B. Giusti: messo.	
15/04/1923	Roma	Teatro Costanzi	V. Michetti: <i>La grazia</i>	G. Arangi Lombardi: Simona. G. Radaelli: Elias. T. Parvis: Tanu M. Fiore: Tottol. L. Nardi: Pietro. A. M. Bertolasi: Cosema.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/05/1923	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
11/05/1923	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 Ignoto del XVI secolo: <i>Arie e danze antiche</i> A. K. Ljadov: <i>Otto canti popolari russi</i> op. 58 R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Trascrizione di O. Respighi
12/05/1923	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
17/05/1923	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia n. 13 in sol maggiore L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> I. Pizzetti: <i>Fedra</i> : Preludio atto I G. Martucci: <i>Novelletta</i> R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
20/05/1923	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> Ignoto del XVI secolo: <i>Villanella</i> G. Martucci: <i>Novelletta</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		Trascrizione di O. Respighi
15/11/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	
			P. Riccitelli: <i>I compagni</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/11/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	
			P. Riccitelli: <i>I compagnacci</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	
25/11/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			P. Riccitelli: <i>I compagni</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	
27/11/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	
			P. Riccitelli: <i>I compagni</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/12/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	
			P. Riccitelli: <i>I compagni</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	
15/12/1923	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			P. Riccitelli: <i>I compagni</i>	E. Badini: Bernardo Del Nero M. Sheridan: Anna Maria G. Nessi: Noferi di Ceccone C. Alabiso: Baldo A. Tedeschi: Ghiandaia N. Bavaro: Noro di Gozzo G. Quinzi Taperoi: Venanzio F. Romito, E. Di Lorenzo-Galassi, A. Galli, I. Mannarini: parenti di Noferi C. Valobra: fantesca di Bernardo G. Menni: Bargello	
13/01/1924	Milano	Teatro alla Scala	V. Bellini: <i>La sonnambula</i>	E. Pinza: il conte Rodolfo. L. Lanza: Teresa. T. Dal Monte: Amina. D. Borgioli: Elvino. C. Valobra: Lisa. A. Baracchi: Alessio. G. Nessi: un notaro.	
16/01/1924	Milano	Teatro alla Scala	V. Bellini: <i>La sonnambula</i>	E. Pinza: il conte Rodolfo. L. Lanza: Teresa. T. Dal Monte: Amina. D. Borgioli: Elvino. C. Valobra: Lisa. A. Baracchi: Alessio. G. Nessi: un notaro.	
17/01/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			G. Puccini: <i>Gianni Schicchi</i>	E. Badini: Gianni Schicchi Z. Fumagalli Riva: Lauletta M. Vasari: Zita C. Alabiso: Rinuccio G. Nessi: Gherardo C. Ferrari: Nella A. Rallo: Gherardino A. Baracchi: Betto di Signa G. Quinzi Taperigi: Simone P. Votto: Marco I. Mannarini: La Ciesca A. Galli: Maestro, Spinelloccio A. Galli: Ser Amantio di Nicolao G. Menni: Pinellino F. Ronchi: Guccio	
19/01/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode M. Capuana: Erodiade G. Tess: Salomè G. Lulli: Jochanaan E. Venturini: Narraboth L. Lanza: paggio C. Baromeo, N. Bavaro: due nazzareni A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: Giudei F. Romito, G. Menni: soldati F. Ronchi: popolano G. Pedroni: schiavo	
			G. Puccini: <i>Gianni Schicchi</i>	E. Badini: Gianni Schicchi Z. Fumagalli Riva: Lauletta M. Vasari: Zita C. Alabiso: Rinuccio G. Nessi: Gherardo C. Ferrari: Nella A. Rallo: Gherardino A. Baracchi: Betto di Signa G. Quinzi Taperigi: Simone P. Votto: Marco I. Mannarini: La Ciesca	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Galli: Maestro, Spinelloccio A. Galli: Ser Amantio di Nicolao G. Menni: Pinellino F. Ronchi: Guccio	
27/01/1924	Milano	Teatro alla Scala	V. Bellini: <i>La sonnambula</i>	E. Pinza: il conte Rodolfo. L. Lanza: Teresa. T. Dal Monte: Amina. D. Borgioli: Elvino. C. Valobra: Lisa. A. Baracchi: Alessio. G. Nessi: un notaro.	
02/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	F. Alfano: <i>La leggenda di Sakùntala</i>	A. Concato: Sakùntala M. Vasari: Priyamvada I. Marengo: Anusuya N. Piccaluga: il re E. Pinza: Kanva Carlo Walter: Durvasas A. Baracchi: Lo scudiero C. Baromeo. Harita G. Genzardi: Il giovane eremita N. Bavar: Un pescatore F. Ronchi: una guardia	
05/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	F. Alfano: <i>La leggenda di Sakùntala</i>	A. Concato: Sakùntala M. Vasari: Priyamvada I. Marengo: Anusuya N. Piccaluga: il re E. Pinza: Kanva Carlo Walter: Durvasas A. Baracchi: Lo scudiero C. Baromeo. Harita G. Genzardi: Il giovane eremita N. Bavar: Un pescatore F. Ronchi: una guardia	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	F. Alfano: <i>La leggenda di Sakùntala</i>	A. Concato: Sakùntala M. Vasari: Priyamvada I. Marengo: Anusuya N. Piccaluga: il re E. Pinza: Kanva Carlo Walter: Durvasas A. Baracchi: Lo scudiero C. Baromeo. Harita G. Genzardi: Il giovane eremita N. Bavar: Un pescatore F. Ronchi: una guardia	
12/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	F. Alfano: <i>La leggenda di Sakùntala</i>	Vedi 2 febbraio	
23/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	M. Fleta: Don José. B. Franci: Escamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Besanzoni: Carmen. Z. Fumagalli Riva: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. I. Mannarini: Mercedes.	
26/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	M. Fleta: Don José. B. Franci: Escamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Besanzoni: Carmen. Z. Fumagalli Riva: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. I. Mannarini: Mercedes.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
29/02/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	M. Fleta: Don José. B. Franci: Escamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Besanzoni: Carmen. Z. Fumagalli Riva: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. I. Mannarini: Mercedes.	
02/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	M. Fleta: Don José. B. Franci: Escamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Besanzoni: Carmen. Z. Fumagalli Riva: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. I. Mannarini: Mercedes.	
04/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	S. Bielina: Don José. B. Franci: Escamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Besanzoni: Carmen. Z. Fumagalli Riva: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. I. Mannarini: Mercedes:	
18/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lohengrin</i>	E. Pinza: Enrico l'uccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	
20/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lobengrin</i>	E. Pinza: Enrico Puccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re. E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	
22/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lobengrin</i>	E. Pinza: Enrico Puccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re. E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	
25/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lobengrin</i>	E. Pinza: Enrico Puccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re. E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	
30/03/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lobengrin</i>	E. Pinza: Enrico Puccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re. E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/04/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>Lohengrin</i>	E. Pinza: Enrico l'uccellatore. A. Pertile: Lohengrin. M. Carena: Elsa di Brabante. C. Galeffi: Federico di Telramondo. E. Casazza: Ortruda. A. Baracchi: l'araldo del re. E. Venturini, G. Genzardi, F. Romito, G. Menni: quattro nobili brabantini.	
11/04/1924	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 2 F. Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonia n. 3 V. De Sabata: <i>La notte di Platon</i> G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i> B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture		
13/04/1924	Milano	Teatro del Popolo	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture F. Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonia n. 3 V. De Sabata: <i>La notte di Platon</i> G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i> B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture		
19/04/1924	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 2 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> V. Tommasini: <i>Il beato regno</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>La fanciulla di neve</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet Prima esecuzione a Milano

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/05/1924	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	L. Marini: Andrea Chénier. B. Franci: Carlo Gérard. M. Sheridan: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. F. Franchi: Madelon. F. Autori: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. F. Ronchi: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. F. Romito: Dumas.	
17/05/1924	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	L. Marini: Andrea Chénier. B. Franci: Carlo Gérard. M. Sheridan: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. F. Franchi: Madelon. F. Autori: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. F. Ronchi: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. F. Romito: Dumas.	
18/05/1924	Milano	Teatro del Popolo	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, benein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia)		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
21/05/1924	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	L. Marini: Andrea Chénier. B. Franci: Carlo Gérard. M. Sheridan: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. F. Franchi: Madelon. F. Autori: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. F. Ronchi: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. F. Romito: Dumas.	
22/05/1924	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 E. Bloch: <i>Schelomo</i> , Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>Capriccio spagnolo</i>	E. Mainardi: violoncello	Prima esecuzione a Milano
23/05/1924	Milano	Teatro del Popolo	J. Brahms: Sinfonia n. 2 E. Bloch: <i>Schelomo</i> , Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture	E. Mainardi: violoncello	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/06/1924	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte C. Debussy: <i>Nocturnes</i> M. Musorgskij: <i>Salambò</i> : coro per voci femminili R. Wagner: <i>La Walkiria. Cavalcata delle Walkirie</i>	Coro dell'Accademia di canto corale della Scala	Prima esecuzione a Milano
05/06/1924	Milano	Teatro del Popolo	L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> J. S. Bach: Concerto in la minore per violino e orchestra J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) C. Debussy: <i>Nocturnes: Nuages; Fêtes</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>Capriccio spagnolo</i> R. Wagner: <i>La Walkiria. Cavalcata delle Walkirie</i>	A. Poltronieri: violino	Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
09/06/1924	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> J. Brahms: <i>Due lieder</i> per canto e pianoforte, Op. 94 n. 4; Op. 105 n. 2 C. M. von Weber: <i>Freischütz</i> : Scena ed Aria di Agata, atto II M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> R. Wagner: Tre romanze: <i>Der Engel</i> (L'Angelo); <i>Schmerzen</i> (Dolori); <i>Träume</i> (Sogni) per soprano e orchestra R. Wagner: <i>L'oro del Reno. Entrata degli Dei nel Walhalla</i>	F. Anitua: soprano F. Anitua: soprano F. Anitua: soprano Lanza, Pedroni, Vallobra: canto	Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo Strumentati da F. Motti.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/06/1924	Milano	Teatro del Popolo	<p>N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i></p> <p>J. Brahms: <i>Due lieder</i> per canto e pianoforte, Op. 94 n. 4; Op. 105 n. 2</p> <p>C. M. von Weber: <i>Freischütz</i>: Scena ed Aria di Agata, atto II</p> <p>M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i></p> <p>R. Wagner: Tre romanze: <i>Der Engel</i> (L'Angelo); <i>Schmerzen</i> (Dolori); <i>Träume</i> (Sogni) per soprano e orchestra</p> <p>R. Wagner: <i>L'oro del Reno: Entrata degli Dei nel Walhalla</i></p>	<p>F. Anitua: soprano</p> <p>F. Anitua: soprano</p> <p>F. Anitua: soprano</p> <p>F. Anitua: soprano</p> <p>Lanza, Pedroni, Vallobra: canto</p>	<p>Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo</p> <p>Strumentati da F. Motti.</p>
16/11/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>	<p>N. De Angelis: Wotan.</p> <p>G. Lulli: Donner.</p> <p>E. Venturini: Froh.</p> <p>A. Bassi: Loge.</p> <p>A. Righetti: Fasolt.</p> <p>G. Melnik: Fafner.</p> <p>E. Badini: Alberich.</p> <p>G. Nessi: Mime.</p> <p>R. Agozzino: Fricka.</p> <p>E. Turner: Freia.</p> <p>M. Offers: Erda.</p> <p>C. Valobra: Woglinde.</p> <p>C. Ferrari: Wellgunde.</p> <p>L. Lanza: Flosshilde.</p>	
18/11/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>	<p>N. De Angelis: Wotan.</p> <p>G. Lulli: Donner.</p> <p>E. Venturini: Froh.</p> <p>A. Bassi: Loge.</p> <p>A. Righetti: Fasolt.</p> <p>G. Melnik: Fafner.</p> <p>E. Badini: Alberich.</p>	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				G. Nessi: Mime. R. Agozzino: Fricka. E. Turner: Freia. M. Offers: Erda. C. Valobra: Woglinde. C. Ferrari: Wellgunde. L. Lanza: Flosshilde.	
23/11/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>	N. De Angelis: Wotan. G. Lulli: Donner. E. Venturini: Froh. A. Bassi: Loge. A. Righetti: Fasolt. G. Melnik: Fafner. E. Badini: Alberich. G. Nessi: Mime. R. Agozzino: Fricka. E. Turner: Freia. M. Offers: Erda. C. Valobra: Woglinde. C. Ferrari: Wellgunde. L. Lanza: Flosshilde.	
04/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. B. Franci: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>	N. De Angelis: Wotan. G. Lulli: Donner. E. Venturini: Froh. A. Bassi: Loge. A. Righetti: Fasolt. G. Melnik: Fafner. E. Badini: Alberich. G. Nessi: Mime. R. Agozzino: Fricka. E. Turner: Freia. M. Offers: Erda. C. Valobra: Woglinde. C. Ferrari: Wellgunde. L. Lanza: Flosshilde.	
07/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. B. Franci: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	
09/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
11/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	R. Wagner: <i>L'oro del Reno</i>	N. De Angelis: Wotan. G. Lulli: Donner. E. Venturini: Froh. A. Bassi: Loge. A. Righetti: Fasolt. G. Melnik: Fafner. E. Badini: Alberich. G. Nessi: Mime. R. Agozzino: Fricka. E. Turner: Freia. M. Offers: Erda. C. Valobra: Woglinde. C. Ferrari: Wellgunde. L. Lanza: Flosshilde.	
14/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	
19/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
25/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	
31/12/1924	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	
03/01/1925	Milano	Teatro alla Scala	G. Bizet: <i>Carmen</i>	G. Crimi: Don José. E. Molinari: Esacamillo. A. Baracchi: Il Dancairo. G. Nessi: Il Remendado. F. Autori: Zuniga. A. Baracchi: Morales. G. Zinetti: Carmen. I. Alfani Tellini: Micaela. G. Pedroni: Frasquita. L. Lanza: Mercedes.	
22/01/1925	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	A. Pertile: Andrea Chénier. E. Molinari: Carlo Gérard. H. Spani: Maddalena de Coigny. I. Mannarini: la mulatta Bersi. N. Garrone: la contessa di Coigny. A. Masetti Bassi: Madelon. L. Paci: Roucher.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. P. Votto: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. A. Valenti: Dumas.	
30/01/1925	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	A. Pertile: Andrea Chénier. E. Molinari: Carlo Gérard. H. Spani: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. A. Masetti Bassi: Madelon. L. Paci: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. P. Votto: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. A. Valenti: Dumas.	
04/02/1925	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	A. Pertile: Andrea Chénier. E. Molinari: Carlo Gérard. H. Spani: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. A. Masetti Bassi: Madelon. L. Paci: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. P. Votto: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Valenti: Dumas.	
08/02/1925	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	A. Pertile: Andrea Chénier. E. Molinari: Carlo Gérard. H. Spani: Maddalena de Coigny. I. Mannarini: la mulatta Bersi. N. Garrone: la contessa di Coigny. A. Masetti Bassi: Madelon. L. Paci: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. P. Votto: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. A. Valenti: Dumas.	
15/02/1925	Milano	Teatro alla Scala	U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	A. Pertile: Andrea Chénier. E. Molinari: Carlo Gérard. H. Spani: Maddalena de Coigny. G. Pedroni: la mulatta Bersi. I. Mannarini: la contessa di Coigny. A. Masetti Bassi: Madelon. L. Paci: Roucher. A. Galli: il romanziere. G. Menni: Fouquier Tinville. A. Baracchi: il sanculotto Mathieu. A. tedeschi: un incredibile. G. Nessi: l'Abate. P. Votto: il maestro di casa. G. Menni: Schmidt. A. Valenti: Dumas.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/03/1925	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 4 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : Preludio e morte di Isotta		Primo concerto della stagione 1925
15/03/1925	Milano	Teatro del Popolo	E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 4 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : Preludio e morte di Isotta		
22/03/1925	Milano	Teatro alla Scala	E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>	A. Richetti: Ottavio. R. Agozzino: Beatrice. M. Briganti: Rosaura. S. Salvati: Florindo. O. Lunardi: Pantalone. L. Paci: Lelio. E. Venturini: Leandro. I. M. Ferrari: Colombina. R. Torri: Eleonora. M. Gubiani: Arlecchino. G. Genzardi: Asdrubale. F. Dominici: Almoro. P. Domenichetti: Alvise. P. Votto: Lunardo. A. Galli: Momolo. G. Menni: Menego.	
24/03/1925	Milano	Teatro alla Scala	E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>	A. Richetti: Ottavio. R. Agozzino: Beatrice. M. Briganti: Rosaura. S. Salvati: Florindo. O. Lunardi: Pantalone.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				L. Paci: Lelio. E. Venturini: Leandro. I. M. Ferrari: Colombina. R. Torri: Eleonora. M. Gubiani: Arlecchino. G. Genzardi: Asdrubale. F. Dominici: Almore. P. Domenichetti: Alvise. P. Votto: Lunardo. A. Galli: Momolo. G. Menni: Menego.	
28/03/1925	Milano	Teatro alla Scala	E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>	A. Richetti: Ottavio. R. Agozzino: Beatrice. M. Briganti: Rosaura. S. Salvati: Florindo. O. Lunardi: Pantalone. L. Paci: Lelio. E. Venturini: Leandro. I. M. Ferrari: Colombina. R. Torri: Eleonora. M. Gubiani: Arlecchino. G. Genzardi: Asdrubale. F. Dominici: Almore. P. Domenichetti: Alvise. P. Votto: Lunardo. A. Galli: Momolo. G. Menni: Menego.	
01/04/1925	Milano	Teatro alla Scala	E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>	A. Richetti: Ottavio. R. Agozzino: Beatrice. M. Briganti: Rosaura. S. Salvati: Florindo. O. Lunardi: Pantalone. L. Paci: Lelio. E. Venturini: Leandro. I. M. Ferrari: Colombina. R. Torri: Eleonora. M. Gubiani: Arlecchino.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				G. Genzardi: Asdrubale. F. Dominici: Almoro. P. Domenichetti: Alvise. P. Votto: Lunardo. A. Galli: Momolo. G. Menni: Menego.	
10/04/1925	Milano	Teatro del Popolo	E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>		
21/04/1925	Milano	Teatro alla Scala	A. Lualdi: <i>Il diavolo nel campanile</i>	R. Torri: Eunomia. E. Casazza: Irene. P. Menescalchi: Tallio. G. Azzolini: Carpofonte. A. Baracchi: Il custode dell'orologio. J. De Olivera: il diavolo.	
			R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode. E. De Cisneros: Erodiade. G. Tess: Salome. G. Lulli: Jochanaan. E. Venturini: Narraboth. L. Lanza: Il paggio di Erodiade. A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: cinque ebrei. C. Baromeo, P. Domenichetti: due nazareni. G. Menni, G. Quinzi Taperigi: due soldati. P. Votto: Un uomo della Cappadocia. G. Pedroni: Uno schiavo.	
24/04/1925	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> R. Pick-Mangiagalli: Poemi per orchestra: <i>Elegia;</i> <i>Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra</i> J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i>	A. Serato: violino A. Serato: violino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
25/04/1925	Milano	Teatro del Popolo	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> R. Pick-Mangiagalli: Poemi per orchestra: <i>Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra</i> J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i>	A. Serato: violino A. Serato: violino	
26/04/1925	Milano	Teatro alla Scala	A. Lualdi: <i>Il diavolo nel campanile</i>	R. Torri: Eunomia. E. Casazza: Irene. P. Menescalchi: Tallio. G. Azzolini: Carpofonte. A. Baracchi: Il custode dell'orologio. J. De Olivera: il diavolo.	
			R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode. E. De Cisneros: Erodiade. G. Tess: Salome. G. Lulli: Jochanaan. E. Venturini: Narraboth. L. Lanza: Il paggio di Erodiade. A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: cinque ebrei. C. Baromeo, P. Domenichetti: due nazareni. G. Menni, G. Quinzi Taperigi: due soldati. P. Votto: Un uomo della Cappadocia. G. Pedroni: Uno schiavo.	
01/05/1925	Milano	Teatro alla Scala	A. Lualdi: <i>Il diavolo nel campanile</i>	R. Torri: Eunomia. E. Casazza: Irene. P. Menescalchi: Tallio. G. Azzolini: Carpofonte. A. Baracchi: Il custode dell'orologio. J. De Olivera: il diavolo.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode. E. De Cisneros: Erodiade. G. Tess: Salome. G. Lulli: Jochanaan. E. Venturini: Narraboth. L. Lanza: Il paggio di Erodiade. A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: cinque ebrei. C. Baromeo, P. Domenichetti: due nazareni. G. Menni, G. Quinzi Taperigi: due soldati. P. Votto: Un uomo della Cappadocia. G. Pedroni: Uno schiavo.	
02/05/1925	Milano	Teatro del Popolo	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>		
05/05/1925	Milano	Teatro alla Scala	A. Lualdi: <i>Il diavolo nel campanile</i>	R. Torri: Eunomia. E. Casazza: Irene. P. Menescalchi: Tallio. G. Azzolini: Carpofonte. A. Baracchi: Il custode dell'orologio. J. De Olivera: il diavolo.	
			R. Strauss: <i>Salomè</i>	A. Dolci: Erode. E. De Cisneros: Erodiade. G. Tess: Salome. G. Lulli: Jochanaan. E. Venturini: Narraboth. L. Lanza: Il paggio di Erodiade. A. Tedeschi, G. Nessi, F. Dominici, G. Genzardi, A. Galli: cinque ebrei. C. Baromeo, P. Domenichetti: due nazareni. G. Menni, A. Baracchi: due soldati. P. Votto: Un uomo della Cappadocia. G. Pedroni: Uno schiavo.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
07/05/1925	Bologna	Teatro Comunale	E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 4 G. B. Sammartini: <i>Aria e Pastorale</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>		Concerto dell'ECO di Milano
08/05/1925	Ancona	Teatro delle Muse	E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Concerto dell'ECO di Milano Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
09/05/1925	Firenze	Teatro G. Verdi	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Concerto dell'ECO di Milano
10/05/1925	Firenze	Teatro G. Verdi	E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 4 R. Pick-Mangiagalli: Poemi per orchestra: <i>Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : Preludio e morte di Isotta		Concerto dell'ECO di Milano

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
11/05/1925	Bologna	Teatro Comunale	J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza R. Pick-Mangiagalli: Poemi per orchestra: <i>Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : <i>Preludio e morte di Isotta</i>		Concerto dell'ECO di Milano. Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
12/05/1925	Bologna	Teatro Comunale	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Concerto dell'ECO di Milano
17/05/1925	Milano	Conservatorio di Musica G. Verdi	G. Carissimi: <i>Jephthè</i> A. Smareglia: <i>La Falena</i> : Finale atto II V. Gui: <i>Cantata dal Cantico dei Cantici</i> per soprano, tenore, coro e orchestra I. Pizzetti: <i>Abramo e Isac</i> : Il sacrificio sul monte e il miracolo	H. Spani: la figlia. A. Masetti Bassi: Lo storico. A. Dolci: Jephthè. C. Baromeo: Basso. H. Spani: soprano. A. Dolci: tenore. Coro del Teatro alla Scala H. Spani: soprano	
18/05/1925	Milano	Teatro del Popolo	G. Carissimi: <i>Jephthè</i> A. Smareglia: <i>La Falena</i> : Finale atto II V. Gui: <i>Cantata dal Cantico dei Cantici</i> per soprano, tenore, coro e orchestra I. Pizzetti: <i>Abramo e Isac</i> : Il sacrificio sul monte e il miracolo	H. Spani: la figlia. A. Masetti Bassi: Lo storico. A. Dolci: Jephthè. C. Baromeo: Basso. H. Spani: soprano. A. Dolci: tenore. Coro del Teatro alla Scala H. Spani: soprano	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
26/11/1925	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà C. Corrado: Elvira A. Masetti Bassi: Zulma M. Gubiani: Haly A. Tedeschi: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	Serata inaugurale del Teatro di Torino
28/11/1925 ¹⁸	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà C. Corrado: Elvira A. Masetti Bassi: Zulma M. Gubiani: Haly A. Tedeschi: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	
29/11/1925	Torino	Teatro di Torino	J. Brahms: Sinfonia n. 1 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) V. De Sabata: <i>La notte di Platon</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>Capriccio spagnolo</i>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
07/12/1925	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne M. Gubiani: Arlecchino L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino	Prima rappresentazione in Italia

¹⁸ Le date delle repliche di *Italiana in Algeri* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino.unito.it>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				C. Solari: Brighella P. Guera: Najade A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
10/12/1925 ¹⁹	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne M. Gubiani: Arlecchino L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino C. Solari: Brighella P. Guera: Najade A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
12/12/1925	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne	

¹⁹ Le date delle repliche di *Ariadne auf Naxos* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino.unito.it>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				M. Gubiani: Arlecchino L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino C. Solari: Brighella P. Guera: Najade A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
13/12/1925	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà C. Corrado: Elvira A. Masetti Bassi: Zulma M. Gubiani: Haly A. Tedeschi: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	Matinée
15/12/1925	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà C. Corrado: Elvira A. Masetti Bassi: Zulma M. Gubiani: Haly A. Tedeschi: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	
16/12/1925	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne M. Gubiani: Arlecchino L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino C. Solari: Brighella P. Guera: Najade	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
18/12/1925	Torino	Teatro di Torino	L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i>	N. Rossi: pianoforte	
19/12/1925	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne M. Gubiani: Arlecchino L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino C. Solari: Brighella P. Guera: Najade A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
20/12/1925	Torino	Teatro di Torino	R. Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i>	O. Grandi: maggiordomo C. Scattola: maestro di musica G. Tess: compositore A. Dolci: Tenore-Bacco E. Franco: ufficiale A. Tedeschi: maestro di ballo A. Giovo: parrucchiere A. De Petris: lacchè L. Pasini: Zerbinetta G. Arangi-Lombardi: Primadonna-Ariadne M. Gubiani: Arlecchino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				L. Nardi: Scaramuccia G. Tomei: Truffaldino C. Solari: Brighella P. Guera: Najade A. Masetti Bassi: Driade D. Fiumana: Eco	
03/01/1926	Torino	Teatro di Torino	J. Haydn: Sinfonia n. 102 in si bemolle J. Brahms: <i>Nenia</i> per coro e orchestra M. Musorgskij: <i>Salambò</i> : coro per voci femminili M. Musorgskij: <i>Giosuè</i> per coro misto e orchestra I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i>	Coro misto diretto da I. Rostagno A. Cuneo: soprano	Prima esecuzione a Torino
13/01/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: Sinfonia K 550 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i>		
17/01/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K. 482 F. Busoni: <i>Fantasia indiana</i> per pianoforte e orchestra F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza F. Liszt-F. Busoni: <i>Rapsodia spagnola</i> per pianoforte e orchestra	E. Petri: pianoforte	
24/01/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 E. Bloch: <i>Concerto grosso</i> per archi e pianoforte R. Pick-Mangiagalli: <i>Poemi per orchestra: Elegia; Menestrelli</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture	F. Calusio: pianoforte	Prima esecuzione in Italia

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
28/01/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 J. S. Bach: <i>Concerto Brandeburghese n. 2: Andante</i> J. S. Bach: <i>Suite in re: Gavotta</i> C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> F. Alfano: <i>La leggenda di Sakuntala</i> : danza e finale		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
31/01/1926	Torino	Teatro di Torino	D. Cimarosa: <i>Il matrimonio segreto</i> : sinfonia W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K. 467 C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> F. Liszt: Concerto per pianoforte e orchestra n. 1	C. Zecchi: pianoforte	
14/02/1926	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 O. Respighi: <i>Belfagor</i> ouverture M. Ravel: <i>Pavane pour une enfante défunte, Alborada del gracioso</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture		Prima esecuzione
17/02/1926	Roma	Augusteo	D. Cimarosa: <i>Il matrimonio segreto</i>: sinfonia E. Bloch: Concerto grosso per archi, con pianoforte R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6	Antonio Traversi: pianoforte	Prima esecuzione all'Augusteo
21/02/1926	Roma	Augusteo	J. S. Bach: Concerto Brandeburghese n. 2: <i>Andante</i> J. S. Bach: Suite in re: <i>Gavotta</i>		Trascrizione per archi, oboe e flauto di V. Gui Trascrizione per orchestra di G. Mahler

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Wagner: Tre romanze: <i>Der Engel</i> (L'Angelo); <i>Schmerzen</i> (Dolori); <i>Träume</i> (Sogni) per soprano e orchestra V. Gui: <i>Cantata</i> dal <i>Cantico dei Cantici</i> per soprano, tenore, coro e orchestra R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture	H. Spani: soprano H. Spani: soprano. L. Pasinati: tenore. Coro dell'Accademia di S. Cecilia diretto da A. Traversi	
28/03/1926	Lisbona	Teatro San Carlo	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 F. Fão: <i>Intermezzo</i> J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
21/04/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Der Zauberflöte</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 5 C. Debussy: <i>La mer</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i> G. Rossini: <i>Semiramide</i> : sinfonia		
24/04/1926	Torino	Teatro di Torino	L. Boccherini: Ouverture in re maggiore op. 43 J. S. Bach: Concerto per violino e orchestra in mi maggiore R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del venerdì Santo</i> L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61 C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture	A. Serato: violino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
12/05/1926	Torino	Teatro di Torino	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	G. Taccani: Admeto N. Svilarova: Alceste A. Baturin: Apollo; l'Araldo G. Uxa: Evandro G. Tomei: Sommo Sacerdote di Apollo M. Arbuffo: una precantatrice	
13/05/1926 ²⁰	Torino	Teatro di Torino	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	G. Taccani: Admeto N. Svilarova: Alceste A. Baturin: Apollo; l'Araldo G. Uxa: Evandro G. Tomei: Sommo Sacerdote di Apollo M. Arbuffo: una precantatrice	
14/05/1926	Torino	Teatro di Torino	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	G. Taccani: Admeto N. Svilarova: Alceste A. Baturin: Apollo; l'Araldo G. Uxa: Evandro G. Tomei: Sommo Sacerdote di Apollo M. Arbuffo: una precantatrice	
18/05/1926	Torino	Teatro di Torino	G. F. Malipiero: <i>Sette canzoni. I vagabondi</i> <i>A vespro</i> <i>Il ritorno</i> <i>L'ubriaco</i> <i>La serenata</i> <i>Il campanaro</i> <i>L'alba delle ceneri</i>	L. Ponzio: cantastorie. R. Bello: giovane donna M. Bugg: una donna. L. Secco: frate M. Bugg: la vecchia madre. L. Secco: il figlio L. Secco: l'innamorato. R. Bello: una donna. L. Ponzio: l'ubriaco G. Doria: fanciulla. A. Weawlowsky: l'innamorato L. Ponzio: il campanaro L. Ponzio: il lampionario. R. Bello: una mascheretta	Prima esecuzione in Italia

²⁰ Le date delle repliche di *Alceste* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino.unito.it>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			M. Ravel: <i>L'heure espagnole</i>	M. Bugg: Concepcion A. Wesselowsky: Gonzalve L. Dubressy: Torquemada L. Ponzio: Ramiro G. Lansky: Don Inigo Gomez	
19/05/1926	Torino	Teatro di Torino	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	G. Taccani: Admeto N. Svilarova: Alceste A. Baturin: Apollo; l'Araldo G. Uxa: Evandro G. Tomei: Sommo Sacerdote di Apollo M. Arbuffo: una precantatrice	
20/05/1926 ²¹	Torino	Teatro di Torino	G. F. Malipiero: <i>Sette canzoni. I vagabondi</i> <i>A vespro</i> <i>Il ritorno</i> <i>L'ubriaco</i> <i>La serenata</i> <i>Il campanaro</i> <i>L'alba delle ceneri</i> M. Ravel: <i>L'heure espagnole</i>	L. Ponzio: cantastorie. R. Bello: giovane donna M. Bugg: una donna. L. Secco: frate M. Bugg: la vecchia madre. L. Secco: il figlio L. Secco: l'innamorato. R. Bello: una donna. L. Ponzio: l'ubriaco G. Doria: fanciulla. A. Weawlowsky: l'innamorato L. Ponzio: il campanaro L. Ponzio: il lampionario. R. Bello: una mascheretta M. Bugg: Concepcion A. Wesselowsky: Gonzalve L. Dubressy: Torquemada L. Ponzio: Ramiro G. Lansky: Don Inigo Gomez	Prima esecuzione in Italia

²¹ Le date delle repliche di *Sette canzoni* e *L'heure espagnole* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino.unito.it>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
22/05/1926	Torino	Teatro di Torino	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	G. Taccani: Admeto N. Svilarova: Alceste A. Baturin: Apollo; l'Araldo G. Uxa: Evandro G. Tomei: Sommo Sacerdote di Apollo M. Arbuffo: una precantatrice	
23/05/1926	Torino	Teatro di Torino	G. F. Malipiero: <i>Sette canzoni. I vagabondi</i> <i>A vespro</i> <i>Il ritorno</i> <i>L'ubriaco</i> <i>La serenata</i> <i>Il campanaro</i> <i>L'alba delle ceneri</i> M. Ravel: <i>L'heure espagnole</i>	L. Ponzio: cantastorie. R. Bello: giovane donna M. Bugg: una donna. L. Secco: frate M. Bugg: la vecchia madre. L. Secco: il figlio L. Secco: l'innamorato. R. Bello: una donna. L. Ponzio: l'ubriaco G. Doria: fanciulla. A. Weawlowsky: l'innamorato L. Ponzio: il campanaro L. Ponzio: il lampionario. R. Bello: una mascheretta M. Bugg: Concepcion A. Wesselowsky: Gonzalve L. Dubressy: Torquemada L. Ponzio: Ramiro G. Lanskoj: Don Inigo Gomez	Prima esecuzione in Italia
24/05/1926	Torino	Teatro di Torino	G. F. Malipiero: <i>Sette canzoni. I vagabondi</i> <i>A vespro</i> <i>Il ritorno</i> <i>L'ubriaco</i> <i>La serenata</i> <i>Il campanaro</i> <i>L'alba delle ceneri</i>	L. Ponzio: cantastorie. R. Bello: giovane donna M. Bugg: una donna. L. Secco: frate M. Bugg: la vecchia madre. L. Secco: il figlio L. Secco: l'innamorato. R. Bello: una donna. L. Ponzio: l'ubriaco G. Doria: fanciulla. A. Weawlowsky: l'innamorato L. Ponzio: il campanaro L. Ponzio: il lampionario. R. Bello: una mascheretta	Prima esecuzione in Italia

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			M. Ravel: <i>L'heure espagnole</i>	M. Bugg: Concepcion A. Wesselowsky: Gonzalve L. Dubressy: Torquemada L. Ponzio: Ramiro G. Lansky: Don Inigo Gomez	
25/05/1926	Torino	Teatro di Torino	L. Boccherini: Ouverture in re maggiore op. 43 J. S. Bach: Concerto per violino e orchestra in la minore L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide</i> : ouverture	G. Enesco: violino	
04/06/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra in re minore A. Casella: <i>Partita</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia	A. Casella: pianoforte	
03/06/1926	Torino	Teatro di Torino	G. Verdi: <i>Messa da Requiem</i>	N. Svilarova: soprano. M. Offers: mezzosoprano G. Taccani: tenore. N. De Angelis: basso. Coro del Sindacato corale diretto da A. Morosini	
04/06/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K 466 A. Casella: <i>Partita</i> per pianoforte e orchestra R. Wagner: <i>La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>Cenerentola</i> : sinfonia	A. Casella: pianoforte	Prima esecuzione in Italia della <i>Partita</i> di A. Casella

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
14/11/1926	Torino	Teatro di Torino	G. F. Händel: Concerto grosso in fa maggiore op. 6 n. 9 J. Haydn: Sinfonia n. 104 O. Respighi: <i>Belfagor</i> : ouverture G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		Prima esecuzione a Torino
21/11/1926	Torino	Teatro di Torino	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> J. Brahms: Sinfonia n. 4 V. Davico: <i>Poemetti pastorali</i> per archi, arpa e pianoforte M. Ravel: <i>Alborada del gracioso</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>La fanciulla di neve</i> : ouverture		Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino
28/11/1926	Torino	Teatro di Torino	F. Bianchi: <i>La villanella rapita</i> : ouverture J. S. Bach: Concerto per due violini e orchestra in re minore R. Wagner: <i>Faust-Ouverture</i> W. A. Mozart: Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra K. 364 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 1 e n. 3	R. Principe; G. De Vito: violino G. Masetto: viola	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/12/1926	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Idomeneo</i> : ouverture e danze O. Respighi: <i>Concerto in modo misolidio</i> per pianoforte e orchestra G. F. Malipiero: <i>Impressioni dal vero</i> , seconda serie A. Borodin: <i>Nelle steppe dell'Asia centrale</i> C. M. von Weber: <i>Il dominatore degli spiriti</i> : ouverture	O. Respighi: pianoforte	Prima esecuzione in Italia Prima esecuzione a Torino
05/12/1926	Torino	Teatro di Torino	G. F. Händel: Concerto n. 10 L. van Beethoven: Concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra Op. 56 M. Reger: <i>Concerto in stile antico</i> op. 123 M. Ravel: <i>Pavane pour une enfante défunte</i> A. Honegger: <i>Pastorale d'été</i> B. Smetana: <i>La sposa venduta</i> : ouverture	P. Nori: oboe A. Serato: violino. A. Bonucci: violoncello. R. Lorenzoni: pianoforte	Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino
08/12/1926	Torino	Teatro di Torino	D. Cimarosa: <i>Giannina e Bernardone</i> : sinfonia G. Martucci: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 66 G. B. Sammartini: <i>Aria</i> L. Boccherini: <i>Pastorale</i> E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture A. Smareglia: <i>La Falena</i> : Finale atto II L. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> : ouverture	M. Zanfi: pianoforte	Trascrizione per archi di V. Gui dal Trio in la minore, op. 3, n. 3. Prima esecuzione a Torino Trascrizione per orchestra dal quintetto op. 37. Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
12/12/1926	Torino	Teatro di Torino	J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale</i> , sinfonia L. van Beethoven: <i>Canto elegiaco</i> per coro e orchestra L. van Beethoven: <i>Canto d'omaggio</i> op. 121 L. van Beethoven: <i>Cristo al Monte degli Ulivi</i> : Introduzione, aria e duetto J. S. Bach: <i>Passione secondo S. Matteo: Aria d'amore</i> G. F. Händel: <i>Messia: Aria "Ei pascola il suo gregge"</i> W. A. Mozart: <i>Ch'io mi scordi di te</i> , K. 505 L. van Beethoven: <i>Tre canti spirituali</i> Op. 48 R. Wagner: <i>Tre liriche: L'Angelo; Dolori; Sogni. Tristano e Isotta: Preludio e morte di Isotta</i>	Corale Tempia-Palestina diretta da I. Rostagno A. Manzoni-Lessona: soprano L. Pasini: soprano. L. Pasinati: tenore	
19/12/1926	Torino	Teatro di Torino	J. S. Bach: Suite in si minore per flauto e orchestra d'archi L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61 I. Stravinskij: <i>Suite n. 1</i> per piccola orchestra C. Debussy: <i>Iberia</i> L. van Beethoven: <i>ouverture Coriolano</i>	U. Virgilio: flauto A. Busch: violino	Prima esecuzione a Torino
28/12/1926 ²²	Roma	Teatro Argentina	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	C. Supervia: Isabella. L. Pasini: Elvira. T. Folgar: Lindoro C. Scattola: Taddeo V. Bettoni: Mustafà	
23/01/1927	Roma	Augusteo	C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide: ouverture col finale</i> di R. Wagner L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 M. Reger: Concerto in stile antico op. 123: <i>Largo</i> I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i> G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri: sinfonia</i>		Prima esecuzione all'Augusteo

²² Notizia tratta da Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978, p. 1373.

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
26/01/1927 corretto in 28/01/1927	Roma	Augusteo	C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide</i> : ouverture col finale di R. Wagner R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 3		
30/01/1927	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture J. Haydn: Sinfonia n. 12 in si bemolle maggiore L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 M. Agostini: <i>Ronda</i> impressione per orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>L'inganno felice</i> : sinfonia		Prima esecuzione all'Augusteo
06/02/1927	Torino	Teatro di Torino	L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 V. Rieti: Concerto per pianoforte e orchestra C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia	V. Rieti: pianoforte	Prima esecuzione
13/02/1927	Torino	Teatro di Torino	G. F. Ghedini: <i>Partita</i> G. Rossini: <i>L'inganno felice</i> : sinfonia C. Debussy: <i>Première Rhapsodie</i> per orchestra con clarinetto principale J. S. Bach: <i>Concerto Brandeburghese</i> n. 3 F. Mendelssohn-Bartholdy: ouverture <i>Fingals Höhle</i>	L. Savina: clarinetto	Prima esecuzione Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino
20/02/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Der Zauberflöte</i> : ouverture J. S. Bach: Concerto Brandeburghese n. 2: <i>Andante</i> J. S. Bach: <i>Suite</i> in re: <i>Gavotta</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			<p>C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i></p> <p>R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri: sinfonia</i></p>		Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
13/03/1927	Padova	Teatro G. Verdi	<p>G. Rossini: <i>L'inganno felice: sinfonia</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6</p> <p>J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia)</p> <p>A. Borodin: <i>Nelle steppe dell'Asia centrale</i> M. Agostini: <i>Ronda</i> impressione per orchestra R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga: ouverture</i></p>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
26/03/1927	Palermo	Associazione Palermitana Concerti Sinfonici	<p>L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i></p> <p>L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3</p>	A. Serato: violino	Commemorazione del centenario beethoveniano. Oratore V. Gui
03/04/1927	Palermo	Associazione Palermitana Concerti Sinfonici	<p>G. Rossini: <i>L'inganno felice, ouverture</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i></p> <p>J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, bewein' dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia)</p> <p>C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i></p> <p>C. M. von Weber: <i>Oberon: ouverture</i></p>		Prima esecuzione a Palermo. Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
26/04/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	
28/04/1927 ²³	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	
30/04/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	
05/05/1927	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo	Prima esecuzione assoluta

²³ Le date delle repliche di *Così fan tutte* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino.unito.it>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			G. Rossini: <i>La cambiale di matrimonio</i>	C. Scattola: Tobia Mill P. Filippini: Fanny T. Folgar: Edorardo Milfort V. Bettoni: Slook M. Gubiani: Norton C. Tornari: Clarina	
07/05/1927 ²⁴	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo	
			G. Rossini: <i>La cambiale di matrimonio</i>	C. Scattola: Tobia Mill P. Filippini: Fanny T. Folgar: Edorardo Milfort V. Bettoni: Slook M. Gubiani: Norton C. Tornari: Clarina	
08/05/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	
10/05/1927	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa	

²⁴ Le date delle repliche di *Madonna Imperia* e *La cambiale di matrimonio* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo	
			G. Rossini: <i>La cambiale di matrimonio</i>	C. Scattola: Tobia Mill P. Filippini: Fanny T. Folgar: Edorado Milfort V. Bettoni: Slook M. Gubiani: Norton C. Tornari: Clarina	
12/05/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	
15/05/1927	Torino	Teatro di Torino	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	C. Supervia: Fata Malerba P. Ferretti: Gabriotto; il Maggiordomo C. Tornari: Peronella L. Pasini: Masetto I. De Giacomi: Oretta P. Guerra: il Pesce Rosso G. Tomei: il Re P. Filippini: la Reginotta M. Gubiani: L'Araldo; Forese F. Dominici: L'Archiatra V. Orsini: Buffone P. Votto: Bernabò M. Arbuffo: Costanza C. Scattola: il Carnefice	Prima esecuzione assoluta
17/05/1927	Torino	Teatro di Torino	W. A. Mozart: <i>Così fan tutte</i>	L. Pasini: Fiordiligi C. Supervia: Dorabella A. Sassone-Soster: Despina A. De Paolis: Ferrando M. Gubiani: Guglielmo G. Tomei: Don Alfonso	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/05/1927 ²⁵	Torino	Teatro di Torino	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	C. Supervia: Fata Malerba P. Ferretti: Gabriotto; il Maggiordomo C. Tornari: Peronella L. Pasini: Masetto I. De Giacomi: Oretta P. Guerra: il Pesce Rosso G. Tomei: il Re P. Filippini: la Reginotta M. Gubiani: L'Araldo; Forese F. Dominici: L'Archiatra V. Orsini: Buffone P. Votto: Bernabò M. Arbuffo: Costanza C. Scattola: il Carnefice	
19/05/1927	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo	
			G. Rossini: <i>La cambiale di matrimonio</i>	C. Scattola: Tobia Mill P. Filippini: Fanny T. Folgar: Edorado Milfort V. Bettoni: Slook M. Gubiani: Norton C. Tornari: Clarina	

²⁵ Le date delle repliche di *La Fata Malerba* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
21/05/1927	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i> G B. Pergolesi: <i>La serva padrona</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo L. Pasini: Serpina V. Bettoni: Uberto F. Dominici: Vespone	
22/05/1927	Torino	Teatro di Torino	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	C. Supervia: Fata Malerba P. Ferretti: Gabriotto; il Maggiordomo C. Tornari: Peronella L. Pasini: Masetto I. De Giacomi: Oretta P. Guerra: il Pesce Rosso G. Tomei: il Re P. Filippini: la Reginotta M. Gubiani: L'Araldo; Forese F. Dominici: L'Archiatra V. Orsini: Buffone P. Votto: Bernabò M. Arbuffo: Costanza C. Scattola: il Carnefice	Rappresentazione pomeridiana per bambini
24/05/1927 ²⁶	Torino	Teatro di Torino	F. Alfano: <i>Madonna Imperia</i>	F. Cristoforeanu: Imperia I. De Giacomi: Fiorella C. Tornari: Balda A. Bagnariol: Filippo Mala V. Bettoni: Cancelliere di Ragusa C. Scattola: Principe di Coira P. Votto: Conte di Francia	

²⁶ Le date delle repliche di *Madonna Imperia* e *La serva padrona* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			G B. Pergolesi: <i>La serva padrona</i>	F. Mindioci: Vescovo di Bordò P. Ferretti: Fante P. Picchetto: un maggiordomo L. Pasini: Serpina V. Bettoni: Uberto F. Dominici: Vespone	
25/05/1927	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà L. Pasini: Elvira C. Tornari: Zulma M. Gubiani: Haly A. De Paolis: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	
28/05/1927 ²⁷	Torino	Teatro di Torino	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà L. Pasini: Elvira C. Tornari: Zulma M. Gubiani: Haly A. De Paolis: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	
29/05/1927	Torino	Teatro di Torino	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	C. Supervia: Fata Malerba P. Ferretti: Gabriotto; il Maggiordomo C. Tornari: Peronella L. Pasini: Masetto I. De Giacomi: Oretta P. Guerra: il Pesce Rosso G. Tomei: il Re P. Filippini: la Reginotta M. Gubiani: L'Araldo; Forese F. Dominici: L'Archiatra V. Orsini: Buffone	

²⁷ Le date delle repliche de *L'italiana in Algeri* sono state desunte dal sito internet <http://www.teatrotorino>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				P. Votto: Bernabò M. Arbuffo: Costanza C. Scattola: il Carnefice	
31/05/1927	Torino	Teatro di Torino	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	C. Supervia: Fata Malerba P. Ferretti: Gabriotto; il Maggiordomo C. Tornari: Peronella L. Pasini: Masetto I. De Giacomi: Oretta P. Guerra: il Pesce Rosso G. Tomei: il Re P. Filippini: la Reginotta M. Gubiani: L'Araldo; Forese F. Dominici: L'Archiatra V. Orsini: Buffone P. Votto: Bernabò M. Arbuffo: Costanza C. Scattola: il Carnefice	
09/09/1927 ²⁸	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	
11/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	

²⁸ Le date delle rappresentazioni presso il Teatro La Fenice sono tratte dal sito internet <http://archivistorico.teatrolafenice.it/>

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
13/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	
15/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	
18/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	
20/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	V. Bellini: <i>La sonnambula</i>	L. Pasini: Amina. A. De Paolis: Elvino. G. Tomei: conte Rodolfo. M. Violi Votto: Lisa. O. De Franco: Teresa. A. Zoni: Alessio. F. Minghioci: notaio.	
22/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
24/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	V. Bellini: <i>La sonnambula</i>	L. Pasini: Amina. A. De Paolis: Elvino. G. Tomei: conte Rodolfo. M. Violi Votto: Lisa. O. De Franco: Teresa. A. Zoni: Alessio. F. Minghioci: notaio.	
25/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	G. Zinetti: Isabella. L. Pasini: Elvira. O. De Franco: Zulma. V. Bettoni: Mustafà. A. De Paolis: Lindoro. M. Gubbiani: Haly. C. Scattola: Taddeo.	
28/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	G. Zinetti: Fata Malerba. A. Zoni: Gabriotto. O. De Franco: Peronella. L. Pasini: Masetto. P. Filippi: Oretta. I. Morevi: il pesce rosso. G. Tomei: il re. M. Violi Votto: Reginotta. M. Gubiani: l'Araldo. F. Dominici: l'Archiatra. A. Dei Paollesi: il Buffone. P. Votto: Bernabò. R. Rossi: Gulfardo. M. Gubiani: Forese. F. Paoli: Costanza. C. Scattola: il carnefice. A. Zoni: il maggiordomo.	Prima rappresentazione a Venezia
29/09/1927	Venezia	Teatro La Fenice	V. Gui: <i>La Fata Malerba</i>	G. Zinetti: Fata Malerba. A. Zoni: Gabriotto. O. De Franco: Peronella. L. Pasini: Masetto. P. Filippi: Oretta. I. Morevi: il pesce rosso.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				G. Tomei: il re. M. Violi Votto: Reginotta. M. Gubiani: l'Araldo. F. Dominici: l'Archiatra. A. Dei Paollesi: il Buffone. P. Votto: Bernabò. R. Rossi: Gulfardo. M. Gubiani: Forese. F. Paoli: Costanza. C. Scattola: il carnefice. A. Zoni: il maggiordomo.	
19/10/1927	Winterthur	Stadthaussaale	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> G. Carissimi: <i>Jephte</i> : Lamento V. Bellini: <i>Norma</i> : <i>Casta diva</i> G. Rossini: <i>L'inganno felice</i> : sinfonia V. Gui: <i>Tre liriche di Mallarmé (O si chère; Renouveau; Rondel)</i> O. Respighi: <i>Fontane di Roma</i>	H. Spani: soprano	Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo
08/01/1928	Roma	Augusteo	C. M. von Weber: <i>Il dominatore degli spiriti</i> : ouverture F. Liszt: <i>Faust</i> : sinfonia <i>Margherita</i> R. Wagner: <i>Faust</i> , Overture L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i>		Prima esecuzione assoluta. Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			A. Honegger: <i>Canto di gioia</i> C. Debussy: <i>Sarabanda Pour le piano</i> : n. 2 <i>Sarabanda</i> G. Rossini: <i>Matilde di Shabran</i> : sinfonia		Prima esecuzione all'Augusteo Strumentazione di M. Ravel. Prima esecuzione all'Augusteo. Trascrizione per orchestra di M. Ravel
15/01/1928	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: <i>La clemenza di Tito</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 3 G. F. Ghedini: <i>Partita</i> R. Wagner: <i>Parsifal</i> : preludio atto III R. Strauss: <i>Salomè</i> : <i>Danza dei sette veli</i>		Prima esecuzione all'Augusteo
18/01/1928	Roma	Augusteo	J. Haydn: Sinfonia in mi bemolle n. 99 L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> I. Stravinskij: <i>Pulcinella</i> : suite G. Rossini: <i>Matilde di Shabran</i> : sinfonia		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590 Prima esecuzione all'Augusteo
02/02/1928	Palermo	Associazione Palermitana Concerti Sinfonici	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> C. Franck: <i>Psiche. Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i>		Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo. Prima esecuzione a Palermo Prima esecuzione a Palermo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza R. Wagner: <i>Parsifal</i> : preludio atto III R. Wagner: <i>Il vascello fantasma</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590
05/02/1928	Palermo	Associazione Palermitana Concerti Sinfonici	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 R. Schumann: <i>Genoveffa</i> : ouverture F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza R. Wagner: <i>Parsifal</i> : preludio atto III G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		Prima esecuzione a Palermo
08/02/1928	Palermo	Associazione Palermitana Concerti Sinfonici	W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture H. Duparc: <i>Due liriche: L'invitation au voyage, Phidylé</i> C. Franck: <i>Notturmo</i> F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza G. Spontini: <i>La vestale</i> : scena e aria di Giulia C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Psiche ed Eros</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : preludio R. Wagner: <i>Cinque canti: Sogni</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta: Morte di Isotta</i>	E. Mazzoleni-Cavarretta: soprano	Prima esecuzione a Palermo Prima esecuzione a Palermo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
16/02/1928	Roma	Augusteo	L. Boccherini: Ouverture in re maggiore op. 43 L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 L. Perosi: <i>Tema variato</i> R. Wagner: <i>Parsifal</i> : preludio atto III R. Strauss: <i>Salomè</i> : <i>Danza dei sette veli</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		
01/09/1928	Cesena	Teatro Comunale A. Bonci	R. Wagner: <i>Lohengrin</i>	G. Tomei: Re Enrico E. Parmeggiani: Lohengrin P. Zanasi: Elsa di Brabante ?: Duca Goffredo V. Guicciardi: Federico di Telramondo A. Cravencco: Ortruda A. Baracchi: Araldo del Re	
09/12/1928	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 2 L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 O. Respighi: <i>Fontane di Roma</i> C. Debussy: <i>Nuages, Fêtes</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
16/12/1928	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. F. Händel: Concerto grosso in si minore op. 6 n. 12 F. Schubert: Sinfonia n. 8 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : ouverture e intermezzo V. De Sabata: <i>La notte di Platon</i> M. Ravel: <i>Pavane pour une enfante défunte</i> ; <i>Alborada del gracioso</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
23/12/1928	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 8 N. Rimskij-Korsakov: <i>La notte di Natale</i> J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale</i> : Sinfonia della seconda parte C. Franck: <i>Redenzione</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i>		
30/12/1928	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Der Zauberflöte</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 1 V. Tommasini: <i>Paesaggi toscani</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		
01/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 8 C. Franck: <i>Redenzione</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>La notte di Natale</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
06/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 D. Alaleona: <i>Mirra</i> : intermezzo C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
13/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 2 O. Respighi: <i>Arie e danze antiche</i> E. Chabrier: <i>Guendalina</i> : preludio all'atto I R. Strauss: <i>Don Giovanni</i>		
17/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia M. Castelnuovo-Tedesco: Concerto per pianoforte e orchestra J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> L. van Beethoven: <i>Leonora</i> n. 3	E. Consolo: pianoforte (cancellato a matita)	Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
20/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia in si bemolle n. 102 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 E. Wolf-Ferrari: <i>Il segreto di Susanna</i> : ouverture C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> E. Chabrier: <i>Suite pastorale</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : Preludio atto I e III		
27/01/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Bianchi: <i>La villanella rapita</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 A. Finzi: <i>Cirano de Bergerac</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia		
03/02/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra A. Catalani: <i>Loreley: Danza delle Ondine</i> I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/02/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>L'inganno felice</i> : sinfonia C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61	B. Hubermann: violino	
17/02/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	N. Porpora: <i>Sonata a tre strumenti</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 4 D. Amfitheatrof: <i>Il miracolo delle rose</i> C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> J. Svendsen: <i>Carnevale a Parigi</i>		Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
24/02/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> A. Casella: <i>Scarlattiana</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5		Revisionato da A. Siloti
03/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Brahms: <i>Akademische Festouvertüre</i> Op. 80 R. Schumann: Sinfonia n. 4 C. Debussy: <i>Iberia</i> D. Scarlatti: Quattro pezzi R. Wagner: <i>Il vascello fantasma</i> : ouverture		Trascritti per organo dal M° Esposito

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
10/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: Sinfonia K 550 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> I. Stravinskij: <i>Pulcinella</i> : suite G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra; <i>Novelletta</i> P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i> A. Borodin: <i>Principe Igor</i> : danze		
14/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia P. Locatelli: <i>Adagio e Minuetto variato</i> per violoncello e orchestra R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> C. Debussy: <i>Le coin des enfants</i> A. Dvorak: Concerto per violoncello e orchestra	A. Bonucci: violoncello	Trascrizione per orchestra, dall'originale per pianoforte, di A. Caplet
17/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Mendelssohn: <i>Sogno d'una notte d'estate</i> : ouverture, notturno, scherzo C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture L. Boccherini: ouverture in re maggiore op. 43 F. Geminiani: <i>Andante</i> E. W. Elgar: <i>Variazioni sinfoniche</i> op. 36 G. Rossini: <i>Semiramide</i> : sinfonia		
21/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	E. Bloch: Concerto grosso per archi e pianoforte U. Giordano: <i>Siberia</i> : due brani R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> L. v. Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 4	F. Previtali: pianoforte J. Iturbi: pianoforte	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
25/03/1929	Firenze	Villa Imperialino (Viale del Poggio Imperiale)	W. A. Mozart: <i>Idomeneo</i> : gavotte E. Grieg: <i>Peer Gynt</i> : <i>Morte d'Ase</i> , <i>Danza di Amitra</i> D. Scarlatti: <i>Preludio</i> G. Bizet: <i>Jeux d'enfants</i> G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra L. Boccherini: <i>ouverture</i> in re maggiore op. 43 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i>		
26/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 L. van Beethoven: <i>ouverture Coriolano</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 7		
30/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. Leo: <i>Sant'Elena al Calvario</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 C. Debussy: <i>Nocturnes</i> : <i>Nuages</i> ; <i>Fêtes</i> R. Wagner: <i>Parsifal</i> : <i>Preludio</i> atti I e III; <i>Tristano e Isotta</i> : <i>Preludio</i> e <i>Morte di Isotta</i>		
31/03/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Vivaldi: <i>Concerto</i> in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo O. Respighi: <i>Fontane di Roma</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 5		
28/04/1929	Padova	Sala della Ragione	W. A. Mozart: Sinfonia K 550 L. van Beethoven: <i>ouverture Coriolano</i> H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust</i> : <i>Canzone della pulce</i> , <i>Aria delle rose</i> , <i>Serenata di Mefistofele</i> J. Despas: <i>Poèmes chinois</i> : <i>Je me promenais</i> ; <i>Notre bateau glisse</i> , <i>Pourtant...</i> ; <i>Evocation</i> ; <i>Voeu</i> D. Alaleona: <i>Mirra</i> : intermezzo G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : <i>Preludio e morte di Isotta</i>	C. Panzera: tenore	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
01/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 I. Pizzetti: <i>Concerto dell'estate</i> H. Rabaud: <i>La processione notturna</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Addio di Wotan;</i> <i>Incantesimo del fuoco</i>		
08/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Schubert: Sinfonia n. 4 A. Borodin: <i>Nelle steppe dell'Asia centrale</i> J. Brahms: <i>Danze ungheresi</i> O. Respighi: <i>Feste romane</i>		
15/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert J. Haydn: Concerto per violoncello e orchestra P. Mascagni: <i>Il sogno di Ratclif, Le maschere</i> : sinfonia A. Dvorak: Concerto per violoncello e orchestra	P. Casals: violoncello	
22/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	M. Lutero: <i>Corale</i> (a sole voci) J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale</i> : sinfonia della II parte G. F. Händel: <i>Messia</i> : Aria "Ei pascola il suo gregge" G. Carissimi: <i>Jephthè: Plorate</i> L. Perosi: <i>Natale del Redentore</i> : Prologo e brani della II parte E. W. Elgar: <i>Sogno di Geronzio</i> : Preludio e <i>Addio dell'Angelo</i> G. Rossini: <i>Petite Messe Solennelle</i> : terzetto, offertorio e duetto R. Wagner: <i>Parsifal</i> : racconto di Gurnemanz e cambiamento di scena dall'atto I	I. Rinolfi: soprano. L. Sigalla: mezzosoprano. A. Sernicoli: tenore. G. Parmeggiani: baritono	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
26/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	M. Lutero: <i>Corale</i> (a sole voci) J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale</i> : sinfonia della II parte G. F. Händel: <i>Messia</i> : Aria "Ei pascola il suo gregge" G. Carissimi: <i>Jephthè</i> : <i>Plorate</i> L. Perosi: <i>Natale del Redentore</i> : Prologo e brani della II parte E. W. Elgar: <i>Sogno di Geronzio</i> : Preludio e <i>Addio dell'Angelo</i> G. Rossini: <i>Petite Messe Solennelle</i> : terzetto, offertorio e duetto R. Wagner: <i>Parsifal</i> : racconto di Gurnemanz e cambiamento di scena dall'atto I	I. Rinolfi: soprano. L. Sigalla: mezzosoprano. A. Sernicoli: tenore. G. Parmeggiani: baritono	
29/12/1929	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 5 G. Guerrini: <i>L'ultimo viaggio di Odisseo</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani</i> : sinfonia		
01/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Wagner: <i>La Walkiria</i> : <i>Addio di Wotan</i> ; <i>Incantesimo del fuoco</i> P. Mascagni: <i>Il sogno di Ratclif</i> , <i>Le maschere</i> : sinfonia J. Brahms: <i>Tre danze ungheresi</i> E. Chabrier: <i>España</i>		
05/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Vivaldi: Concerto in mi minore per archi J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra T. Spelman: <i>Giorni santi: Siena e Assisi</i> E. Lalo: <i>Sinfonia spagnola</i> per violino e orchestra	A. Spalding: violino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
12/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Martucci: Sinfonia n. 2 J. S. Bach: Concerto per tre pianoforti P. Ciaikovskij: Quartetto Op. 11: <i>Andante</i> M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : preludio G. Donizetti: <i>Don Pasquale</i> : sinfonia	E. Beato; N. Rossi; G. Volterra: pianoforte	
19/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> G. B. Sammartini: <i>Aria</i> G. B. Sammartini: <i>Pastorale</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>Scheherazade</i>		Trascrizione per archi di V. Gui dal Trio in la minore, op. 3, n. 3 Trascrizione di G. Martucci
23/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia n. 2 in re maggiore R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> M. Agostini: <i>Overture gioiosa</i> E. Wolf-Ferrari: <i>I quattro rusteghi</i> : intermezzo E. Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i> : ouverture L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 3	W. Backhaus: pianoforte	
26/01/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Brahms: Sinfonia n. 4 F. Natali: <i>L'isola del sogno</i> : Fantasia romantica R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i>		
02/02/1930	Roma	Augusteo	F. Schubert: Sinfonia n. 4 J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert F. Santoliquido: <i>La sagra dei morti</i> F. Busoni: <i>Valzer danzato</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i> : <i>Morte di Sigfrido</i> ; <i>Marcia funebre</i>		Prima esecuzione all'Augusteo Concerto a prezzi popolarissimi

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/02/1930	Roma	Augusteo	F. Schubert: Sinfonia n. 8 J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert F. Geminiani: <i>Largo</i> per archi, arpe e organo Andante, per archi, arpa e organo R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> poema sinfonico R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Morte di Sigfrido; Marcia funebre</i>		Revisione e armonizzazione di G. Marinuzzi
09/02/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 G. F. Ghedini: <i>Partita</i> P. Ciaikovskij: Quartetto Op. 11: <i>Andante</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Morte di Sigfrido; Marcia funebre</i>		
16/02/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	D. Cimarosa: <i>Il matrimonio segreto</i> : sinfonia G. Sgambati: Concerto per pianoforte e orchestra C. W. Gluck: Suite di danze R. Schumann: Concerto per pianoforte e orchestra	E. Consolo: pianoforte	
23/02/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Matilde di Shabran</i> : sinfonia P. Ciaikovskij: Sinfonia n. 6 J. Sibelius: <i>Il cigno di Tuonela</i> F. Busoni: Valzer danzato R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga: ouverture</i>		
27/02/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 P. Mascagni: <i>L'amico Fritz</i> : intermezzo E. Wolf-Ferrari: <i>I quattro rusteghi</i> : intermezzo R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Morte di Sigfrido; Marcia funebre</i> G. Rossini: <i>Matilde di Shabran</i> : sinfonia		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	O. Nicolai: <i>Le gaie comari di Windsor</i> : sinfonia C. Franck: <i>Variazioni sinfoniche</i> per pianoforte e orchestra R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> I. Pizzetti: <i>La Pisanella</i> : Danza dello Sparviero A. Catalani: <i>Wally: A sera</i> P. Ciaikovskij: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 23	G. Volterra: pianoforte Per archi G. Volterra: pianoforte	
09/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J-P. Rameau: <i>Zais</i> : ouverture C. Debussy: <i>Pelléas et Mélisande</i> : Scene staccate G. Bizet: <i>L'Arlesiana</i> : prima suite H. Berlioz: <i>Sinfonie fantastique. Marcia al supplizio; Ronda del Sabba</i>	E. Henraux: Geneviève. A. Reville: Mélisande. C. Panzera: Pelléas	
16/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. Cherubini: <i>Le due giornate</i> : ouverture J. Brahms: Concerto per pianoforte e orchestra in re minore G. Martucci: <i>Novelletta</i> C. Saint-Saëns: <i>Le rouet d'Omphale</i> F. Liszt: Concerto per pianoforte e orchestra n. 1	C. Zecchi: pianoforte	
19/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	T. Vitali: <i>Ciaccona</i> per violino e orchestra A. Catalani: <i>Wally: A sera</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV G. Donizetti: <i>Maria di Roban</i> : sinfonia F. Busoni: Valzer danzato O. Respighi: <i>Fontane di Roma</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia	E. Pierangeli: violino Per archi	
23/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: <i>Concerto brandeburgese</i> n. 3 W. A. Mozart: Sinfonia K 543 L. van Beethoven: Sinfonia n. 6		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: ouverture <i>Re Stefano</i> J. S. Bach: Concerto per violino e orchestra in mi maggiore R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> C. W. Gluck: Suite di danze F. Mendelssohn-Bartholdy: Concerto per violino e orchestra	A. Serato: violino	
30/03/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia G. Martucci: Sinfonia n. 2: <i>Adagio</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> C. M. von Weber: <i>Freischütz</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 6		
07/04/1930	Firenze	Palagio di Parte Guelfa	G. B. Pergolesi: Trio per due violini e pianoforte W. A. Mozart: Quintetto K 452 J. S. Bach: Concerto Brandeburghese n. 2: <i>Andante</i> J. Brahms. Quintetto op. 34: <i>Andante</i> F. Schubert: Quartetto in re minore		Trascrizione di K. Riemann
19/04/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: <i>Fidelio</i>	S. Costa Lo Giudice: Florestano. E. Turner: Leonora. G. Cirino: Rocco. L. Pasini: Marcellina. A. Mattioli: Gioacchino	
10/05/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà L. Pasini: Elvira O. De Franco: Zulma M. Gubiani: Haly A. De Paolis: Lindoro C. Supervia: Isabella C. Scattola: Taddeo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
23/11/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia in si bemolle n. 102 J. S. Bach-O. Respighi: <i>Passacaglia</i> V. De Sabata: <i>Juventus</i> R. Strauss: <i>Salomè: Danza dei sette veli</i> G. Rossini: <i>La gazza ladra</i> : sinfonia		Interpretazione orchestrata dall'organo di O. Respighi
30/11/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	E. W. Elgar: Introduzione e Allegro per quartetto e strumenti ad arco C. Franck: <i>Corale</i> n. 3 (per organo solo) M. Musorgskij: <i>Il vecchio castello</i> (per organo solo) R. Schumann: <i>Canone</i> n. 5 dall'Op. 56 (per organo solo) M. E. Bossi: <i>Studio sinfonico</i> (per organo solo) J. S. Bach: Fantasia e fuga in sol minore (per organo solo) O. Respighi: <i>Belfagor</i> : ouverture C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> M. E. Bossi: Concerto per organo e orchestra in la minore	Quartetto della Stabile con accompagnamento di archi U. Matthey: organo	
07/12/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Frescobaldi: Quattro pezzi R. Strauss: <i>Don Chisciotte</i> , variazioni fantastiche C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte	G. Lippi: violoncello. F. Ferretti: viola L. Amadio: organo. F. Previtali, P. Rossi: pianoforte	Trascrizione per orchestra di G. F. Ghedini
14/12/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Mendelssohn-Bartholdy: ouverture <i>Fingals Höhle</i> J. Brahms: Sinfonia n. 3 G. F. Händel: <i>Largo</i> per arpe, archi e organo M. De Falla: <i>Il tricorno</i> : danze R. Wagner: <i>La Walkiria: Cavalcata delle Walkirie</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
21/12/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Idomeneo</i> : ouverture e <i>Gavotta</i> J. S. Bach: Concerto per pianoforte e orchestra in re minore R. Bianchi: <i>Jaufré Rudel</i> L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 5	N. Rossi: pianoforte	
28/12/1930	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. Cherubini: <i>Gli Abenceragi</i> : ouverture G. Martucci: Sinfonia n. 1 A. Smareglia: <i>La Falena</i> : Finale atto II L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>		
01/01/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 G. F. Händel: Largo per archi, arpe e organo F. Mendelssohn-Bartholdy: ouverture <i>Fingals Höhle</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Cavalcata delle Walkirie</i>		
04/01/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Schubert: Sinfonia n. 8 R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> R. Strauss: <i>Salomè</i> : Danza dei sette veli J. Sibelius: <i>Il cigno di Tuonela</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> : intermezzi		
11/01/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	N. Rimskij-Korsakov: <i>Capriccio spagnolo</i> W. A. Mozart: <i>Der Schauspieldirektor</i> : ouverture F. Schubert: Sonata per arpeggione A. Zanella: <i>Sulamita</i> : Preludio atto III A. K. Ljadov: <i>Otto canti popolari russi</i> op. 58 C. Saint-Säens: Concerto per violoncello e orchestra Op. 33	G. Cassadò: violoncello	Trascrizione per arpeggione e orchestra di G. Cassadò

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/01/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: Sinfonia K 319 J. S. Bach: Suite in si minore L. van Beethoven: <i>Missa solennis: Benedictus</i> F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Sogno d'una notte d'estate</i> : scherzo R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		
25/01/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	M. Esposito: <i>Otello</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 J. Roger-Ducasse: <i>Sarabanda</i> M. Ravel: <i>Bolero</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : Bacchanale		
01/02/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: L'inganno felice: sinfonia J. Brahms: Sinfonia n. 2 G. Mahler: Sinfonia n. 5: <i>Adagietto</i> M. Castelnuovo-Tedesco: <i>La bisbetica domata</i> : ouverture P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i> R. Wagner: <i>Faust-Ouverture; Tristano e Isotta</i> : Preludio e morte di Isotta		
08/02/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	D. Cimarosa: <i>Il matrimonio segreto</i> : sinfonia A. Dvorak: Sinfonia n. 5 R. Pich-Mangiagalli: <i>Notturmo e Rondò fantastico</i> M. Musorgskij: <i>Una notte sul Monte Calvo</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
11/02/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 J. S. Bach-O. Respighi: <i>Passacaglia</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> : intermezzi J. Brahms: Tre danze ungheresi O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>	E. Beato: pianoforte	Interpretazione orchestrale dall'organo di O. Respighi

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
15/02/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: Sinfonia K 551 R. Strauss: <i>Don Chisciotte</i> , variazioni fantastiche D. Amfitheatrof: <i>Preludio per una Messa di Requiem</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>La fanciulla di neve</i> : ouverture F. Liszt: <i>Rapsodia ungherese</i> n. 2	G. Lippi: violoncello. F. Ferretti: viola	
15/03/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Schubert: Sinfonia n. 7 G. Guerrini: <i>Messer Bartolomeo degli Arveduti</i> : danza; <i>Preludio a corale</i> per organo e orchestra I. Albeniz: <i>Iberia: Triana</i> C. Saint-Saëns: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 44 F. Schubert-F. Liszt: <i>Soirée de Vienne</i> (per pianoforte solo) N. Paganini-F. Liszt: <i>La campanella</i> (per pianoforte solo)	R. Firkusny: pianoforte	
19/03/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: Suite in si minore L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 A. Borodin: <i>Nelle steppe dell'Asia centrale</i> I. Albeniz: <i>Iberia: Triana</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> F. Liszt: <i>Rapsodia ungherese</i> n. 2		
22/03/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 J. S. Bach: Concerto per violino e orchestra in mi maggiore C. Debussy: <i>La demoiselle élue</i>	E. Pierangeli: violino E. Barbey De Piccolellis: La demoiselle. M. Vasari: una recitante. Coro del Conservatorio diretto da M. Cremesini	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
29/03/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> V. Gui: <i>Cantata dal Cantico dei Cantici</i> per soprano, tenore, coro e orchestra V. Frazzi: <i>Cicilia</i> G. Carissimi: <i>Jephthè</i>	Solisti di canto: L. Pasini; M. Vasari; A. Dolci; L. Ferroni. Coro del Conservatorio diretto da M. Cremesini	Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte
30/03/1931	Firenze	Palagio di Parte Guelfa	P. D. Paradisi: canzone <i>Quel ruscelletto</i> G. Paisiello: <i>Nina pazza per amore. Il mio ben quando verrà</i> J. S. Bach: <i>Passione di San Matteo: Aria</i> C. Monteverdi: <i>Lettera (Se i languidi miei sguardi)</i> F. Schubert: <i>Notte e sogni; La posta; Margherita all'arcolaio</i> J. Brahms: <i>Notte di maggio</i> R. Strauss: <i>Cecilia, serenata</i> M. Reger: <i>Ninna-nanna della Vergine</i> V. Gui: <i>Ombre cinesi (Quando?...; Perduta!; Il poeta; Non torna; Soli noi siamo; L'asceta)</i> V. Gui: <i>Tre liriche di Mallarmé (O si chère; Renouveau; Rondel)</i>	L. Pasini: soprano. V. Gui, P. Rossi: pianoforte.	
05/04/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: <i>Preludio e fuga con corale</i> di J. J. Abert C. Franck: <i>Redenzione</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
08/04/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 G. Luporini: Andante moderato Ignoto del XVI secolo: <i>Arie e danze antiche: Villanella</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta: Preludio e morte di Isotta</i>		Trascrizione di O. Respighi
12/04/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Der Zauberflöte: ouverture</i> J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra F. Alfano: <i>Eliana</i> L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61	B. Hubermann: violino	
22/04/1931	Firenze	Teatro della Pergola	V. Bellini: <i>Norma</i>	A. Dolci: Pollione. N. de Angelis: Oroveso. I. Pacetti: Norma. L. Bertana: Adalgisa. C. Tornari: Clotilde L. Cilla: Flavio	
02/05/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	P. Mascagni: <i>Le maschere: sinfonia</i> E. Wolf-Ferrari: <i>I quattro rusteghi: intermezzo</i> R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> G. F. Händel: Aria per archi, arpa e organo G. Verdi: <i>La traviata: preludio atto IV</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser: Preghiera di Elisabetta. Tristano e Isotta: Preludio e morte di Isotta</i>		
20/05/1931	Arezzo	Teatro F. Petrarca	G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia: sinfonia</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5 E. Wolf-Ferrari: <i>I quattro rusteghi: intermezzo</i> P. Mascagni: <i>Le maschere: sinfonia</i> P. Ciaikovsky: Quartetto Op. 2: <i>Andante</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga: ouverture</i>		Concerto della Stabile Orchestrale Fiorentina

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
24/05/1931	Firenze	Galleria degli Uffizi, Logge	J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert J. Brahms: Danze ungheresi n. 3, 5, 6 C. M. von Weber: <i>Invitation à la valse</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Morte di Sigfrido; Marcia funebre</i> P. Mascagni: <i>Guglielmo Rattcliff: Il sogno</i> K. Goldmark: <i>Nozze campestri: In giardino</i> G. Verdi: <i>La traviata: preludio atto IV</i> G. Verdi: <i>I vespri siciliani: sinfonia</i> G. Rossini: <i>Guglielmo Tell: sinfonia</i>		Trascrizione di Parlow Trascrizione di H. Berlioz
26/05/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5		Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte
29/11/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	C. Monteverdi: <i>Orfeo: sinfonie e ritornelli</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> M. Musorgskij: <i>Quadri di una esposizione</i>		Trascrizione dal pianoforte per orchestra di M. Ravel
27/12/1931	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: Sinfonia in fa maggiore L. van Beethoven: Sinfonia n. 4 A. Mossoloff: <i>Fonderia d'acciaio</i> Z. Kodaly: <i>Danze di Marosszék</i> J. Haydn: Quartetto Op. 79: <i>Largo</i> R. Wagner: <i>Il vascello fantasma: ouverture</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
01/01/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Il signor Bruschino</i> : sinfonia A. Stradella: <i>Aria Pietà Signor</i> per archi, arpe e organo A. Franchetti: <i>Cristoforo Colombo: Notturmo</i> per baritono e orchestra G. Puccini: <i>Suor Angelica</i> : intermezzo G. Verdi: <i>Nabucco</i> : sinfonia J. Massenet: <i>Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls</i> F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Sogno d'una notte d'estate</i> : Scherzo M. Musorgskij: <i>Quadri di una esposizione</i>		
03/01/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: ouverture <i>Per l'onomastico</i> Op. 115 J. Brahms: Sinfonia n. 3 A. Stradella: <i>Aria Pietà Signor</i> per archi, arpe e organo H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo: La regina Mab</i> C. M. von Weber: <i>Euriantbe</i> : ouverture E. Grieg: Due pezzi lirici: <i>Sera in alta montagna; Presso la culla</i> J. Sibelius: <i>Finlandia</i>		
06/01/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 A. Mossoloff: <i>Fonderia d'acciaio</i> H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo: La regina Mab</i> G. Puccini: <i>Suor Angelica</i> : intermezzo R. Strauss: <i>Don Giovanni</i>		
10/06/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia "Il distratto" J. Brahms: <i>Overture tragica</i> M. Ravel: <i>Valses nobles et sentimentales</i> M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : due preludi R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> P. Ciaikovskij: <i>Marcia slava</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
17/01/1932	Roma	Augusteo	L. van Beethoven: ouverture <i>Per l'onomastico</i> Op. 115 J. Brahms: Sinfonia n. 3 G. Guerrini: <i>Preludio e corale</i> M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : Introduzione atto I; Preludio al quadro II dell'atto IV Introduzione; Intermezzo atto IV, quadro II R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		Prima esecuzione all'Augusteo
20/01/1932	Roma	Augusteo	L. van Beethoven: ouverture <i>Re Stefano</i> J. S. Bach-V. Gui: <i>Tre corali: Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Io chiamo te, signor Gesù Cristo), <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> (Amato Gesù, noi siamo qui), <i>In dulci jubilo</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> A. Stradella: <i>Aria Pietà Signor</i> per archi, arpe e organo E. Grieg: Due pezzi lirici: <i>Sera in alta montagna; Presso la culla</i> M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : Introduzione atto I; Preludio al quadro II dell'atto IV Introduzione; Intermezzo atto IV, quadro II J. Sibelius: <i>Finlandia</i>	Luigi Chiarappa: violoncello R. Scozzi: oboe	Concerto a prezzi popolarissimi Trascritti per orchestra da V. Gui Trascrizione di V. Gui per orchestra, dall'originale per organo Trascritta per violoncello, archi, arpa e organo da G. Cristiani Trascrizione dell'Autore dall'originale per pianoforte
24/01/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide</i> : ouverture W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra A. Busch: <i>Variazioni sopra un tema di Mozart</i> M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : due preludi F. Mendelssohn-Bartholdy: Concerto per violino e orchestra	A. Busch: violino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
31/01/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: Sinfonia in do maggiore K. 338 R. Schumann: <i>Quadri d'Oriente</i> C. Debussy: <i>Sarabanda</i> A. Ladioff: <i>Tabacchiera musicale</i> C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Addio di Wotan; Incantesimo del fuoco</i>		
07/02/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra K 218 V. Tommasini: <i>Napoli</i> E. Lalo: <i>Sinfonia spagnola</i> per violino e orchestra	A. Pelliccia: violino	Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590
14/02/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	P. Locatelli: Concerto grosso in fa minore Op. 1 R. Strauss: <i>Così parlò Zaratustra</i> E. Masetti: <i>Il gioco del cucù</i> E. Grieg: <i>Peer Gynt</i> , prima suite J. Sibelius: <i>Valse triste</i> G. Rossini: <i>L'assedio di Corinto</i> , sinfonia		
28/02/1932	Roma	Augusteo	C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Storti: <i>Il poema del cielo</i> impressione sinfonica con partecipazione di voce di soprano: I e IV tempo J. Brahms: <i>Overture tragica</i> R. Wagner: <i>La Walkiria: Addio di Wotan; Incantesimo del fuoco</i>	M. T. Pediconi: soprano	Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte. Prima esecuzione all'Augusteo Prima esecuzione all'Augusteo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
	Roma	Augusteo	W. A. Mozart: Sinfonia in si bemolle maggiore K. 319 J. Brahms: <i>Overture tragica</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 8 R. Wagner: <i>La Walkiria: Addio di Wotan; Incantesimo del fuoco</i>		Concerto a prezzi popolarissimi
06/03/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: Suite in si minore C. Debussy: <i>La mer</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 3		
08/03/1932	Zurigo	Tonhalle	J. Haydn: Sinfonia in re maggiore n. 2 G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra; <i>Novelletta</i> F. Busoni: <i>Valzer danzato</i> D. Alaleona: <i>Mirra</i> : intermezzo G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		
13/03/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: Concerto in la minore per violino e orchestra J. Haydn: Sinfonia in re maggiore n. 2 R. Pick-Mangiagalli: <i>Scene carnevalesche</i> E. Grieg: <i>Peer Gynt</i> , prima suite N. Paganini: Concerto in re maggiore per violino e orchestra	G. Bignami: violino	
20/03/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. F. Händel: Concerto in re minore per organo e orchestra Op. 7 n. 4 G. Frescobaldi: <i>Toccata per l'elevazione</i> (organo solo) J. S. Bach: Fantasia e fuga in sol minore (organo solo) J. Bonnet: <i>Variazioni da concerto</i> (per organo solo) A. Finzi: <i>Inni alla notte</i> F. A. Guilmant: Concerto-Sinfonia per organo e orchestra	J. Bonnet: organo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/03/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Haydn: Sinfonia in re maggiore n. 2 I. Stravinskij: <i>Petruska</i> I. Stravinskij: Concerto per violino e orchestra in re I. Stravinskij: <i>Feux d'artifice</i> I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i>	Concerto con la co-direzione di I. Stravinskij. S. Dushkin: violino	
31/03/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5		Alla memoria di Mr. e Mrs. Spalding
11/04/1932	Pisa	Teatro G. Verdi	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia M. Musorgskij: <i>Kovancina</i> : Due preludi R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> I. Stravinskij: <i>L'oiseau de feu</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 3		
14/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	R. Wagner: <i>La Walkiria</i>	I. Fagoaga: Sigmondo. L. Ferroni: Hunding. C. Formichi: Wotan. E. Turner: Siglinda. A. Helm Sbisà: Brunilde. A. Cravenco: Fricka. N. Colton: Gerhilde. I. Faggiani: Ortlinde. N. Ferrari: Waltraute. N. Gottardi: Schwerleite. I. Mannarini: Helmwige. R. Melis: Siegrune. R. Salagaray: Grimgerde. C. Tornari: Rossweisse.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
17/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	R. Wagner: <i>La Walkiria</i>	I. Fagoaga: Sigmondo. L. Ferroni: Hunding. C. Formichi: Wotan. E. Turner: Siglinda. A. Helm Sbisà: Brunilde. A. Cravenco: Fricka. N. Colton: Gerhilde. I. Faggiani: Ortlinde. N. Ferrari: Waltraute. N. Gottardi: Schwerleite. I. Mannarini: Helmwige. R. Melis: Siegrune. R. Salagaray: Grimgerde. C. Tornari: Rosswesse.	
19/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	V. Bellini: <i>Norma</i>	F. Battaglia: Pollione. A. Righetti: Oroveso. B. Scaccati: Norma. E. Stignani: Adalgisa. C. Tornari: Clotilde. L. Cilla: Flavio.	
20/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	R. Wagner: <i>La Walkiria</i>	I. Fagoaga: Sigmondo. L. Ferroni: Hunding. C. Formichi: Wotan. E. Turner: Siglinda. A. Helm Sbisà: Brunilde. A. Cravenco: Fricka. N. Colton: Gerhilde. I. Faggiani: Ortlinde. N. Ferrari: Waltraute. N. Gottardi: Schwerleite. I. Mannarini: Helmwige. R. Melis: Siegrune. R. Salagaray: Grimgerde. C. Tornari: Rosswesse.	Serata popolare

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
23/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	R. Wagner: <i>La Walkiria</i>	I. Fagoaga: Sigmondo. L. Ferroni: Hunding. C. Formichi: Wotan. E. Turner: Siglinda. A. Helm Sbisà: Brunilde. A. Cravcenco: Fricka. N. Colton: Gerhilde. I. Faggiani: Ortlinde. N. Ferrari: Waltraute. N. Gottardi: Schwerleite. I. Mannarini: Helmwige. R. Melis: Siegrune. R. Salagaray: Grimgerde. C. Tornari: Rossweisse.	Serata popolare
24/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	V. Bellini: <i>Norma</i>	F. Battaglia: Pollione. A. Righetti: Oroveso. B. Scaccati: Norma. E. Stignani: Adalgisa. C. Tornari: Clotilde. L. Cilla: Flavio.	
19/04/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	V. Bellini: <i>Norma</i>	F. Battaglia: Pollione. A. Righetti: Oroveso. B. Scaccati: Norma. E. Stignani: Adalgisa. C. Tornari: Clotilde. L. Cilla: Flavio.	Serata popolare
24/05/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	P. Mascagni: <i>Le maschere</i> : sinfonia G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV G. Verdi: <i>Nabucco</i> : sinfonia G. Rossini: <i>La gazza ladra</i> : sinfonia J. S. Bach-O. Respighi: <i>Passacaglia</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i> : <i>Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Interpretazione orchestrale dall'organo di O. Respighi

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/12/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	D. Scarlatti: Cinque sonate disposte in forma di <i>Suite</i> da V. Tommasini J. Brahms: Sinfonia n. 1 W. A. Mozart: <i>Idomeneo</i> : ouverture e scena del sacrificio M. De Falla: <i>Il tricorno</i> : danze P. Ciaikovsky: <i>Romeo e Giulietta</i> : ouverture-fantasia		
25/12/1932	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Brahms: <i>Akademische Festouvertüre</i> Op. 80 W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra K 271 J. S. Bach-V. Gui: <i>Tre corali: Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Io chiamo te, signor Gesù Cristo), <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> (Amato Gesù, noi siamo qui), <i>In dulci jubilo</i> L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61	Y. Menuhin: violino	Trascritti per orchestra da V. Gui
28/12/1932	Milano	Teatro alla Scala	G. Verdi: <i>La traviata</i>	I. Pacetti: Violetta. A. Bignozzi: Flora. D. Reboa: Annina. G. Scarinci: Alfredo. M. Basiola: Giorgio Germont. V. Assandri: Gastone. C. Nannini: Barone Douphol. E. Dall'Argine: Marchese D'Obigny. E. Contini: Dottor Grenvil.	
01/01/1932	Milano	Teatro alla Scala	G. Verdi: <i>La traviata</i>	I. Pacetti: Violetta. A. Bignozzi: Flora. D. Reboa: Annina. G. Scarinci: Alfredo. M. Basiola: Giorgio Germont. V. Assandri: Gastone. C. Nannini: Barone Douphol. E. Dall'Argine: Marchese D'Obigny. E. Contini: Dottor Grenvil.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
03/01/1932	Milano	Teatro alla Scala	G. Verdi: <i>La traviata</i>	I. Pacetti: Violetta. A. Bignozzi: Flora. D. Reboa: Annina. G. Scarinci: Alfredo. M. Basiola: Giorgio Germont. V. Assandri: Gastone. C. Nannini: Barone Douphol. E. Dall'Argine: Marchese D'Obigny. E. Contini: Dottor Grenvil.	
08/01/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	W. A. Mozart: <i>Il ratto dal serraglio</i> : ouverture F. Schubert: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> G. B. Lulli: <i>Preludio, marcia e notturno</i> C. Debussy: <i>Ronde de printemps. Prélude à l'après-midi d'un faune</i> R. Wagner: <i>Rienzi</i> : ouverture		
08/01/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Tancredi</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 W. A. Mozart: Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra C. Franck: <i>Redenzione</i>	E. Pierangeli: violino. F. Formentini: viola	
15/01/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Rossini: <i>Tancredi</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 W. A. Mozart: Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra C. Franck: <i>Redenzione</i>	E. Pierangeli: violino. F. Formentini: viola	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
22/01/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. S. Bach: <i>Cantata</i> n. 146: Preludio per organo e orchestra J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> in la minore (per organo solo) E. Bossi: <i>Pastorale</i> (per organo solo) L-C. Daquin: <i>Nöel</i> con variazioni (per organo solo) L. Dallapiccola: <i>Partita</i> G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> M. Dupré: <i>Corteo e Litania</i> (per organo e orchestra)	Concerto con la partecipazione di M. Dupré all'organo e del soprano L. Pasini.	Composizione scelta dalla Commissione permanente di lettura Elaborazione orchestrale di V. Gui. Alla fine del programma Marcel Dupré improvviserà all'organo sopra un tema dato al momento
29/01/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	J. Brahms: <i>Variazioni sopra un tema di J. Haydn</i> J. Brahms: Doppio concerto per violino, violoncello e orchestra J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra J. Brahms: Tre danze ungheresi	A. Busch: violino. H. Busch: violoncello	
03/02/1933	Torino	Teatro di Torino-EIAR	G. B. Lulli: <i>Preludio, Marcia e Notturmo</i> J. Brahms: <i>Overture tragica</i> L. van Beethoven: <i>ouverture Coriolano</i> D. Alaleona: <i>La mamma lontana</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		Trascrizione di F. Mottl Prima esecuzione a Torino

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
12/02/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	R. Wagner: <i>Lobengrin</i> : preludio atto I R. Wagner: <i>La Walkiria</i> : <i>Addio di Wotan</i> ; <i>Incantesimo del fuoco</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : Preludio atto III e monologo di Hans Sachs nell'Atto II R. Wagner: <i>Parsifal</i> : <i>Incantesimo del Venerdì Santo</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta</i> : <i>Preludio e morte di Isotta</i>	R. Watzke: baritono	Concerto per il cinquantenario dalla morte di Richard Wagner
26/03/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 T. Spelman: <i>Gesù e il cieco</i> H. Rabaud: <i>La processione notturna</i> G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> J. Brahms: <i>Nenia</i> per coro e orchestra	Coro del Conservatorio L. Cherubini di Firenze diretto da M. Cremesini	Elaborazione orchestrale di V. Gui.
22/04/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Verdi: <i>Nabucco</i>	C. Galeffi: Nabucodonosor A. Dolci: Ismaele T. Pasero: Zaccaria G. Cigna: Abigaille E. Stignani: Fenena G. Tomei: Gran Sacerdote di Belo L. Cilla: Abdallo G. Gatti: Anna	
23/04/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Verdi: <i>Nabucco</i>	C. Galeffi: Nabucodonosor A. Dolci: Ismaele T. Pasero: Zaccaria G. Cigna: Abigaille E. Stignani: Fenena G. Tomei: Gran Sacerdote di Belo L. Cilla: Abdallo G. Gatti: Anna	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/04/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Verdi: Nabucco	C. Galeffi: Nabucodonosor A. Dolci: Ismaele T. Pasero: Zaccaria G. Cigna: Abigaille E. Stignani: Fenena G. Tomei: Gran Sacerdote di Belo L. Cilla: Abdallo G. Gatti: Anna	
30/04/1933	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra C. Debussy: <i>Iberia</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i>		Concerto inaugurale del Primo Congresso Internazionale di Musica
04/05/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Spontini: <i>La vestale</i>	A. Melandri: Licinio R. Ponselle: Giulia P. Biasini: Cinna T. Pasero: Sommo Sacerdote E. Stignani: La Gran Vestale	
07/05/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	G. Spontini: <i>La vestale</i>	A. Melandri: Licinio R. Ponselle: Giulia P. Biasini: Cinna T. Pasero: Sommo Sacerdote E. Stignani: La Gran Vestale	
08/05/1933	Firenze	Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele	F. Busoni: <i>Dottor Faust: Sarabanda e corteo</i> F. Busoni: Valzer danzato F. Busoni: Concerto per pianoforte e orchestra e coro maschile	Coro maschile del Conservatorio L. Cherubini di Firenze e della Società corale Mabellini di Pistoia diretto da M. Cremesini P. Baumgartner: pianoforte	Concerto in commemorazione di Ferruccio Busoni

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
12/05/1933	Torino	Teatro di Torino-EIAR	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> G. Rossini: <i>L'assedio di Corinto</i> , sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 3		Trascrizione di A. Siloti Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte
06/08/1933	Salisburgo	Mozarteum	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia J. Brahms: Sinfonia n. 2 O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		
03/12/1933	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. F. Händel: Concerto grosso n. 15 J. Brahms: Sinfonia n. 2 O. Respighi: <i>Metamorphoseon</i> P. Dukas: <i>La Péri</i> H. Berlioz: <i>La dannazione di Faust: Marcia ungherese</i>		
10/12/1933	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia R. Strauss: <i>Don Chisciotte</i> C. Debussy: <i>Nocturnes: Gigue triste, Fêtes</i> C. W. Gluck: <i>Alceste: Divinità infernali</i> F. Schubert: <i>L'onnipotenza</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : Ouverture; Aria di Rezia	Solisti: G. Lippi; M. Formentini D. Giannini: soprano	
21/01/1934	Roma	Augusteo	R. Schumann: <i>Manfred</i> : ouverture J. Brahms: Sinfonia n. 4 P. Dukas: <i>La Péri</i> E. Porrino: <i>Sardegna</i> poema sinfonico R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		Prima esecuzione all'Augusteo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
24/01/1934	Roma	Augusteo	G. F. Händel: Concerto grosso in la minore Op. 6 n. 4 C. Franck: <i>Redenzione</i> J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> in re maggiore G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> P. Dukas: <i>La Péri</i> R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i>		Interpretazione orchestrale di O. Respighi. Prima esecuzione all'Augusteo Elaborazione orchestrale di V. Gui. Prima esecuzione all'Augusteo
28/01/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture R. Strauss: <i>Sinfonia domestica</i> G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> J. S. Bach-O. Respighi: <i>Preludio e fuga</i> in re maggiore J. Sibelius: <i>Il cigno di Tuonela</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		Elaborazione orchestrale di V. Gui.
04/02/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. S. Bach: <i>Suite</i> n. 3 in re W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra in la maggiore R. Schumann: <i>Manfred</i> : ouverture G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra R. Wagner: <i>Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo</i> K. Szimanowky: <i>Fontana d'Aretusa</i> (per violino e pianoforte) I. Albeniz: <i>Malagueña</i> (per violino e pianoforte) E. Granados: <i>Danse original</i> (per violino e pianoforte) M. De Falla: <i>La vida breve; Danse espagnola</i>	J. Thibaud: violino T. Janopoulo: pianoforte	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
09/02/1934	Torino	Teatro di Torino-EIAR	L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 A. Vivaldi-A. Gentili: Concerto in sol minore per violino e orchestra G. Mulé: <i>Dafni</i> , interludio G. B. Pergolesi-V. Gui: Trio in sol maggiore, <i>Adagio; Orfeo</i> , intermezzo R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture	A. Gramegna: violino	
17/02/1934	Firenze	Palazzo Pitti, Sala bianca	W. A. Mozart: Sinfonia K 338 R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i>		
18/02/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Frescobaldi-G. F. Ghedini: <i>Tre pezzi</i> R. Schumann: Concerto per pianoforte e orchestra M. Ravel: <i>Dafni e Cloe</i> : suite n. 2 C. Franck: <i>Variazioni sinfoniche</i> per pianoforte e orchestra	A. Cortot: pianoforte	
20/02/1934	Firenze	Sala Bianca di Palazzo Pitti	W. A. Mozart: Sinfonia K 338 R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i>		
25/02/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. S. Bach: <i>Cantata</i> n. 29: sinfonia per organo e orchestra C-L. Daquin: <i>Noël</i> n. 3 (per organo solo) F. Liszt: <i>Allegro e fuga sul corale "Ad nos salutarem undam"</i> (per organo solo) S. Karg Elert: <i>Canzone</i> (per organo solo) L. Vierne: <i>Scherzo</i> (per organo solo) J. Bonnet: <i>Variazioni da concerto</i> (per organo solo) R. Bossi: <i>Interludi per "La figlia di Jorio"</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> M. E. Bossi: Concerto per organo e orchestra in la minore	F. Germani: organo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
04/03/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. F. Händel: Concerto grosso in si minore n. 23 M. Castelnuovo-Tedesco: <i>I profeti</i> , Concerto per violino e orchestra Z. Kodaly: <i>Hary Janos suite</i> J. Brahms: Concerto per violino e orchestra in re maggiore	J. Heifetz: violino	
18/03/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Paisiello: Concerto per pianoforte e orchestra F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> A. Brugnoli: Concerto per pianoforte e orchestra R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i>	A. Brugnoli: pianoforte	
19/03/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 J. S. Bach: Suite in re maggiore: <i>Aria</i> F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Sogno d'una notte d'estate</i> : <i>Scherzo</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV E. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
25/03/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	C. W. Gluck: <i>Ifigenia in Aulide</i> : ouverture L. Boccherini: Concerto per violoncello e orchestra in si bemolle E. Bloch: <i>Israel</i> R. Schumann: Concerto per violoncello e orchestra Op. 129	Concerto con la partecipazione del violoncellista P. Casals Solisti: I. Bocci; E. Visciola; S. Cocciubei. "I Cantori di Firenze" diretti da V. Doplicher	
01/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	N. Cattozzo: <i>I misteri dolorosi</i> : <i>L'orazione nell'Orto</i> R. Wagner: <i>Parsifal</i> : preludio atto I; <i>Incantesimo del venerdì Santo</i> C. Franck: <i>Redenzione</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i>	A. Melandri: Sigfrido. A. Beuf: Gunther. T. Pasero: Hagen. E. Roggio: Alberich. A. Helm Sbisà: Brunilde. E. Visciola: Guttrune. E. Casazza: Waltraute. A. Castiglione, A. Conti, L. Sigalla, O. Valle-Beltrami: ondine	
20/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Massenet: <i>Manon</i>	M. Favero: Manon Lescaut. B. Gigli: cavalier Des Grieux. M. Gubiani: Lescaut. G. Tomei: conte Des Grieux. O. Ambonetti, R. Boscacci: Guillot. L. Sardi: Brétigny.	
22/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Massenet: <i>Manon</i>	M. Favero: Manon Lescaut. B. Gigli: cavalier Des Grieux. M. Gubiani: Lescaut. G. Tomei: conte Des Grieux. O. Ambonetti, R. Boscacci: Guillot. L. Sardi: Brétigny.	
24/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i>	A. Melandri: Sigfrido. A. Beuf: Gunther. T. Pasero: Hagen. E. Roggio: Alberich. A. Helm Sbisà: Brunilde. E. Visciola: Guttrune. E. Casazza: Waltraute. A. Castiglione, A. Conti, L. Sigalla, O. Valle-Beltrami: ondine	
26/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Verdi: <i>Rigoletto</i>	B. Gigli: duca di Mantova. A. Borgioli: Rigoletto. A. Saraceni: Gilda. G. Melnik: Sparafucile. G. Galli: Maddalena. I. Mion: Giovanna, contessa di Ceprano.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				L. Sardi: Monterone. E. Sandrini: Marullo. P. Domenichetti: Borsa Matteo. G. Azzimonti: Ceprano. D. Nistri: usciere di corte. F. Ferrari: paggio	
28/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i>	A. Melandri: Sigfrido. A. Beuf: Gunther. T. Pasero: Hagen. E. Roggio: Alberich. A. Helm Sbisà: Brunilde. E. Visciola: Guttrune. E. Casazza: Waltraute. A. Castiglione, A. Conti, L. Sigalla, O. Valle-Beltrami: ondine	
29/04/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Verdi: <i>Rigoletto</i>	B, Gigli: duca di Mantova. A. Borgioli: Rigoletto. A. Archi: Gilda. G. Melnik: Sparafucile. G. Galli: Maddalena. I. Mion: Giovanna, contessa di Ceprano. L. Sardi: Monterone. E. Sandrini: Marullo. P. Domenichetti: Borsa Matteo. G. Azzimonti: Ceprano. D. Nistri: usciere di corte. F. Ferrari: paggio	
01/05/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Massenet: <i>Manon</i>	M. Favero: Manon Lescaut. B. Gigli: cavalier Des Grieux. M. Gubiani: Lescaut. G. Tomei: conte Des Grieux. O. Ambonetti, R. Boscacci: Guillot. L. Sardi: Brétigny.	
06/05/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei</i>	A. Melandri: Sigfrido. A. Beuf: Gunther. T. Pasero: Hagen.	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
				E. Roggio: Alberich. A. Helm Sbisà: Brunilde. E. Visciola: Guttrune. E. Casazza: Waltraute. A. Castiglione, A. Conti, L. Sigalla, O. Valle-Beltrami: ondine	
08/05/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Massenet: <i>Manon</i>	M. Favero: Manon Lescaut. D. Borgioli: cavalier Des Grieux. M. Gubiani: Lescaut. G. Tomei: conte Des Grieux. O. Ambonetti, R. Boscacci: Guillot. L. Sardi: Brétigny.	
07/07/1934	Roma	Basilica di Massenzio	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 P. Mascagni: <i>Guglielmo Ratcliff</i> : <i>Il sogno</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido sul Reno</i> F. Liszt: <i>Rapsodia ungherese</i> n. 2		
11/07/1934	Roma	Basilica di Massenzio	F. Mendelssohn-Bartholdy: ouverture <i>Fingals Höhle</i> F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Sogno d'una notte d'estate: Notturmo</i> J. Brahms: Due danze ungheresi J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> con corale di J. J. Abert R. Wagner: <i>La Walkiria: Incantesimo del fuoco</i> G. Verdi: <i>La Traviata</i> : Preludio III G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia		Trascrizione per orchestra di A. Parlow

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
02/08/1934	Salisburgo	Mozarteum	Opere non specificate di J. Brahms, G. B. Pergolesi e V. Gui		
31/08/1934	Montecatini Terme		L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 P. Mascagni: <i>Guglielmo Ratcliff: Il sogno</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV J. Brahms: Tre danze ungheresi		
01/09/1934	Viareggio	Pineta di Ponente	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 P. Mascagni: <i>Guglielmo Ratcliff: Il sogno</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: Fuga degli amanti a Chioggia</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV J. Brahms: Danze ungheresi n. 3, 5, 6		
03/09/1934	Montecatini Terme	Stabilimento	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 P. Mascagni: <i>Guglielmo Ratcliff: Il sogno</i> L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: Fuga degli amanti a Chioggia</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> : preludio atto IV J. Brahms: Danze ungheresi n. 3, 5, 6		
09/12/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Brahms: Sinfonia n. 3 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> N. Rimskij-Korsakov: <i>Antar: Melodia araba</i> Z. Kodaly: <i>Danze di Galanta</i> G. Rossini: <i>Semiramide</i> : sinfonia		
16/12/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	A. Vivaldi: Concerto in fa maggiore J. Brahms: Concerto per pianoforte e orchestra in re minore J. Sibelius: <i>Valse triste</i> F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : intermezzo e danza F. Schubert-F. Liszt: <i>Marcia</i> in do minore F. Liszt: Concerto per pianoforte e orchestra n. 2	Concerto con la partecipazione del pianista W. Horowitz	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
23/12/1934	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	C. Jachino: <i>Preludio di festa</i> A. Casella: <i>Concerto a tre</i> J. Turina: <i>Sinfonia sivigliana</i> P. Ciaikovskij: Quartetto Op. 11: <i>Andante</i> H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo. La regina Mab</i> R. Wagner: <i>Tristano e Isotta. Morte di Isotta</i>	Concerto con la partecipazione del trio A. Casella, A. Poltronieri e A. Bonucci	
04/01/1935	Torino	Teatro di Torino-EIAR	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> , ouverture J. S. Bach-V. Gui: <i>Tre corali: Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Io chiamo te, signor Gesù Cristo), <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> (Amato Gesù, noi siamo qui), <i>In dulci jubilo</i> V. Gui: <i>Cantata dal Cantico dei Cantici</i> per soprano, tenore, coro e orchestra J. Turina: <i>Sinfonia sivigliana</i> J. Roger-Ducasse: <i>Sarabanda</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser: Baccanale</i> e scena del Venusberg	O. Brancucci: soprano. A. Dolci: tenore	Trascritti per orchestra da V. Gui Prima esecuzione a Torino Prima esecuzione a Torino
13/01/1935	Roma	Augusteo	G. Rossini: <i>Tancredi</i> : sinfonia J. Brahms: Sinfonia n. 3 Z. Kodály: <i>Danze di Galanta</i> J. Turina: <i>Sinfonia sivigliana</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture		Prima esecuzione all'Augusteo Prima esecuzione all'Augusteo
16/01/1935	Roma	Augusteo	J. S. Bach: Suite n. 3 in re maggiore L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> M. Castelnuovo-Tedesco: <i>La dodicesima notte</i> : ouverture C. Franck: <i>Redenzione</i> A. Stradella: <i>Aria Pietà Signor</i> per archi, arpe e organo		Prima esecuzione all'Augusteo Trascritta per violoncello, archi, arpa e organo da G. Cristiani

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			F. Schubert: <i>Marcia ungherese</i>		Trascrizione per orchestra di F. Liszt dall'originale per pianoforte
20/01/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. S. Bach: <i>Oratorio di Natale</i> : Preludio alla parte II F. Schubert: Sinfonia n. 8 R. Wagner: <i>Parsifal</i> : <i>Incantesimo del Venerdì Santo</i> M. Castelnuovo-Tedesco: <i>La dodicesima notte</i> : ouverture Z. Kodaly: <i>Hary Janos suite</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		
27/01/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra in re minore J. Brahms: <i>Variazioni sopra un tema di J. Haydn</i> L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 5	Concerto con la partecipazione del pianista E. Fischer	Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590
03/02/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	W. A. Mozart: Sonata per organo e orchestra K 329 W. A. Mozart: <i>Adagio</i> K 94 (organo solo) J. S. Bach: Preludio e tripla fuga in mi bemolle maggiore; Concerto per organo da Vivaldi: <i>Largo</i> (per organo solo) M. Reger: <i>Introduzione e passacaglia</i> in re minore (per organo solo) J. Messner: <i>Improvviso sopra un tema di Bruckner</i> Op. 19 F. Busoni: <i>Valzer danzato</i> C. Debussy: <i>Iberia</i> R. Strauss: <i>Salomè</i> : <i>Danza dei sette veli</i>	F. Sauer: organo	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
05/03/1935	Genova	Teatro Carlo Felice	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	V. Bettoni: Mustafà L. Pasini: Elvira N. Niccolini: Zulma L. Sardi: Haly G. Manurita: Lindoro G. Pederzini: Isabella M. Gubiani: Taddeo M. Ghisalberti: regista F. Dadò: direttore della messinscena F. Milani: maestro del coro	
19/03/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia F. Schubert: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 A. Stradella: Aria <i>Pietà Signor</i> per archi, arpe e organo H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo: La regina Mab</i> R. Wagner: <i>Lobengrin</i> : preludio atto I R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
20/03/1935	Firenze	Palazzo Pitti, Sala Bianca	W. A. Mozart: Divertimento in re maggiore W. A. Mozart: Sinfonia K 297 W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K 453	L. Vitali: flauto C. Gandolfi: pianoforte	
24/03/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	R. Schumann: <i>Manfred</i> : ouverture G. Guerrini: <i>Trifons</i> R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 5		
16/04/1935	Bologna	Teatro Duse	A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 G. Martucci: <i>La canzone dei ricordi</i> C. Franck: <i>Redenzione</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture	I. Pacetti: soprano	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
24/04/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>Mosè</i>	G. Arangi Lombardi: Anaide S. Scuderi: Sinaide E. Stignani: Maria T. Pasero: Mosè L. Rossi Morelli: Faraone G. Tomei: Osiride A. Wesselowsky: Elisero F. Tafuro: Amenofi L. Cilla: Aufide S. Ferrari: voce misteriosa	
25/04/1935	Firenze	Teatro della Pergola	J. Haydn: <i>Le stagioni</i>	M. Caniglia: Giovanna L. Fort: Luca G. Tomei: Simone	
28/04/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>Mosè</i>	G. Arangi Lombardi: Anaide S. Scuderi: Sinaide E. Stignani: Maria T. Pasero: Mosè L. Rossi Morelli: Faraone G. Tomei: Osiride A. Wesselowsky: Elisero F. Tafuro: Amenofi L. Cilla: Aufide S. Ferrari: voce misteriosa	
05/05/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	G. Rossini: <i>Mosè</i>	G. Arangi Lombardi: Anaide S. Scuderi: Sinaide E. Stignani: Maria T. Pasero: Mosè L. Rossi Morelli: Faraone G. Tomei: Osiride A. Wesselowsky: Elisero F. Tafuro: Amenofi L. Cilla: Aufide S. Ferrari: voce misteriosa	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
30/05/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	V. Bellini: <i>Norma</i>	I. Pacetti: Norma G. Pederzini: Adalgisa F. Merli: Pollione E. Limberti: Clotilde T. Pasero: Oroveso L. Bergamini: Flavio	
01/06/1935	Firenze	Giardino di Boboli	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	C. Del Corso: B. Franci: G. Tomei:	
02/06/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	V. Bellini: <i>Norma</i>	I. Pacetti: Norma G. Pederzini: Adalgisa F. Merli: Pollione E. Limberti: Clotilde T. Pasero: Oroveso L. Bergamini: Flavio	
04/06/1935	Firenze	Giardino di Boboli	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	C. Del Corso: Admeto B. Franci: Sommo Sacerdote d'Apollo G. Cigna: Alceste N. Rakowsky: Apollo L. Bergamini: Evandro G. Azzimonti: guerriero B. Carmassi: Araldo; Voce dell'Oracolo M. Arbuffo; E. Limberti; N. Niccolini: tre cantatrici	
06/06/1935	Firenze	Giardino di Boboli	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	C. Del Corso: Admeto B. Franci: Sommo Sacerdote d'Apollo G. Cigna: Alceste N. Rakowsky: Apollo L. Bergamini: Evandro G. Azzimonti: Thanatos, Ercole B. Carmassi: Araldo; Voce dell'Oracolo M. Arbuffo; E. Limberti; N. Niccolini: tre corifee	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
08/06/1935	Firenze	Giardino di Boboli	C. W. Gluck: <i>Alceste</i>	C. Del Corso: Admeto B. Franci: Sommo Sacerdote d'Apollo G. Cigna: Alceste N. Rakowsky: Apollo L. Bergamini: Evandro G. Azzimonti: Thanatos, Ercole B. Carmassi: Araldo; Voce dell'Oracolo M. Arbuffo; E. Limberti; N. Niccolini: tre corifee	
11/06/1935	Parigi	Teatro dell'Opera Nazionale	V. Bellini: <i>Norma</i>	G. Cigna: Norma G. Pederzini: Adalgisa F. Merli: Pollione E. Limberti: Clotilde T. Pasero: Oroveso L. Bergamini: Flavio	
13/06/1935	Parigi	Teatro dell'Opera Nazionale	V. Bellini: <i>Norma</i>	G. Cigna: Norma G. Pederzini: Adalgisa F. Merli: Pollione E. Limberti: Clotilde T. Pasero: Oroveso L. Bergamini: Flavio	
15/06/1935	Anversa	Teatro Flemand	V. Bellini: <i>Norma</i>	B. Scacciati: Norma G. Pederzini: Adalgisa F. Merli: Pollione E. Limberti: Clotilde T. Pasero: Oroveso L. Bergamini: Flavio	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/06/1935	Trieste	Teatro Comunale G. Verdi	G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia J. Brahms: Sinfonia n. 3 J. S. Bach-V. Gui: <i>Tre corali: Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Io chiamo te, signor Gesù Cristo), <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> (Amato Gesù, noi siamo qui), <i>In dulci jubilo</i> L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture		Trascritti per orchestra da V. Gui
19/06/1935	Trieste	Teatro Comunale G. Verdi	W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> : ouverture L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 A. Smareglia: <i>La falena: Il lamento del bosco</i> C. Debussy: <i>Iberia</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
20/09/1935	Montecatini Terme	Stabilimento Tettuccio	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 F. Schubert: <i>Rosamunda</i> : danza C. Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> F. Busoni: <i>Valzer danzato</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
03/11/1935	Leningrado	Sala?	J. Brahms: Sinfonia n. 4 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra in fa maggiore O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
04/11/1935	Leningrado	Sala?	J. Brahms: Sinfonia n. 4 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra n. 6 in do minore O. Respighi: <i>Pini di Roma</i>		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/12/1935	Torino	Teatro di Torino-EIAR	N. Porpora: Sonata a tre strumenti J. S. Bach: <i>Preludio e fuga</i> in re maggiore V. De Sabata: <i>Juventus</i> Z. Kodály: <i>Psalmus hungaricus</i> per tenore, coro e orchestra	A. Melandri: tenore	Trascritta da V. Gui alla maniera di concerto grosso, per archi, cembalo e organo Interpretazione orchestrale di O. Respighi Prima esecuzione a Torino
29/12/1935	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Brahms: <i>Akademische Festouvertüre Op. 80</i> L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> E. Wolf-Ferrari: <i>Quattro rusteghi</i> : intermezzo G. Rossini: <i>Guglielmo Tell</i> : sinfonia		
09/02/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. Haydn: Sinfonia n. 15 in si bemolle J. Brahms: <i>Variazioni sopra un tema di J. Haydn</i> J. S. Bach-O. Respighi: <i>Passacaglia</i> L. Ferrari Trecate: <i>Le astuzie di Bertoldo</i> : sinfonia F. Geminiani-G. Marinuzzi: <i>Adagio</i> H. Berlioz: <i>Giulietta e Romeo: La regina Mab</i> G. Rossini: <i>Semiramide</i> : sinfonia		
16/02/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	J. S. Bach: Ouverture in si minore L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 E. Porrino: <i>Tartarino de Tartascona</i> R. Strauss: <i>Morte e trasfigurazione</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
22/02/1936	Pisa	Teatro G. Verdi	L. Ferrari Trecate: <i>Le astuzie di Bertoldo</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 E. Wolf-Ferrari: <i>I quattro rusteggi</i> : intermezzo F. Mendelssohn-Bartholdy: <i>Sogno d'una notte d'estate</i> : scherzo P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		
23/02/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	L. van Beethoven: Sinfonia n. 2 J. S. Bach-O. Respighi: Preludio e fuga in re maggiore G. B. Sammartini: <i>Aria</i> L. Boccherini: <i>Pastorale</i> R. Strauss: <i>Così parlò Zarathustra</i> P. Dukas: <i>L'apprenti sorcier</i>		Trascrizione per archi di V. Gui dal Trio in la minore, op. 3, n. 3 Trascrizione per orchestra dal quintetto op. 37
29/02/1936	Pisa	Teatro G. Verdi	G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia F. Schubert: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 J. S. Bach-O. Respighi: <i>Passacaglia</i> G. Martucci: <i>Notturmo</i> op. 70 n. 1 per orchestra L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>		Interpretazione orchestrale dall'organo di O. Respighi
01/03/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	L. van Beethoven: ouverture <i>Egmont</i> C. Debussy: <i>Nocturnes: Nuages; Fêtes</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> G. B. Viotti: Concerto per violino e orchestra in la minore D. Monleone: <i>Alba eroica</i> : intermezzo	G. De Vito: violino	

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
			L. Mancinelli: <i>Scene veneziane: La fuga degli amanti a Chioggia</i> N. Paganini: Concerto in re maggiore per violino e orchestra		
04/04/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	D. Scarlatti: <i>Quattro pezzi</i> J. Haydn: Sinfonia in do maggiore W. A. Mozart: Sinfonia K 320 A. K. Ljadov: <i>Otto canti popolari russi</i> op. 58	F. Ferrara: violino M. Formentini: viola	Trascrizione di V. Gui
05/04/1936	Firenze	Teatro Comunale Vittorio Emanuele II	L. van Beethoven: ouverture <i>Per l'onomastico</i> Op. 115 G. Martucci: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 66 S. Orlando: <i>Maremma. La caccia</i> R. Wagner: <i>Sigfrido: La vita della foresta</i> R. Strauss: <i>Così parlò Zarathustra</i>	A. Brugnoli: pianoforte	Prima esecuzione
11/04/1936	Cagliari	Teatro Civico	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 E. Porrino: <i>Canti di stagione: Notte d'inverno, Mattino d'aprile nel bosco, Afa, Autunnale ditrambo</i> J. Sibelius: <i>Il cigno di Tuonela</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga: ouverture</i>	Con la partecipazione del soprano L. Pasini	
13/04/1936	Cagliari	Teatro Civico	L. van Beethoven: Sinfonia n. 7 F. Schubert: Sinfonia n. 8 E. Grieg: <i>Peer Gynt, La morte di Ase, La danza di Anitra</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga: ouverture</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
18/04/1936	Napoli	Conservatorio di Musica	J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) F. Schubert: Sinfonia n. 8 L. van Beethoven: ouverture <i>Coriolano</i> G. Guerrini: <i>Trifons</i> , tema con variazioni. <i>Fons primus</i> , <i>Fons tristis</i> , <i>Fons jucundus</i> R. Wagner: <i>Il crepuscolo degli dei: Viaggio di Sigfrido</i> G. Rossini: <i>Matilde di Shabran</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
23/04/1936	Romania		G. Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> : sinfonia L. van Beethoven: Sinfonia n. 6 J. S. Bach-V. Gui: <i>Due corali O Mensch, beweine dein' Sünde gross</i> (O uomo, piangi la tua grande colpa) - <i>In dir ist Freude</i> (In te è la gioia) O. Respighi: <i>Fontane di Roma</i> R. Wagner: <i>I maestri cantori di Norimberga</i> : ouverture		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo
08/07/1936	Roma	Basilica di Massenzio	G. Verdi: <i>Nabucco</i> : sinfonia P. Ciaikovskij: <i>Romeo e Giulietta</i> : ouverture-fantasia O. Respighi: <i>Pini di Roma</i> G. Bizet: <i>L'Arlesiana</i> R. Wagner: <i>Tannhäuser</i> : ouverture		
11/07/1936	Roma	Basilica di Massenzio	L. van Beethoven: Sinfonia n. 1 L. van Beethoven: ouverture <i>Leonora</i> n. 3 G. Mulè: <i>Liola</i> R. Zandonai: <i>Giulietta e Romeo</i> : Danza del torchio; Cavalcata di Romeo E. Grieg: <i>Due melodie norvegesi</i> Op. 34: <i>Cuore ferito</i> ; <i>L'ultima primavera</i> R. Strauss: <i>Salomè</i> : <i>Danza dei sette veli</i>		

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
22/10/1936	Budapest	Sala della Scuola d'Arte	F. Liszt: <i>Christus</i> oratorio	Réthy Eszter: soprano Tutsek Piroska: contralto Rösler Endre: tenore Tibor Zoltàn: bariton Schmidthauer Lajos: basso	
02/11/1936	Losanna	Théâtre Municipal	L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		Nota: "Aucun morceau ne sera répélé ni ajoulé au programme" Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte. Prima esecuzione Prima esecuzione
04/11/1936	Ginevra	Grand Théâtre	L. van Beethoven: Sinfonia n. 3 C. Franck: <i>Preludio, Aria e Finale</i> L. Dallapiccola: <i>Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane</i> , seconda serie G. B. Pergolesi-V. Gui: <i>Adagio e Intermezzo</i> G. Rossini: <i>La Cenerentola</i> : sinfonia		Nota: "Aucun morceau ne sera répélé ni ajoulé au programme" Trascrizione per orchestra di V. Gui dall'originale per pianoforte. Prima esecuzione Prima esecuzione
18/12/1936	Torino	Teatro di Torino-EIAR	J. S. Bach-V. Gui: <i>Pastorale</i> R. Wagner: <i>Idillio di Sigfrido</i> C. Franck: <i>Redenzione</i> G. Petrassi: <i>Salmo IX</i> per coro e orchestra		Trascrizione orchestrale di V. Gui dall'originale per organo BWV 590 Prima esecuzione assoluta

Data	Città	Sede	Programma	Solisti	Note
27/12/1936	Roma	Teatro Adriano	H. Berlioz: <i>Il corsaro</i> : ouverture J. Brahms: Doppio concerto per violino e violoncello e orchestra Op. 102 E. Porrino: <i>La visione di Ezechiele</i> , preludio, adagio e corale C. Franck: <i>Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche</i> C. M. von Weber: <i>Oberon</i> : ouverture	R. Principe: violino. L. Chiarappa: violoncello.	Prima esecuzione

2. Gli autori e le opere

- M. Agostini: *Overture gioiosa*
- M. Agostini: *Ronda* impressione per orchestra
- D. Alaleona: *La mamma lontana*
- D. Alaleona: *Mirra*: intermezzo
- I. Albeniz: *Iberia: Triana*
- F. Alfano: *Eliana*
- F. Alfano: *La leggenda di Sakùntala*
- F. Alfano: *Madonna Imperia*
- D. Amfitheatrof: *Il miracolo delle rose*
- D. Amfitheatrof: *Preludio per una Messa di Requiem*
- J. S. Bach: *Aria*
- J. S. Bach: Concerto per tre pianoforti
- J. S. Bach: *Oratorio di Natale, Pastorale*
- J. S. Bach-O. Respighi: *Passacaglia*
- J. S. Bach-O. Respighi: *Preludio e fuga* in re maggiore
- L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
- L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
- L. van Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
- L. van Beethoven: Concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra Op. 56
- L. van Beethoven: Concerto per violino e orchestra op. 61
- L. van Beethoven: ouverture *Coriolano*
- L. van Beethoven: ouverture *Egmont*
- L. van Beethoven: ouverture *Leonora* n. 1
- L. van Beethoven: ouverture *Leonora* n. 3
- L. van Beethoven: ouverture *Per l'onomastico*
- L. van Beethoven: ouverture *Re Stefano*
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 1
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 2
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 3
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 4
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 5
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 6
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 7
- L. van Beethoven: Sinfonia n. 8

L. van Beethoven: *Tre canti spirituali* Op. 48

V. Bellini: *La sonnambula*

V. Bellini: *Norma*

H. Berlioz: *Giulietta e Romeo: La regina Mab*

H. Berlioz: *La dannazione di Faust*

H. Berlioz: *Il corsaro: ouverture*

H. Berlioz: *Sinfonie fantastique: Marcia al supplizio; Ronda del Sabba*

R. Bianchi: *Jaufré Rudel*

F. Bianchi: *La villanella rapita: ouverture*

G. Bizet: *Arlesienne: prima suite*

G. Bizet: *Carmen*

G. Bizet: *Jeux d'enfants*

E. Bloch: *Concerto grosso* per archi e pianoforte

E. Bloch: *Israel*

E. Bloch: *Schelomo*, Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra

L. Boccherini: Concerto per violoncello e orchestra in si bemolle

L. Boccherini: Overture in re maggiore op. 43

L. Boccherini: *Pastorale*

A. Boito: *Mefistofele*

G. Bolzoni: *La cantata della patria, del lavoro e dell'umanità*, per soli, doppio coro, orchestra e banda

A. Borodin: *Nelle steppe dell'Asia centrale*

A. Borodin: *Principe Igor: danze*

M. E. Bossi: Concerto per organo e orchestra in la minore

R. Bossi: *Bianco e nero* schizzo orchestrale

R. Bossi: *Interludi per "La figlia di Jorio"*

J. Brahms: *Akademische Festouvertüre* Op. 80

J. Brahms: Concerto in re minore per pianoforte e orchestra

J. Brahms: Concerto in re maggiore per violino e orchestra

J. Brahms: *Danze ungheresi*

J. Brahms: Doppio concerto per violino, violoncello e orchestra

J. Brahms: *Due lieder* per canto e pianoforte, Op. 94 n. 4; Op. 105 n. 2

J. Brahms: *Notte di maggio*

J. Brahms: *Nenia* per coro e orchestra

J. Brahms: *Overture tragica*

J. Brahms. Quintetto op. 34: *Andante*

J. Brahms: Sinfonia n. 1

J. Brahms: Sinfonia n. 2

J. Brahms: Sinfonia n. 3

J. Brahms: Sinfonia n. 4

J. Brahms: *Variazioni sopra un tema di J. Haydn*

A. Brugnoli: Concerto per pianoforte e orchestra

A. Busch: *Variazioni sopra un tema di Mozart*

F. Busoni: Concerto per pianoforte e orchestra e coro maschile

F. Busoni: *Dottor Faust: Sarabanda e corteo*

F. Busoni: *Fantasia indiana* per pianoforte e orchestra

F. Busoni: *Valzer danzato*

G. Carissimi: *Jephthè*

A. Casella: *Concerto a tre*

A. Casella *Il convento veneziano* op. 19: Ridda dei fanciulli; Barcarola e Sarabanda; Danza delle vecchie dame; Marcia di festa

A. Casella: *Partita*

A. Casella: *Scarlattiana*

M. Castelnuovo-Tedesco: *Cipressi* per orchestra

M. Castelnuovo-Tedesco: Concerto per pianoforte e orchestra

M. Castelnuovo-Tedesco: *I profeti*, concerto per violino e orchestra

M. Castelnuovo-Tedesco: *La bisbetica domata*: ouverture

M. Castelnuovo-Tedesco: *La dodicesima notte*: ouverture

A. Catalani: *La Wally*

A. Catalani: *Loreley*

N. Cattozzo: *I misteri dolorosi: L'orazione nell'Orto*

E. Chabrier: *España*

E. Chabrier: *Guendalina*: preludio all'atto I

E. Chabrier: *Suite pastorale*

L. Cherubini: *Gli Abenceragi*: ouverture

L. Cherubini: *Le due giornate*: ouverture

P. Ciaikovskij: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 23

P. Ciaikovskij: *Marcia slava*

P. Ciaikovskij: Quartetto Op. 11: *Andante*

P. Ciaikovskij: *Romeo e Giulietta*: ouverture-fantasia

P. Ciaikovskij: Sinfonia n. 5

P. Ciaikovskij: Sinfonia n. 6

D. Cimarosa: *Il matrimonio segreto*: sinfonia

A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 2

A. Corelli: Concerto grosso op. 6 n. 8

L. Dallapiccola: *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, seconda serie

L. Dallapiccola: *Partita*

V. Davico: *Poemetti pastorali* per archi, arpa e pianoforte

C. Debussy: *Children's corner*

C. Debussy: *Iberia*

C. Debussy: *La demoiselle élue*

C. Debussy: *La mer*

C. Debussy: *Nocturnes*

C. Debussy: *Pelléas et Mélisande*: Scene staccate

C. Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*

C. Debussy: *Première Rapsodie* per orchestra con clarinetto principale

C. Debussy: *Ronde de printemps*

M. De Falla: *Il tricorno*: danze

M. De Falla: *La vida breve*; *Danse espagnola*

V. De Sabata: *La notte di Platon*

V. De Sabata: *Juventus*

J. Despas: *Poèmes chinois*: *Je me promenais*; *Notre bateau glisse*; *Pourtant...*; *Evocation*; *Vœu*

G. Donizetti: *Don Pasquale*: sinfonia

G. Donizetti: *Maria di Rohan*

P. Dukas: *Arianna e Barbablù*

P. Dukas: *L'apprenti sorcier*

P. Dukas: *La Péri*

H. Duparc: *Due liriche*: *L'invitation au voyage*; *Phidylé*

M. Dupré: *Corteo e Litanie* (per organo e orchestra)

A. Dvorak: Concerto per violoncello e orchestra

A. Dvorak: Sinfonia n. 5

E. W. Elgar: *Il sogno di Geronzio*: Preludio; *Addio dell'angelo*

E. W. Elgar: Introduzione e Allegro per quartetto e strumenti ad arco

E. W. Elgar: *Variazioni sinfoniche* op. 36

M. Esposito: *Otello*: ouverture

F. Fão: *Intermezzo*

L. Ferrari Trecate: *Le astuzie di Bertoldo*: sinfonia

A. Finzi: *Inni alla notte*

A. Finzi: *Cirano de Bergerac*

A. Franchetti: *Cristoforo Colombo*
 C. Franck: *Notturmo*
 C. Franck: *Preludio, Aria e Finale*
 C. Franck: *Psiche: Il sonno di Psiche, Eros e Psiche*
 C. Franck: *Redenzione*
 C. Franck: *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra
 V. Frazzi: *Cicilia*
 G. Frescobaldi: Quattro pezzi
 A. Gasco: *Buffalmacco*
 A. Gasco: *L'orgia* poema sinfonico in forma scherzosa
 F. Geminiani-G. Marinuzzi: *Andante*
 F. Geminiani: *Largo* per archi, arpe e organo *Andante*, per archi, arpa e organo
 G. F. Ghedini: *Partita*
 U. Giordano: *Andrea Chénier*
 U. Giordano: *Siberia*: due brani
 A. Glazunow: *La primavera* op. 34
 C. W. Gluck: *Alceste*
 C. W. Gluck: *Ifigenia in Aulide*: ouverture col finale di R. Wagner
 C. W. Gluck: *Orfeo*
 C. W. Gluck: Suite di danze
 K. Goldmark: *Nozze campestri: In giardino*
 K. Goldmark: *La Regina di Saba*: preludio secondo
 K. Goldmark: *Sakùntala*
 C. Gounod: *Faust*
 E. Grieg: *Due melodie norvegesi* Op. 34: *Cuore ferito*; *L'ultima primavera*
 E. Grieg: Due pezzi lirici: *Sera in alta montagna*; *Presso la culla*
 E. Grieg: *Peer Gynt*: *Morte d'Ase*; *Danza di Amtra*; prima suite
 G. Guerrini: *L'ultimo viaggio di Odisseo*
 G. Guerrini: *Messer Bartolomeo degli Avveduti*: danza; *Preludio a corale* per organo e orchestra
 G. Guerrini: *Preludio e corale*
 G. Guerrini: *Trifons*
 F. Guglielmi: *Pellegrinaggio religioso a Monte Autore*
 V. Gui: *Cantata dal Cantico dei Cantici* per soprano, tenore, coro e orchestra
 V. Gui: *Fantasia bianca*
 V. Gui: *Il tempo che fu*
 V. Gui: *La Fata Malerba*

V. Gui: *Ombre cinesi* (*Quando?...; Perduta!; Il poeta; Non torna; Soli noi siamo; L'asceta*)

V. Gui: *Scherzo fantastico*

V. Gui: *Tre liriche di Mallarmé* (*O si chère; Renouveau; Rondel*)

J. S. Bach-V. Gui: *Due corali O Mensch, beweine' dein' Sünde gross* (O uomo, piangi la tua grande colpa) - *In dir ist Freude* (In te è la gioia)

J. S. Bach-V. Gui: *Tre corali: Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (Io chiamo te, signor Gesù Cristo), *Liebster Jesu, wir sind hier* (Amato Gesù, noi siamo qui), *In dulci jubilo*

G. B. Pergolesi-V. Gui: *Adagio e Intermezzo*

F. A. Guilman: Concerto-Sinfonia per organo e orchestra

G. F. Händel: Aria per archi, arpa e organo

G. F. Händel: Concerto in re minore Op. 7 n. 4

G. F. Händel: Concerto grosso in la minore Op. 6 n. 4

G. F. Händel: Concerto grosso in fa maggiore Op. 6 n. 9

G. F. Händel: Concerto grosso Op. 6 n. 10

G. F. Händel: Concerto grosso in si minore Op. 6 n. 12

G. F. Händel: Concerto grosso n. 15

G. F. Händel: Concerto grosso in si minore n. 23

G. F. Händel: *Largo* per arpe, archi e organo

G. F. Händel: *Messia: Aria "Ei pascola il suo gregge"*

J. Haydn: Concerto per violoncello e orchestra

J. Haydn: *Le stagioni*

J. Haydn: Quartetto Op. 79: *Largo*

J. Haydn: Sinfonia n. 2 in re maggiore

J. Haydn: Sinfonia n. 13 in sol maggiore

J. Haydn: Sinfonia n. 15 in si bemolle

J. Haydn: Sinfonia in mi bemolle n. 99

J. Haydn: Sinfonia n. 102 in si bemolle

J. Haydn: Sinfonia n. 104

J. Haydn: Sinfonia in do maggiore

A. Honegger: *Canto di gioia*

A. Honegger: *Pastorale d'été*

C. Jachino: *Preludio di festa*

A. Järnefelt: *Preludietto* per piccola orchestra

Z. Kodaly: *Danze di Galanta*

Z. Kodaly: *Danze di Marosszéke*

Z. Kodaly: *Hary Janos suite*

G. Laccetti: *Il miracolo*

A. Ladioff: *Tabacchiera musicale*

E. Lalo: *Sinfonia spagnola* per violino e orchestra

L. Leo: *Sant'Elena al Calvario*

A. K. Ljadov: *Otto canti popolari russi* op. 58

F. Liszt: Concerto per pianoforte e orchestra n. 1

F. Liszt: Concerto per pianoforte e orchestra n. 2

F. Liszt: *Christus* oratorio

F. Liszt: *Fantasia ungherese* per pianoforte e orchestra

F. Liszt-F. Busoni: *Rapsodia spagnola* per pianoforte e orchestra

F. Liszt: *Rapsodia ungherese* n. 2

F. Liszt: *Faust*: sinfonia *Margherita*

P. Locatelli: *Adagio e Minuetto variato* per violoncello e orchestra

P. Locatelli: Concerto grosso in fa minore Op. 1

A. Lualdi: *Il diavolo nel campanile*

G. B. Lulli: *Preludio, marcia e notturno*

G. Luporini: Andante moderato

G. F. Malipiero: *Impressioni dal vero*: prima serie

G. F. Malipiero: *Impressioni dal vero*: seconda serie

G. F. Malipiero: *Sette canzoni*

L. Mancinelli: *Cleopatra*: ouverture

L. Mancinelli: *Scene veneziane. La fuga degli amanti a Chioggia*

G. Martucci: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 66

G. Martucci: *La canzone dei ricordi*

G. Martucci: *Notturmo* op. 70 n. 1 per orchestra

G. Martucci: *Novelletta*

G. Martucci: Sinfonia n. 1

G. Martucci: Sinfonia n. 2

P. Mascagni: *Giulio Rattcliff. Sogno*

P. Mascagni: *L'amico Fritz*: intermezzo

P. Mascagni: *Le maschere*: sinfonia

E. Masetti: *Il gioco del cucù*

J. Massenet: *Manon*

J. Massenet: *Scènes alsaciennes, Sous les tilleuls*

J. Massenet: *Thaïs*

F. Mendelssohn-Bartholdy: Concerto per violino e orchestra

F. Mendelssohn-Bartholdy: ouverture *Fingals Höhle*
F. Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonia n. 3
F. Mendelssohn-Bartholdy: *Sogno d'una notte d'estate*: Notturmo, Scherzo
J. Messner: *Improvviso sopra un tema di Bruckner* Op. 19
G. Meyerbeer: *Gli Ugonotti*
G. Meyerbeer, *L'Africana*: O paradiso
V. Michetti: *La grazia*
D. Monleone: *Alba eroica*: intermezzo
A. Mossoloff: *Fonderia d'acciaio*
W. A. Mozart: *Cb'io mi scordi di te*, K. 505
W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K 453
W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K. 467
W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K. 482
W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra K 218
W. A. Mozart: Concerto per violino e orchestra K 271
W. A. Mozart: *Così fan tutte*
W. A. Mozart: *Der Schauspieldirektor*: ouverture
W. A. Mozart: *Der Zauberflöte*: ouverture
W. A. Mozart: Divertimento in re maggiore
W. A. Mozart: *Idomeneo*: ouverture e danze
W. A. Mozart: *Il ratto dal serraglio*: ouverture
W. A. Mozart: *La clemenza di Tito*: ouverture
W. A. Mozart: *La villanella rapita*, ouverture
W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*: ouverture
W. A. Mozart: Sinfonia K 297
W. A. Mozart: Sinfonia K 319
W. A. Mozart: Sinfonia K 320
W. A. Mozart: Sinfonia K 338
W. A. Mozart: Sinfonia K 543
W. A. Mozart: Sinfonia K 550
W. A. Mozart: Sinfonia K 551
W. A. Mozart: Sinfonia concertante K. 364
W. A. Mozart: Sonata per organo e orchestra K 329
G. Mulé: *Dafni*, interludio
G. Mulè: *Liola*
M. Musorgskij: *Giosuè* per coro misto e orchestra

M. Musorgskij: *Kovancina*: M. Musorgskij: *Kovancina*: Introduzione atto I; Preludio al quadro II dell'atto IV Introduzione; Intermezzo atto IV, quadro II

M. Musorgskij: *Quadri di una esposizione*

M. Musorgskij: *Salambò*: coro per voci femminili

M. Musorgskij: *Una notte sul Monte Calvo*

M. Muzii: *La leggenda di Lady Godiva* poema sinfonico

F. Natali: *L'isola del sogno*: Fantasia romantica

O. Nicolai: *Le gaie comari di Windsor*: sinfonia

S. Orlando: *Maremma: La caccia*

N. Paganini: Concerto in re maggiore per violino e orchestra

G. Paisiello: Concerto per pianoforte e orchestra

G. Paisiello: *Nina pazza per amore. Il mio ben quando verrà*

P. D. Paradisi: canzone *Quel ruscelletto*

G. B. Pergolesi: *La serva padrona*

L. Perosi: *Natale del Redentore*: Prologo e brani della II parte

L. Perosi: *Tema variato*

G. Petrassi: *Salmo IX* per coro e orchestra

R. Pick-Mangiagalli: *Notturmo e Rondò fantastico*

R. Pick-Mangiagalli: Poemi per orchestra: *Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra*

R. Pick-Mangiagalli: *Scene carnevalesche*

I. Pizzetti: *Abramo e Isac*: Il sacrificio sul monte e il miracolo

I. Pizzetti: *Concerto dell'estate*

I. Pizzetti: *Fedra*: Preludio atto II.

I. Pizzetti: *La nave*

I. Pizzetti: *La Pisanella*: Danza dello Sparviero

A. Ponchielli: *La gioconda*

N. Porpora: *Sonata a tre strumenti*

E. Porrino: *Canti di stagione*: *Notte d'inverno; Mattino d'aprile nel bosco; Afa; Autunnale ditirambo*

E. Porrino: *La visione di Ezechiele*, preludio, adagio e corale

E. Porrino: *Sardegna* poema sinfonico

E. Porrino: *Tartarino de Tartascona*

G. Puccini: *Gianni Schicchi*

G. Puccini: *La Bohème*

G. Puccini: *La fanciulla del west*

G. Puccini: *Suor Angelica*: intermezzo

H. Rabaud: *La processione notturna*

J-P. Rameau: *Zais*: ouverture
 M. Ravel: *Alborada del gracioso*
 M. Ravel: *Bolero*
 M. Ravel: *Dafni e Cloe*: suite n. 2
 M. Ravel: *L'heure espagnole*
 M. Ravel: *Pavane pour une enfante défunte*
 M. Ravel: *Valses nobles et sentimentales*
 M. Reger: Concerto in stile antico op. 123: *Largo*
 M. Reger: *Ninna-nanna della Vergine*
 O. Respighi: *Arie e danze antiche*
 O. Respighi: *Belfagor* ouverture
 O. Respighi: *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra
 O. Respighi: *Feste romane*
 O. Respighi: *Fontane di Roma*
 O. Respighi: *Metamorphoseon*
 O. Respighi: *Pini di Roma*
 P. Riccitelli: *I compagnacci*
 V. Rieti: Concerto per pianoforte e orchestra
 N. Rimskij-Korsakov: *Antar. Melodia araba; La fanciulla di neve. Danza dei buffoni*
 N. Rimskij-Korsakov: *Capriccio spagnolo*
 N. Rimskij-Korsakov: *La fanciulla di neve*: suite
 N. Rimskij-Korsakov: *La notte di Natale*
 N. Rimskij-Korsakov: *Scheherazade*
 J. Roger-Ducasse: *Au jardin de Marguerite* poema sinfonico: Interludio
 J. Roger-Ducasse: *Sarabanda*
 G. Rossini: *Guglielmo Tell*: sinfonia
 G. Rossini: *Il Barbiere di Siviglia*: Sinfonia
 G. Rossini: *Il signor Bruschino*: sinfonia
 G. Rossini: *La Cenerentola*: sinfonia
 G. Rossini: *La cambiale di matrimonio*
 G. Rossini: *La gazza ladra*: sinfonia
 G. Rossini: *L'assedio di Corinto*, sinfonia
 G. Rossini: *L'inganno felice*: sinfonia
 G. Rossini: *L'italiana in Algeri*
 G. Rossini: *Matilde di Shabran*: sinfonia
 G. Rossini: *Mosè*

G. Rossini: *Petite Messe Solennelle*: terzetto, offertorio e duetto

G. Rossini: *Semiramide*: Sinfonia

G. Rossini: *Tancredi*: sinfonia

C. Saint-Saëns: Concerto per pianoforte e orchestra Op. 44

C. Saint-Saëns: Concerto per violoncello e orchestra Op. 33

C. Saint-Saens: *Le rouet d'Omphale*

C. Saint-Saëns: *Rondò capriccioso*

C. Saint-Saëns: *Sansone e Dalila*: Bacchanale

C. Saint-Saëns: Sinfonia n. 3 per orchestra, organo e pianoforte

A. Salieri: *Le Daianidi*: ouverture

G. B. Sammartini: *Aria*

G. B. Sammartini: *Pastorale*

F. Santoliquido: *La sagra dei morti*

F. Schubert: *Notte e sogni*; *La posta*; *Margherita all'arcolaiò*

F. Schubert: *L'onnipotenza*

F. Schubert: *Rosamunda*: ouverture, intermezzo e danza

F. Schubert: Sinfonia n. 4

F. Schubert: Sinfonia n. 7

F. Schubert: Sinfonia n. 8

F. Schubert: *Variazioni su un tema originale*

R. Schumann: Concerto per pianoforte e orchestra

R. Schumann: Concerto per violoncello e orchestra

R. Schumann: Due pezzi in forma di canone *Studi per pianoforte a pedali*, op. 56 n. 6 e 5: Adagio;
Non molto presto

R. Schumann: *Genoveffa*: ouverture

R. Schumann: *Manfred*: ouverture

R. Schumann: *Quadri d'Oriente*

R. Schumann: Sinfonia n. 2: *Adagio, Scherzo*

R. Schumann: Sinfonia n. 4

E. Serpieri: *Notturmo* per pianoforte

G. Sgambati: *Gavotta* op. 14

G. Sgambati: Concerto per pianoforte e orchestra

J. Sibelius: *Finlandia*

J. Sibelius: *Il cigno di Tuonela*

J. Sibelius: *Valse triste*

A. Smareglia: *La falena*: Scena di seduzione e Lamento nel bosco; Finale atto II

A. Smareglia: *Oceana*: ouverture

B. Smetana: *La sposa venduta*: ouverture

T. Spelman: *Gesù e il cieco*

T. Spelman: *Giorni santi: Siena e Assisi*

G. Spontini: *La vestale*

R. Storti: *Il poema del cielo* impressione sinfonica con partecipazione di voce di soprano: I e IV tempo

A. Stradella: *Aria Pietà Signor* per archi, arpe e organo

R. Strauss: *Ariadne auf Naxos*

R. Strauss: *Cecilia*, serenata

R. Strauss: *Così parlò Zarathustra*

R. Strauss: *Don Chisciotte*, variazioni fantastiche

R. Strauss: *Don Giovanni*

R. Strauss: *Morte e trasfigurazione*

R. Strauss: *Salomè*

R. Strauss: *Sinfonia domestica*

R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

I. Stravinskij: Concerto per violino e orchestra in re

I. Stravinskij: *Feux d'artifice*

I. Stravinskij: *L'oiseau de feu*

I. Stravinskij: *Petruska*

I. Stravinskij: *Pulcinella*: suite

I. Stravinskij: *Suite n. 1* per piccola orchestra

J. Svendsen: *Carnevale a Parigi*

V. Tommasini: *Il beato regno*

V. Tommasini: *Napoli*

V. Tommasini: *Paesaggi toscani*

J. Turina: *Sinfonia savigliana*

G. Verdi: *Aida*

G. Verdi: *I vespri siciliani*: ouverture

G. Verdi: *La traviata*

G. Verdi: *Messa da Requiem*

G. Verdi: *Nabucco*

G. Verdi: *Rigoletto*

G. Verdi: *Trovatore*

G. Verdi: *Un ballo in maschera*

J. Vianna Da Motta: Sinfonia *A patria*: adagio

G. B. Viotti: Concerto per violino e orchestra in la minore

T. Vitali: *Ciaccona* per violino e orchestra

A. Vivaldi: Concerto in re minore per violino, orchestra d'archi, cembalo e organo

A. Vivaldi: Concerto in mi minore per archi

A. Vivaldi: Concerto in fa maggiore

A. Vivaldi-A. Gentili: Concerto in sol minore per violino e orchestra

R. Wagner: *Il crepuscolo degli dei*

R. Wagner: *Il vascello fantasma*: ouverture

R. Wagner: *I maestri cantori di Norimberga*: ouverture

R. Wagner: *La Walkiria*

R. Wagner: *Lobengrin*

R. Wagner: *L'oro del Reno*

R. Wagner: *Parsifal*: ouverture; racconto di Gurnemanz e cambiamento di scena dall'atto I; *Incantesimo del Venerdì Santo*; preludio atto III

R. Wagner: *Sigfrido*

R. Wagner: *Tannhäuser*: ouverture; Preghiera di Elisabetta; *Baccanale* e scena del Venusberg

R. Wagner: Tre romanze: *Der Engel* (L'Angelo); *Schmerzen* (Dolori); *Träume* (Sogni) per soprano e orchestra

R. Wagner: *Tristano e Isotta*

C. M. von Weber: *Eurianthe*: ouverture

C. M. von Weber: *Freischütz*: Scena ed Aria di Agata, atto II

C. M. von Weber: *Il dominatore degli spiriti*: ouverture

C. M. von Weber: *Invitation à la valse*

C. M. von Weber: ouverture *Jubel*

C. M. von Weber: *Oberon*: ouverture

E. Wolf-Ferrari: *Il segreto di Susanna*: ouverture

E. Wolf-Ferrari: *I quattro rusteghi*: intermezzo

E. Wolf-Ferrari: *Le donne curiose*

R. Zandonai: *Giulietta e Romeo*: Danza del torchio; Cavalcata di Romeo

A. Zanella: *Sulamita*: Preludio atto III

3. I corrispondenti (Fondo Gui, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

N.B.: nel caso di enti o istituzioni si è indicato, ove riconoscibile, anche il nome del firmatario (ad esempio, il corrispondente per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma è Guido Boni).

Cassetta n. 1:

- Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma - Boni Guido
- Affari Teatrali Pollastri Amleto e Tramontano Attilio - Milano
- Agenzia Lirica Concertistica Internazionale - Milano
- Agenzia Teatrale Giuseppe Lusardi - Milano, Lusardi Giuseppe, Ferone Emilio
- Agostini Mezio
- Alaleona Domenico
- Alaleona Nilde
- Aletta Piercarlo
- Alfano Franco
- Alkhasi Giorgio
- Aliora Giovanni
- Allocchio Bacchini & C. - Milano
- Allocchio Bacchini & C. a Votto Pariso
- Alpes - Milano, Giardini Cesare
- American Academy in Rome - Lamond Felix
- Amfitheatrof Daniele
- Amici della Musica di Firenze - Conte Testa Guglielmo, Garbin Tina, Garbasso.
- Amici della Musica di Palermo
- Anda Géza
- Andolfi Argeo
- Andreae Volkmar
- Angelicum - Milano (Ente)
- Ansermet Ernest
- Antica Ditta Bigalli - Firenze, trasporto di pianoforti
- Antichità e Belle Arti Roma - Fiorini Fiorino
- Antonicelli Giuseppe
- Arduini Romeo
- Arduini Romeo al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Argentieri Claudio
- Armani Giacomo
- Ars Lirica - Marchi Giovanni al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Aschieri Pietro
- Association Artistique Concert Colonne - Parigi
- Associazione Gomez - Ufficio Concerti Mosca
- Associazione Gomez - Ufficio Concerti Mosca a Società Italiana per la Propaganda Musicale
- Associazione Palermitana Concerti Sinfonici APCS - Orlando Francesco, Tivy Ottavio
- Associazione Palermitana Concerti Sinfonici a Di Giorgi Ferdinando
- Associazione Stampa Subalpina- Torino
- Associazione Studentesca Reggiana - Bonini Giovanni

- Atterberg Kurt
- Ausburger National Zeitung - Weisse Werner
- Auslandsstelle Der Reidsmusikkammer - Berlino
- Baltag - Agenzia Artistica per i Paesi Baltici
- Bamberger Emma Maddalena
- Barbey De Piccolellis Elisabetta
- Barbey Valdo Louis
- Barfucci Enrico
- Barlow Alan
- Barrientos Maria
- Barteri
- Basile Carlo Emanuele
- Basilici Carlo
- Bassi Amedeo
- Bastianelli Giannotto
- Battistini Mattia
- Bausi Luciano
- Bax Arnold
- Bazzani Giuseppe
- Bedder Rudolf
- Beecham Thomas
- Benelli Sem
- Benini Pietro a Nuti Fabio dal 1865 al 1868
- Berger Theodor
- Berliner Philharmonisches Orchester
- Bernardi Marziano
- Bernstein Giorgio
- Bernstein Lucia
- Berrettoni Umberto
- Bertoia Riccardo
- Bertoia Riccardo a Toscanini Arturo
- Bertolotti Bice a Bourbon del Monte Maria
- Bettoni Vincenzo
- Bettoni Vincenzo al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Biagini Attilio - Podestà di Cesena
- Bianchi Renzo
- Bianchini Guido
- Biasetti Luigi - Accordatore Pianoforti Torino
- Bistolfi
- Blumenstihl Emilio
- Blumenstihl Paolo
- Bollettino Bibliografico Musicale - Milano Da Nova Giovanni

Cassetta n. 2:

- Bonaventura Arnaldo
- Bongiovanni Francesco Editore - Bologna
- Boni A.
- Bonnet Joseph
- Bonucci Arturo
- Boosey & Hawkes - Casa Editrice Musicale Londra
- Borgioli Elvio al Direttore de «La Nazione»
- Born Erwin
- Bossi Renzo
- Bottega di Poesia - Casa Editrice Milano
- Boult Adrian
- Bourbon Del Monte Maria
- Boynton Naomi
- Bracci Mario
- Brandolini
- Bregenzer Festspiele
- Brioschi Achille
- (The) British Broadcasting Corporation - Londra
- Brugnoli Attilio
- Brunelli Annita ved. Gargani
- Bucchi Annibale
- Bucchi Guido e Paolina
- Bünachweiss - Berlino, Kühnly Ernst
- Buonamici Giuseppe
- Bureau de Concerts Marcel de Valmalète - Parigi
- Bureau International de Concerts - Parigi, Kiesgen, Giovanna, Ysaye
- Burren Werner
- Buzzetti (Colonnello)
- Caccialupi Angelo
- Caetani Roffredo
- Calabrini Corsini Eleonora
- Calamandrei Carlo
- Calamandrei Piero
- Calamida Dante
- Calandra Giorgio

Cassetta n. 3:

- Calmann-Lévy Éditeurs - Parigi
- Calosso Eugenia
- Calusio Ferruccio
- Campodonico Marcello
- Candia D. (Domenico?)
- Caniglia Maria
- Cannonieri Evandro al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino

- Canonica Pietro
- Cantini Bozzoli Ignazio e Marina
- Caorsi Ettore
- Caracciolo Gennaro
- Carisch Milano - Casa editrice musicale
- Casa Musicale Italiana - Roma Palagi Luigi S.
- Casadei Emilio al Direttore de «La Nazione» di Firenze
- Casali Ercole
- Casanova F. & C. Editori Torino
- Casavola Franco
- Casazza Elvira
- Casella Alfredo
- Cassadò Gaspar
- Cassone Leopoldo
- Castelnuovo-Tedesco Mario
- Cattoi Costantino
- Cattozzo Luigi (Nino)
- Chapman Frank
- Chelotti Tacchinardi Clelia
- Chessa Luigi
- Chiappori Alfredo
- Chiti Giovanni
- Christoff Boris
- Ciarlantini Francesco
- Cigna Gina
- Cignani
- Circolo d'arte e di Alta Coltura - Milano, Costantini Vincenzo
- Circolo del Teatro - Milano
- Cloos Edoardo
- Collino Alessandro Pianoforti - Firenze
- Collino Alessandro Pianoforti a Tuttle Montgomery Mabel
- Comitato Esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma - Ricceri T.
- Comitato fra gli Enti di Alta Cultura di Firenze - De Hoor Tempis Stefano
- Comitato per le onoranze a Ferruccio Busoni - Empoli
- Comité de Liaison International des Intellectuels pour la paix - Parigi
- Comité de Radiodiffusion et Radiofication Urss - Romanoff
- Commissione degli Ospizi - S. Maria in Aquiro e Ss. Quattro Coronati Roma
- Compagnia Edizioni Teatro Registrazioni & Affini C.E.T.R.A. - Torino, Roma
- Comune di Bologna
- Comune di Ferrara al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Comune di Ravenna
- Comune di Rimini al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Conca Giuseppe
- Concerts Populaires Bruxelles - Cuvelier Marcel
- Confederazione delle Corporazioni Sindacali - Roma
- Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti - Firenze, Paresce Gabriele
- Congrès Mondial des Intellectuels pour la paix - Parigi

- Conservatorio di Musica di Atene
- Consolo Ernesto
- Conti Giuseppe
- Conti Ugo
- Coppola Piero
- Coppola Piero a Stabile Orchestrale Fiorentina
- Cordara Carlo
- Corporazione Nazionale Del Teatro - Milano, Buldrini Gaetano
- Corsini Ricciardi Caterina a Bourbon Del Monte Maria
- Costa Alessandro
- Costa-Borgna
- Costaguta
- Costa Lo Giudice Silvio
- Costetti Giovanni
- Cottone Salvatore
- Cozza Corrado
- Cozza Corrado a Gui Oriana
- Cristani Lamberto - Affari Teatrali Ferrara
- Cucuccio (Corsi) Antonio
- Cultural and Scientific Conference for World Peace - New York
- Cusinati Ferruccio al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Dallapiccola Luigi
- Dalla Rizza Gilda
- Dalla Rosa V.
- Dal Monte Toti
- Damerini Adelmo
- Damiani Attilio
- D'ancona Paolo
- Daniels Francis P.
- Da Venezia Franco
- Davico Vincenzo
- Daviso Bruno
- Debenedetti Giacomo
- De Fabritiis Maria Teresa
- De Fabritiis Oliviero
- De Fabritiis Oliviero al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- De Filippi Filippo
- Degiacomi Fremura Nena
- De Giacomi Ines al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- De Hidalgo Elvira
- Del Campo Giuseppe
- Delcroix Carlo
- Delcroix Carlo a un Conte fiorentino
- Delcroix Carlo a un direttore d'orchestra
- Delcroix Carlo a Farinacci Roberto
- Delcroix Carlo a Ponti Gian Giacomo

- Deliliers Chiari Vittorina
- De Lima Emirto
- Della Corte Andrea
- Della Giovampaola Ersilia a Bourbon Del Monte Maria
- Delort Léon
- Del Vivo Graziano
- De Marinis Clelia a Bourbon del Monte Maria
- De Marinis (Tommaso)
- De Matteis Maria
- De Matteis Giovannozzi Rita
- Dent Edward
- De Nuccio Sonia
- Depanis Giuseppe
- De Paolis Alessio al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- De Sabata Victor
- Desderi Ettore
- Detroit Symphony Orchestra - Gabrilowitsch Ossip
- De Vincenzi Rita
- De Vito Gioconda
- De Weerth Ernest
- De Witt Janina
- De Witt Janina a Delcroix Carlo

Cassetta n. 4:

- Di Alessandro T.
- Diamante Michele
- Di Giorgi Ferdinando
- Di Gropello Agnese
- Di Lelio Umberto
- D'Indy Vincent
- Dionisi Antonio
- Direzione Concerti Milano
- Dombi Giuseppe
- Donaudy Stefano
- Doriana orchestra da camera Roma - Rosini Alceo
- Dukas Paul
- Ebert Carl
- Economo Giorgio
- Egelkraut Martin Paul
- Einstein Alfred
- Elena a Bono Simonetta
- Elgar Edward William
- Emma (Zia di Vittorio Gui)
- Ente Artistico Pro Spettacoli Lirici - Parma
- Ente Concerti Orchestrali Milano (ECO)

- Ente De “I Pomeriggi Musicali Di Milano”
- Ente Iniziative Fasciste Firenze
- Ente Italiano Audizioni Radiofoniche EIAR - Milano, Torino, Roma
- Ente Italiano Audizioni Radiofoniche EIAR a Votto Pariso
- Erani Ernesto
- Errante Vincenzo
- Esposito Michele
- Esposito Natalia
- Esposito Vera
- Evening Dispatch a Enriques Franco - Edimburgo
- Fabbrica di Strumenti Musicali Pupeschi alla Stabile Orchestrale Fiorentina - Firenze
- Fabbroni Piero
- Fagiuoli Ettore
- Falchi Stanislao
- Fallani Bruno
- Fasano Renato (Liceo Musicale di Cagliari)
- Fazi Fulvio
- Federazione Fascista Firenze - Mengoni
- Fenzi Fenzo
- Fernanda (Nuora di Vittorio Gui)
- Ferrari Trecate Luigi
- Ferrario L. E.
- Ferraris Ines Anna Maria
- Ferrero Willy a Delcroix Carlo
- Ferretti Fernando
- Fighera Mario
- Filiasi Lorenzo
- Filippini Paola
- Filippini Paola al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Finzi Aldo
- Finzi Julius
- Fischer Edwin
- Fischer J. & Brothers
- Florentia Casa del Libro- Firenze, Uccelli Raffaello
- Florentiner Freunde der Deutschen Akademie - Firenze
- Foch Dirk
- Folgar Tino al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Forlivesi - Firenze Bellenghi Renzo
- Forlivesi a Rota Maria
- Formica Alessandro
- Formichi Cesare
- Formiggini Casa Editrice - Santamaria Emilia
- Fortuna Vittorio
- Forzani Filippo
- Franchetti Alberto
- Franchi-Verney Della Valletta Giuseppe

- Fratelli Bocca Editori - Torino
- Frazzi Vito
- Freitas Branco Luis
- Fulvia a Enriques Franco
- Furlani Giuseppe
- Gabinetto G. P. Viesseux a Salaroli Elda
- Gabriolo Silvio
- Galanti N.
- Gallavresi Giuseppe
- Gambetti G.
- Gandino Adolfo
- Garbasso Antonio
- Gargani Gaetano
- Garlaquati Giuseppe
- Garuglieri Dina
- Gasco Alberto
- Gasperini Guido
- Gatti Carlo
- Gatti Guido Maggiorino
- Gatti Guido M. al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Gatti-Casazza Giulio
- Gavazzeni Gianandrea

Cassetta n. 5

- Gazzetta del Popolo di Torino - Teglio Attilio
- Gazzetta Teatrale Italiana - Milano, Galeazzi Ettore
- Georgescu George
- Germani Fernando
- Gesellschaft der Musikfreunde in Wien - Dlabač Friedrich
- Getrouwen Anwerpen Koninklijke Vlaamsche Opera - Anversa
- Ghedini Giorgio Federico
- Ghione Franco
- Giani Romualdo
- Gianturco Elio
- Gigli Beniamino
- Ginzburg Leone
- Giordano Umberto
- Giorgi Levasti Fillide a Bourbon Del Monte Maria
- Giorgini Giovanni Battista (Bista)
- Giostra Ignazio
- Giovannini Luigi a Dosoli Emilio
- Giovine Orchestra Genovese - Origone Alfredo
- Giuranna Mario
- (The) Glyndebourne Opera
- Göhler Georg

- Gonnelli Ferrante e Luigi
- Gordigiani Mario
- Göteborgs Orkesterförening
- Govoni Augusto
- Graf Herbert
- (The) Gramophone Company Londra
- Gravina Blandine
- Grey Madeleine
- Grunsky Karl
- Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino a:

Baldi
 Bettoni Vincenzo
 Conte Brandolin
 Damiani Attilio
 De Giacomi Ines
 Gatti Guido
 Gorra
 Manfrin
 Marchi Giovanni
 Morichini Vincenzo
 Pasini Laura
 Podesta' di Ferrara
 Rinaldi Rinaldo
 Scattola Carlo e Tomei Giulio
 Sindacato Corale di Venezia
 Sindacato Nazionale Orchestrale di Venezia
 Sonzogno
 Sormani Ercole
 Supervia Conchita
 Teatro La Fenice di Venezia
 Teatro Morlacchi di Perugia

- Gualino Riccardo
- Gualtieri Decio
- Guarino Carmine
- Gubiani Mario
- Guerrini Guido
- Gui Antonio
- Gui Emilio
- Gui Emilio a Salaroli Elda
- Gui Francesca
- Gui Francesca a Bourbon Del Monte Maria
- Gui Francesca a Gui Oriana
- Gui Leonardo
- Gui Leonardo a Bourbon Del Monte Maria
- Gui Leonardo a Napolitano Franco

- Gui Oriana fascicoli 1-5

Cassetta n. 6:

- Gui Oriana fascicoli 6-10
- Gui Oriana a Bourbon Del Monte Maria
- Gui Oriana a Gui Francesca
- Gui Oriana a Salaroli Elda
- Gui Vittorio a:

Barberi
Bencini
Borelli
Busch Fritz
Calabrini Pietro
Capranesi
Capuzzo
Confederazione delle Corporazioni Sindacali
Consoli
Corti Mario
Cortot Alfred
Del Greco Umberto
Destinatari sconosciuti
Dolci Alessandro
Galignani Giuseppe
La Rosa
Lo Gatto Ettore
Maccagno
Michelli Guido
Muzio Claudia
Onorevole (?)
Organizzatori Concerti Breslavia
Pasinati Luigi
Perinello Carlo
Podesta' di Faenza
Soffici
Tromben

- Hackspill Luois Mr & Mme
- Halpérine Pauline
- Hamelle Julien (Casa editrice musicale Parigi)
- Haskard Casardi & Co Bankers - Firenze Casardi Ruggero
- Houghton John Alan
- Herbert Albert
- Herbert Bittner - Libreria Antiquaria Roma
- Hettich Amédée Landely
- Higgs A.

- Hofstötter Walter - Festspielhaus Salisurgo
- Hohenberg Artur
- Holland Festival - L'Aja
- Hönisch Rudolph Lipsia
- Horszowski Mieczyslaw
- Huberman Bronislaw
- Huberman Bronislaw alla Società del Quartetto di Milano
- Hug & Co. - Leipzig
- Iacuzzi Federico
- Ialla Attilio
- Ibbs-Tillet Londra
- Il Giornale D'Italia - Roma, D'Atri Nicola
- Il Mondo Artistico Milano - Fano Franco
- Il Nuovo Giornale - Firenze, Novelli Enrico
- Il Piccolo - Trieste
- Il Teatro - Agenzia Milano
- Il Trovatore - Giornale e Agenzia Milano
- Incagliati Matteo
- Industria Teatrale Italiana - Roma
- (The) Interallied Art Association - Nizza, Russel Henry
- Istituto Bibliografico Italiano - Firenze
- Istituto di Cultura Italiana - Bucarest, Manzone Bruno
- Istituto Editoriale Librario Emiliano - Reggio Emilia
- Istituto per l'Europa orientale - Roma
- Istituto Sociale Torino
- Jachino Carlo
- Jahier Rochat Elena
- Jahier Piero
- Janigro Antonio
- Jochum Otto
- Johnson Edward Patrick
- Joliot-Curie Jean Frédéric e Irène
- Jone
- Jone a Salaroli Elda
- Kabaivanska Raina
- Kalmus Margherita
- Von Kap-Herr Wolf
- Kempf Hermann
- Klemperer Otto
- Konoye Hidemaro
- Konsertbolaget - Stoccolma
- Konsertföreningen Stoccolma
- Konzertdirektion - Vienna Kugel Georg
- Konzertgesellschaft Zurigo
- Krucenisky Salomea
- Labroca Mario

Cassetta n. 7

- La Casa Bianca a Salaroli Elda
- Lagana' Augusto
- La Nazione - Firenze
- Landormy Paul
- Lapidicciella Vincenzo
- La Revista de Musica-Buenos Aires - Valcarenghi Guido
- L'arte Lirica. Ufficio Di Affari Teatrali Milano - Carlotti Alfredo
- La Tribuna Roma - Forges Davanzati Roberto
- Lauri-Volpi Giacomo
- Lazzaroni Mario a Tegani Maria
- Leduc Alphonse (Casa editrice musicale)
- Legatoria da Libri Prandi Michele - Torino
- Legnani Delfino
- Leo Liepmannsohn Antiquariat Berlino
- Leone Angelo
- Lert Ernst
- Leuchart F.E.C. Verlag - Lipsia
- Levasti Arrigo
- Levezeanu Nicola
- Lewis Richard Mr & Mrs
- Libraire P.V. Stock - Parigi
- Librairie René Van Den Berg - Parigi
- Libreria antiquaria e moderna Raniero Di Cave - Roma
- Libreria Antiquaria Finzi - Milano
- Libreria Antiquaria Francesco Veronese - Bologna
- Libreria Antiquaria Gustavo Molinari - Modena
- Libreria Antiquaria Mediolanum
- R. Liceo Michelangelo di Firenze
- Lidel - rivista
- Lipovetzka Wlada
- Lippi Giorgio
- Lloyd Musikverlag - Vienna, Fleischmann Hugo
- Locchi Remo
- Loforese Angelo
- L'ora - Palermo, Sofia Nino
- Lorenzoni Giovanni
- Lorenzoni Mario
- Lualdi Adriano
- Luce e Ombra - Casa Editrice Roma
- Lucon Arturo
- Ludikar Pavel
- Lupi Luigia
- Lupi Luigia a Bourbon Del Monte Maria

- Lupi Luigia a Salaroli Elda
- Lustig Ludwig
- Luzzi Pietro
- Mackee Cecil
- Mackee Cecil a Vasconcellos
- Magaloff Nikita
- Mainella R.
- Malipiero Gian Francesco
- Malipiero Gian Francesco a Bourbon Del Monte Maria
- Mancinelli Luisa
- Mancinelli M.

Cassetta n. 8:

- Manerba Mario
- Manfrin al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Manno Gaetano
- Manzi Armando
- Marcella (Cugina di Vittorio Gui)
- Marcella (Cugina di Vittorio Gui) a Bourbon Del Monte Maria
- Marchesi
- Margarolo Vittorio
- Marinuzzi Gino
- Marotti Guido
- Marotti Guido a Bourbon Del Monte Maria
- Marotti Guido a Guglielmotti Umberto
- Marotti Guido a Gui Oriana
- Martucci Colella Maria
- Masetto Giuseppe
- Masi Alfredo
- Masi Giglielmo
- Matini Enzo
- Mattei G.
- Matteucci Mario alla zia
- Matthey Ulisse
- Mazzacurati Benedetto
- Mazzoni Constantin
- Mazzonis Paolo
- Mazzuoli Federico
- Mecenati Ferrante
- Melba Nellie
- Melissari Pasquale
- Mendelssohn Gordigiani Giulietta
- Mengelberg Willem Joseph
- Menuhin Moshe

- Menuhin Yehudi
- Messaggerie Italiane - Bologna
- Michetti Vincenzo
- Migot Georges
- Ministero della Cultura Popolare Roma - Tiby Ottavio, De Pirro Nicola
- Ministero della Pubblica Istruzione - Roma
- Ministro della Pubblica Istruzione Fedele
- Ministro dell'istruzione Fedele a Salvatori Fausto
- Misciattelli Piero
- Mitropoulos Dimitri
- Molinari Bernardino
- Monsalvato Casa Editrice - Firenze
- Montanara
- Montanari Carlo
- Montani Pietro
- Montemezzi Italo
- Morichini Vincenzo al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Mule' Giuseppe
- Muti Riccardo
- (The) Musical Digest - Milano
- Musical Opinion
- Musikkollegium Winterthur
- Napolitano Franco Michele
- Nardi Paolo Rio
- Narischkin Hélène
- Natali Filippo
- Negrelli Ferruccio
- Nelsova Zara
- Neri Corinno
- N.H.K. - Tokyo
- Niccolini Ada a Bourbon del Monte Maria
- Nicolodi Aurelio
- Noble Bernard
- Nordio Cesare
- Observer Agenzia di Concerti - Vienna
- Officine di Villar Perosa - Torino
- Olivieri Sangiacomo Elsa
- Onofri Arturo
- Onofri Vincenzo
- Onofri Sinibaldi Bice
- Opera Nazionale Assistenza Orfani Guerra Anormali Psicici - Roma
- Oppo Cipriano Efsio
- Orchestra Carlo Munier - Firenze, Orsi Bruno
- Orchestra Sinfonica Siciliana - Palermo
- Orchestra Stabile Romana - Vittorio Marcello
- Osimo

- Pace Temistocle
- Paglia Cesare (Gaianus)
- Paladino Cesare a Bourbon Del Monte Maria
- Pallottelli
- Palmer Gladys
- Pampiglione Guglielmo
- Pancani Arsace
- Panizza Ettore
- Pannain Guido
- Pantini Romualdo
- Panzéra Charles
- Papini Giovanni
- Paribeni Giulio Cesare
- Parigi Luigi
- Pasini Laura
- Pasini Laura al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Pasquali Giulio
- Passigli Alberto
- Pavolini Paolo Emilio
- Pecori Giraldo Franca
- Pederzini Gianna
- Pelliccia Arrigo
- Pernice Angelo
- Petrassi Goffredo
- Petrelli Aldo
- Petri Egon
- Petri Mario
- Petriconi Raniero (Pierre)
- Petroni Alfredo
- Pezzani Renzo
- Philharmonische Gesellschaf Bremen - Wendel Ernst
- Piacentini Marcello
- Pick-Mangiagalli Riccardo
- Piechler Arthur
- Pierangeli Enrico
- Pierantoni Gino
- Pieri Ugo a Vigni Giuseppe
- Pierné Gabriel
- Pietro Bestonzo Libraio - Torino
- Pigliucci Giannicola

Cassetta n. 9:

- Pinelli
- Pirozzi B. Graziella
- Pizzetti Ildebrando

- Pizzetti Ildebrando a Bourbon Del Monte Maria
- Pizzi & C. Editori Bologna (Casa editrice musicale)
- Placci Carlo
- Pleyel - Parigi
- Podaliri Guido
- Podesta' di Firenze
- Podrecca Guido
- Polacco Giorgio
- Politeama Rossetti - Trieste
- Polverosi Manfredi
- Pome Alessandro
- Pontificia e Reale Fabbrica d'organi Balbiani, Vegazzi, Bossi - Milano
- Pontificia e Reale Fabbrica d'organi Balbiani, Vegazzi, Bossi a Votto Pariso
- Porrino Ennio
- Potenziani
- Potenziani a Fausto Salvatori
- Pozzi Dino
- Pratella Francesco Balilla
- Pratesi Zulimo
- Prawy Marcel
- Prefettura di Firenze - Municchi Giovanni
- Prestini Giuseppe
- Prestini Luigi a Marotti Guido
- Previtali Fernando
- Previtali Ottavio
- Principe Remigio
- Priuli-Bon Lorenzo
- Procida Saverio
- Prosperi Carola
- Protto Camillo
- Prunières Henri
- Puccini Giacomo
- Pulieri Pietro
- Queirolò Silvio P.
- Questa Angelo
- Questa Angelo al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Questa Isola Margherita
- Racq Jules
- Radiciotti Giuseppe
- Radio Della Svizzera Italiana - Lugano
- Rai - Radiotelevisione Italiana Roma
- Rambelli Francesco
- Rappaport C. E. Libreria - Roma
- Reale Accademia d'Italia - Roma
- Reborà Clemente
- Reiner Fritz

- Reinhardt Max
- Resnevic Signorelli Olga
- Respighi Ottorino
- Revere Luciano- Agenzia Trieste
- Riboldi Farneti Maria
- Ricci Luigi
- Ricciardi Luigi
- Riccioli Menotti
- Ricordi - Casa editrice musicale Milano, Clausetti Carlo, Valcarenghi Renzo
- Ricordi e Finzi - Costruttori di Pianoforti Milano
- Ridolfi Luigi
- Rimoldi Mosè
- Rinaldi Rinaldo
- Rivas Isabel
- Robertson James C.
- Rocca Lodovico
- Roger-Ducasse Jean
- Ronga Luigi

Cassetta n. 10:

- Roselli Piero
- Rosenthal Harold
- Rosselli Pincherle Amelia
- Rosselli Pincherle Amelia a Bourbon Del Monte Maria
- Rosselli Sabatino Enrico (Nello)
- Rossi Nino
- Rossi Nino a Passigli Alberto
- Rossi Pasqualino
- Rossi Raffaello
- Rossi Teofilo
- Rossini Marco
- Rostagno Giuseppe Ippolito
- Rota Maria
- Rota Maria a Bourbon Del Monte Maria
- Roussel Raymond Hall
- Royal Opera House - Londra Covent Garden
- Rózsavölgyi & Co - Budapest
- Ruini Cambon Margherita
- Sächsische Staatstheater Dresda
- Sagra Musicale Umbra - Perugia, Raccuglia Filippo Ernesto
- Salaroli Elda
- Salaroli Elda a Enriques Gianfranco
- Salerno Franco
- Salter Norbert- Mertens Otto Ufficio Concerti Roma

- Salvatori Fausto
- Salvini Guido
- Salza Emilio
- Salzburger Festspielhausgemeinde
- Sammarco Mario
- Sammarco Mario a Bourbon Del Monte Maria
- Sampietro Giuseppe
- Sanmartino Valperga Enrico
- Santoliquido Francesco
- Sapelli Luigi "Caramba"
- Saraceni Adelaide
- Saraceni Ruggero
- Savina Leonardo
- Scaglia Carlo
- Scaglia Gino
- Scaglia Luigi
- Scattola Carlo
- Schanzer Ottone
- Scherchen Hermann
- Scotti Vittorio
- Seeber - Libreria Internazionale - Firenze
- Seeber - Libreria Internazionale a Levasti Arrigo
- Segheria Pontal Napoleone a Locchi Remo - Courmayeur
- Semprini Vito
- Serao Matilde
- Serato Arrigo
- Serbolonghi Luigi
- Sermoneta Colonna Vittoria
- Sernicoli Alfredo
- Servizio Nazionale Concerti - Roma
- Setaccioli Giacomo
- Severini Goffredo
- Severini Goffredo a Bourbon Del Monte Maria
- Severini Ostilio
- Severini Ostilio a Bourbon Del Monte Maria
- Severini Ostio al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Sgadari Di Lo Monaco Pietro
- Sgambati Giovanni
- Sheridan Margherita
- Sifal
- Sigismondi Francesco
- Simonetti (Achille)
- Sindacato Nazionale Fascista Musicisti - Roma
- Sindacato Nazionale Orchestrale Fascista - Faenza, Gottarelli Antonio
- Sindacato Nazionale Orchestrale Fascista - Trieste
- Sindacato Provinciale Orchestrale di Firenze - Canocchi Ugo

- Sindacato Provinciale Orchestrale di Firenze a Votto Pariso
- Sinigaglia Leone
- Siritto Giuseppe
- Smith Morris
- Smareglia Antonio Francesco
- Società degli Amici di Torino
- Società degli Amici di Torino al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Società Editrice Di "Novissima" - Roma
- Società Editrice Musicale Torinese
- Società Edizioni di Propaganda Nazionale - Milano, Spera Ruggero
- Società Filarmonica di Leningrado
- Società Filarmonica di Leningrado alla Società Italiana per la Propaganda Musicale
- Società Filarmonica di Mosca
- Società Italiana Anonima Teatrale - Firenze
- Società Italiana Autori Editori - Roma
- Società Italiana Autori di Musica
- Società Italiana per la Propaganda Musicale Roma - Camus Clara, Casillo Irene
- Società Orchestrale Milanese
- Società Pro Cultura Femminile Torino - Bertolotti Bice
- Società Veneziana Concerti Sinfonici
- Société de l'orchestre de la Suisse Romande - Ginevra
- Société Internationale de Musique Contemporaine SIMC - Losanna
- Sondheimer Robert
- Sonzogno - Milano Casa Editrice Musicale
- Sonzogno al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Sormani al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Souliotis Gallia ed Elena

Cassetta n. 11:

- Spalding Albert
- Spalding Maria a Bourbon Del Monte Maria
- Spalding J. Walter
- Spalding J. Walter a Bourbon del Monte Maria
- Spelman Timothy
- Staatsoper Amburgo- Strohm Heinrich Karl
- Staatsoper Vienna
- Staatstheater Stoccarda
- Stabile Mariano
- Stabile Orchestrale Fiorentina
- Stabile Orchestrale Fiorentina a Accademia S. Cecilia
- Stabile Orchestrale Fiorentina a Napolitano Franco Michele
- Stabile Orchestrale Fiorentina a Passigli Alberto
- Stabile Orchestrale Fiorentina a Zandonai Riccardo
- Stabilimento Musicale Ditta R. Maurri - Firenze

- Stabilimento Musicale Ditta R. Maurri a Previtali Fernando
- Städtische Oper Berlin
- (Der) Städtische Musikbeauftragte - Augusta, Weber Josef
- Stein B.- Ambassadeur dell'URSS
- Stiedry Fritz
- Storti Riccardo
- Strauss Franz
- Strauss Richard
- Stravinskij Igor
- Studio Editoriale Bibliografico - Varese
- Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer Monaco - Kom
- Sullivan John
- Supervia Conchita
- Susat Alberto
- Suvini Zerboni - Casa editrice musicale Milano
- Szenkar Eugen
- Tagger Nicola
- Tait J. Nevin
- Teatro Alessandro Bonci - Cesena, Verità Ruggero
- Teatro alla Scala di Milano - Scandiani Angelo, Colombo
- Teatro Argentina Roma - Tofani Ernesto
- Teatro Augusteo
- Teatro Bolscioi di Mosca
- Teatro Carlo Felice di Genova - Marchi Corrado
- Teatro Carlo Felice di Genova a Labroca Mario
- Teatro Comunale di Bologna
- Teatro Comunale di Firenze - Soldi Gino
- Teatro Costanzi - Roma
- Teatro delle Arti - Roma
- Teatro dell'opera di Roma
- Teatro dell'opera di Stoccolma
- Teatro dell'opera e Società Filarmonica di Budapest
- Teatro di Torino
- Teatro di Torino al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino - Votto Pariso
- Teatro La Fenice di Venezia

Cassetta n. 12:

- Teatro La Fenice - Ve 1927 (documenti relativi alla stagione di settembre 1927)
- Attrezzature Teatrali ditta f.lli Capuzzo
- Azienda Pubbliche Affissioni
- Calzoleria Teatrale Bertoletti
- Casa Del Teatro Chiappa
- Cecchini Spedizionieri
- Comando dei Pompieri di Venezia
- Contratti Firmati dai vari artisti

Elettricisti
Fogli paghe settimanali
Libro Contabile
Macchinista Picutti Paolo
Melo Bruno Pittore
Note di spesa per gli spettacoli
Parrucchiere Teatrale Fugagnoli
Pianta del Teatro La Fenice
Ricevute delle spese per gli strumenti musicali
Ricevute varie
Sartoria Teatrale Veneziana
Scarpa Guido Scuola Di Equitazione
Sindacato Corale Venezia
Sindacato Orchestrale Fascista Venezia
Società Italiana Incendio
Società Trasporti Gondrand
Spese Postali
Stamperia Zanetti Venezia
Tipografia Ditta Rizzi

- Teatro Masini di Faenza
- Teatro Massimo Bellini di Catania
- Teatro Massimo di Palermo
- Teatro Morlacchi di Perugia al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Teatro Ponchielli di Cremona al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Teatro Regio di Torino
- Teatro San Carlo di Lisbona
- Teatro San Carlo di Napoli - Papi Guido
- Teatro Verdi di Trieste - Cappellini Leopoldo
- Teatro Verdi di Trieste al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Tebaldini Giovanni
- Tegani Maria
- Tegani Riccardo
- Tess Giulia
- Théâtre National de l'Opéra Comique - Parigi
- Thomson Enrichetta ved. Contini
- Tomei Giulio
- Tomei Giulio al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Tomei Borgogno Candida
- Tommasini Vincenzo
- Tonhalle Gesellschaft Zurigo
- Toni Alceo
- Toninelli Oreste
- Tornari Amleto al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Torrefranca Fausto
- Toscanini Arturo
- Touring Club Italiano - Milano

- Toya Francis
- Toya Francis a Boynton Naomi
- Travelloni Luciano
- Trebbi al Sindacato Nazionale Orchestrale Fascista di Venezia
- Trentinaglia Erardo
- Trentinaglia Maria Teresa
- Trentinaglia Maria Teresa a Bourbon Del Monte Maria
- Trestini (Ettore)
- Treves - Casa Editrice Milano, Tumminelli
- Tuttle Montgomery Mabel
- Tuttle Montgomery Mabel a Bourbon Del Monte Maria
- Ubertone Gino a Forges Davanzati Roberto
- Ufficio Concerti Milano
- Ufficio Concerti per La Sicilia - Palermo, Trasselli Vito

Cassetta n. 13:

- Ufficio Nazionale di Collocamento per lo Spettacolo
- Unione Fascista Lavoratori Industria - Genova
- Universal Edition Londra
- Universal Edition - Wien, Hertzka Emil
- Università degli Studi di Firenze
- Vacca Giovanni
- Valli Teresa a Bourbon Del Monte Maria
- Van Buuren P. A.
- Vanni Vittorio
- Vasconcellos
- Vecchia Enrico
- Venturi Aristide
- Venturi Lionello
- Versè Vittorio
- Vessella Alessandro
- Vianello Antonio
- Vianna Da Motta José
- Viglietti Mario
- Vigni Giuseppe a Gui Oriana
- Villani Momelio
- Villetti (Arturo)
- Virgilio Ulrico al Gruppo degli Artisti del Teatro di Torino
- Vogel Henry H.
- Volterra Gualtiero
- Von Hoesslin Franz
- Votto Pariso
- Votto Pariso a Bourbon Del Monte Maria
- Votto Pariso a Dell'Oro
- Votto Pariso a Eiar

- Votto Pariso a Pleyel
 - Walter Bruno
 - Webster David
 - Welt Musik und Sangesbund Vienna
 - Wiener Karl
 - Wiener Philharmoniker
 - Wolf-Ferrari Ermanno
 - Wood Michael
 - Yohnstone Maurice
 - Zamboni Rainaldo
 - Zanasi Pina
 - Zandonai Riccardo
 - Zandonai Riccardo alla Stabile Orchestrale Fiorentina
 - Zanella Amilcare
 - Zanichelli - Bologna
 - Zanon Maffeo
 - Zecchi Carlo
 - Zoppolato Roberto - Agenzia Teatrale Milano
 - Zuelli G.
-
- Mittenti sconosciuti a Vittorio Gui (senza data, 1904, 1911, 1913, 1914, 1919, 1920, 1922, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1952, 1957, 1962).
 - Mittenti sconosciuti a destinatari sconosciuti o diversi da Gui
 - Mittenti sconosciuti a Bourbon Del Monte Maria
 - Mittenti sconosciuti a Luigia Lupi
 - Mittenti sconosciuti a Salaroli Elda
 - Mittenti sconosciuti a Giovanni

4. Dal carteggio: una selezione

Lettera di Gian Francesco Malipiero a Vittorio Gui, 20 giugno 1911.

[...] Io sarei desideroso [...] di conoscere quale destino fatale perseguita i miei lavori in “Italia”. Negli ultimi anni vennero eseguite cose molto insignificanti: come procedettero, che cosa hanno fatto quei fortunati compositori per venire eseguiti? Capisce lei il mio pensiero. [...] Se lei ha un momento di tempo, mi dica, la prego, che impressione le hanno fatto le mie 3 partiture [si riferisce alle *Impressioni dal vero*, Prima parte]. L’orchestra non è tanto difficile [a] quanto pare, a Vienna, ad esempio, l’anno (*sic*) eseguite in 2 prove. Lei può essermi utile dicendomi il suo pensiero, francamente. Ho un poemetto inedito per archi, 2 flauti, 2 oboi, c. inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 corni, carillon, arpa, che dura 3 minuti, ultrafacilissimo, se lei vuole glielo spedisco insieme a Tartini [potrebbe riferirsi alla *Sinfonia del mare*, sebbene l’organico sia in parte diverso]. Una sua parola mia farà piacere, perché le mie esperienze italiane mi hanno fatto talmente dispiacere, ch’io sto per decidere un passo molto doloroso; dire addio per sempre all’Italia. Ho piacere che lei sia al Regio di Torino: è un ambiente che lei può animare e credo che ci sia una buona orchestra.

Lettera di Gian Francesco Malipiero a Vittorio Gui, 4 febbraio 1912.

[...] Non mi sono abbastanza corretto per rinunciare di escogitare qualche altro mezzo per combattere l’abbandono in cui i giovani sono lasciati in Italia. E difatti nella tournée ch’io le accennai già l’estate scorsa, che abbiamo intenzione di fare insieme a Pizzetti, Bastianelli, Bossi e credo Respighi, *secondo me* manca il direttore ed anzi io, avendo (*per merito mio*) avuto l’adesione delle società di Venezia, Ferrara, Treviso, Verona e forse Padova, avrei il desiderio di avere lei quale direttore. Anche di ciò le parlai tempo fa. Siccome ora siamo alle strette, così la pregherei di darmi una risposta definitiva e di cercare di facilitarci il più possibile la cosa. [...] L’epoca del concerto può venir scelta da lei purché non sia prima di fine marzo, per l’orchestra chieggo un suo consiglio. Si eseguirebbero un poema sinfonico di Pizzetti, uno di Bastianelli, una sinfonia di Bossi, i miei tre poemetti, che lei conosce e per Respighi non so.

Lettera di Riccardo Pick-Mangiagalli a Vittorio Gui, 17 maggio 1922.

[...] Sono veramente lieto ch’Ella si trovi così bene al San Carlo di Lisbona e conoscendo la sua severità in fatto d’arte, immagino con quanta nobiltà d’intenti saranno allestiti gli spettacoli da lei diretti. Me ne compiaccio anche per l’arte nostra che ha tanto bisogno, specialmente all’estero, d’essere sorretta da quelli ch’io chiamerei “missionari dell’arte”. Molto sovente mi giunge ancora l’eco della magnifica esecuzione ch’Ella fece a Palermo del mio “Carillon” e ogni volta rimpiango che per una caterva di contrattempi non mi fu allora concesso di recarmi a sentirlo. M’auguro che la buona sorte mi serbi ancora la gioia di udirlo diretto da lei.

Lettera di Vittorio Gui a Enzo Matini, 31 dicembre 1922.

[...] Mi è arrivato ieri sera inaspettato e graditissimo il segno del Vostro affetto e del Vostro ricordo. Ma che cosa ho fatto io per meritarmelo? Ho preso con me una falange di giovani pieni di fede e di volontà, ho reso loro la confidenza che sedicenti artisti avevano cercato di togliere loro,

e lavorando con ardore siamo arrivati alla vittoria, la quale non manca mai a chi ha fede. Nessuna speciale riconoscenza mi dovete, ve lo dico con tutta semplicità di cuore, ma continuate ad aver fede, e... tutto andrà come dovrà andare. Come vi dissi alla prima prova il giorno del nostro primo incontro, guardiamo alto innanzi a noi, al di sopra di ogni piccolo interesse personale, a uno scopo di vera Arte, a un punto di arrivo di pura idealità; è il segreto per ricevere forze inaspettate e vincere in ogni lotta. La nostra bella Firenze ha dimostrato di essere pronta a seguire questo movimento di buona fede; non la deludiamo. Io sono con Voi, ormai solidarietà di lavoro e reciproco legame di simpatia ci lega. Non dimentichiamo.

Lettera di Vittorio Gui a Angelo Scandiani, 11 aprile 1923.

[...] Ora ho finito quasi i miei impegni qui, domenica è l'ultima sera, e partendo debbo assolutamente prendere un atteggiamento decisivo circa il contratto che per ragioni che a voce Le dirò meglio, sono addivenuto alla deliberazione di sciogliere. Ma ho da fare con gente in mala fede e astuta e debbo andare cauto, anche per non rischiare di sentirmi domandare penali, o avere altri fastidi. Ricorro dunque a Lei per questo segnalato favore: è opinione di molte persone dell'ambiente teatrale di Milano che Toscanini avrebbe idea di offrirmi il posto a suo lato; tutti ne parlano ma lui tace ed è naturale perché fino a che mi sa impiegato al Costanzi non può parlarne. Si tratta di fargli sapere qual è la mia situazione qui, e di sapere da lui amichevolmente se sciogliendomi io da qui, posso aver probabilità serie di essere chiamato alla Scala. Secondo la risposta di Toscanini a Lei io potrò regolarmi; certo però che le ragioni di incompatibilità di sistemi tra me e l'impresa del Costanzi sono tali che mi pare da escludere un mio ritorno qui. Mi dispiace di non poter dire per lettera più di questo, ma prego Lei e Toscanini di non vedere in queste mie parole la minima esagerazione: la dignità di un artista non può reggere ai diuturni attentati che gli vengono fatti qui; piuttosto cambiare occupazione, che vendersi: e qui chi non si vende ha torto con tutti!

Lettera di Vittorio Gui a Angelo Scandiani, 16 aprile 1923.

[...] Questa mattina ho chiesto e ottenuto formale scioglimento del mio contratto di riconferma per l'anno prossimo con la Sig. Carelli: ho telegrafato a Lei e al Maestro Toscanini, e ripeto a lei che sono pronto ad accettare il posto a fianco al mio grande Maestro, considerando grande onore la Vostra proposta. Io spero di poter venire presto a Milano, ad ogni modo, siccome mi sono impegnato con l'Orchestrale di Firenze per mettere insieme una ripresa dei concerti sinfonici che ebbero già nello scorso novembre tanto successo, alle volte dovessi tardare la mia venuta, La prego di volermi scrivere all'indirizzo di Firenze Via Pietrapiana 16, comunicandomi le basi del contratto, cioè la durata approssimativa e il compenso.

Telegramma di Vittorio Gui a Arturo Toscanini, [16?] aprile 1923.

Reputo massima fortuna poter lavorare fianco mio grande unico maestro impareggiabile artista amico cui tanto debbo riconoscente commosso abbraccio.

Lettera di Vittorio Gui a Giuseppe Lusardi, 30 maggio 1923.

Caro Lusardi, i concerti di Firenze mi hanno tenuto occupatissimo, da tre sono diventati cinque e ho dovuto pensar io a tutto perché si trattava prima di una Società nuova che non ha esperienza di nulla e poi di cooperativa orchestrale che come puoi immaginare ne sapeva anche meno di quegli altri! Ma tutto è andato a meraviglia sia artisticamente sia dal lato incassi se si considera quello che è Firenze!! [...] ...trattative nel senso cui tu alludi non ce ne furono mai. Io (e questo ti serva ancora di testimonianza del mio poco senso pratico) mi sciolsi dal Costanzi senza aver nessuna ufficiale proposta dalla Scala; e questo quando tu voglia potrà confermartelo [Angelo] Scandiani, il quale aveva pregato [Carlo] Clausetti di avvertirmi del desiderio di Toscanini di avermi vicino, e Clausetti aveva aspettato sapendo di dover venire a Roma, per dirmelo a voce! Al Costanzi io sarei potuto rimanere, ma solo con una tensione di rapporti che mi avrebbe pesato di molto; tu capisci. [...] La Scala per me non è un affare. Trattative non ne ho avute; venni a Milano, parlai dieci minuti con Scandiani e tutto fu arrangiato semplicemente e rapidamente. Tu capisci che qui il contratto non serve quasi a niente; è un contratto morale che dobbiamo fare tra noi Toscanini ed io e mantenerne ad ogni costo i termini. Ma ci vogliamo bene, e c'è da parte sua grande stima per me, da parte mia una vera venerazione per lui. Non credo e non ho mai creduto alla fortuna; quel po' che ho fatto l'ho fatto colle forze mie e solo con esse. Al ritorno dai quattro anni di guerra ho trovato il deserto nel campo delle amicizie, ciò non ostante mi sono rimesso in piedi, e tra quali difficoltà tu in parte lo sai. [...] Io so che quando valore c'è, finisce per esserci anche riconoscimento, e la fortuna c'entra ben poco.

Lettera di Vittorio Gui a Anita Colombo, 26 agosto 1923.

[...] Qualche giorno fa scrissi all'ing. Scandiani circa la traduzione di *Salomè*, che pare non sarà pronta per l'autunno prossimo; scrissi che avrei provveduto io stesso cercando di riparare ai guai più grossi della traduzione esistente, notoriamente fatta su quella francese senza alcun rispetto né del testo tedesco, né delle figurazioni musicali e dei ritmi dell'originale. Così com'è non era il caso di pensare ad eseguirla ora alla Scala; ho rimediato un po' in fretta e non perfettamente, ma credo discretamente, a parecchi guai, e Le spedisco il mio spartito sul quale sono riportate a matita le correzioni. Sono moltissime e spesso non troppo chiare; mi raccomando quindi a Lei, affinché voglia occuparsi che siano riportate chiaramente sugli spartiti che saranno dati agli artisti per lo studio. Ci sono due mesi di tempo; anche se il tenore e la donna avessero imparata l'altra edizione, hanno il tempo di imparare questa! Bisogna evitare gli ostruzionismi prevedibili e per questo lascio fare la Direzione! L'importante è che bisogna cantarla così come l'ho corretta; e ho corretto il meno che potevo.

Lettera del Colonnello Buzzetti a Vittorio Gui, 20 ottobre 1924.

Ella con Bollettino Ufficiale 1924 [...] è stata fregiata della medaglia di bronzo al Valor Militare con la seguente motivazione: Gui Vittorio, da Roma, Tenente 3° Reggimento Genio in commutazione della Croce di Guerra al Valor Militare conferitagli con Decreto Luogotenenziale 26 giugno 1919. “Nella notte seguente ad un combattimento, volontariamente, usciva dalle nostre trincee per tentare il ricupero di due nostri feriti gravi. Fatto segno ai tiri del nemico, non desisteva dall'impresa, riuscendo dopo vari stenti a trarre in salvo i feriti, dando bella prova di abnegazione e sprezzo del pericolo.

Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 17 dicembre 1924.

[...] Tuttavia, perché fin d'ora tu possa fissare le idee, ti dirò che sembra necessario che una tua collaborazione alla nostra impresa abbia ad essere *completa*. Prevedo, dunque, che qualunque forma di collaborazione parziale - del tipo di quella che tu proponevi - sia molto difficile a realizzarsi. S'è pensato molto alla cosa, e per un insieme di circostanze che ti chiarirò a voce, sempre più appare la necessità di avere il direttore libero da ogni altro impegno continuativo (libero soltanto di potersi assentare eventualmente per breve tempo, compatibilmente con le esigenze dell'iniziativa di qui). [...] P. S. In seguito alla visita dell'ing. Albertini, pare accertato che l'orchestra potrà costituirsi sulla base di 60-65 professori.

Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 6 febbraio 1925.

[...] Così tu verrai a Torino e parleremo anche del programma della prima stagione e dei concerti. Nella stessa occasione stenderemo e firmeremo il contratto regolare, al quale l'avv. Gualino ha apportato alcune leggere varianti che sono certo tu accoglierai. [...] Spero che tu, a tua volta, mi darai presto notizie di Ghione, e mi comunicherai altri tuoi pensieri riguardo al secondo spettacolo della stagione inaugurale. Anche io ci penso continuamente ed ho fiducia che tra tutti e due riusciremo a trovare quello ideale.

Lettera di Ermanno Wolf-Ferrari a Vittorio Gui, 17 aprile 1925.

[...] Per una pura combinazione vengo a sapere che *Le donne curiose* sono già andate in scena alla Scala, ma non so né quando, né con quale esito. Ella non si meraviglierà della mia ignoranza, se considera che non leggo i giornali e vivo in campagna. [...] Le sarei infinitamente grato se Ella volesse informarmi brevemente dell'esito di questa ripresa dopo tanti anni. [...] Vorrei dirle tante belle cose riguardo alle *Donne curiose* alla Scala sotto la sua direzione, ma attendo prima una Sua graditissima per farmi un concetto dell'aspetto sotto il quale Ella ora mi potrà immaginare: d'autore più o meno fortunato. Perché: un autore sfortunato può egli congratularsi con chi lo dicesse?

Lettera di Ermanno Wolf-Ferrari a Vittorio Gui, 2 maggio 1925.

[...] Grazie con la diffusa lettera coi desiderati ragguagli. Il pubblico, in fondo, è il migliore dei critici; dodici anni fa, con cantanti eccellenti, l'opera piacque tanto che se ne dettero, credo, quindici recite. E non era questione di moda, perché l'opera non era di moda neanche allora. E così, se i cantanti fossero stati migliori, si sarebbe avuto la stessa soddisfazione anche questa volta. Del resto, a Napoli Ella ne dette la prova. Grazie Maestro, e mi voglia un po' di bene. [...] pagherei molto trovarmi ancora con Lei a ragionare, a far della musica, ecc. ecc. Chi sa? A Torino? Bravo. Fa bene! Lì Ella sarà padrone e si sfogherà a piacer Suo. Evviva, caro Maestro.

Lettera di Vincenzo Michetti a Vittorio Gui, 29 maggio 1925.

[...] Ma come è possibile tanta cattiveria negli uomini? [...] Sei andato a Milano pieno di ardore, di sottomissione, di amore: tu, giovane artista già stimato ed amato dovunque, tu che avevi la conoscenza precisa del tuo valore sei andato, dico, al tuo Maestro [Toscanini] pieno di

sottomissione e di amore. Perché non t'ha capito? Perché non ha capito almeno il bene che poteva provenire a lui nel tenerti paternamente vicino? Perché non ha saputo leggere l'anima tua? Chi più buono, più onesto, chi più leale di te? È incredibile!... Ma tu te ne ridi, ed hai ragione: altre e più grandi soddisfazioni ti aspettano.

Lettera di Giovanni Ascanio Cicogna a Vittorio Gui, 30 luglio 1925.

Gentilissimo Maestro, [...] sono assai dolente che Ella non possa continuare a collaborare nella nuova forma dell'Ente. A nome anche del Consiglio della nostra istituzione gliene esprimo il più vivo rammarico, sicuro di interpretare con ciò i sentimenti dei Consiglieri, che hanno apprezzato l'opera Sua così solerte, efficace, piena di abnegazione e di alto intendimento artistico. Non possiamo dimenticare quanto Ella ha fatto per l'Istituzione, preparando l'orchestra, formandola, istruendola al suo inizio e portandola felicemente in porto; e il salvataggio compiuto quest'anno con faticosa cura, dopo la defezione di [Adriano] Guarnieri, allorché Ella assunse il compito di inaugurare la stagione, senza che la data fissata ne subisse ritardo, sobbarcandosi nell'ardua impresa, resa ancor più difficile pel fatto che gli impegni della Scala la costringevano a un duplice e continuo lavoro. E non dimentico l'opera svolta da Lei nella *tournée*, che se non ebbe un felice esito finanziario, consegnò un successo assai lusinghiero per la nostra istituzione. Le sono grato veramente grato per tutto quanto ha fatto coi suoi saggi consigli, coll'opera attiva, e mi spiace che l'istituzione, sorta mercé la sua collaborazione, unita al mio entusiasmo, non abbia potuto svolgere il programma, conformemente agli intendimenti verso i quali tendeva. Ma speriamo che, dopo una sosta, possa in avvenire riprendere la sua vita, interrotta per dar luogo a manifestazioni di altissimo valore, ma che non potranno avere quella stabilità che solo *l'orchestra stabile* avrebbe potuto mantenere. Speriamo dunque nell'avvenire, confidando che in epoca non lontana, Lei possa tornare fra noi a dar prova del Suo alto valore artistico. Le sarò grato intanto se Lei mi vorrà indicare l'epoca dell'inaugurazione della stagione di Torino, desiderando intervenire.

Lettera di Vittorio Gui a Argeo Andolfi, 1 settembre 1925.

Ero già deciso a lasciare la Scala dove, malgrado tante belle cose e tanti successi, la mia posizione subordinata a Toscanini, il quale è grande maestro ma piccolo uomo, cominciava a pesarmi; quando sorse un'occasione che mi parve ottima. Il grande industriale torinese Gualino, plurimilionario, ha acquistato un teatro, il vecchio Scribe, lo ha messo nelle mie mani come direzione artistica per svolgere un programma adatto al teatro stesso durante un periodo di gestione che occuperà otto mesi all'anno. Moltissimi lavori di trasformazione del teatro stesso sono in corso, e speriamo di aprire al pubblico il 25 novembre prossimo con una breve stagione lirica di eccezione; seguiranno concerti di diverso tipo, e chiuderemo in primavera con un'altra stagioncina. Sarà il teatro ideale per Mozart; cosa che in Italia non s'è ancora fatta; io ci dedicherò tutto il mio ardore!"

Lettera di Vittorio Gui a Umberto Giordano, 21 ottobre 1925.

[...] Ho già iniziato il lavoro con l'orchestra che è buona e che si sta facendo ottima sotto il quotidiano esercizio di raffinamento: per ora è già qualche cosa! Non ti dico come il mio spirito

si senta tranquillo e sereno e come l'aver ripreso a lavorare in condizioni di normalità e di indipendenza da influssi malevoli, mi abbia fatto ritrovare forze che giacevano da due anni latenti dentro me stesso, e come artisticamente e tecnicamente mi senta più "a posto". Ora vedo di quanto mal fu madre la situazione scaligera dalla quale per mia fortuna ho avuto la forza di liberarmi per sempre!"

Lettera di Vittorio Gui a Giuseppe Gallavresi, 19 giugno 1926.

[...] Io sono felice della mia nuova posizione a Torino, dove ho per me tutto quanto un artista vero può desiderare, mezzi per fare, amici cari dintorno, stima infinita del pubblico etc. etc. Ma non posso dimenticare che quanto io sto facendo a Torino potevo ben fare a Milano, dove ero venuto, trasportando apposta le mie armi e bagagli, per uno scopo esclusivamente artistico, illuso dall'atteggiamento di un falso amico, come ormai tutti hanno luminosamente capito...Ieri sera in quel Teatro dei Popolo al quale ho dato non poca della mia attività entusiastica e disinteressata, mi ritornava a gola un fiotto di amarezza pensando a quanto si sarebbe potuto fare!...[...] Non una voce, quando io son partito dovendo con la Scala abbandonare l'istituzione a me più cara dei concerti, non una voce si levò neppure a dare un saluto, né tanto meno a dare un segno di riconoscimento al mio fervido lavoro; anzi in alcuni fogli si inneggiò alla nuova combinazione con l'aria di dire: ora sì che le cose si metteranno a posto!...Triste soddisfazione e inutile sapere che i fatti mi hanno dato ragione! Io lavoravo non per la mia vanità ma per l'amore della mia gente, come tutta la vita ho fatto e farò!

Lettera di Vittorio Gui a Laura Pasini, 29 ottobre 1926.

[...] Ora io per primo purtroppo debbo amaramente riconoscere che i guadagni nostri in Italia non sono aumentati in proporzione alla svalutazione del denaro ma le amministrazioni debbono anche loro seguire un concetto di relatività, e Lei capisce che se un direttore d'orchestra, il quale per fare un concerto deve lavorare sette giorni, e pagarsi le spese per sette giorni percepisce ancora in Italia (se è ben quotato) un cinquemila lire, la proporzione è facile a farsi per gli altri, anche prescindendo dall'apprezzamento del valore individuale, che in questo caso è fuori discussione! Il Teatro di Torino come incasso di un concerto dà una somma miserevole che non basta neppure a pagare metà dell'orchestra. [...] Per guadagnare come credo che il nostro lavoro meriti, bisogna purtroppo rivolgersi sempre agli americani! E io Le auguro, per il bene che le voglio, di incontrare anche in Italia e a Roma stessa molte signore Coolidge...io non ne ho ancora incontrata nessuna!!!! [...] Pazienza! Ormai mi sono profondamente e amaramente convinto che in Italia non si può realizzare neppur la cento milionesima parte di quanto ho sognato e sempre per mancanza di quattrini; siamo un povero paese, e rassegniamoci. Quello che io non riesco a decidermi di fare, è di andare all'estero a mendicare il pane, e preferisco mangiare quello scuro e cattivo della mia terra. Ma io sono un originale, e ormai tutti lo sanno, e non La consiglieri mai di seguire il mio esempio.

Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 30 dicembre 1926.

[...] L'avvocato Gualino, il quale sino ad ora era molto riluttante per le ragioni a te note ad aumentare il rischio e il deficit dell'annata in corso, ha aderito a fare ancora un sacrificio affinché si dia l'opera in primavera, soltanto allo scopo di terminare la stagione con manifestazioni

importanti, le quali potranno nel suo pensiero rendere possibile la sistemazione dell'impresa su basi allargate, secondo un progetto ch'egli va maturando. Dobbiamo perciò essergli grati e cercare in ogni modo di favorirlo nel suo disegno che condurrà, se tutto va bene, a quel consolidamento dell'Ente che è nei nostri desideri e che ci permetterà in avvenire di svolgere un programma ampio ed organico, con un lavoro tranquillo e fecondo.

Lettera di Guido M. Gatti a Vittorio Gui, 16 luglio 1927.

[...] Ho parlato all'Avvocato Gualino in proposito, ma come ti accennavo già jeri, non è possibile concedere i due materiali completi delle due opere (scene, costumi ed attrezzi) gratuitamente [*Italiana in Algeri* e *Fata Malerba*]. Come ti ho già detto la perdita dell'ultima stagione è stata, in proporzione, non minore di quella precedente, e l'organizzazione del Teatro costa tanto che è difficile tenerlo in vita per non dire impossibile. In tali condizioni pare equo all'Avvocato Gualino che si debba trarre qualche partito dal materiale abbastanza ingente da noi fatto nelle due stagioni per le opere rappresentate. Oggi una messa in scena costa una cifra tale che non si può pensare a tenerla in magazzino dimenticata: e d'altra parte è pure equo che chi ha avuto fede in un'opera ed ha sopportato le spese per la sua presentazione, abbia ad essere in qualche modo rimborsato delle sue spese [...] se l'opera incontra e viene ripetuta altrove.

Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 17 dicembre 1927.

La ringrazio anzitutto dell'assicurazione ch'Ella ci dà di mettersi a capo dell'orchestra fiorentina che noi disegniamo e speriamo fermamente di potere istituire presto. Certo ci sarà molto da lavorare e anche da lottare perché il nostro disegno si attui come lo abbiamo ideato: ma lavoreremo e lotteremo con tutte le nostre forze e abbiamo la convinzione di riuscire a dare a Firenze un'orchestra non indegna delle nobili tradizioni musicali della città. Il successo non dipende soltanto dal denaro, ma anche e principalmente dalla capacità di chi dovrà organizzare, istruire e dirigere l'orchestra: e se Ella, come ce ne dà affidamento, assumerà questo compito, si può dire che il successo è da ora assicurato. Nessuno ha dimenticato a Firenze quello che Ella, non adeguatamente sostenuto, fece qui cinque anni or sono.

Lettera di Gino Scaglia a Vittorio Gui, 15 febbraio 1928.

Iersera ci siamo riuniti con Tiby e Garaffa. Tiby e io vediamo la possibilità di realizzare il noto progetto in due diverse forme. In pari data Tiby manda a Di Giorgi il "Suo" progetto. Io mando a Lei il mio. Deciderete voi sul da fare e sull'elaborazione di un progetto definitivo. In sostanza Tiby "vede" una municipalizzazione dell'orchestra e la gratuita concessione da parte del Municipio dell'Orchestra col direttore, tanto ai concerti (cioè all'A.P.C.S.) [Associazione Palermitana Concerti Sinfonici] quanto alla impresa lirica. Io invece "non vedo" in Italia un'orchestra che vada a riscuotere la cinquina...alla Tesoreria Comunale! Vedo invece la trasmutazione dell'A.P.C.S. in Ente Morale, la formazione di una Commissione Tecnica coi rappresentanti dei sovvenzionatori per la gestione dei concerti e dell'orchestra; il versamento all'A.P.C.S. del cumulo delle sovvenzioni e contributi raccogliibili, e l'impegno da parte dell'A.P.C.S. rinnovata di dare un determinato numero di concerti, e di mettere a disposizione gratuitamente per la Lirica, durante tre mesi l'orchestra, col direttore permanente e con due sostituti. Comunque, eccole il mio progetto. Badi che quanto a costo dell'orchestra, sentito anche Garaffa, siamo tutti d'accordo nel preventivarlo in L. 110.000 mensili.

PROGRAMMA ARTISTICO ANUALE, PER I PRIMI TRE ANNI.

- A) 12 concerti d'Abbonamento in Palermo al Teatro Massimo
 - 8 Concerti popolari
 - 4 concerti gratuiti per le scuole, in Palermo, al Teatro Massimo
 - 4 concerti gratuiti per le masse operaie, a Palermo, al Massimo.Periodo: due mesi e mezzo, da fine novembre ai primi di febbraio.
- B) 2 concerti a Messina
 - 2 Concerti a Siracusa
 - 4 concerti a Catania
 - 1 concerto a Caltanissetta
 - 1 concerto a Girgentiil tutto in mezzo mese, suddiviso - meglio - in due periodi. Comunque la tournée occuperebbe - salvo spostamenti - 2 settimane del febbraio.
- C) Gratuita concessione dell'Orchestra Stabile, incluso il direttore permanente e artistico, due sostituti e il personale d'amministrazione dell'orchestra, all'Impresa aggiudicataria della Lirica, cui da canto suo il Comune concederebbe gratuitamente il teatro e la luce elettrica. Periodo: da fine febbraio a fine maggio.

Direttore artistico sia dei concerti che della Stagione lirica sarebbe il Maestro X (leggi Gui) con impegno triennale, con facoltà di una o più licenze per un ammontare complessivo di 4 o 5 settimane. Si dovrebbe: erigere l'A.P.C.S. in Ente Morale giuridicamente riconosciuto e responsabile. Riformare in conseguenza lo Statuto dell'A.P.C.S. Costituire in seno all'A.P.C.S. un personale impiegatizio di segreteria, di Amministrazione, servizio cassa e archivio. Formazione di una Commissione tecnica per l'orchestra Stabile, formata da:

- 1°) tre rappresentanti il Consiglio Direttivo dell'A.P.C.S.
- 4°) il Direttore Artistico (Gui)
- 5°) il Direttore Amministrativo dell' A.P.C.S. (Scaglia?)
- 6°) il Segretario Regionale dell'Unione Nazionale Concerti
- 7°) e 8°) due rappresentanti del Municipio di Palermo
- 9°) un rappresentante dei Comuni interessati alla tournée
- 10°) un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione
- 11°) un rappresentante della Provincia o della Prefettura.

Mettere a disposizione della detta Commissione tecnica tutto il danaro riunito, affidandole l'incarico di svolgere praticamente il programma fissato per contratto fra l' A.P.C.S., il Direttore Artistico e gli Enti sovventori. Per discutere il progetto, lavorare alla riunione dei fondi necessari e per ottenere tutte le facilitazioni che figurano in preventivo, si dovrebbe far partire l'iniziativa da un Comitato Promotore di cui facessero parte: il Prefetto di Palermo, il Podestà, un rappresentante della Provincia, il Segretario Politico del Fascio, il Capo dei Sindacati, il Direttore del Conservatorio, i Direttori dei due Giornali quotidiani di Palermo, Presidente e Vice Presidenti dell' A.P.C.S., il Segretario regionale dell'Unione Nazionale Concerti (io), i deputati e i senatori più autorevoli di Palermo. Il Comune dovrebbe pertanto impegnarsi a procedere senza indugi e in qualunque caso ai necessari restauri e miglioramenti del Teatro. [...] Per coprire la spesa di L. 1.100.000 occorre assicurarsi per un triennio le entrate qui sotto specificate. Ed appunto in ciò risiede il lavoro del COMITATO PROMOTORE. Una volta riunita la somma di un milione e centomila all'anno, bastiamo Lei, io, Tìby e Ciotti ad eseguire il programma nei limiti del preventivo, fornendo gratis quello che ci impegniamo a fornire al Teatro per la Stagione lirica di 3 mesi. [...] (Scaglia fa un preventivo delle spese e aggiunge: "Impiantando così il progetto, il contributo Municipale si limita a 565.000 lire, mentre dappiù sarebbe (almeno 780.000 lire municipalizzando l'orchestra, secondo il progetto Tìby)") Quanto alla composizione tecnica dell'orchestra, non sarei per bandire dei concorsi. Si può fare molto

meglio a trattativa privata, facendo dei concorsi per qualche determinato posto cui aspirasse più gente di quanta non ne compatisce l'organico (fare insomma delle "selezioni per esame" dove sia necessario, a Suo giudizio insindacabile). [...] Dunque, caro Maestro, mi pare che ci sia tutto. Ma se Lei crede più fattibile il progetto Tiby, io per il primo mi inchino. Tanto a me non resta ormai che trarmi in disparte, che non ho aderenze politiche da sfruttare. A tempo opportuno, se la mia opera sarà ritenuta utile, e se mi si offrirà un congruo corrispettivo, vedrò se mi tornerà conto abbandonare la mia professione naturale di ingegnere per fare il direttore amministrativo dei concerti, oppure lasciare che altri raccolga il frutto delle seminazioni fatte per solo amore dell'Arte.

Lettera di Ottavio Tiby a Vittorio Gui, 26 febbraio 1928.

[...] Stasera ci siamo riuniti Di Giorgi, Scaglia ed io, e dopo lunghissima discussione abbiamo deciso il piano d'azione che qui appresso le espongo. Di Giorgi vede le cose da un punto di vista più grandioso: mentre Gino ed io vedevamo le tournées in Sicilia come un episodio della vita di una orchestra palermitana, episodio magari eventuale, egli vuol fondare più che altro un'orchestra regionale che faccia frequentissime tournées nell'isola, con contributo permanente e stabilito a priori dei maggiori centri siciliani (comuni e province) e con un contributo adeguato dello Stato. Egli vuol dissodare insomma le terre vergini della Sicilia e si propone di prospettare così l'intrapresa (o forse impresa?) a Roma, sfruttando abilmente il momento favorevole alla Sicilia (adunata di Palermo - promesse di Mussolini per la rigenerazione ed il progresso dell'isola, ecc.) La preparazione del vasto e complesso organismo, che dovrebbe cominciare a funzionare dall'anno prossimo ha quindi in un primo tempo più un carattere politico che tecnico.

Lettera di Ferdinando Di Giorgi a Vittorio Gui, 22 aprile 1928.

[...] Ma ti hanno bene spiegato il mio progettissimo? Te l'hanno detto ch'è tutto secrezione di questo mio cervellaccio insonne e febbrile? Mi pregarono, un pomeriggio di recarmi da Scaglia - dove avrei incontrato Tiby - per discorrere dell'[incompresibile] orchestra municipale. Avevo sonno - tanto da lottare col medesimo - ed ero un po' pentito di non aver saputo, per il mio inveterato vizio d'esser cortese, declinare l'invito...ma, ecco che, ad un tratto, il baleno di una grande idea guizza improvvisamente nel mio cervello quasi intorpidito! L'orchestra stabile municipale, sì, ma come *trampolino* per un ben più vasto, importante e suggestivissimo programma...la grande *tournee* annuale in Sicilia per portare la luce nei minori centri, negli angoli morti - dal punto di vista dell'arte e della cultura - lì dove si conosce appena che Beethoven sia un sinfonista, e comunque, solo qualche raro privilegiato ha sentito l'esecuzione di una delle 9 sinfonie! [...] Tu te ne verrai da noi, e vivrai tra noi, e sarai l'ospite più carezzato, bene amato!

Lettera di Angelo Pernice a Vittorio Gui, 23 aprile 1928.

Caro Maestro, credo di poterle dare una buona notizia: l'orchestra fiorentina si farà e si farà con Lei. L'On. Delcroix ha preso la cosa proprio a cuore e ha lavorato magnificamente. Il risultato è in poche parole questo: che il comune e la Federazione fascista (senza la quale, come Ella sa, non si potrebbe fare nulla) sono d'accordo nel volere l'orchestra. Ritorno ora da una seduta conclusiva a quattro: l'on. Delcroix, Passigli, il prof. Volterra quale rappresentante del Marchese Ridolfi, segretario principale della Federazione fascista. Abbiamo fissato i punti fondamentali e questi sono (incomprensibile) erano stati convenuti fra Lei e me: impegni per tre anni, direzione

al Maestro Guy nel cui nome ormai c'è la più completa attenzione di tutti, orchestra di 80 professori impegnati per 6 mesi all'anno, concerti e stagione lirica. Di diverso non c'è che questo, cioè che l'iniziativa non appare più come presa dall'Ente delle Attività Toscane e che l'orchestra non avrà un carattere regionale ma cittadino. Ma ciò non importa. Si daranno lo stesso i concerti nelle città toscane come era stabilito.

Lettera di Enzo Matini a Vittorio Gui, 2 giugno 1928.

[...] Qua siamo alla fine della disgraziata stagione lirica. Al primo concerto [di] Marinuzzi è venuta pochissima gente e ciò, molto a sproposito, ha dato pretesto ai signori giornalisti per alcune considerazioni pessimistiche circa il risultato di un'orchestra stabile fiorentina. Quello che è certo è che questi concerti da noi scongiurati in tutti i modi hanno rappresentato un nuovo passivo per l'impresa ed hanno dato ancora argomenti a chi ha l'interesse che i denari del Comune non vadano all'Orchestra Stabile.

Lettera di Gino Scaglia a Vittorio Gui, 17 giugno 1928.

[...] Tiby mi diede la lieta novella della sistemazione fiorentina. La Sua lettera me la confermò. Evviva. Non posso che rallegrarmi di tutto cuore. Mi faceva dolore vedere un artista come Lei senza un'orchestra da dirigere...auguro all'orchestra fiorentina (e di conseguenza a Lei) tutte le fortune, e una collana di radiosi successi [...] Il progetto dell'orchestra stabile [palermitana], mi sembra abortito, oppure sopito. È bene che Lei si sia sistemato senza bisogno di aspettare noi.

Lettera di Luigi Ridolfi a Vittorio Gui, 28 giugno 1928.

[...] Le rinnovo l'assicurazione che in ogni Sua decisione (Ella è investita di pieni poteri per l'organizzazione dell'orchestra) può contare sul mio personale appoggio. Ella sa che nei riguardi della Stabile Orchestrale i miei intendimenti sono identici ai Suoi, giacché, come Lei, io penso occorra farne una cosa per quanto possibile, perfetta. Non dubito che a tale meta, superate le inevitabili difficoltà, Ella potrà giungere in pieno.

Lettera di Vincenzo Bettoni, Mario Gubiani, Carlo Scattola, 1 luglio 1928.

Carissimo Maestro, nell'entusiasmo del successo, che noi tutti, nessuno escluso, abbiamo riportato qui a Fabriano, nell'*Italiana in Algeri*, il nostro pensiero non può non rivolgersi caramente, a colui che ideò l'esumazione del capolavoro rossiniano al Teatro di Torino e che con vero senso artistico, ne concertò e diresse le magnifiche esecuzioni di Torino, Roma e Venezia.

Lettera di Umberto Berrettoni a Vittorio Gui, 14 luglio 1928.

[...] Dovendo andare (salvo incidenti o altre difficoltà) a dirigere tre o quattro recite di *Italiana in Algeri* a Pesaro nel prossimo agosto [...] e com'ella sa, non avendola mai diretta, il mio pensiero si rivolge all'illustre nostro primo interprete contemporaneo, a Colui che ha voluto togliere dall'ingiustificato oblio questo capolavoro Rossiniano, per avere alcune delucidazioni.

Anzitutto Lei è solito praticare qualche taglio? I “recitativi” li fa eseguire (o li eseguisce) al cembalo o alla vecchia maniera dei Celli e Contrabbassi? Se io Le inviassi uno spartito senza alcun taglio e senza nessuna indicazione, vorrebbe esser tanto buono di farmelo avere con tutte le Sue preziose annotazioni? Nella cadenza Lei fa eseguire “tutto in tempo” senza alcuna licenza interpretativa? Con quanta gioia riceverei una Sua lezione.

Lettera da Giovanni Da Nova (Bollettino Bibliografico Musicale) a Vittorio Gui, 7 ottobre 1928.

Caro maestro, mi felicito anzitutto con lei per la combinazione fiorentina, penso che lontano da avventure finanziarie degli altri che pongono sempre in bilico ogni pur lodevole iniziativa e senza l'intrusione d'improvvisati direttori...artistici ella potrà serenamente esplicare la sua attività per la qual cosa e garanzia sicura la sua anima e la sua bacchetta.

Lettera di Alfredo Casella a Vittorio Gui, 10 ottobre 1928.

Carissimo, preso dalle mie troppe occupazioni, non mi fu possibile scriverti per dirti quanto fossi felice di saperti a capo di una nuova orchestra. Ma tu non avrai certamente male interpretato il mio silenzio, perché sai che ti voglio bene come sempre, e che ho per il tuo ingegno la più alta stima ed ammirazione. Inutile dirti che sarò lietissimo se fai un lavoro mio a Firenze. Il *Convento* mi interessa oggi assai poco. Perché non faresti *Scarlattiana*, la quale ottenne ovunque tanto successo? Ed io verrei ben volentieri a tenere il pianoforte, senza far questione di altro che le mie spese (questo da dire a Passigli). Dunque decidi per questo pezzo, vedrai che sarà un bel successo per te.

Lettera di Gian Francesco Malipiero a Vittorio Gui, 3 novembre 1928.

[...] Sapevo dai giornali della formazione di un'orchestra stabile a Firenze e sono lieto che tu mi possa confermare la notizia. Ti faccio i miei più sinceri auguri. Certo la tua organizzazione sarà coronata da successo. Lo meriti e così deve essere. [...] Mi ha fatto immenso piacere constatare, dal tono della tua lettera, che sei pieno di energia e che il lavoro ti anima e ti incoraggia.

Lettera di Giorgio Federico Ghedini a Vittorio Gui, 20 novembre 1928.

“[...] Con quanto rammarico io l'abbia vista lasciare definitivamente Torino Lei non può immaginarlo! Posso dire con dolore che ho perduto il buon papà del mio spirito: poiché a Lei, caro Maestro, io devo, oltre al resto, la riconoscenza che il tempo non cancella di una somma infinita di buoni consigli. So dai Suoi che a Firenze ha trovato molte noje...c'era da immaginarselo. Ma le molte noje saranno superate, ed io mi auguro che i fiorentini non saranno tanto stupidi come i torinesi...e sapranno tenersi caro un artista che unico fra tutti unisce all'arte la probità l'onestà e il galantomismo!

Lettera di Pariso Votto a Vittorio Gui, 20 dicembre 1928.

[...] L'augurio che Le rivolgiamo di cuore è di vederla fra noi alla Scala l'anno venturo al posto che Le spetta. Ora sembra certo che il M^o T... [Toscanini] non vorrà più venirci l'anno venturo.

Egli stesso lo ha dichiarato al principio della stagione. [...] E così, l'anno venturo, credo che il posto rimarrà libero e non sto a dirle quale felicità sarebbe per noi s'Ella vi tornasse.

Lettera di Walter J. Spalding a Vittorio Gui, 3 gennaio 1929.

[...] Tale contributo costituisce una nuova prova del culto per l'arte e della simpatia per la nostra città, che di tutte le arti è madre, culto e simpatia che hanno sempre animato i cittadini americani residenti a Firenze. Il magnifico inizio della stagione dei concerti ci assicura che l'orchestra fiorentina sotto la guida mirabile di Vittorio Gui darà presto alla nostra città il primato in questo campo e sarà per loro titolo di legittimo orgoglio avere fino da principio entusiasticamente e fattivamente sostenuto il nostro non facile sforzo.

Lettera di Pariso Votto a Vittorio Gui, 2 marzo 1929.

Illustre Maestro, non Le dico della gioia che ho provato nel leggere la sua lettera. Ella mi conosce e sa quale fascino eserciti su me l'idea di venire a star con Lei. Non creda che questa mia immediata risposta sia frutto di precipitazione. Da molto tempo speravo che un giorno o l'altro questo sarebbe avvenuto. Come del resto, penso che Lei non si fermerà ai concerti sinfonici. Da certi fatti che son avvenuti ed avvengono, vedo che per Lei la rivincita è prossima e così luminosa come forse la sua modestia non Le permette di immaginare. E pertanto, mettermi nella Sua scia non può portarmi che del bene in ogni senso. [...] La cosa più difficile è per me quella d'avanzare pretese. [...] Non saprei proprio che cosa domandare. Mi aiuti Lei, che conosce le disponibilità del Suo Ente. [...] L'eventuale sacrificio monetario sarebbe per me largamente compensato dalla gioia di essere addetto alla Sua persona. Verrei a guadagnare largamente in tutto ciò che col denaro non si compra. C'è però un fatto: io non sono fascista. Solo in questi giorni, per disposizioni di legge, ho domandato a Roma l'iscrizione al Sindacato Artisti Lirici. Non so se tale tessera avrà virtù bastanti di permettermi d'entrare a lavorare in un Ente che è appoggiato al Partito. Se basta la qualità di ufficiale ferito ed invalido siamo a posto.

Lettera di Vittorio Gui al Comm. Camillo Protto, 11 settembre 1929.

[...] Tengo a dichiarare subito a Lei (che non ha il dovere di conoscere certi miei precedenti non artistici) che i rapporti fra l'umile sottoscritto e il Regime attuale, non sono mai stati turbati da nessun fatto e da nessun segno sino ad oggi; anzi molti segni d'onore e di riconoscimento del mio valore mi sono venuti dal Governo d'Italia anche dopo il fatto della firma ai manifesti incriminati; l'onorificenza della Commenda della corona d'Italia per proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, mi è stata conferita sotto l'attuale Regime; ho diretto e dirigo sempre e dovunque Società di Concerti e Teatri sovvenzionati dallo Stato, ho sempre avuto passaporti per l'Estero senza alcuna difficoltà, ed infine sono stato chiamato dall'Ente Attività Fasciste di Firenze a dirigere la più importante iniziativa fascista musicale che esista oggi in Italia. Debbo citare e ricordare gli infiniti segni di stima e di fiducia di cui sono continuamente fatto segno per parte di tutte le Gerarchie fiorentine con le quali sono a contatto giornalmente? Dall'amicizia del Podestà Senatore Della Gherardesca, al Segretario Federale Marchese On. Ridolfi che mentre scrivo è qui in casa mia? Debbo infine citare quello che è per me il più alto e caro titolo che è la conquistata amicizia dell'On. Delcroix? Debbo ricordare che il Corriere della Sera (per

parlare del più divulgato) ha servito di un servizio eccezionale di propaganda il mio lavoro invernale di Firenze non lasciando passare un solo Concerto (cosa insolitissima) senza rilevarne il successo? ma potrei continuare all'infinito; il solo Augusteo, che è Ente quasi di Stato, ed al quale S. E. il Capo del Governo si interessa personalmente, mi invita ogni anno e se vedesse in che forma e con quale insistenza... Tutto questo non per *blaguer* ma per assicurare la E.I.A.R. sul fatto che quanto accade oggi, non è indice di un atteggiamento del Partito, non viene dall'alto, ma è verosimilmente una semplice mossa di un anonimo collega, ricco di appetiti, e che ha visto nel posto da me occupato ora nella E.I.A.R. una possibilità di sistemazione magnifica per sé, tanto più che è quivi eliminato il pericolo vero e autentico a cui un Artista può difficilmente sfuggire; il controllo diretto del pubblico! Dato questo e dati i miei titoli di soldato (Delcroix mi spinge, malgrado ciò mi ripugni, a parlarne ad alta voce) titoli che sono: Volontario di Guerra, due croci di guerra, medaglia al valore con motivazione che può reggere al confronto con qualche medaglia d'oro; e di italiano che durante più di venti anni di attività e di lavoro ha dato il meglio di sé stesso al suo paese, rifiutando sempre occasioni di vantaggio economico e di migrazioni all'Estero, pur di coltivare l'amore dell'Arte per il suo popolo, io non credo di dovermi abbassare a difendermi da un anonimo attacco, come quello di oggi. La E.I.A.R. ha sufficienti elementi in mano per rispondere al Ministro sul mio conto, e per chiarire l'equivoco nel quale è stato tratto, può anche illuminare il Ministro su quello che egli ignora sulla mia persona artistica. L'On. Delcroix ha promesso, e lo farà, per amicizia personale, per lo sdegno che ha provato nell'apprendere tale cosa, che parlerà di sua iniziativa al Ministro; forse parlerà anche a qualcun altro, anche per evitare che possano ripetersi manovre di questo genere, ma la E.I.A.R., credo dovrebbe agire anche essa per sua via.

Lettera di Carlo Delcroix all'Onorevole Gian Giacomo Ponti, 16 ottobre 1929.

Caro Ponti, ho saputo ieri da Besozzi che a giorni tu sarai l'Amministratore Delegato della EIAR [Ente Italiano Audizioni Radiofoniche] e ti scrivo subito per chiedere il tuo energico interessamento ad un[a] delicata questione che riguarda il M^o Vittorio Gui. Come forse non ignori il M^o Gui con regolare contratto in data 5 Agosto u.s. fu assunto dalla EIAR quale Direttore artistico; e non ho bisogno di dirti che scelta più felice non poteva esser fatta; se non che il Ministro Ciano, informato direttamente o indirettamente da persona che senza alcun merito ambiva il posto affidato al Maestro Gui, mandava a chiamare il Presidente del Consiglio d'Amministrazione della EIAR e il Direttore generale ing. Chiodelli per richiamare la loro attenzione sul fatto che il M^o Gui figurava tra i firmatari del manifesto di Benedetto Croce. I prefati signori, presi da uno spaghetto per lo meno eccessivo si dimenticarono di far sapere al Ministro che il M^o Gui aveva già il contratto regolarmente firmato, che egli era l'unico direttore d'orchestra italiano combattente e più volte decorato al valore, che la sua firma al manifesto degli intellettuali, dovuta a ragioni non politiche, non costituiva un motivo di ostracismo, tanto che egli da due anni dirige la Stabile Orchestrale Fiorentina che è un'emanazione diretta della Federazione Fascista di Firenze, e che infine il M^o Gui non ha mai appartenuto a nessun partito e a nessuna setta, né ha mai avuto in tutta la sua vita atteggiamenti politico. Molto probabilmente se l'ing. Marchesi avesse fatto presente queste cose al Ministro tutto sarebbe finito lì, mentre invece se n'è fatto un motivo di preoccupazione eccessivo; tanto da pregare il M^o Gui di astenersi da ogni attività manifesta per EIAR. Ora io ti informo che l'On. Ridolfi Ispettore del Partito si interessa con ogni calore per risolvere questo equivoco, e che io stesso giungerò, se sarà necessario, anche sino al Capo del Governo, qualora per la soverchia paura dei dirigenti la

EIAR seguitasse in un atteggiamento ingiusto e alla fine offensivo verso un artista che onora il nostro Paese e un cittadino che ha fatto sempre il proprio dovere.

Lettera di Carlo Delcroix all'Onorevole Gian Giacomo Ponti, 9 novembre 1929.

Il 22 ottobre ebbi a Roma un colloquio con il Ministro Ciano e, avendogli spiegato come stavano effettivamente le cose nei riguardi del Maestro Gui, egli mi dichiarò che, per suo conto non aveva nulla in contrario a che il Maestro Gui fosse conservato alla E.I.A.R., a condizione che il Capo del Governo ne desse esplicita autorizzazione. In Ministro insistè soltanto sul titolo di Consulente che preferiva a quello di Direttore. Il 25 ottobre mi recai dal Duce il quale, alla mia presenza, chiamò al telefono il Ministro Ciano, comunicandogli che, dopo le spiegazioni da me fornitegli, lo autorizzava a consentire che il Maestro Gui restasse alla E.I.A.R. Il giorno seguente io chiamai al telefono il Ministro Ciano, il quale mi assicurò di aver già dato ai Dirigenti della E.I.A.R. le opportune istruzioni per la favorevole soluzione del caso Gui e, su mia precisa richiesta, mi dichiarò che la differenza fra il titolo di Consulente e quello di Direttore, sarebbe in fondo stata più formale che sostanziale.

Lettera di Vittorio Gui a Adriano Lualdi, 1930.

[...] Io sono stato invitato a dirigere alla Scala dai signori della ECO [Ente Concerti Orchestrale] i quali, dopo la mia rottura con Toscanini, avevano per anni dimenticato completamente e la mia esistenza e quanto io feci per la nascita della società [...]. Fui invitato in un momento in cui forse credevano possibile un riavvicinamento tra me e il suddetto direttore. Ora questo non avverrà *mai*.

Lettera di Vittorio Gui a Enrico Pierangeli, 14 luglio 1930.

Caro Pierangeli, avevo avuto da Votto comunicazione del fatto che Lei non aveva voluto firmare il contratto triennale, ma aspettavo a rispondere perché speravo o di aver capito male, o che Lei riflettesse alla poca opportunità di tale rifiuto; [...] Ora mi permetta di dirLe con tutta la franchezza che esige la nostra reciproca posizione, che la cosa mi ha portato un forte dispiacere. E mi spiego: non solamente mi colpisce il fatto che dopo aver lottato due anni contro difficoltà e ostacoli che Lei non può neppure immaginare, per arrivare a questo contratto triennale strappato alla Commissione direttiva (con l'aiuto del grande nostro amico e presidente on. Delcroix) io mi vedo abbandonato e ostacolato proprio dalle persone a vantaggio delle quali ho inteso lottare; non solamente, dico, questo fatto mi addolora e mi sorprende; ma il segno che le persone le quali dovrebbero maggiormente essere affezionate e attaccate alla istituzione da me nata e difesa (più che diretta) per la posizione di alta responsabilità che in essa occupano, dalla mia fiducia chiamativi, proprio loro mostrino di non capire l'importanza enorme della reale stabilizzazione di questa orchestra, questa è cosa che mi amareggia sopra tutto. [...] Ora è la volta del violino di spalla il quale non mostra di ricordare che è più facile e meno compromettente per un'orchestra *stabile*, cambiare di direttore che non di violino di spalla; tanto è vero che molte orchestre stabili nel mondo (vedi Vienna, vedi anche La Scala) hanno cambiato di direttore senza per questa cessare di vivere gloriosa vita, mentre hanno conservato ai posti di responsabilità sempre le stesse persone! Adduce Lei preoccupazioni di troppo lavoro e di carattere fisico per la Sua resistenza? Ma allora dov'è la fiducia di figlio che Lei dice di riporre in

me? Crede Lei che io potrei e vorrei obbligarLa a lavorare oltre le Sue capacità di sforzo? Crede Lei che io sia talmente un inumano egoista (sia pure avanti alla mia arte) da rovinare la salute di un giovane al quale ho creduto di dare un impulso del genere di quello che Lei ha da me ricevuto nella Sua carriera? Non vede che io sto cercando con tutte le mie forze (né è facile, Le assicuro) un violinista tale che sia capace di stare al Suo fianco con tutte quelle garanzie che bastino a dare a me la tranquillità che non ho avuto nei due anni passati, proprio per la Sua giovane età e la Sua non immensa resistenza al lavoro? Crede Lei che io non abbia già preveduto il caso di darLe un po' di riposo quando Lei ne avesse bisogno? E allora perché sto portando avanti con tanto accanimento le trattative con un violinista come il Marlettini? [...] Caro Pierangeli, un po' più di fiducia *vera* in chi ha il doppio della Sua età e un bagaglio di esperienza che si può imporre per mole e qualità, questo e non altro Le chiedo. Per quest'anno pare che teatro non se ne faccia, intanto. Il progetto paradisiaco del quartetto che possa staccarsi dall'orchestra, che è nato nel mio cuore per ragioni purissime d'arte e per l'affetto che mi lega a voi, potrà diventare una realtà, ma non è di quelle cose così semplici da poter mettere come condizione di contratto... magari tutto fosse così facile nella vita! D'altronde io *debbo* rendere stabile di fatto questa orchestra nell'interesse vivo della istituzione cui sono legato da vincoli di amore paterno che vanno oltre ogni immaginazione; e per renderla stabile non posso accettare contratti se non triennali. Avevo già pensato, per migliorare di fatto la Sua posizione economica, senza sollevare complicazioni nelle altre parti (il che potrebbe minacciare tutto l'edificio amministrativo che posa su basi delicatissime) aveva pensato di stabilire sin da ora che Lei suonasse a solo o con violoncello o con altro violino; o con la viola, accompagnato dall'orchestra, una, due o tre volte, facendoLe dare compenso a parte; avevo già seriamente parlato a Milano con l'Ufficio concerti per segnalare il quartetto della Stabile, e trovarvi lavoro anche fuori di Firenze...

Ma infine, spero di non aver bisogno di aggiungere altro e preferirei chiudere qui questa lettera dolorosa.

Lettera di Alfredo Casella a Vittorio Gui, 7 aprile 1934.

Carissimo Vittorio, sarebbe imperdonabile che lasciassi Firenze senza pregarti di esprimere alla tua orchestra i sensi della profonda gratitudine per l'inapprezzabile suo concorso ai concerti del 2 e del 4 correnti. [...] Gratitudine di direttore, poi, che - in circostanze pur così difficili e con scarso tempo di prove - ha trovato nella vostra orchestra una devozione, una disciplina, una cordialità infine ed una buona volontà che sono state le ragioni essenziali della piena riuscita di questi due ardui concerti (vederne il programma). L'Italia può essere orgogliosa di questa "Stabile Fiorentina", la quale rispecchia così fedelmente - lasciami dirtelo - le alte virtù artistiche di colui che la creò e che seppe - in così breve tempo - farne un organismo sinfonico di primissimo ordine. Ti sarò quindi grato se vorrai dire tutto questo all'orchestra assicurandola non solo della mia riconoscenza, ma anche della ammirazione di tutti coloro che convennero al nostro festival e che hanno così imparato a conoscere come l'Italia fascista sappia oggi non essere seconda a nessuna altra nazione nemmeno nel campo sinfonico.

Lettera di Alfredo Casella a Vittorio Gui, 5 maggio 1935.

Carissimo, [...] ricorro dunque a questa lettera per comunicarti una idea che mi sta a cuore. Come tu sai, ho avuto la fortuna di prendere visione nello scorso ottobre di due fra le grandi sinfonie di Muzio Clementi che si trovano alla Library of Congress di Washington, e che - non so veramente perché - nessuno aveva mai studiato. Ho dunque veduto che si tratta di due lavori

veramente mirabili, di carattere non di rado grandioso (scritti verso il 1820), e che ridati alla luce varranno non solo a colmare l'enorme lacuna che esiste nel nostro sinfonismo italiano di quell'epoca, ma anche a rivendicare alla figura di Clementi quel posto di grandissimo sinfonista che le (*sic*) spetta. Sto attualmente lavorando sul materiale fotografico inviatomi dalla Library a completare qualche cosa che manca, a rivedere alcuni particolari, e così le due sinfonie saranno pronte per l'esecuzione al principio dell'estate. È mia intenzione conservarmi per due anni il diritto di direzione di questi due lavori, cosa che mi pare abbastanza giusta dato che - se non altro - ho avuto il merito di andarli a cercare e di riconoscerne l'altissimo valore (nonché di renderli loro (*sic*) eseguibili). L'Augusteo ha già accettato di dare la prima esecuzione dei due lavori, ciò avverrà in novembre-dicembre p.v. Ma desidererei assai che anche Firenze li udisse. Ed allora ti propongo questo: di dirigere un concerto nel quale si includerebbe una di queste sinfonie. Per quanto riguarda l'altra, sarei pronto a concederne (derogando dal mio diritto di proprietà) l'esecuzione nel medesimo inverno a te od a Fernando [Previtali]. Dimmi se la cosa ti va. Ho trovato Passigli molto favorevole. Non ho ancor scritto ufficialmente al Presidente, ma se è necessario sono pronto a farlo subito. Ho veduto che il Maggio procede molto bene, e me rallegra per voi tutti, e principalmente per te, che di quella rinascita musicale fiorentina fosti e tuttora sei l'artefice massimo, e che ti sei ben meritato l'ammirazione del mondo intero e la gratitudine degli italiani.

Lettera di Vittorio Gui a Corrado Marchi, 30 maggio 1936.

[...] Ignoro a tutt'oggi la mia sorte fiorentina, e aspetto in silenzio disciplinatamente; se Lei può aiutare una soluzione, e naturalmente ricordarsi amichevolmente di spingerla a mio favore (e nel senso della giustizia) sappia che io conto molto sopra di Lei e sulla Sua personale amicizia [...]. Non dimentichi la magnifica idea dei concerti in marzo al Carlo Felice; si ricorda la serata per Respighi?

Lettera di Vittorio Gui a Corrado Marchi, 7 giugno 1936.

[...] A Firenze si sta perpetrando e si effettuerà la più mostruosa ingiustizia che si possa fare contro un uomo che ha dato tutte le sue energie morali e intellettuali a creare una cosa che ci è stata invidiata da tutta Europa...mi si toglie di mano la mia creatura! Questa è la verità che ormai so, e che Lei certo sapeva, e che pietosamente mi ha nascosto.

Lettera di Carlo Delcroix a Vittorio Gui, 7 luglio 1936.

[...] Ho avuto un lungo colloquio con [Mario] Labroca e gli ho esposto il mio punto di vista circa il danno e l'ingiustizia che rappresenterebbe la totale esclusione di Gui, suggerendogli la soluzione a lei nota. Egli, che si è mostrato pieno di deferenza e di stima nei suoi riguardi, mi ha ripetuto che si considera in certo senso un allievo del maestro Gui e che si troverebbe in un disagio insostenibile il considerarlo alle proprie dipendenze, ragione per cui vorrebbe servirsi della sua opera, ma senza carattere di stabilità e di continuità. A me è sembrato sincero e ho capito anche quello che non ha detto e cioè il suo timore di trovarsi domani in una posizione di incompatibilità con lei che oggi, accetterebbe per la forza delle circostanze una posizione non conforme al suo temperamento e alle sue aspirazioni, salvo a rivendicare in seguito il posto

preminente che fin qui ha avuto nell'istituzione. Egli avrebbe voluto quindi darle un titolo puramente onorifico che in ultimo (*sic*) analisi non avrebbe fatto che confermare il di lei allontanamento dall'istituzione e solo alle mie vivissime insistenze egli ha promesso di studiare una soluzione nel senso da me desiderato e di venirmi a trovare per sottopormela. Così ci siamo lasciati e io credo che sia molto utile che ella gli parli perché nessuno meglio di lei può rassicurarlo circa il disagio in cui egli teme di trovarsi e circa il timore che egli non manifesta, ma che è alla base di tutto; una spiegazione franca e totale fra voi due potrebbe servire a risolvere una situazione che la partenza di [Fernando] Previtali ha reso anche più difficile. Infatti io non so se l'assunzione di Rossi sia un fatto compiuto, ma è certo che se Previtali non se ne fosse andato avrebbe serbato il suo posto e naturalmente con lui ogni accomodamento per quello che riguarda la direzione dell'orchestra sarebbe stato possibile. In ogni modo io la consiglio a non rompere i ponti rifiutando senz'altro le offerte di prestazione che le saranno fatte e a proposito delle quali io la consiglio di assumere un atteggiamento di riserva come chi, non adirato ma offeso e addolorato da un'ingiusta rimozione, non si sente di dare l'opera sua a una istituzione che lo avrebbe messo alla porta e vuole in ogni modo avere il tempo di pensarci.

Lettera di Luigi Dalla piccola a Vittorio Gui, 22 settembre 1936.

Egregio e caro maestro, non le ho scritto prima d'ora perché soltanto da pochi giorni ho terminato la definitiva messa a punto della partitura della terza e ultima serie dei *Cori di Michelangelo jun.* Per quaranta giorni ho lavorato otto ore a rifare a correggere a ricopiare con l'inchiostro di china; ma finalmente il lavoro è consegnato all'editore e mi mancano soltanto le note al testo e una breve "avvertenza" che - per molte ragioni - mi appare necessaria. Terminato il lavoro ho scritto sulla prima pagina le tre parole: "*A Vittorio Gui?*" con grande soddisfazione. E ora son contento che varie circostanze mi abbiano indotto a rinviare sempre la dedica di una mia opera a Lei e che così proprio a lei sia toccato quanto di più maturo e di più personale da me sia uscito finora.

5. Estratti da *Il tempo che fu* e altri scritti

I seguenti passi sono tratti dalle due autobiografie di Vittorio Gui, *Il tempo che fu I* e *II* e da altri scritti autobiografici, costituiti per lo più da fogli sparsi e spezzoni.

Gli estratti si riferiscono ai principali periodi ed episodi della vita del direttore: l'infanzia, la prima composizione musicale, il debutto, l'incontro con Toscanini, l'amicizia con Ildebrando Pizzetti e la collaborazione per la rappresentazione della *Nave*, Debussy e l'Esposizione Internazionale, *Fanciulla del west* al Regio di Torino, la parentesi a Lisbona, la rottura con Toscanini, il Teatro di Torino, la Stabile Orchestrale Fiorentina, considerazioni sul "rispettabile pubblico".

L'infanzia

La mia casa paterna si trovava a via della Maddalena n. 27 nei pressi del Pantheon; era una vecchia casa a tre piani con un piccolo cortile, e una scala di pietra scura, con scalini altissimi e faticosa a salire (*Il tempo che fu I*, p. 10).

Io rimasi orfano di padre quando avevo appena 4 anni; tutta la mia famiglia era un fratello, di un anno maggiore di me, e mia madre. Dirò subito chi era mia madre, perché questa figura centrale del mio racconto, dominerà per la sua alta statura morale e intellettuale tutte le pagine seguenti. [...] La disposizione naturale alla musica fu immensa fin dall'inizio della vita in questa bambina; pare che la musicalità discendesse "per li rami" sin dai più antichi antenati, tra cui si novera il grande Muzio Clementi; ma questo può interessare fino a un certo punto, anche se spiega la posizione artistica di chi scrive, secondo le regole dell'ereditarietà. [...] Dopo la morte improvvisa di mio padre (era medico e volle continuare a curare i suoi malati durante la tremenda epidemia romana di "influenza" del 1890, fino a che cadde sul campo del lavoro come un vero combattente) mia madre, perduto per l'improvviso fallimento della Banca Generale tutto quel po' di danaro lasciatole da mio nonno, rimase sola al mondo senza mezzi e con due bambini orfani; senza esitazione, e senza chiedere aiuto a nessuno, si mise a dare lezioni di pianoforte; e poiché decifrava a prima vista qualsiasi musica, accompagnava i cantanti in maniera mirabile, con un intuito raro e divenne presto la più ricercata accompagnatrice di Roma. Mio fratello era già entrato nel collegio di S. Maria in Aquiro, che ospitava ed ospita tuttora soltanto orfani di professionisti, non di operai, e li accompagna negli studi classici - ginnasio e liceo - fino all'Università. Il collegio, che non ha scuole interne, manda i ragazzi a frequentare il ginnasio-liceo Ennio Quirino Visconti che è nel vicino Collegio Romano. Per ottenere una seria selezione, ai convittori non è permesso mai ripetere l'anno, e chi è bocciato a ottobre deve lasciare per sempre il posto a un altro ragazzo più solerte o più intelligente di lui: è stato, così, possibile a questo collegio lanciare nella società eccellenti professionisti, avendo loro dato una preparazione di studi molto seria e un'educazione piuttosto severa. [...] Se con la memoria mi spingo tra la nebbia della più lontana puerizia a ricercarvi, per esempio, il primo incontro con la musica, mi rivedo disteso a sera in un lettuccio, nella casa dove nacqui e dove era da poco morto mio padre, e sento arrivare dalla camera attigua il suono d'un pianoforte, un'onda di musica che mi accarezza mi culla mi avvolge nella sua sottile magia. È la mia mamma, che rimasta sola al mondo dopo la sciagura abbattutasi sulla sua giovine vita, cerca il conforto nell'arte che ella ama e nella quale eccelle come esecutrice; suona a quattro mani con una sua amica, mentre il piccolo è già a letto e forse dorme. Non dorme, no, il piccolo, ma veglia tutt'occhi mentre la musica entra

nella sua animuccia e vi resta durante tutta la notte, e la riempie di sogni... (*Il tempo che fu I*, pp. 1-6 *bis*).

La mamma veniva a trovarmi ogni sera [trovandosi egli in collegio lievemente ammalato] e si intratteneva con me per un'oretta; fu allora che parlando di musica venne in mente a madre e figlio di cominciare quello che in musica si chiama "il dettato musicale"; cioè mamma canticchiava un motivo conosciuto, e il ragazzo tentava di scriverlo in note sulla carta da musica... Furono le prime lezioni date dalla mamma al futuro musicista; né mai si potrà immaginare più perfetto accordo tra maestro e discepolo al mondo! (*Il tempo che fu I*, p. 22).

La prima composizione musicale

Nell'estate del 1901 accadde un altro fatto definitivo nella mia vita; era già scritto da me - chissà come - e portato a compimento un vero e proprio Poema sinfonico, anche strumentato regolarmente per un piccolo gruppo orchestrale. La bramosia di sentirlo fu tale da parte mia, che la mia volontà non conobbe ostacoli; in pochi giorni, rompendo le scatole a tutti quegli amici che suonavano uno strumento a corda o a fiato, riuscii a mettere insieme una vera orchestra, e in una vasta sala del Collegio, organizzai un vero e proprio concerto, con inviti, e intervento perfino di "critici musicali" che riferirono sui loro giornali circa l'avvenimento! 7 ottobre 1901, data segnata sulla placchetta d'argento apposta alla bacchetta d'ebano donatami da un vecchio amico in quell'occasione; l'amico, che era poi uno squisito cantante di liriche da camera, aveva intuito l'importanza di quell'avvenimento; fu da quel concertino che uscì foggiato il mio destino per tutta la vita; fu da quella sera che persone di importanza nel campo musicale si accorsero che la mia musicalità era tale da dare affidamento a una vera e seria carriera, e incoraggiarono mia madre a lanciarmi nello studio professionale della musica, come studio "principale" pur non abbandonando gli altri studi letterari, che continuai nell'Università di Roma, frequentando la facoltà di lettere e filosofia. Ma bisogna riportarsi alla mentalità di quei tempi e alla forma mentale della borghesia romana di allora per apprezzare al suo vero valore il coraggio di questa donna, sola, vedova, senza danaro, che osa indirizzare suo figlio verso una carriera di incerto rendimento, come era considerata allora quella della musica (*Il tempo che fu I*, p. 11).

Il debutto

Avevo rivelato le mie possibilità di direttore in uno spettacolo al Teatro Adriano, dove ero stato lanciato (è la giusta parola) sul podio rimasto vuoto per una serie di improvvise e non tutte giustificabili malattie di direttori e sostituti più importanti e anziani di me; quella serata della Ponchielliana *Gioconda* da me diretta quasi in *trance* (tanta era la trepidazione... del primo passo) era stata, nel dicembre 1907, l'origine dell'interesse che molte persone influenti nel campo della musica e del giornalismo avevano rivolto sopra quel giovine; tra codeste persone due è mio dovere ricordare qui, tra le altre, il Conte Enrico di San Martino, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, e il critico musicale del romano Giornale d'Italia, Nicola D'Atri (*Goethe: I ricordi e le speranze sono la sola salsa della vita*. Scritto autobiografico).

Così veniva a poco a poco formandosi nell'ambiente della scuola e dei concerti la mia vita che doveva iniziare nel 1907 il suo cammino professionale, dopo i saggi di composizione e di direzione che precedettero la laurea, conseguita a pieni voti appunto nel 1907. L'autunno di questo anno mi trovò ultimo dei maestri sostituti nella stagione lirica che si svolgeva al Teatro Adriano, con *l'impresa* di un musicista e industriale certo De Rossi, e con i giovani cantanti di

grande promessa come Galeffi, Scampini, Polverosi, Cirino e tanti altri che hanno poi percorso gloriosamente il loro cammino. Direttore in capo era Giorgio Polacco. Ora avvenne che questi, avuta una scrittura per il San Carlo di Lisbona, improvvisamente partì lasciando ancora in pieno svolgimento la stagione, e la bacchetta passava automaticamente nelle mani di una numerosa schiera di *sostituti* di cui io ero il numero ultimo...Ma un fatal venerdì, alla sera mi fu annunciato all'improvviso che per domani sabato, nessun maestro era disponibile e pronto per dirigere una Gioconda, che era in scena già da tempo; quindi sarebbe toccato a me dirigerla...A me? Io rimasi di stucco. Io non avevo mai diretto uno spettacolo d'opera in pubblico; avevo al mio attivo soltanto l'aver diretto tre o quattro pezzi sinfonici con l'indocile orchestra degli allievi del Conservatorio, nei saggi finali alla scuola; dirigere un'opera e in un grande teatro era ben altra impresa. Rifiutai decisamente; ma il rifiuto non servì; l'impresario aveva tutto il teatro venduto, era sabato sera, e vedeva in grave pericolo il suo "incasso". La sua insistenza dapprima affettuosa, divenne quasi violenta; infine dopo aver ricorso invano alla "mozione degli affetti" finì col ricorrere all'astuzia, e mi disse il nome di un altro maestro, il quale non era scritturato nel nostro teatro, ma abitava a Roma, e mi disse che lo avrebbe chiamato, se io non avessi diretto, il che avrebbe fatto pensare a tutti che io non ero capace etc. Insomma io...diressi! Come, non lo so; forse in stato di sonnambulismo; feci appena a tempo a leggermi una volta la partitura e scesi in orchestra, dopo che alcuni amici mi avevano ficcato addosso camicia dura e frack senza quasi che me ne accorgessi...Abitavo a due passi dal teatro, vi fui trascinato come in "transe" [*sic*]. Ma una cosa ricordo, ed è che non appena sceso in orchestra e attaccato il preludio, la musica entrò in me compiendo il miracolo, talché io mi sentii ad un tratto tranquillissimo e a mio agio come mi sento avanti a un'orchestra oggi dopo 40 anni di attività professionale! Che cosa accadde dopo il famoso concertato del terzo atto non si può raccontare; ero giovane, avevo una bella chioma, un bel gesto sicuro...mi trovai trascinato sul proscenio sotto un diluvio di applausi, e...la mia sorte fu decisa per tutta la vita. (*Il tempo che fu* I, p. 33)

L'incontro con Toscanini

Ero ancora molto giovane, studiavo nello stesso tempo lettere all'Università di Roma e composizione musicale (armonia e contrappunto) al Liceo musicale di Santa Cecilia. Fu, mi pare, nel 1904 che un pomeriggio, assistendo alla Sala Costanzi (una sala da concerti che esisteva nell'allora teatro Costanzi divenuto oggi Teatro dell'Opera) a un programma di *Cantate* sacre di Bach diretto da uno dei miei insegnanti, l'indimenticabile Andrea Costa, tipo originalissimo di uomo, coltissimo e serio musicista, al quale io debbo la conoscenza prima e il primo contatto con S. Bach, io mi trovai in piedi (tutti i posti a sedere erano occupati) appoggiato alla parete di fondo della sala. Accanto a me v'era un uomo, non alto di statura, nero di capelli e di occhi, fisionomia severa quasi corruciata...Riconobbi subito Toscanini, di cui si parlava come di uno dei più grandi direttori d'orchestra, e che stava già sulla soglia della rinomanza mondiale. Con quella sfacciataggine che a 18 anni non manca, mi rivolgo a lui domandandogli "Lei è il M° Toscanini?" Una voce roca e burbera mi risponde "sì, e tu chi sei?" Dico semplicemente il mio nome e mi presento come studente di composizione a Santa Cecilia, dove Toscanini stava preparando dei concerti sinfonici alle cui prove non era permesso assistere. Perché mai? La ragione data dal mio caro insegnante Stanislao Falchi, amico di Toscanini da diversi anni, era che il carattere del direttore era talmente difficile che spesso e volentieri scoppiavano scenate vere e proprie tra lui e le masse orchestrali, tanto da indurre il Direttore del Conservatorio, che era il Falchi stesso, a evitare che dei giovani assistessero a tali eventuali scene...Io chiesi decisamente a Toscanini il permesso di farmi assistere alle sue prove, adducendo che per me, futuro direttore d'orchestra, sarebbe stato un fatto importante e di grande utilità. La voce si fece meno rauca, il tono meno burbero, e mi rispose con semplicità "Vieni quando vuoi". Il primo

filo era intessuto tra noi, il principio di un lungo periodo di mutua comprensione, simpatia e interesse da sua parte, ammirazione illimitata da parte mia e aggiungo subito, in me orfano di padre, nacque subito unito all'ammirazione, un amore filiale verso di Lui, che per molti anni mi trattò con affetto veramente paterno. Una fortuna caduta improvvisa sulla mia giovinezza musicale. Quale avvenimento non fu per me assistere a quelle prove! Tra le musiche del primo programma c'era il *Till Eulenspiegel* di Strauss, pezzo che per la prima volta compariva tra di noi, e la cui partitura allora ci sembrava di una complicatezza rimarchevole. Bene, questo burbero benefico, più di una volta durante l'intervallo del lavoro delle prove, mi chiamava vicino a sé e si metteva a spiegarmi il magnifico poema di Strauss, analizzandone la forma, i ritorni e le trasformazioni del tema, come fosse lui il mio vero maestro. Purtroppo arrivò il fatale momento della *scenata* e fu proprio in occasione di quel *Till*... Ricordo come fosse ora, l'orchestra era già piuttosto tesa sotto la incontentabilità tremenda del direttore, incontentabilità a cui non era abituata; aggiungiamo che nelle file dell'orchestra v'erano alcuni "solisti" che nello stesso tempo insegnavano nella scuola, e a grande fatica sopportavano la forma spicciativa e non sempre cortese, con la quale Toscanini li riprendeva quando le cose non andavano nel suo verso, il che avveniva ogni poche battute!...Arrivò la scintilla che fece divampare l'incendio; sedeva al posto di "violino di spalla" (il *leader* delle orchestre inglesi, il *Konzertmeister* dei tedeschi) il buon professore Monachesi, eccellente insegnante, un uomo obeso, tranquillo, modesto, conciliante...Proprio lui fu il primo a scattare quando al famoso passaggio della scala cromatica discendente del violino *solo*, Toscanini cominciò a impazientirsi, e quando il povero Monachesi umilmente gli disse "Maestro è molto difficile" (e parlava in lui il violinista tecnico che sapeva di dire il vero) l'altro brutalmente rispose "Macché difficile". Allora il mansueto divenne una belva, scattò in piedi e porgendo il suo violino all'infuriato direttore gli gridò "Allora me lo suon Lei!". Il pandemonio che nacque non è descrivibile. Conseguenza inevitabile fu che noi studenti fummo esclusi ormai definitivamente dalle seguenti prove. Ma ormai i contatti tra me e il grande maestro erano stabiliti (*Incontro con Toscanini*, scritto autobiografico).

L'anno 1904 segna un'altra data importante della mia giovinezza. L'incontro con quello che io potei a un certo punto, considerare il mio Maestro Arturo Toscanini. Avvenne in Roma in quella sala dei Concerti, modesta e semplice sala, che faceva parte del fabbricato, dove sorgeva il teatro Costanzi e che fu chiamata sala Bach. [...] * Io mi ero infilato nella sala (come nostro costume di studenti) quasi abusivamente, ma eravamo tollerati; e mi trovai in piedi (la sala era affollatissima) all'ultima fila, accanto a me scorsi un signore, piccolo, accigliato...era Toscanini, che noi giovani già avevamo messo al posto numero uno tra gli interpreti. Che fare? La tentazione era grande, e anche la sfacciataggine della giovinezza...mi rivolgo decisamente a Lui "Lei è il maestro Toscanini?" chiedo e lui "Sì, e tu chi sei?" "Uno studente venuto qui per imparare". Bisogna dire che Toscanini era a Roma per preparare alcuni concerti al Liceo di S. Cecilia, la mia scuola dove io ero agli inizi della composizione, il direttore del Liceo era Stanislao Falchi, mio professore, e anche amico personale del Toscanini. Noi studenti di composizione s'era domandato il permesso di assistere alle prove del già grande Maestro, ma c'era stato negato. Falchi che lo conosceva bene temeva, qualche sfuriata oltre i limiti, cosa che con Toscanini poteva avvenire, e "pro bono pacis" evitava che alle prove ci fossero dei testimoni...Questo a me bruciava, e preso il coraggio esposi al Maestro il mio disappunto per aver Lui (così credevo) dato ordini in proposito; e spiegai a Lui come fosse necessario per noi assistere al suo lavoro di preparazione etc. "Vieni pure quando vuoi" fu la risposta. Veramente le prove si svolgevano in un'atmosfera poco serena. Il Maestro era assai nervoso e intollerante, non era mai contento dei suoi collaboratori che a volte apostrofava con modi assai bruschi e con parole...poco parlamentari. Il temporale, già addensatosi a poco a poco, si scatenò 33. violentissimo durante una prova dell'allora terribilmente difficile pezzo *Till Eulenspiegel* di Strauss, che appariva per la prima volta a Roma. La famosa scaletta cromatica discendente in "glissando" del primo

violino, fu la goccia che fece traboccare il calice già ricolmo di cattivo umore. Era violino “di spalla” il bravo e onesto insegnante al Liceo di S. Cecilia, prof. Monachesi, il quale dopo parecchie osservazioni e disapprovazioni del direttore osò replicare dicendo “Maestro è molto difficile” al che inopportuno Toscanini rispose “Macché difficile!” alle quali parole l’onesto Monachesi si sentì offeso nel suo amor proprio, e alzatosi con un gesto teatrale, non privo d’una certa comicità, offrì lo strumento a Toscanini dicendogli “Allora me lo suoni Lei”. Apriti cielo! Che cosa non accadde...e naturalmente, come avviene a volte anche nelle aule giudiziarie, fu fatto sgombrare il pubblico, cioè noi studenti che non potemmo dipoi assistere più alle altre prove (*Il tempo che fu I*, p. 32 bis-33).

L’amicizia con Ildebrando Pizzetti e la collaborazione per la rappresentazione della *Nave*

Il mio primo incontro con Ildebrando da Parma (così lo aveva battezzato di autorità Gabriele D’Annunzio) risale al lontano...lontanissimo 1908; lontano nel calendario, ma vicinissimo anzi presente nella memoria, credo, di ambedue gli amici arrivati sani e salvi ai termini di un’esistenza più o meno travagliata, e stretti in un legame di amicizia che non s’è mai per nessun motivo mai rallentato. Come tante altre volte ho avuto occasione di raccontare, si trattava allora della musica da Pizzetti scritta per le scene della *Nave* di D’Annunzio. I rapporti tra il giovane musicista parmense e il celeberrimo poeta nostro si erano fino allora limitati a una corrispondenza epistolare, ricca di scritti da una parte (quella di Ildebrando) limitatissima da parte dell’illustre poeta, il quale (e lo disse anche a me direttamente un giorno, dopo che lo ebbi conosciuto) soleva lasciar ammonticchiare lettere e lettere sopra un tavolo, e facendo passare settimane e mesi prima di aprirle! Una delizia per chi aspettava una risposta, non esclusi chi sollecitava un pagamento di un vecchio debito, cosa che con D’Annunzio non avveniva di rado!... Ildebrando mi raccontò allora che, dopo avergli scritto da Parma non so quante volte, finalmente aveva perduto la pazienza e gli aveva mandato una lettera di diverso tono, pare assai irritato. Vedi caso, proprio questa fu la lettera che D’Annunzio aprì e lesse. E, cosa stupefacente, rispose! Quando durante le prove della *Nave* a Roma ebbi la fortuna di conoscere da vicino il nostro Poeta, non mi fu difficile ritrovare in lui codesto sottile spirito ironico del paradossoso, col quale egli si divertiva anche di fronte a sè stesso. [...] Io parlerò invece dei rapporti personali intercorsi fra noi, quando tutt’e due eravamo all’inizio della salita, non sempre agevole, che è poi la vita. Io ventitré anni lui ventotto, come ormai i Dizionari dei musicisti hanno spietatamente rivelato a chi vuol saperlo; lui già diplomato a Parma in composizione dalla scuola di quel magnifico insegnante e coltissimo musicista che fu Tebaldini; io da tre anni diplomato a Roma e già immerso sia nel lavoro della composizione, come all’attacco della carriera direttoriale [...] Sanmartino, che era presidente di molte altre istituzioni, oltre che di Santa Cecilia, e noi ragazzi ci ridevamo sopra al presidente per antonomasia, in quell’epoca presiedeva anche la Stabile di Prosa, al Teatro Argentina, e proprio in quel teatro era stata accolta la nuova tragedia dannunziana, la *Nave*. D’Annunzio aveva fatto giungere nelle mani di Sanmartino un grosso fascicolo di musica manoscritta da eseguire come *musica di scena* durante la tragedia; erano musiche di un giovane parmense, ed era tutto quello che di lui si sapeva a Roma. Sanmartino me le passò e mi incaricò di esaminarle; sin dal primo sguardo gettatovi sopra io non esitai a riconoscere la mano di un musicista assai agguerrito, e certi Cori, sopra tutto, mi colpirono per l’elevatezza dello stile, la profondità dell’ispirazione, la mirabile fattura tecnica. Cominciarono le prove e il lavoro da parte mia ogni giorno assumeva un crescente interesse. A quell’epoca l’unione della musica con la prosa parlata, non era problema che avesse superato molte esperienze; a ogni passo sorgevano questioni di acustica, difficoltà di grande interesse (*Goethe: I ricordi e le speranze sono la sola salsa della vita*, scritto autobiografico).

Doveva ora andare in scena il nuovo dramma di Gabriele D’Annunzio, *La nave*. Un giorno il conte di San Martino mi chiamò e mi consegnò un grosso fascicolo di musica manoscritta

dicendomi “D’Annunzio mi manda questa musica di scena che dovrebbe essere eseguita insieme col dramma parlato; è di un giovane parmense ignoto finora; guardala e dimmi tu se è il caso di accettarla e di eseguirla”. Al primo esame io ebbi la sensazione precisa di trovarmi avanti a un lavoro di grande serietà e pieno di interesse; scegliemmo poi d’accordo tra tutti, una parte di quella musica, che era sovrabbondante, ma mi ricordo che il primo coro del Catecumeni e il Mattutino mi fecero una profonda impressione; oltre tutto il giovane compositore mostrava una padronanza tecnica per la polifonia corale, che si poteva già dire perfetta [...]. Pizzetti venne subito a Roma e dopo pochi giorni eravamo grandi amici e lo siamo rimasti per la vita. Io potei disporre d’una massa corale veramente eccezionale per numero e per valore; quasi tutti i cantori delle Cappelle papali presero parte al mio coro, compresi i “falsettoni” e i ragazzi per le voci bianche, essendo bandite le donne. [...] L’unione della musica con la prosa non fu cosa agevole, e io dovetti prodigarmi provando e riprovando per quasi due mesi (tanta era la ricchezza delle prove allora per arrivare a una buona esecuzione) [...] Ma arrivammo in porto anche a traverso tempeste passeggere, e infine tutti d’accordo volendoci bene e stimandoci reciprocamente come deve avvenire tra artisti veri. Ricordo quell’autunno romano come una delle epoche più felici della mia gioventù; autunno romano! (*Il tempo che fu I*, pp. 45-46).

Debussy all’Esposizione Internazionale

Debussy fu un altro dei grandi amori della nostra giovinezza. [...] Quando nell’autunno del 1911 ebbi la sorte di conoscere personalmente l’autore di *Pelléas*, la mia eccitazione non ebbe più freni. In un lontano pomeriggio mi rivedo alla stazione di Porta Nuova a Torino, insieme con altri amici: c’è Giuseppe De Panis, presidente allora dei concerti dell’Esposizione industriale, e Mosè Sinigaglia (cugino del noto maestro Leone, finito così tragicamente durante l’occupazione tedesca del 1944) allora segretario dei concerti, mentre io ero il direttore stabile dell’orchestra sinfonica. Ho narrato altra volta questo incontro con dettagli che non starò a ripetere; ma non posso tacere quello che fu il lusso di due settimane passate in compagnia di questo immenso artista, e di questo piacevolissimo conversatore. Già la discreta conoscenza da parte mia della lingua francese mi permise subito di abbreviare molto le distanze, ma chi abbreviò la vera distanza, che non era nel linguaggio, fu proprio lui, che si accostò a me giovanissimo con la più grande semplicità e la più affettuosa cordialità. Mi ricordo che fu traversando la Piazza Castello che io, deposta ogni esitazione e con giovanile sfacciataggine, attaccai una conversazione con lui su temi letterari [...] Dopo pochi minuti la conversazione prendeva un’allure disinvolta a calda, e i contatti tra il giovanissimo italiano e il celebre compositore francese si facevano rapidamente sempre più stretti. [...] Sul letto di morte si ricordò di me, che ero disperso in una delle molte trincee del nostro fronte e non davo notizie di me da due anni... Quando Prunières me lo raccontò, non mi vergogno a dire che io piansi di tristezza e di tenerezza. [...] Inestinta rimane nella mia vita che declina, una voce, la sua, la cui testimonianza rimane scritta nell’ultima lettera di Lui a me ventiseienne: “Je me contente de servir la musique avec plus de loyauté et d’amour possible, et c’est tout!” (*Il tempo che fu I*, pp. 69-71).

Un altro ammonimento che non si è mai più cancellato dalla mia vita fu quello datomi da un altro Grande, dico Claudio Debussy che ebbi la fortuna di conoscere e avvicinare per una quindicina di giorni a Torino nel 1911, quando essendo io ventiseienne, il direttore stabile dell’orchestra sinfonica a servizio della Grande Esposizione industriale dove si fece una serie di ottimi concerti invitando tutti i più grandi interpreti del mondo, ebbi l’incarico di preparare il programma per il grande compositore, che poi avrebbe diretto lui stesso. Ma era noto a tutti che la sua inesperienza come direttore era pari alla sua grandezza di compositore, quindi la

preparazione da parte mia avrebbe assunto un'importanza grande. Arrivò il grande giorno del suo arrivo; e io corsi alla stazione insieme col Presidente del Comitato avv^o Depanis e altri segretari e simili, che non ricordo. Il mio cuore, all'arrivo dell'espresso di Parigi, batteva a grande velocità; finalmente avrei potuto conoscere da vicino Colui che nella mia prima giovinezza aveva portato una vera rivoluzione nel modo di sentire la musica; l'avvento dell'impressionismo musicale francese e quello definitivo del Pelléas, avevano segnato per tutti i musicisti giovani del principio del secolo XX^o un tale evento che è difficile immaginarselo oggi che quella musica è diventata di dominio pubblico, quasi popolare (se si eccettua qualche pagina ancor poco compresa come quel mirabile Martirio di San Sebastiano che io osai, e non me ne pento, chiamare il Parsifal del secolo XX^o). [...] Debussy non dirigeva male, no, *non dirigeva affatto*. Teneva sempre nella mano sinistra la sigaretta accesa, e con la destra, nello stesso tempo che impugnava la bacchetta voltava le pagine perdendo per lo meno un quarto di battuta. Confusione in orchestra da non poter descrivere, e naturalmente, come accade nelle orchestre di razza latina, a un certo punto, con terrore, io che gli stavo in piedi a lato cominciai a notare segni di indisciplina e di ribellione mal celati. Dopo un paio di prove di questo genere, non c'era altro da fare che affrontare con coraggio la situazione, e convincere il Maestro a lasciare la bacchetta al giovane preparatore. Si arrese subito (*Il tempo che fu II*, p. 93).

Fanciulla del west al Regio di Torino

Quando incontrai Puccini per la prima volta nella mia vita, io avevo appena ventisei anni, Lui ne aveva circa 52; io all'alba della mia giornata artistica, Lui già al colmo della celebrità e al centro della sua attività di compositore. La distanza però non ci impedì di avvicinarci l'uno all'altro assai rapidamente; oggi mi domando le ragioni, e vedo che la principale fu dalla sua parte quel largo e profondo senso di simpatia umana che ne faceva un uomo amabile a chiunque (a parte l'ammirazione per l'artista eminente) lo avvicinasse con amore. *La fanciulla del west* era già stata eseguita in "primissima assoluta" al Metropolitan di New York, sotto la direzione italianissima di Toscanini, con artisti internazionali, scelti da ogni parte del mondo tra i migliori, e poi trasportata interamente (salvo le masse orchestrali e corali) a Roma al Teatro Costanzi (adesso dell'Opera) per la stagione eccezionale organizzata in occasione della Esposizione industriale del 1911. Là io ebbi la gioia di prender contatto con questa simpatica opera pucciniana, a traverso un'esecuzione di eccezionale bellezza. Proprio in quei giorni, io, che già tenevo il posto di direttore artistico generale dei Concerti sinfonici all'Esposizione di Torino, ero stato scritturato per eseguire a Torino stessa, nel prossimo autunno la stessa opera. La mia memoria in quei tempi era al disopra del comune, l'ammirazione sconfinata per il mio maestro Toscanini, che oltre tutto amavo come un figlio può amare un padre amoroso, mi davano assicurazione di poter riprodurre fedelmente l'esecuzione romana a Torino, e nello stesso tempo riuscire a soddisfare interamente l'Autore, che non conoscevo ancora. Ma già prima di incontrarlo, era scoppiata una piccola "grana". Nella scelta dei tre principali artisti, col vecchio e abile impresario Pozzali, si era riusciti a fissare la Eugenia Burzio, che veramente era un'interprete, per codesta opera, di prim'ordine, sopra tutto per la forza drammatica del suo accento unita con una potenza di suoni che alla fine del secondo atto a Roma aveva già trascinato l'uditorio a manifestazioni d'entusiasmo clamorose: Puccini sapeva, come tutti noi gente di teatro sappiamo, che il successo alla fine del secondo atto è quello che fissa il successo dell'opera e ne assicura la vita per il futuro. Si era anche impegnato il baritono [Taurino] Parvis, intelligente e buon attore; ma sul tenore c'erano dei dubbi; [Enrico] Caruso impossibile per i suoi impegni americani, lo stesso Amedeo Bassi che lo aveva felicemente sostituito nell'esecuzione romana, non era disponibile; io conoscevo e avevo fiducia in Rinaldo Grassi, ma Puccini aveva dei dubbi; a traverso amici comuni, come Carlo Clausetti, mi aveva fatto sapere che non approvava la scelta perché - diceva

- “Grassi ha tante qualità ma *stonà*”. Io sapevo che Grassi poteva anche stonare a volte magnificamente, ma non vedevo né nella tessitura né nel carattere della sua parte in *Fanciulla*, pericoli molto gravi; allora, con quella sicura sfrontatezza che accompagna la gioventù, e che tende a eliminare i dubbi senza troppe preoccupazioni, ebbi il coraggio di far sapere al celebre Puccini, io piccolo quasi ignoto e quasi principiante, che Grassi sarebbe andato benissimo, e Puccini disse. “*Bene, vedremo e sentiremo*”. Il periodo delle prove, a quei tempi dorati, era sempre abbondante; Puccini arrivò prestissimo a Torino, forse anche per controllare e sorvegliare la preparazione, trattandosi di un’esecuzione che avrebbe dovuto stabilire il successo, diciamo così, commerciale dell’opera, mentre l’esecuzione romana restava in una speciale luce di evento eccezionale, e al cui successo si sarebbe sempre potuto attribuire la suggestione e l’aiuto, appunto, di esecuzione non comune; a Torino, pur facendo assai bene le cose, si rientrava nella normalità...La mia giovane età (con la mia apparenza fisica) mentre la simpatia reciproca tra il grande e il piccolo cresceva e si maturava ogni giorno più, portarono Puccini a chiamarmi affettuosamente col vezzeggiativo di “*Guetto*”. Con quanta commozione oggi che sono più volte nonno e bisnonno, io ricordo il suono di cotesta voce paterna, e sento sulle mie spalle i colpetti della sua mano, che significavano approvazione per quanto io stavo facendo! Ma il bello è che, mentre io ero assolutamente convinto di dover riprodurre l’interpretazione toscaniniana, e ottenere perciò l’approvazione dell’autore, il che era il supremo dei miei voti, dato anche che Puccini in America aveva seguito scrupolosamente tutte le prove, e lo stesso Toscanini non aveva fatto altro che tenersi alla volontà dell’Autore, con l’appoggio di quella sua maestria che era già arrivata al sommo; invece quando osai un giorno domandare a Puccini se era contento del mio lavoro, mi sentii rispondere: “Va tutto bene; sento però delle cose piuttosto diverse da quelle cui ero abituato finora a sentire; ma ti dico di non cambiare ancora niente; va avanti col tuo sentimento e col tuo istinto personale, poi verso le ultime ore ti dirò se ci sarà qualche cosa da modificare”. Tutta la vita ho ripensato a queste parole! Esse sono la prova di una saggezza che rarissimamente ho ritrovato in altri autori anche importanti; Puccini si affidava in pieno alle facoltà principali dell’interprete, il quale deve pur avere una sua personalità, e con un’umiltà ma dirò meglio con una saggezza non comune, lasciava l’interprete muoversi *liberamente* dentro i limiti, sempre elastici, che lasciano i segni scritti a chi deve entrarci dentro, e preferiva sentire a volte magari qualcosa di diverso da quello cui era abituato, piuttosto che avere un’interpretazione “legata”, un’esecuzione fotografica, dove il senso dell’obbedienza e della dipendenza di una volontà da un’altra, finisce per menomare la cosa essenziale che è la commozione! Verso le ultime prove io ero felice di sentirmi dire “Va bene, non cambiare niente, anche se ci sono momenti diversi dall’esecuzione di New York”. Non sto qui a scrivere che cosa furono e rimasero nel ricordo per me durante molti anni, questi giorni di perfetta felicità. Il successo fu immenso, il settembre era radioso, la vita si apriva avanti a me come uno scenario di luce e di fiori; la presenza di amici cari oltre che quella di Puccini, le conversazioni intelligenti, lo spirito toscano del Maestro, tutto questo “condimento” (come dice Goethe) della vita di quei giorni, formano uno dei ricordi più radiosi della mia esistenza; e ripeto con Goethe, “i due maggiori condimenti della vita sono i ricordi e le speranze” (*Ricordo di Giacomo Puccini (1858-1959)*, scritto autobiografico).

La parentesi a Lisbona

Nel contempo la Provvidenza che aveva cominciato magnificamente ad agire continuò. Ero proprio in Palermo ancora, quando incontrai per caso sulla strada un vecchio “comprimario” che aveva cantato più volte con me a Napoli; era napoletano sposato con una siciliana, veniva da Lisbona, e s’era fermato nella città della sua moglie per qualche giorno. Parlando del più e del meno mi dice “Maestro, alcuni giorni fa al Teatro San Carlo di Lisbona da dove vengo,

passando per un corridoio ho sentito fare il suo nome da qualcuno nell'ufficio del Comitato che gestisce il teatro" "Lisbona?" dico io; o che comitato, e che c'entro io? E lui in poche parole mi spiega che il grande Mancinelli, il quale già da anni mi aveva gratificato della sua stima e della sua simpatia, e che era assai celebre nella capitale del Portogallo dove aveva diretto il San Carlo per parecchi anni, aveva dichiarato che sentendosi invecchiare [...] proponeva me come suo successore; mi aggiunse che il mediatore delle scritture per gli spettacoli, era l'italiano Casali. [...] Casali era stato il mio impresario a Parma in quella felicissima stagione del 1910, col Sigfrido e altre opere, che mi aveva messo in luce come giovane esordiente; era sempre stato un amico e lo ritenevo persona da fidarsi. Breve, gli scrissi subito; mi rispose confermandomi le notizie datemi dal Niola (così si chiamava il mio comprimario napoletano) e in poco tempo combinammo la scrittura per la prossima stagione a Lisbona, dove rimasi parecchio tempo per opere e concerti, fino a che la signora Emma Carelli, la quale gestiva l'Opera di Roma [*sic*], non mi chiamò a dirigere al Teatro Costanzi. Il desiderio di tornare in patria mi spinse ad accettare (scritto autobiografico senza titolo).

La rottura con Toscanini

I nostri rapporti di lavoro, ripresi, come è noto, anni dopo, nel 1925 - quando Egli ritenne di aver bisogno del mio aiuto tanto da indurlo a insistere con la signora Emma Carelli, allora direttrice del Teatro Costanzi di Roma, a sciogliermi dall'impegno che prolungava il mio contratto, ancora per un anno dicendo chiaramente che "aveva bisogno del mio aiuto". Iniziamo quel periodo di perfetto rapporto, tra Maestro, sempre avanti a me con la A maiuscola, e l'allievo che al "TU" paterno del Maestro, rispose sempre con LEI del discepolo. Le cose si guastarono per una disgraziata "frase" scappata forse quasi involontariamente dalla sua bocca (l'uomo era violento e spesso oltrepassava i limiti del suo pensiero nell'ira). Si trattò di una telefonata dove adiratissimo mi domandò "è vero che te ne vuoi andare e che mi porti via anche Calusio?" Il M^o Calusio, da anni era il suo valido aiuto alla preparazione dei cantanti; ma non vedeva l'ora di liberarsi e dalla Scala e da quella sua specialissima funzione, che lo escludeva dal dirigere, che era divenuto il suo massimo sogno. Che io avessi deciso di non rinnovare il mio impegno con la Scala, lo sapevano in teatro tutti, anche i macchinisti, e tutti erano rimasti sorpresi che uno, "un uomo solo" prediletto, avesse avuto il coraggio e la pazienza di resistere a quel "difficile" *voisinage*... Ma chi lo sapeva più di tutti era proprio lui, Toscanini, al quale io non avevo mai celato la mia decisione, tenendolo al corrente di tutto il progetto del nuovo teatrino d'arte al quale un vero mecenate offriva aiuto economico illimitato. Ricordo una sera, durante un colloquio intimo nel suo camerino discutendo sul repertorio da sviluppare in cotesto (nuovo per l'Italia) tipo di Teatro (l'idea madre era il sogno di un teatro dedicato a Mozart...) Lui finì per dirmi, ricordo il tono preciso della sua voce "Ma un'opera per quel teatro ci sarebbe" "Quale, Maestro?" domandai "Il Pelléas"...ed eravamo ambedue convinti della cosa, tanto più che l'adorato Pelléas della nostra giovinezza lo avevamo in Italia sentito soltanto nei grossi teatri lirici tradizionali ed eravamo ormai tutti convinti (compreso Lui, Toscanini) che non si adattasse per nulla alla forma e alle tradizioni ottocentesche dei nostri vecchi teatri lirici...La mia risposta non si fece attendere e con tutta naturalezza dissi "Maestro non appena il teatro sarà pronto per riceverla sarà il nostro più grande onore e piacere avere Lei". Dunque non credo che potesse pensare che fossi capace di addossarmi le due cose contemporaneamente, la collaborazione (piuttosto pesante) del repertorio scaligero, dove tutte le opere che non piacevano a lui andavano fatalmente a cadere sulle mie spalle (come era già accaduto). Che io dovessi lasciare la Scala era dunque una logica conseguenza di tutto il resto. Ebbene, pochi giorni dopo una sera mi sentii chiamare al telefono, e mi raggiunse la sua cavernosa voce, - che noi tutti ben conoscevamo dalle frequenti "sfuriate" del Maestro "è vero che te ne vuoi andar via? È vero che mi vuoi

portare via anche Calusio?” - e tutti sapevano che il povero Calusio da tempo si raccomandava all'ing. Scandiani, direttore generale dell'Ente, perché cercasse di convincere il Maestro a lasciargli la direzione almeno di uno spettacolo, e sempre aveva incontrato un bel “no” deciso. Aveva esaurito il termine del suo contratto e aveva deciso di andarsene, domandando a me se lo avrei preso come aiuto, promettendogli di lasciargli dirigere almeno un balletto, io aderii alla sua domanda. Ma quando Toscanini cominciò l'attacco sul fatto Calusio, che io (secondo lui) avevo deciso di “portargli via” io tranquillamente risposi “Maestro, Calusio ha compiuto i suoi 35 anni e può decidere quel che vuole; a me ha mostrato il suo contratto i cui termini scadono tra poco, che cosa avrei dovuto fare? Se Lei lo vuole tenere se lo tenga e io cercherò un altro”. Apriti cielo! L'uomo, nel suo regno che era giustamente la Scala, trovandosi a corto di argomenti ebbe la cattiva ispirazione di cambiar tono, senza forse calcolare che, a parte la venerazione vera e propria che io avevo sempre e a fatti dimostrato a Lui, come Maestro della mia posizione di discepolo (anche se gli anni eran passati ed io non ero più nella minore età...) si mise a gridare e tra le concitate parole io distinsi molto chiaramente due parole gravi: “già, perché mi fate tutto *di nascosto!*” parole che non avrei permesso neppure a mio padre di rivolgermi, perché decisamente offensive per il mio senso morale, che nella mia vita (lunga vita, ormai giunta all'ultimo traguardo) fu ed è quello che ha retto il senso della mia esistenza in tutte le mie azioni. Senza esitazione replicai: “Maestro se Lei parla così io le dico che non Le permetto di andare avanti” “Non mi permetti?” “No, non Le permetto”. Punto e basta. [...] Ancora oggi quando rifaccio i calcoli nelle mie memorie di tanti anni, non riesco a trovare modo di accusarmi di niente nei riguardi dei nostri rapporti umanissimi di Maestro-discepolo. Lui un violento, e nessuno potrebbe, avendolo conosciuto, non ammetterlo, io decisamente su certi punti un permaloso (*La rottura con Arturo Toscanini (1925)*, scritto autobiografico).

Quante volte s'era parlato tra Toscanini e me dei capolavori di Rossini, ed egli stesso sosteneva che la Scala non era adatta, che sarebbe stato necessario impadronirsi del piccolo teatro dei Filodrammatici che era all'altro lato della strada e magari costruire un sotto-passaggio che unisse i due teatri, il grande e il piccolo. Ma tutti questi continuavano a rimanere sogni lontani da ogni realtà, mentre la realtà si affacciava per me finalmente raggiungibile col progetto di Gualino. Tutte queste cose sommate con altre che sarebbe superfluo dopo tanti anni rivangare, mi convinsero che questa volta ancora non era il caso di esitare e così mi congedai dalla grande Scala. Apriti cielo! “Cantami o diva del bollente Achille l'ira funesta”. E fu veramente un tremendo impeto di ira che lo accecò come un toro che esca dal buio nel sole accecante dell'arena. Non esitò, dopo, a cose fatte, perfino ad alterare la verità dicendo che io lo avevo tradito, che ero un ingrato ad abbandonarlo proprio mentre lui diventava vecchio (cosa che non si vedeva davvero...) e (ancor più mendace) che io avevo agito di nascosto; quando ripenso che una sera nel suo camerino, a quattro occhi, io lo avevo intrattenuto perfino sul repertorio da scegliere per il nuovo teatro, e lui a un certo punto mi aveva detto “In fondo l'opera più adatta ci sarebbe: il *Pelléas*” al che io avevo risposto letteralmente “Maestro, non appena il teatro sarà pronto a riceverlo, sarà il più grande onore per noi invitarla a dirigere”. Si chiama agire di nascosto? (scritto autobiografico senza titolo).

Il Teatro di Torino

L'esperimento del Teatro di Torino, come rimane nelle mie memorie personali uno dei ricordi più cari della mia carriera, e quel periodo uno dei più belli e sereni della mia vita, può essere anche ricordato da quanti ne seguirono lo sviluppo e l'attività come forse il tentativo più audace e intelligente di cui si possa parlare nella storia del teatro italiano dell'ultimo cinquantennio; e questo sia detto senza falsa modestia. Il piccolo palcoscenico dell'antico Teatro

Scribe oramai, trasformato dalla munificenza del Mecenate in un teatrino *chic* con stoffe decorazioni e cristalli di ottimo gusto (chi lo ha veduto una volta ricorderà per sempre il superbo candelabro centrale *soffiato* appositamente nelle fabbriche di cristalli di Murano su disegno di Gigi Chessa...andato in frantumi sotto il bombardamento aereo che distrusse in meno di mezz'ora tutto il teatro) il piccolo palcoscenico attrezzato modernamente accolse spettacoli che furono giudicati da tutti di prim'ordine; tutta la stampa straniera anche americana, si occupò dei nostri spettacoli, e segnatamente delle messe in scena che in Italia all'epoca segnavano già una netta intenzione di riforma della scenografia. [...] Ma "cosa bella e mortal passa e non dura" e presto si addensarono sul nostro orizzonte nuvole presaghe di tempesta...erano i tempi già calamitosi del fascismo, il nostro Mecenate, grande industriale arditissimo, non godeva le simpatie del duce; a un certo punto scoppiò il fulmine sulla nostra testa: chiusura!! Fu un vero fulmine a ciel sereno...l'ultima sera della stagione 1927 - si rappresentava la mia Fiaba - Gualino nel camerino, in presenza di tutta la mia famiglia e di numerosi amici, disse sorridendo "E adesso andremo avanti ottanta anni" ahimé! Il Moloch della politica era all'agguato nell'ombra per divorare il nostro sogno (*Il tempo che fu I*, pp. 106-107).

La Stabile Orchestrale Fiorentina

Il 1928 fu un anno triste per me; ogni tentativo per salvare almeno la massa orchestrale, che aveva raggiunto un grado di eccellenza notevole, furono vani; io non mi stancai di lottare, ma non riuscii a nulla; la paura invadeva tutti gli ambienti, cominciando dal Municipio, appena si parlava di una cosa che aveva appartenuto alla bestia nera del regime [...] Quando stanco rattristato scoraggiato me ne stavo ritirato nella mia casetta in Via Fanti [...] una strana lettera di un amico filosofo, badate, non musicista, del mio più vecchio e caro amico di Firenze, il professor Arrigo Levasti, che è rimasto fratello del mio cuore per tutta la vita, mi raggiungeva improvvisamente per dirmi che Firenze si svegliava alla musica! Firenze? C'era da sbalordire! Fino a quel giorno, fra noi musicisti militanti, Firenze era considerata la città meno musicale di Italia; appunto per questo io l'avevo scelta a mia dimora, lasciando Roma rumorosa e piena di troppi amici e colleghi, per godermi le tregue dal lavoro, in un luogo dove di musica non se ne parlasse neppure. E all'improvviso la città di Dante e di Leonardo, si risvegliava alla musica. Sissignori; un gruppo forte di cittadini, anzi due gruppi, lavorando parallelamente, per essere più esatti, il gruppo italiano, e il forte gruppo della colonia straniera, per lo più americani, avevano fermamente deciso di dare alla città una Società di concerti orchestrali e cercavano l'uomo per organizzarla. Io sulle prime rimasi scettico, ma alle insistenze dell'amico, mi decisi a fermarmi a Firenze, durante un mio viaggio da Torino a Roma dove andavo annualmente a dirigere 108. concerti all'Augusteo. Debbo dire che sin dal primo incontro con le persone del gruppo italiano, con le quali buttai giù lì per lì un progetto di massima per un'orchestra di ottanta professori e una ventina di concerti in abbonamento, ebbi la sensazione che la cosa prendesse piede sul serio. Dopo due o tre mesi aveva preso talmente piede, che la stessa Federazione fascista non ne volle rimaner fuori, e si mise a collaborare fraternamente con i due gruppi suddetti. Il gruppo americano, senza sapere dell'altro, aveva già in "pectore" il mio nome; *leader* del gruppo era la vecchia signora Maria Spalding, madre del noto violinista americano, donna di alta cultura musicale e di grande animo. Mi aveva sentito dirigere una sinfonia di Brahms; non mi conosceva personalmente; ma disse che senza del Maestro Gui non sarebbe stato possibile far niente di buono. [...] L'aiuto pratico, realistico, dato dal gruppo americano, non è da dimenticare; l'abbonamento a tutta la platea (vastissima come quella dell'attuale Teatro comunale che allora si chiamava Politeama fiorentino e che fu preso in affitto anno per anno fino al momento che il Comune lo acquistò e lo restaurò dandogli l'aspetto che oggi ha) e a tutto l'ordine unico di palchi era coperto dalla colonia straniera. A titolo di sostegno alcuni abbonati pagavano il palco

di abbonamento moltiplicandone per alcune volte la cifra base; il resto del teatro era domenicamente gremito di altro pubblico, e il loggione presentava un aspetto terrificante...grappoli umani lo riempivano fino all'inverosimile. Il successo dei primi anni credo non si riscontri nella storia di nessuna istituzione sinfonica del mondo. Dal grande successo dei concerti nacque l'idea di allargare l'attività al teatro lirico, e fu ideato quel "Maggio musicale" che pensato dapprima da me come manifestazione triennale, fu dallo stesso successo pratico ed economico costretto a diventare biennale e infine annuale. [...] Certo per me, non iscritto al partito, trovarmi a contrasto con le organizzazioni sindacali fasciste non fu sempre come dormire sopra un letto di rose; ma infine esagererei di molto se raccontassi che molti bastoni mi furono messi tra le ruote (*Il tempo che fu II*, pp. 149-151).

Il "rispettabile pubblico"

E questo è talvolta quel "rispettabile pubblico" avanti al quale noi dovremmo inchinarci...ma io col pubblico più d'una volta ho fatto baruffa, da giovane e anche...da non più giovane! Non posso fare a meno di accennare a cose lontane nel tempo, e che oggi nella rievocazione assumono un colore del tutto diverso da quando accaddero...oggi ne sorridiamo e ci diverte ricordarle; una sera al San Carlo di Napoli cantava l'Aida Titta Ruffo, che era adorato da quel pubblico; io dirigevo. [il cantante gli dice che, sebbene il pubblico chiederà un bis all'interno dell'atto terzo, lui non dovrà concederlo per non spezzare l'armonia e il senso logico della trama. Gui fu d'accordo] Scendo, dirigo e arriviamo al famoso punto. Apriti cielo! Urli che salgono oltre il soffitto del teatro; un baccano di inferno che non finisce più. Che fare? Io faccio segni di diniego, peggio che mai, la belva si infuria e si incaponisce più che mai, forte d'un diritto acquisito. Il celebre baritono viene al proscenio, saluta, ringrazia col gesto, fa capire che non se la sente di ripetere, si tocca la gola perché la muta urlante comprenda; niente vale. Aida intanto da terra dove giace affranta, guata in tralice il direttore come per domandare "che debbo fare? Debbo alzarmi o la scena continua?". Io duro, Titta Ruffo durissimo, il pubblico più duro di noi. A un certo punto Titta ha un'idea curiosa, viene al proscenio e fa segno di voler parlare; si stabilisce un relativo silenzio, e la possente voce del grande baritono annuncia che non se la sente può ripetere la frase incriminata, perché è stanco e la sera dopo deve cantare in un concerto di beneficenza! Veramente la trovata non era geniale e come tale non fu giudicata dal pubblico che continuò a fischiare durante il duetto seguente, e si dette per vinto solo all'esortazione patriottica di Amonasro "Pensa che un popolo vinto, straziato - per te soltanto risorgere può" (*Il tempo che fu I*, pp. 90-91).

Bibliografia.

80 anni di concerti dell'orchestra e del coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1988.

1925 i due manifesti, a cura di Antonio Maria Carena, Torino, Aragno, 2016.

1933-2003 Le ragioni di un festival - Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino, atti del convegno a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, «Antologia Viessesux», 28, gennaio-aprile 2004, Firenze 2004.

Accademia di Santa Cecilia, *I concerti dal 1895 al 1933*, Roma, A. Manuzio, 1933.

Francesco Adorno, *Accademie e istituzioni culturali a Firenze*, Firenze, Olschki, 1983.

Domenico Alaleona, *Linguaggio materno e umanità musicale - Lettera a Vittorio Gui*, «Harmonia», II, n. 4, 1914, pp. 8-18.

Alle più care immagini, Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi a cura di Daniela Macchione, Roma, Università La Sapienza, 2016.

Anna Apostolo, *Riccardo Gualino: sogno d'arte al Teatro di Torino*, Cavallermaggiore, Centro Stampa Cavallermaggiore, 1998.

Giorgio Appolonia, *Le voci di Rossini*, Torino, Eda, 1992.

Ars et labor: rivista mensile illustrata, Milano, Ricordi, 1906-1912.

«Ars nova» 1917-1919, a cura di F. Petrocchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

Arturo Onofri: 1885-1928, Firenze, Vallecchi, 1930.

Arturo Toscanini: il direttore e l'artista mediatico, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011.

Atti del I Congresso Internazionale di Musica, Firenze, 30 aprile-4 maggio 1933, Firenze, Le Monnier, 1935.

Riccardo Bacchelli, *Gioacchino Rossini*, Torino, UTET, 1941.

Stefano Baldi, *Il concerto diretto da Claude Debussy all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911. Materiali e inediti per la storia della fortuna di Debussy in Italia*, «Studi Piemontesi», XL/2 2011, pp. 559-573.

Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trinchero, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930): studi e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

Ferdinando Ballo, *Interpretazione e trascrizione*, «La rassegna musicale», 1936, n. 6, pp. 190-201.

Luca B. Barbero, «*Ho sbagliato: la testa va chinata dall'altra parte*»: Savinio regista dell'*Armida* agli albori della Rossini-renaissance, «Rivista italiana di musicologia», vol. 26, n. 1 (1991), pp. 79-94.

Antonio Barbon, *Aspetti della privacy di un dittatore: Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Milano, F. Angeli, 2000.

Antonio Barbon, *La musica strumentale a Roma tra Ottocento e Novecento: i concerti dell'Augusteo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.

Guglielmo Barblan, *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala, 1972.

- Giuseppe Barigazzi, *La Scala racconta*, nuova edizione riveduta e ampliata da Silvia Barigazzi, Milano, Hoepli, 2010.
- Bruno Barilli, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, a cura di C. Bragaglia, Parma, Pratiche, 1982.
- Adriano Bassi, *La musica e il gesto: la storia dell'orchestra e la figura del direttore*, Milano, C. Marinotti, 2000.
- Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi, 1976.
- Giannotto Bastianelli, *Lettere e documenti editi e inediti (1915-1927)*, Firenze, Olschki, 1992.
- Giannotto Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno: carteggio 1907-1927*, a cura di Marcello De Angelis, Lucca, Libreria musicale italiana, 1991.
- Luciano Bergonzoni, *Lo schiaffo a Toscanini. Fascismo e cultura a Bologna all'inizio degli anni Trenta*, Bologna, Il mulino, 1991.
- Marziano Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese: le manifestazioni del Teatro di Torino*, a cura di Guido M. Gatti, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971.
- Davide Bertotti, *Il direttore d'orchestra da Wagner a Furtwängler: l'illustre aberrazione*, Palermo, L'epos, 2005.
- Nicoletta Betta, Cristina Trincherò, *The Teatro di Torino: Synergy between Patronage and music Criticism as a Means to open a window of Modernity under the Fascism Regime*, in *Music criticism 1900-1950*, Brepols Publishers, 2018.
- Stefano Biguzzi, *L'orchestra del Duce: la musica e il mito del capo*, Torino, UTET, 2003.
- Norberto Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Torino, Cassa di Risparmio, 1977.
- Bonaccorsi Alfredo, *Recensioni. Libri. Borriello Antonio, Mito, poesia e musica nel «Mefistofele» di Arrigo Boito, con prefazione di Vittorio Gui*, «La rassegna musicale», XXI, 2, aprile 1951, pp. 171-172.
- Ugo Bonafini: *Vittorio Gui tra musica e poesia*, «Discoteca alta fedeltà», n.156 (1975), 14-15.
- Michele Bongiovanni, *Victor de Sabata: un profilo*, Rovereto, Osiride, 2014.
- Giuseppe Borgatti, *La mia vita d'artista: ricordi e aneddoti*, Bologna, L. Cappelli, 1927.
- Vincenzo Borghetti, Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT; Ortona Istituto Nazionale Tostiano, 1998.
- Leonardo Bragaglia, *La voce solitaria: cinquanta personaggi per Giacomo Lauri-Volpi, con ventitré lettere autografe*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Bruno Migliorini, *l'uomo e il linguista (Rovigo 1896-Firenze 1975)*, atti del Convegno di studi, Rovigo, Accademia dei Concordi, 11-12 aprile 2008, a cura di Matteo Santipolo, Matteo Viale, Rovigo, Accademia dei Concordi, 2009.
- Moreno Bucci, *Le carte di un teatro: l'archivio storico del Teatro comunale di Firenze e del Maggio musicale fiorentino, 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti; con la collaborazione di Benedetta Ridi, Firenze, Olschki, 2008.
- Domenico Carboni, *Storia del Conservatorio di Musica «Santa Cecilia» di Roma*, Varese, Zecchini;

- Roma, Conservatorio Santa Cecilia, 2017.
- Augusto Carelli, *Emma Carelli: trent'anni di vita nel teatro lirico*, Roma, P. Maglione, 1932.
- Nadia Carnevale, *Vittorio Gui* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, Milano, Sonzogno, 1995.
- Alfredo Casella, *Le musiche nuove all'Augusteo*, «Ars Nova», 1918.
- Alfredo Casella, *Recensioni. Vittorio Gui, Quattro canti della Morte, per canto e pianoforte*, «Il pianoforte», III, 3, 15 marzo 1922, p. 99.
- Alfredo Casella, *Recensioni. La musica. Vittorio Gui, Cantata (dal «Cantico dei Cantici») per soprano e tenore, coro ed orchestra*, «Il pianoforte», V, 3, marzo 1924, p. 88.
- Alfredo Casella, *Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità*, «Italia letteraria», 7, 14 e 21 settembre 1930.
- Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Alfredo Casella*, a cura di Fedele D'Amico e Guido M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958.
- Alfredo Casella, *21+26*, a cura di A. Carlotta Pellegrini, Firenze, L. S. Olschki, 2001.
- Alfredo Casella, *La musica al tempo dell'aereo e della radio: cronache musicali 1925-46*, a cura di Francesco Lombardi, Roma, CIDIM; Torino, EDT, 2014.
- Alfredo Casella e l'Europa: atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila De Santis, con una premessa di Giovanni Carli Ballola, Firenze, Olschki, 2003.
- Mario Castelnuovo-Tedesco, *Lettera da Firenze*, «Il pianoforte», IV, 1, gennaio 1923, pp. 23-24.
- Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica: un libro di ricordi*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- Mario Castelnuovo-Tedesco, *La penna perduta: scritti 1919-1936*, edizione critica e saggio introduttivo di Mila De Santis, Ariccia, Aracne editrice, 2017.
- Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella*, a cura di Mila De Santis e Francesca Romana Conti, Firenze, Olschki, 1992.
- Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Ivano Cavallini, *Arturo Toscanini*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 519-530.
- Aldo Ceccato, *Breve storia della direzione d'orchestra: ieri, oggi... e domani?*, Bologna, Pendragon, 2018.
- Leonetta Cecchi Pieraccini, *Agendine 1911-1929*, Palermo, Sellerio, 2015.
- Celebrazioni del cinquantesimo anniversario della morte di Johannes Brahms*, a cura di Vittorio Gui, Roma, Radio Italiana, 1947.
- Teodoro Celli, Giuseppe Pugliese, *Tullio Serafin: il patriarca del melodramma*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985.
- Cento anni di vita del Teatro di San Carlo 1848-1948*, Napoli, Ente Autonomo del Teatro di San

- Carlo, 1948.
- Francesco Ceraolo, *Registi all'opera: note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Laura Cerasi, *Gli Ateniesi d'Italia: associazioni culturali a Firenze nel primo Novecento*, Milano, F. Angeli, 2000.
- Roberto Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, M.I.C.S., 1997.
- Jacques Chuilon, *Mattia Battistini: king of baritones and baritone of kings*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2009.
- Giulio Mario Ciampelli, *E.C.O.: Ente Concerti Orchestrali: sei anni di vita: Milano 1924-1929*, Milano, Arti grafiche Dino Grossi & C., 1929.
- Attilio Cimbri, *La musica al Teatro di Torino*, «Rivista Musicale Italiana», settembre 1926, pp. 386-407.
- Ignazio Ciotti, *La vita artistica del Teatro Massimo di Palermo: 1897-1937*, Palermo, Tipolitografia Priulla, 1984.
- Civiltà musicale: quadrimestrale di musica e cultura*, Milano, Centro francescano Rosetum, 1987-2009.
- Guelfo Civinini, *Aspettando "La nave". Comparsa, cori, danze, antifone*, «Corriere della sera», 13 dicembre 1907.
- Commemorazione di Johannes Brahms: 14 maggio 1933*, S.l., S.d., 1933.
- Stefano Conertini, *Il concerto Gui al Politeama Fiorentino*, «La Nazione», 6-7 maggio 1923.
- Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Vittoria Crespi Morbio, *Adolphe Appia alla Scala*, Milano, Amici della Scala; Torino, Allemandi, 2011.
- Cronologia del Teatro Comunale di Treviso*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Treviso, Longo&Zoppelli, 1975.
- Cultura e fascismo: letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, a cura di Marino Biondi e Alessandro Borsotti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.
- Dal Costanzi al Teatro dell'Opera, 1880-1968*, Roma, Tipolitografia Atena, 1969.
- Maurizio D'Alessandro, *Giacomo Setaccioli*, Tarquinia, Società tarquiniese d'arte e storia, 1995.
- Luigi Dallapiccola, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Zerboni, 1970.
- Fedele D'Amico, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Gabriele D'Annunzio, *Mon chér ami: epistolario 1910-1917*, Firenze, Passigli, 1993.
- Nicola D'Atri, *"David" di Vittorio Gui*, «Il giornale d'Italia», 16 dicembre 1906.
- Nicola D'Atri, *I saggi finali a Santa Cecilia*, «Il giornale d'Italia», 8 giugno 1907.
- Nicola D'Atri, *Il secondo saggio finale a Santa Cecilia*, «Il giornale d'Italia», 11 giugno 1907.
- Nicola D'Atri, *I saggi finali a Santa Cecilia*, «Il giornale d'Italia», 15 giugno 1907.
- Nicola D'Atri, *Vita Musicale Romana - S. Cecilia e "Corea"*, «Il giornale d'Italia», 27

novembre 1907.

Nicola D'Atri, *La Nave - La musica*, «Il giornale d'Italia», 12 gennaio 1908.

Nicola D'Atri, *Musica e musicista per la "Nave"*, «Il giornale d'Italia», 12 gennaio 1908.

Nicola D'Atri, *La musica* [de "La Nave"], «Il giornale d'Italia», 13 gennaio 1908.

Nicola D'Atri, *Il Mausoleo di Augusto trasformato in sala di Arte - Inaugurandosi il "Corea" - Il concerto odierno*, «Il giornale d'Italia», 17 febbraio 1908.

Nicola D'Atri, *Vita musicale romana - I giovani al Corea*, «Il giornale d'Italia», 27 marzo 1908.

Nicola D'Atri, *Vita musicale romana. Ricominciando*, «Il giornale d'Italia», 25 ottobre 1908.

Nicola D'Atri, *Pelleas et Melisanda di C. Debussy - Tempestosa serata al Costanzi*, «Il giornale d'Italia», 30 marzo 1909.

Nicola D'Atri, *Vita musicale Romana. Domenica prossima al Corea. Pei giovani musicisti italiani*, «Il giornale d'Italia», 15 aprile 1909.

Nicola D'Atri, *Vita musicale Romana. Concerto Gui al Corea*, «Il giornale d'Italia», 20 aprile 1909.

Nicola D'Atri, *L' "Orfeo" di Gluck al Nazionale*, «Il giornale d'Italia», 14 maggio 1909.

Nicola D'Atri, *Spettacolo di beneficenza al Nazionale*, «Il giornale d'Italia», 29 maggio 1909.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Vittorio Gui al "Regio" di Parma*, «Il giornale d'Italia», 7 dicembre 1909.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Gli autori italiani di domani sera*, «Il giornale d'Italia», 26 maggio 1910.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Nuovi lavori sinfonici*, «Il giornale d'Italia», 28 maggio 1910.

Nicola D'Atri, *Al San Carlo di Napoli - Vittorio Gui Direttore*, «Il giornale d'Italia», 6 luglio 1910.

Nicola D'Atri, *Dentro e fuori del teatro lirico*, «Fanfulla della domenica», 24 luglio 1910.

Nicola D'Atri, *Ai giovani sinfonisti italiani - Un documento*, «Il giornale d'Italia», 4 novembre 1910.

Nicola D'Atri, *La Walkiria al San Carlo di Napoli. Il successo di Vittorio Gui*, «Il giornale d'Italia», 30 dicembre 1910.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Il Secondo Concerto di Eugene Ysaye*, «Il giornale d'Italia», 8 gennaio 1911.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Prove di giovani*, «Il giornale d'Italia», 21 febbraio 1911.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Concerto di Vittorio Gui*, «Il giornale d'Italia», 27 febbraio 1912.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Concerto di Vittorio Gui*, «Il giornale d'Italia», 5 marzo 1912.

Nicola D'Atri, *Augusteum - L'Eroica di Beethoven di Toscanini - L'abbonamento e i libretti della 1° serie*, «Il giornale d'Italia», 8 novembre 1912.

Nicola D'Atri, *Augusteum - Concerto di Vittorio Gui*, «Il giornale d'Italia» 6 gennaio 1914.

Alberto De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Roma, Casa editrice Ausonia, 1918.

Alberto De Angelis, *Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1928.

- Alberto De Angelis, *I concerti alla "Sala" e al "Teatro Costanzi" in Roma*, «Musica d'oggi», anno XXIII, dicembre 1941, pp. 331-337.
- Maurizio De Angelis, *La musica* in G. Mori, P. Roggi, *Firenze 1815-1945. Un bilancio storiografico*, Firenze, Le Monnier, 1990, pp. 427-445.
- Maurizio De Angelis, *Il melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale*, Firenze, le lettere, 2010.
- Claude Debussy, *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, a cura di François Lesure, Milano, Archinto, 2004.
- Renzo De Felice, *Intellettuali di fronte al fascismo: saggi e note documentarie*, Roma, Bonacci, 1985.
- Carlo Delcroix, *Le scenografie de "I Puritani" e una lettera dell'On. Delcroix*, «La nazione», 27 maggio 1933.
- Domenico De Paoli, *La crisi musicale italiana (1900-1930)*, Milano, Hoepli, 1939.
- Mila De Santis, *Ricezione del passato nel primo Novecento musicale italiano*, Arte Musica Spettacolo Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, anno VII, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 46-87.
- Andra Della Corte, Guido M. Gatti, *Dizionario di musica*, Torino, Paravia, 1959.
- Andrea Della Corte, *La ripresa della "Fedra" di I. Pizzetti al "Regio" di Parma*, «La Nazione», 25 gennaio 1920.
- Andrea Della Corte, *Il Maestro Vittorio Gui e la Stabile Orchestrale Fiorentina*, «La Nazione», 7 dicembre 1928.
- Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1951.
- Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino: quindici anni di vita*, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1914-1915.
- Ettore Desderi, *Vittorio Gui. Battute d'aspetto*, «Rivista musicale italiana», Milano, Fratelli Bocca, XLVIII (1946), pp. 149-150.
- Diari di Umberto Giordano*, Foggia, Fondazione Banca del Monte, 2013-2016.
- Dissonanza: composizioni musicali italiane moderne*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.
- Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000.
- Duecento anni di Teatro alla Scala*, Gorle, Grafica Gutenberg editrice, 1977-1982.
- Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, atti del convegno di studi Roma 11-13 maggio 2009 a cura di Annalisa Bini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012.
- Echi della commemorazione rossiniana*, Pesaro, Tip. G. Federici, 1916.
- Ugo Falena, *La prima rappresentazione della Nave*, «Comoedia», XI (1929), 3, pp. 9-11.
- Fernando Previtali: nel primo centenario della nascita (Adria 1907 - Roma 1985): contributi per un convegno*, Rovigo, a cura di Mariarosa Pollastri, Conservatorio statale di musica F. Venezia, 2007.
- Ernesto Ferrettoni, *Le esecuzioni orchestrali all'Esposizione*, «L'esposizione di Torino. Giornale

- ufficiale illustrato dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro», anno II, n. 15, febbraio 1911, pp. 225-227.
- Ernesto Ferretini, *I concerti orchestrali all'Esposizione*, «L'esposizione di Torino. Giornale ufficiale illustrato dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro», anno II, n. 35, 1911, pp. 549-555.
- Firenze 1815-1945: un bilancio storiografico*, a cura di Giorgio Mori e Piero Roggi, Firenze, Le Monnier, 1990.
- Firenze nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno di Firenze, 5-7 dicembre 1990, Impruneta, Festina Lente, 1993.
- Dante Forni, Romeo Forni, *Sepo: settant'anni con l'arte*, Bologna, Pendragon, 2008, p. 66.
- Fotogenia storie e teorie del cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium, 1977-1978.
- Iginio Fuga, *Della direzione d'orchestra*, «La rassegna musicale», n. 3, maggio-giugno 1933, XI, pp. 168-173.
- Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini: scritti*, a cura di Carlo Santoli, Roma, Bulzoni, 1999.
- Elliot W. Galkin, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York, Pendragon Press Stuyvesant, 1988.
- Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala rinnovato: le prime quattro stagioni 1921-22, 1924-25*, Milano, Fratelli Treves, 1926.
- Carlo Gatti, *Vent'anni di concerti del Teatro del Popolo di Milano*, Milano, Edizioni d'arte Bestetti, 1941.
- Carlo Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1788-1958*, Milano, Ricordi, 1964.
- Carlo Gatti, *Cronache del Teatro alla Scala (1922-1935)*, (Parma), Giacomo A. Caula Editore, 1987.
- Guido M. Gatti, *Musicisti contemporanei: Vittorio Gui*, «La Critica Musicale», III, 6, 8, giugno-agosto 1920, pp. 133-139.
- Guido M. Gatti: *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bologna, Pizzi & C. Editori, 1920, pp. 65-72
- Guido M. Gatti, *Scena e musica nell'opera*, «La Rassegna Musicale», 1933 n. 5, pp. 287-289.
- Guido M. Gatti, *Breve biografia del "Maggio Musicale Fiorentino"*, nel n. unico del XXV Maggio Musicale Fiorentino, 1962.
- Guido M. Gatti, *Torino musicale del passato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1967, anno I, maggio-giugno, pp. 80-88; luglio-agosto pp. 319-328; settembre-ottobre pp. 559-567.
- Luigi Giachino, *Ascoltare le immagini: l'importanza della musica nel linguaggio cinematografico*, Roma, Gremese, 2009.
- Romualdo Giani, *Vittorio Gui, Quattro liriche per canto e pianoforte di S. Mallarmé - Quattro canti della morte da poesie popolari greche tradotte da N. Tommaseo*, «Rivista musicale italiana», XXVIII (1921), p. 534.

- Romualdo Giani, *Recensioni - Critica - Gui Vittorio, "Nerone" di Arrigo Boito*, «Rivista musicale italiana», XXXI, 4, 1924, pp. 594 - 595.
- Gino Marinuzzi: *tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Cei Pierotti Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi, Milano, Mondadori, 1995.
- Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.
- Claudia Giordani, *The copy vanished, ovvero Il film senza film. Note su Fantasia bianca*, «Fotogenia», 1997-98, n. 4-5, pp. 133-148.
- Gli anni dell'Angusteo: cronologia dei concerti, 1908-1936*, a cura di Emilia Zanetti, Annalisa Bini e Laura Ciancio, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1990.
- Gioachino Rossini*, a cura di Alfredo Bonaccorsi, Firenze, Olschki, 1968.
- Giovanni Sgambati: musicista dell'avvenire o epigono romantico?*, a cura di Bianca Maria Antolini e Annalisa Bini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2018.
- Piero Gobetti, *Nella tua breve esistenza, lettere 1918-1926*, a cura di Ersilia Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 2017.
- Lydia Goehr, *Il museo immaginario delle opere musicali: saggio di filosofia della musica*, a cura di Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Udine, Mimesis, 2016.
- Gianni Gori, *Il Teatro Verdi di Trieste, 1801-2001*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Gino Gori, *Scenografia: la tradizione e la rivoluzione contemporanea. Teoria e storia*, Roma, Stock, 1927.
- Philip Gossett, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, Milano, Il saggiatore, 2012.
- Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale*, Torino, 1952.
- Giorgio Gualerzi *Il rossiniano Gui a Torino*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1977, n. 3, pp. 7-15.
- Giorgio Gualerzi, Carlo Marinelli Roscioni, *Le opere di Rossini dirette da Vittorio Gui* «Bollettino del centro rossiniano di studi», anno 1985.
- Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966.
- Riccardo Gualino, *Testimonianze per un teatro*, Torino, s. n., 1987.
- Riccardo Gualino, *Solitudine*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pillotta, 1980.
- Il Maggio Musicale Fiorentino. Le grandi regie*, a cura di Raffaele Monti, Roma, 1986.
- Il Maggio Musicale Fiorentino. Pittori e scultori in scena*, a cura di Raffaele Monti, Roma, 1985.
- Il primato artistico italiano: rivista mensile di tutte le arti*, Milano, Casa editrice del Primato, 1919.
- Il ritratto storico nel Novecento 1902-1952: dal volto alla maschera*, a cura di Francesca Cagianelli, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2003.
- Il Teatro alla Scala: come nacque, come visse, come vive: notizie storiche, aneddotiche, tecniche*, Milano, Pirola, 1926.

- Il teatro degli anni Venti*, a cura di Laura Vazzoler, Roma, Bulzoni, 1987.
- Il teatro dell'Opera di Roma: una storia per immagini dentro e oltre il palcoscenico 1880-2005*, Napoli, Intra Moenia, 2006.
- «Il teatro illustrato», Milano, Società editrice di giornali illustrati, 1905-1914.
- Il Teatro Massimo di Palermo: cento anni attraverso le stagioni liriche e gli artisti*, a cura di Benedetto Patera, S.l., L'opera, 1998.
- Matteo Incagliati, *Il Teatro Costanzi 1880-1907: note e appunti della vita teatrale a Roma*, Roma, Tipografia Editrice Roma, 1907.
- Matteo Incagliati, *Il 1° saggio finale al Liceo di S. Cecilia*, «Il tirso», 9 giugno 1907.
- Giovanni Isgrò, *D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro*, in “Il Mulino - Rivisteweb”, Bologna, Il Mulino, 2014, fascicolo 2, luglio-dicembre, pp. 167-181.
- Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.
- Istituzioni culturali in Toscana dalle loro origini alla fine del Novecento*, a cura di Francesco Adorno, Firenze, Polistampa, 2000.
- Italia 1911: musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini, 2014.
- Mario Labroca, *Vita musicale nell'Italia nuova*, «La Rassegna Musicale», antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, 1966, p. 234.
- Mario Labroca, *L'usignolo di Boboli (Cinquant'anni di vita musicale)*, Venezia, Neri Pozza, 1959.
- La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia, Marsilio, 2011.
- La lezione di Toscanini*, atti del convegno di studi toscantiniani al 30° Maggio Musicale Fiorentino, a cura di Fedele D'Amico e Rosanna Paumgartner, Parma, Grafiche STEP, 1985.
- La nuova musica: pubblicazione musicale mensile*, Firenze, Gambi, 1896-1919.
- L'approdo musicale. Quaderni di musica. Ildebrando Pizzetti*, Roma, ERI, 1966, n. 21.
- La Pro Cultura e la musica a Torino: 1919-1974*, a cura di Ennio Bassi, Torino, Pro Cultura, 1974.
- La “Rappresentazione di Abram e Isaac” al “Teatro di Torino”*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1926.
- La recezione di Rossini ieri e oggi*, atti del convegno Roma, 18-20 febbraio 1993, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994.
- La regia teatrale: Appia, Craig, Stanislavskij...*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, A. Belardetti, 1947.
- La vita musicale dell'Italia d'oggi: Atti del 1. congresso italiano di musica tenuto in Torino 11-16 ottobre 1921, promosso dai periodici Rivista Musicale Italiana, Santa Cecilia, il Pianoforte*, Torino, Fratelli Bocca, 1921.
- La Voce e l'Europa: il movimento fiorentino de La Voce: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di Diana Rüesch e Bruno Somalvico, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.
- Le carte di un festival, 1933-1944: Teatro comunale di Firenze, 11 maggio-1 luglio 2003*, Biblioteca

- Marucelliana di Firenze*, 12 maggio-7 luglio 2003, Firenze, MS grafica, 2003.
- Michele Lessona, *Directores de orquesta italianos: Vittorio Gui y Victor de Sabata*, «La revista de Música», 1930.
- Fernando Liuzzi, *La spiritualità del direttore d'orchestra*, s.l., s.d., 1925.
- L'occhio e l'orecchio lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, a cura di Mara Fazio, Pierre Frantz con Vincenzo De Santis, Sonia Bellavia e Marta Marchetti, Roma, Artemide, 2019.
- Lo sguardo lieto di Guido M. Gatti sul Novecento musicale*. Atti del Convegno internazionale di studi, Chieti, Università degli studi G. d'Annunzio, 26-28 marzo 2004, a cura di A. Mammarella e G. Rostirolla, Napoli, Loffredo, 2007.
- Adriano Lualdi, *L'arte di dirigere l'orchestra: antologia e guida*, Milano, Hoepli, 1940.
- Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Olschki, 1997.
- Luigi Mancinelli: epistolario*, a cura di Antonio Mariani, Lucca, LIM, 2000.
- Franco Mancini, *L'illusione alternativa: lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980.
- Franco Mancini, *Il Teatro San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987.
- Luigi Maniscalco Basile, *Storia del Teatro Massimo di Palermo*, Firenze, Olschki, 1984.
- Giacomo Alfredo Mantelli, *Compositore e trascrittore*, «La rassegna musicale», 1934, n. 2, pp. 97-108.
- Giuseppe Marchetti, *La Voce: ambiente, opere, protagonisti*, Firenze, Vallecchi, 1986.
- Carlo Marinelli Roscioni, *Le otto stagioni di Toscanini alla Scala 1921-1929*, Roma, I.R.TE.M., 1993.
- Ferruccio Marotti, *Appia e Craig: le origini della scena moderna*, S.l., S.n., 1963.
- Guido Marotti, *Primo centenario della nascita di Giacomo Puccini: 1958-1958*, Lugano, 1958.
- Guido Marotti, *Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1926.
- John Mauceri, *A lezione dai maestri: arte, alchimia e mestiere nella direzione d'orchestra*, Torino, EDT, 2019.
- Sergio Miceli, *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca, Lim, Milano, Ricordi, 2009.
- Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Sergio Miceli, *Musicisti d'area colta nel cinema muto* in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini studio, 2011, stampa 2012, pp. 19-31.
- Bruno Migliorini, *Varo di due vocaboli*, «Scenario: rivista mensile delle arti, della scena», n. 1, febbraio 1932, p. 36.
- Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Massimo Mila, *Il Maggio Musicale Fiorentino. L'opera dell'Ottocento e il Congresso di musica*, «La Rassegna musicale», VI, 3, maggio-giugno 1933, pp. 152-163.
- Massimo Mila, *L'opera di Guido M. Gatti nella cultura musicale italiana*, Torino, Centro studi

piemontesi, 1974.

Ubaldo Mirabelli, *Vittorio Gui scrittore*, «Il giornale di Sicilia», 14 febbraio 1961.

Maurizio Modugno, *Discografia rossiniana di Vittorio Gui*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», anno 1985.

Johannes U. Müller, *L'Associazione Amici della Musica e l'origine delle istituzioni musicali fiorentine*, Fiesole, Cadmo, 2003.

Musica e musicisti a Torino 1911-1946, a cura di Enzo Restagno, Torino, Ordine Mauriziano, 1998.

Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio Musicale Fiorentino, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci e Isabella Lapi Ballerini, Firenze 2007.

Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80, 9 maggio-14 giugno 1980, Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Coppini, 1980.

Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80. Atti del Convegno, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981.

Necrologio, «Musica d'oggi», anno XVI, gennaio 1934, p 37.

Fiamma Nicolodi, Renato Di Benedetto, Fabio Rossi, *Lemmario del lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

LesMu: lessico della letteratura musicale italiana: 1490-1950, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, F. Cesati, 2007.

Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, Firenze, Sansoni, 1982.

Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'unità d'Italia a oggi*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1987 (*Storia dell'opera italiana*, 4), pp. 167-229.

Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian music during the Fascist period*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 97-121.

Fiamma Nicolodi, *Novecento in musica: protagonisti, correnti, opere: i primi cinquant'anni*, Milano, Il saggiatore, 2018.

Ugo Ojetti, *Lettera al Maestro Arturo Toscanini*, «Pegaso», anno I, n. 2, febbraio 1929, VII, pp. 226-228.

Ugo Ojetti, *La musica e l'oscurità*, «La Tribuna», 30 marzo 1934.

Cesare Orselli, *Primo incontro di Pizzetti con l'estetismo dannunziano: le musiche per «La nave»*, «Chigiana», 1980, 37, pp. 51-62.

Roberta Paganelli, *Juanita Caracciolo: una breve e fulgida stella tra Puccini e Mascagni*, Varese, Zecchini, 2008.

Marco Palla, *Firenze dalla prima guerra mondiale al fascismo: contesto storico della nascita del Maggio Musicale*, nel n. unico del 66° Maggio Musicale Fiorentino, 2003, pp. 65-69.

Marco Palla, *Firenze nel regime fascista: 1929-1934*, Firenze Olschki, 1978.

- Francesco Palmegiani, *Mattia Battistini, il re dei baritoni*, Milano, Ed. Stampa D'oggi, 1949.
- Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il teatro del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939.
- Guido Pannain, *Musicisti contemporanei: Vittorio Gui*, «Il pianoforte», VIII, 7, 15 luglio 1927, pp. 241 - 246.
- Brunella Paolini, *La nuova biblioteca della Fondazione Rossini di Pesaro*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 2007, pp. 83-92.
- Emilio Raffaele Papa, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958.
- Silvia Paparelli, *Stanislao Falchi: musica a Roma tra due secoli*, Lucca, Akademos, 2001.
- Stefano Parise, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, Milano, Ricordi, 2003.
- Parlando con Vittorio Gui: la quinta stagione sinfonica e le manifestazioni musicali fiorentine*, *La Nazione*, 11 dicembre 1932.
- Alessandro Pavolini, *Maggio Musicale*, «Il Bargello», 22 febbraio 1931.
- Alessandro Pavolini, *Sul Maggio*, «Il Bargello», 17 dicembre 1933.
- «Pegaso: rassegna di lettere e arti», Firenze, Le Monnier, 1929-1933.
- Franco Perrelli, *Storia della scenografia: dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013.
- Renzo Pezzani, *La Musica: Fata Malerba di Vittorio Gui*, «La fiera letteraria» III, 21, 22 maggio 1927, p. 5.
- Carlo Piccardi, *Pierrot al cinema*, in *La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca*, a cura di Sergio Miceli, «Civiltà musicale», anno XIX, gennaio-agosto 2004, pp 35-139
- Lia Pierotti Cei, *Il signore del golfo mistico: Gino Marinuzzi un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo. 1882-1945*, Siracusa, Lombardi, [2005].
- Luigi Pilon, *Il teatro sociale di Bergamo: vita e opere*, Cinisello Balsamo, Silvana; Bergamo, Fondazione Donizetti, 2009.
- Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Leonardo Pinzauti, *Vittorio Gui e Firenze*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, 1976, pp. 204-210.
- Leonardo Pinzauti, *Musicisti d'oggi: venti colloqui*, Torino, ERI, 1978.
- Leonardo Pinzauti, *Variazioni su un tema: ritratti di musicisti dal vivo e a memoria*, Firenze, Passigli, 1991.
- Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- Leonardo Pinzauti, *Voglia di violino. Cinquant'anni di musica in Italia*, Firenze, Passigli Editore, 2000.
- Leonardo Pinzauti, *Ritratti e voci di gente passata e articoli del Giornale del Mattino dal 1960 al 1963*, Firenze, Polistampa, 2006.

- Pizzetti e Mascagni, «La Voce», anno V, n. 12, 20 marzo 1913.
- Ildebrando Pizzetti, *Ariane et Barbeblene...* «Rivista musicale italiana», XV, 1, 1908, pp. 73-112.
- Ildebrando Pizzetti, *Pelléas et Mélisande...*, «Rivista musicale italiana», XV, 2, 1908, pp. 350-363.
- Vittorio Podrecca, *Pel Corea. Nazionalismo musicale*, «Avanti!», 30 marzo 1908.
- Stefania Porrino, *Teatro musicale: lezioni di regia*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2013.
- Giacomo Puccini, *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958.
- Giacomo Puccini, *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Emme Edizioni, 1981.
- Giacomo Puccini, *Lettere e rime, 1884-1924: diario intimo di un artista*, Napoli, Pagano, 1999.
- Giacomo Puccini, *Epistolario II*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Olschki, 2015.
- Arrigo Quattrocchi, *Rossini, nuove prospettive*, «Musica & Dossier», luglio/agosto, 1989, pp. 25-61.
- Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-28.
- Riccardo Muti al Teatro comunale di Firenze: 1968-1982*, a cura di Giulia Perni, Pisa, ETS, 2009.
- Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, Paris, Payot, 1931.
- Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978.
- «Rivista di Roma: politica, parlamentare, sociale, artistica», Roma, Stab. Tip. Italiano, 1897-1899.
- Luigi Ronga, *Appunti delle Lezioni di storia della musica svolte nel r. Conservatorio musicale di s. Cecilia: Vol. I. Antichità e Medio evo. Vol. II. I tempi moderni*, Roma, Arti Grafiche, 1936.
- Luigi Ronga, *Svolgimento del gusto rossiniano sino al Novecento*, «Musica», II (1943), pp. 184-206.
- John Rosselli, *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018.
- Antonio Rostagno, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003.
- Renato Sabatini, *Musica in Umbria*, Perugia, Morlacchi, 2016.
- Harvey Sachs, *I Festivals degli anni Trenta: le ragioni del regime in Maggio musicale fiorentino 2003*, numero unico, pp. 71-75.
- Harvey Sachs, *Nel mio cuore troppo d'assoluto - le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti 2003.
- Harvey Sachs, *Toscanini: la coscienza della musica*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- Mario Saint-Cyr, *Gino Marinuzzi e Vittorio Gui* «Rassegna dorica, cultura e cronaca musicale», Roma, Alberto De Santis editore, 1931, n.9, pp. 181-185.
- Nicola Mario Grano, *Alessandro Vessella*, Cosenza, Nuova Santelli, 2012.
- Piero Santi, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, «Studi musicali», I, Firenze, Olschki, 1972 pp. 161-186.

- Carlo Santoli, *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Alberto Savinio, *Scatola sonora*, a cura di Francesco Lombardi, Milano, il saggiatore, 2017.
- Hermann Scherchen, *Manuale del direttore d'orchestra*, Milano, Curci, 2012.
- Mirella Schino, *Alchimisti della scena: teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Bari, Laterza, 2011.
- Mirella Schino, *L'età dei maestri: Appia, Craig, Staislavskij, Mejerchol'd, Coupeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.
- Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, I, Milano, Ricordi, s.d.
- Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini: la cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le lettere, 2010.
- Giacomo Setaccioli, *Claudio Debussy è un innovatore?*, Roma, 1910.
- Sette anni di acquisti e doni. 1990-1996*, Livorno, Sillabe, 1997.
- Silvana Sinisi, *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- David Sorani, *Giuseppe Dejanis e la società di concerti: musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Torino, Centro studi piemontesi, Fondo Carlo Felice Bona, 1988.
- Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988.
- Luciano Tamburini, *I teatri di Torino: storia e cronache*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966.
- Teatro Comunale. Maggio Musicale Fiorentino Fondazione. Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a cura di Aloma Bardi e Mauro Conti, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1998.
- Teatro Regio città di Parma. Cronologia degli spettacoli lirici*, a cura di Valerio Cervetti, Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Parma, STEP, 1979-1989.
- Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti nelle "Memorie" di Giovanni Tebaldini*, Parma, M. Fresching, 1931.
- Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988.
- Giovanni Teodori, *Alessandro Pavolini: la vita, le imprese e la morte dell'uomo che inventò la propaganda fascista*, Roma, Castelvechi, 2011.
- Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, A.M.I.S, 1973.
- The Cambridge Companion to conducting*, edited by Jose Antonio Bowen, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- The Cambridge companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici, Cambridge, University Press, 2004.
- Vincenzo Tommasini, *La musica per "La nave" di Gabriele D'Annunzio* «Il giornale dei musicisti», 16 gennaio 1908, pp. 194-196.
- Torino avrà un Teatro d'Arte. Una nobile iniziativa del cav. Riccardo Gualino*, «Il Piemonte», 20-21 gennaio 1925, p. 4.

- Arturo Toscanini, *Lettere*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- Toscanini, Atti del convegno Bologna per Toscanini, 14 maggio 1991, Bologna, CLUEB, 1992.
- Tra una film e l'altra: materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Giulio Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Ulpiano, 1938.
- Lamberto Trezzini, *Due secoli di vita musicale, storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Ed. Alfa, 1966.
- Paola Alonge Trivero, *L'attività teatrale a Torino fra le due guerre*, Torino, Giappichelli, 1969.
- Gabriele Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- Un dì all'azzurro spazio: la figura e l'arte di Giuseppe Borgatti*, a cura di Giorgio Gualerzi, Adriano Orlandini, Cento, Cassa di risparmio di Cento, 1993.
- Angelo Ventura, *Intellettuali: cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 2017.
- Ruben Vernazza, *Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento. Un caso eloquente: Emilio Usiglio a Firenze nel 1892*, in *Orchestral conducting in the Nineteenth Century*, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 185-209.
- Riccardo Viagrande, *La generazione dell'Ottanta: Pizzetti, Respighi, Casella, Malipiero*, Monza, Casa Musicale Eco, 2007.
- Visualità del Maggio: bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, Firenze, Forte Belvedere, 2 maggio-7 ottobre 1979, Roma, De Luca, 1979.
- Vita musicale italiana: Roma*, «Rivista nazionale di musica», anno IV, n. 103-104, 19-26 gennaio 1923, pp. 520-521.
- Richard Wagner, *Scritti teorici e polemici: Musikdrama, Del dirigere e altri saggi*, Torino, EDT, 2016.
- Bruno Walter, *Musica e interpretazione*, Milano, Ricordi, 1958.

Scritti di Vittorio Gui

- *Rivolta*, «Harmonia», I, 3, 15 novembre 1913, pp. [16]-24.
- *Linguaggio materno e umanità musicale - Vittorio Gui a Domenico Alaleona*, «Harmonia», II, 6, giugno luglio 1914, pp. [22]-26.
- Gui Vittorio- *Lirismo e musica*, «Il pianoforte», II, 9, 15 settembre 1921, pp. 262-265.
- *Brahms. Nel 25° anniversario della sua morte (3 aprile 1897 - 3 aprile 1922)*, «Il pianoforte», III, 3, 15 marzo 1922, pp. 65-71.
- *Puccini*, «Il pianoforte», III, 6 7, giugno luglio 1922, pp. 172-178.
- *Un lirico (F. B. Pratella)*, «Il pensiero musicale», II (1922), 7-8, pp. 150-153.
- *Il Portogallo*, «La Critica Musicale», V, 9, 10, settembre-ottobre 1922, pp. 217-227.
- *Critica etica e critica estetica*, «La critica musicale», VI, 6-7, giugno-luglio 1923, pp. 177-186.

- *Dino Sincero*, «La Critica Musicale», VI, 4, 5, aprile-maggio 1923, pp. 133-134.
- *Il senso etico del "Nerone" di Boito*, «Il pianoforte», V, 11, novembre 1924, pp. 279-284.
- *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.
- *Atteggiamenti lirici nella musica moderna*, «Il pianoforte», VII, 6, giugno 1926, pp. 164-169.
- *Pensieri su Beethoven*, «Il pianoforte», VII, 10, ottobre 1926, pp. 261-270.
- *L'«Alceste» di Gluck al Teatro di Torino*, «Bollettino Bibliografico Musicale», I/2, ottobre 1926, pp. 15-22.
- *Il vero "Boris"*, «Il pianoforte», VIII, 9, 15 settembre 1927, pp. 293 - 304.
- *La Fata Malerba*, fiaba in tre atti di Fausto Salvatori, Milano, Sonzogno, 1927 (libretto).
- *"Hinc Libertas"*, «La rassegna musicale», I, 12, dicembre 1928, pp. [645]-653.
- *Si naturale o la naturale? (a proposito del «Guglielmo Tell»)*, «Musica d'oggi», n. 5, anno XIII, 1931, pp. 211-213.
- *La scenografia moderna*, «La Nazione», 31 maggio 1933, p. 3.
- *Sull'uso di trascrivere per orchestra*, «La rassegna musicale», IX, 12, dicembre 1936, pp. 353-357.
- *Arlecchino*, «La rassegna musicale», XIII, 1, gennaio 1940, pp. 30-37.
- *Frammenti*, «La rassegna musicale», XIV, 9 10, settembre - ottobre 1941, pp. 309-317.
- *Mussorgsky e la «Kovànskina»*, «Nuova Antologia», S. VIII, 78, 425, 1700, 16 gennaio 1943, pp. 103-108.
- *Le correzioni alla «Kovànskina»*, «Nuova Antologia», S. VIII, 78, 427, 1709, 1 giugno 1943, pp. 189-194.
- *Note e rassegne - Letteratura e Musica*, «Nuova Antologia», S. VIII, 78, 428, 1713, 1 agosto 1943, pp. 205-207.
- *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944.
- *Pietro Mascagni (1863-1945)*, «Il Mondo», I, 11, 1 settembre 1945, p. 12.
- *Problemi della direzione d'orchestra: del dirigere l'orchestra*, «Il Mondo», II, 23, 2 marzo 1946, p. 10.
- *Nabucco o Nabucodonosor*, «Ricordiana», II, 5, maggio 1956, pp. 239-241.
- *Melodramma e televisione*, «Ricordiana», II, 7, luglio 1956, pp. 321-324.
- *La perizia tecnica di Verdi*, Venezia 195(?).
- *Mozart in Italy*, «Opera annual», II (1955-56), pp. 19-21.
- *Note sulla Settima di Sibelius*, «La rassegna musicale», XXVI (1956), pp. 33-35.

- "*Saper leggere*", «Ricordiana», III, 2, febbraio 1957, pp. 91-96.
- *Beatrice di Tenda*, «Musica d'oggi», nuova serie, anno II, maggio 1959, pp. 194-197.
- *Ricordi su Richard Strauss*, «L'Approdo Musicale», II, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 9-18.
- *Ricordando Giacomo Puccini*, «L'Approdo Musicale», II, 6, aprile-giugno 1959, pp. 72-80.
- *Grandezza di Haydn*, «L'Approdo Musicale», III, 11, luglio-settembre 1960, pp. 5-9.
- Come nacque il Maggio Musicale*, «La nazione», 19 settembre 1960.
- *Wagner 1961*, «La rassegna musicale», XXXI, (1961), 3, pp. 110-112.
- *Il ritorno di Pélleas et Mélisande*, «La rassegna musicale», XXXII, (1962), pp. 117-126.
- *A proposito della mia revisione della "Beatrice di Tenda" di Bellini*, «L'Approdo Musicale», 19, 20, 1965, pp. 207 - 214.
- *La voce di un amico lontano e vicino*, «L'approdo musicale», n. 21, 1966, pp. 86-99.
- *I nemici della musica*, «L'osservatore politico-letterario», XII (1966), 3, pp. 63-73.
- *Gli amici della musica*, «L'osservatore politico-letterario», XII (1966), 11, pp. 79-85.
- *Il segreto di Busoni*, «L'osservatore politico letterario», XII, 1966.
- *Ritorno di Alceste*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II/1 1968, pp. 54-61.
- *Ricordi rossiniani* «Bollettino del Centro rossiniano di studi», Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1968, n. 4-5-6, pp. 81-93.
- *Il rispetto del testo nelle edizioni e nelle traduzioni musicali*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, 4, luglio-agosto 1970, pp. 678-692.
- *Ricordo di Luigi Mancinelli*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V 1971, pp. 242-248.
- Vittorio Gui, *Scritti rossiniani di Vittorio Gui*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», anno 1985, n. 25, p. 73.