

Copyright © 2014 Associazione Culturale ParoleCorolle
Corso Mazzini 98 - 48018 Faenza (Ra)
parolecorolle@gmail.com; www.parolecorolle.it

Editing e realizzazione editoriale: Tempo al Libro
Casa Editrice in Faenza - Tel. 347 2567067
info@tempoalibro.it; www.tempoalibro.it

Si ringrazia per il contributo



f o n d a z i o n e

BANCA DEL MONTE
E CASSA DI RISPARMIO
FAENZA

Margherita Pieracci Harwell, Stefanie Golisch, Loredana Magazzeni,
Elio Pezzi, Arturo Donati, Domenico Tampieri, Aurelio Samorì

Cristina Campo e Guido Guerrini

Intrecci di Musica e Poesia in Terra d'Arte

Atti del Convegno

Faenza, 22 novembre 2009 - Auditorium Palazzo degli Studi

a cura di Loretta Scarazzati



Associazione Culturale
ParoleCorolle



Tempo al Libro®

Nota della Curatrice

Sono trascorsi alcuni anni dalla realizzazione del convegno-concerto dedicato a Guido Guerrini e Cristina Campo, di cui si pubblicano qui gli atti. La consapevolezza di quanto fosse stata luminosa e bella quella giornata convegnoistica a Faenza e il desiderio di renderne testimonianza anche oltre le contingenze del tempo e dello spazio sono stati gli elementi che, in un tempo sedimentato e riflesso, ne hanno motivato la pubblicazione.

A tutti i relatori e le relatrici intervenuti al convegno esprimo un sentito ringraziamento per la disponibilità con la quale hanno aderito alla iniziativa editoriale, anche per la generosa attenzione nella cura dei testi nel passaggio dalla forma orale a quella scritta. Un ringraziamento vivissimo al prof. Arturo Donati, al cui fondamentale sostegno ancora devo molto per la preziosità e ricchezza del convegno realizzato.

Desidero ringraziare inoltre l'Assessore alla Cultura e Vicesindaco Massimo Isola per l'incoraggiamento nel progetto di ricerca e l'apprezzamento verso il lavoro svolto. Ringrazio la casa editrice Tempo al Libro, nella persona di Mauro Gurioli, che ci ha accompagnato con sapiente impegno in questo percorso, e la Fondazione Banca del Monte e Cassa di Risparmio Faenza che ha creduto nel progetto editoriale sostenendolo e rendendone possibile la realizzazione.

Infine, un grazie speciale ad Alessandro Cicognani: le sue domande, di appassionato desiderio di conoscenza degli interventi svolti nella giornata convegnoistica, sono state l'iniziale e imprevisto fattore di slancio da cui si è attivato il cammino verso questo nuovo percorso.

L. S.

Prefazione

Guerrini e Campo, o della bellezza e della perfezione

Gli atti del convegno-concerto sulla vita e l'opera di Cristina Campo (al secolo Vittoria Guerrini) e di suo padre Guido – promosso ed organizzato nel 2009 dall'associazione culturale ParoleCorolle, in collaborazione con la Scuola comunale di musica “Giuseppe Sarti”, con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna, della Provincia di Ravenna e del Comune di Faenza –, mettono ancora una volta in evidenza il ruolo culturale che hanno avuto la nostra città e i suoi cenacoli artistici nel secolo scorso, a beneficio non soltanto della comunità locale e delle realtà culturali del territorio, ma della comunità nazionale. Questa pubblicazione costituisce infatti una scoperta davvero interessante, sia per le vicende umane, culturali ed artistiche dei protagonisti – una coppia padre-figlia, davvero di prima grandezza –, che ne fanno una delle esperienze più originali del '900, sia per il contesto storico e culturale in cui tale esperienza si è sviluppata, come emerge dalle relazioni.

Guido Guerrini (1890-1965) è un artista a tutto tondo: musicista, compositore, direttore di importanti conservatori italiani e, da ultimo, dell'Accademia di Santa Cecilia, di cui diviene anche il presidente. Legato alle correnti artistiche e musicali “classiche”, egli, se fa parte a pieno titolo della generazione dei grandi novecentisti (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi...), si apre comunque al nuovo. Al Futurismo, ad esempio, a Marinetti & C. e ai suoi “discepoli” romagnoli: il lughese Francesco Balilla Pratella e il suo concittadino e amico Lamberto Caffarelli. Ma anche alla Seconda Scuola di Vienna, i cui influssi sono testimoniati in molte delle sue 142 opere musicali (la maggior parte delle quali “per violoncello”), che spaziano dal recupero di musiche antiche e popolari, scritte con grande abilità tecnica e salda struttura armonico-tonale, all'inventiva armonica e alla fantasia compositiva mediata dalle nuove correnti musicali e dalle sue esperienze di vita. Ad esempio, le opere per voce e pianoforte sono composte dopo gli anni di prigionia trascorsi in un campo di internamento nell'ultima fase della seconda guerra mondiale e della presenza nazi-fascista nel centro-nord d'Italia. E senza dimenticare le sue

opere letterarie, i suoi saggi critici, tra cui quattro libri sulla teoria e tecnica musicale. Un grande Faentino, un grande artista Guerrini (le sue spoglie riposano all'Osservanza), così come una grande artista è la figlia Cristina-Vittoria Campo (1923-1977), un'intellettuale di prima grandezza, una poetessa, che "ha scritto poco e le piacerebbe aver scritto ancor meno", la quale segue il padre nei suoi spostamenti ed è curiosa di tutto. Nonostante una malformazione cardiaca, allora inoperabile, le precluda una vita normale e la scuola, Vittoria non si arrende: la sua formazione avviene infatti con insegnanti privati e con la lettura, tanta lettura (Hofmannsthal, Weil, Eliot, Hölderlin, Borges, Donne, Williams e moltissimi altri...), con la frequentazione e l'amicizia, a mano a mano che cresce, con numerosi intellettuali, artisti e letterati (ad esempio, Traverso, Luzi, Turollo, Zolla...), con la valorizzazione delle donne e del loro "movimento" (oltre alla citata Simone Weil, come non ricordare Ildegarda di Binden, Aphra Benn, Madame de Sévigné, Jean Austen, le sorelle Brontë, Sofia Tolstoj, Colette, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Emily Dickinson, Maria Zambrano) e con la scrittura. A Vittoria-Cristina non interessa la carriera o il successo; per lei scrivere è una vocazione, cercare la perfezione, come si può facilmente constatare nelle sue poesie, nelle sue traduzioni, nei suoi saggi e nei contributi critici ospitati in queste pagine.

Sono moltissime le "rivelazioni" presenti e celate in questo libro, per cui desidero ringraziare la curatrice Loretta Scarazzati e coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione – ParoleCorolle, Tempo al Libro, Fondazione Banca del Monte e Cassa di Risparmio Faenza –, che ci hanno permesso e ci permettono di scoprire la contemporaneità di questi due artisti e intellettuali che onorano la nostra città e il nostro Paese.

Massimo Isola
Vicesindaco e Assessore alla Cultura
del Comune di Faenza

Faenza, febbraio 2014

Saluti di apertura e Relazioni

Quando l'Associazione ParoleCorolle ci ha presentato questo progetto, subito lo abbiamo accolto in modo favorevole perché è tradizione di questa città riscoprire, rivalutare, valorizzare le figure, le persone che hanno fatto la storia di una comunità, definendone l'identità. Credo sia anche importante riscoprire la storia di figure come quelle protagoniste del convegno di oggi per capire da dove veniamo, le nostre tradizioni, l'identità artistica e culturale di Faenza.

L'Amministrazione Comunale ha messo a disposizione per questo progetto il proprio patrimonio, non tanto quello finanziario, perché sapete bene che le amministrazioni oggi da questo punto di vista soffrono un po', ma quello di competenze, di professionalità di cui dispone questa città. Parlo in modo particolare della nostra Biblioteca Manfrediana che ha messo a disposizione le competenze del personale, a partire dalla Direttrice, la dottoressa Anna Rosa Gentilini, e dalla nostra Scuola di Musica Sarti, con la presenza del Direttore, il dottor Pauselli. Istituzioni che credo in questi anni siano sempre state al fianco delle associazioni culturali che hanno presentato progetti, voglia di fare, iniziative in città.

Questo è un primo appuntamento, perché si tratta di un progetto corposo, importante e significativo, che spazia su più anni. Ringrazio in modo particolare l'Associazione ParoleCorolle e tutti i suoi collaboratori per essere riusciti a coinvolgere nell'iniziativa di oggi le tante associazioni culturali faentine. Credo che questa sia la ricchezza della nostra città.

CRISTINA TAMPIERI
Assessore alla Cultura e alle Pari Opportunità
Comune di Faenza

Pochi minuti per portare il saluto del Presidente della Giunta Regionale Vasco Errani all'Associazione ParoleCorolle, a tutti i presenti, alla Scuola di Musica Sarti e alle tante associazioni culturali che hanno aderito a questo progetto.

Sicuramente se esso è riuscito a coinvolgere le associazioni culturali della città, le istituzioni Comune, Provincia e Regione, questo coinvolgimento dà forza al progetto. Leggevo che l'iniziativa di oggi darà l'avvio a tante altre che si svolgeranno per ricordare i 120 anni di nascita del compositore Guido Guerrini. Leggevo poi, nel depliant che mi è stato inviato, che Guerrini amava molto la città che gli aveva dato i natali e che era sempre presente al suo affetto e al suo ricordo.

Io penso che l'iniziativa di oggi sia una restituzione di affetto e di ricordo al Maestro; avere così unito in un'unica iniziativa il padre e la figlia è un segno di sensibilità dell'Associazione ParoleCorolle e quindi ovviamente anche della sua Presidente e dei suoi soci, verso i sentimenti, per cogliere i sentimenti, gli affetti che possono legare una famiglia. Il padre che componeva musica, la figlia che componeva poesie, entrambi per esprimere i loro sentimenti, le loro emozioni, le loro gioie, ognuno nell'ambito che gli era proprio. Quindi spero veramente e auguro che questo evento sia un nuovo slancio, un nuovo risveglio per le attività culturali condivise della nostra città.

Auguro veramente che anche gli eventi futuri possano avere un coinvolgimento del pubblico molto numeroso e mi compiaccio per la novità dell'iniziativa, un "convegno-concerto".

ANNA MARIA DAPPORTO

Assessore Politiche Sociali, Volontariato, Associazionismo e Terzo Settore
Regione Emilia-Romagna

In qualità di rappresentante della Scuola di Musica “G. Sarti” io mi prendo un merito che non è assolutamente solo mio, ma di tutti, di tutta la Scuola, il merito delle persone che vivono all’interno della Scuola e che sono sempre propense a queste collaborazioni. Ringrazio ovviamente questi, ringrazio i docenti che suoneranno e ci faranno ascoltare e quindi ci faranno vivere veramente quello che Guerrini è stato anche grazie alle sue radici faentine, lasciando la musica per tutti, perché la musica è sempre a disposizione di tutti. Ringrazio l’Associazione ParoleCorolle che ci ha stimolati in questa cosa, dandoci la possibilità ancora una volta di essere per la città: perché una scuola di musica di una città deve essere per la città, deve saper restituire, perché la musica è proprio fatta apposta per una restituzione diretta. Io apprendo, io imparo e insieme godiamo di quello che abbiamo appreso e abbiamo saputo fare.

Grazie all’Assessore che ci ha ringraziati e dico questo: mi raccomando qualsiasi siano i futuri, anche il futuro nostro, il futuro della città, continuate sempre a cercare la Scuola di Musica Sarti, perché è di sicuro un organismo che vuole essere con la città passo dopo passo nel ragionamento di crescita. Dobbiamo crescere assieme e questa è un’opportunità per farlo, è un’idea molto bella quella di essere l’uno per l’altro.

Per il futuro, noi stiamo concretamente pensando all’interno della Scuola di confezionare un progetto. Ora, non siamo amministratori, non abbiamo deleghe amministrative, quindi ci possiamo solamente limitare a dare qualche idea, un progetto editoriale musicale di incisione che possa comprendere molti se non tutti i musicisti faentini e quindi un prodotto che rimanga nel tempo e che comprenda ovviamente anche Guerrini. Poi sarà opera degli amministratori accettare quest’idea, ma sicuramente la Sarti ha Samorì, Guerrini, Gallignani, Cicognani e poi sicuramente tanti altri arricchiranno il contenuto del nostro progetto.

Grazie e buon lavoro a tutti.

MASSIMO PAUSELLI
Coordinatore Artistico
Scuola Comunale di Musica “G. Sarti” di Faenza

Cristina Campo e Guido Guerrini: intrecci di Musica e Poesia in Terra d'Arte

Relazione introduttiva

LORETTA SCARAZZATI

È una gioia essere qui oggi e vedere come la proposta del convegno-concerto “Cristina Campo e Guido Guerrini: intrecci di Musica e Poesia in Terra d'Arte” ha raccolto tanta generosità, adesione e interesse.

Questo progetto di ricerca nasce dall'amore per la musica e la letteratura, e dal riconoscere in Cristina Campo (nome di battesimo Vittoria Guerrini) una delle voci poetiche più alte del Novecento. Dai suoi scritti lettori e lettrici possono attingere a piene mani come fonte inesauribile di cultura e di vita.

Certo, scoprire che il padre di Cristina Campo, Guido Guerrini, è nato a Faenza, sapere che è stato musicista e compositore, sono elementi che hanno innescato un desiderio di ricerca e di approfondimento. La bella biografia della scrittrice offerta da C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, pubblicata nel 2002 dalla casa editrice Adelphi, è stata la prima fonte divulgativa al riguardo, con alcune prime sintetiche informazioni.

Ha così preso avvio il percorso di ricerca, e quante scoperte sono state fatte! È emerso il profilo di un musicista e di un compositore di grande rilievo nel panorama musicale del primo e secondo Novecento. Direttore dei maggiori Conservatori italiani: il “Cherubini” di Firenze, il “Martini” di Bologna, il “Santa Cecilia” di Roma. Co-ideatore del Maggio Musicale Fiorentino, Presidente del Consiglio Accademico di Santa Cecilia, con ruoli prestigiosi sia nella prima metà del Novecento sia nel Dopoguerra. Gli anni '50 e '60 infatti lo vedono attivo, tra l'altro, al Ministero della Pubblica Istruzione, fondatore e Direttore dell'Orchestra da Camera di Roma.

Eppure l'oblio, la polvere grigia del tempo ha avvolto le sue composizioni musicali, e la statura morale e culturale dell'uomo. Come è possibile questo? Dimenticanza? Trascuratezza? Inattualità delle musiche? Di qui allora il progetto di valorizzazione artistico-culturale, per un rinnovato approfondimento del suo valore artistico attraverso un percorso di recupero e studio del patrimonio musicale, nella prospettiva di una auspicata fruizione e possibilità di ascolto da parte del vasto pubblico. Anche il profilo di Guerrini come valente

uomo di cultura è interamente da riscoprire e valorizzare, insieme alla statura morale che lo contrassegnava.

Parimenti, poco conosciuti sono i legami con Faenza, la terra in cui nacque e visse fino al periodo dell'adolescenza, e che lasciò per trasferirsi a Bologna assieme alla famiglia d'origine. Con la città natale il Maestro Guerrini ha sempre conservato nel corso della vita intensi scambi, relazioni culturali e di amicizia con i più autorevoli esponenti della cultura quali Gaetano Ballardini, Lamberto Caffarelli, Ino Savini, Luigi Zauli Naldi, Padre Albino Varotti. In terra faentina nasce l'amore per la musica cui l'inizia il padre stesso Pietro, l'amore per le lettere con la frequentazione dei locali caffè letterari, e il conseguimento della licenza ginnasiale al Ginnasio "E. Torricelli" nel 1907. Dimensioni ancora inesplorate, che tratterò qui di seguito.

Ed anche, l'amore per la musica da parte paterna potrebbe aver influito sul linguaggio poetico della figlia Vittoria, nello stile e nella tensione alla bellezza: un'altra dimensione da esplorare. Il convegno intende riascoltare le parole di Cristina Campo alla luce del rapporto formativo col padre, il primo a credere nel talento della figlia in un reciproco e costante scambio intellettuale tra padre e figlia, e cogliere quell'intreccio tra musica e poesia, dalla musica alla poesia dalla poesia alla musica, che è lievito di tante pagine di Cristina Campo.

Nato a Faenza nel 1890, Guido Guerrini consegue il Diploma di violino al Liceo Musicale di Bologna nel 1911 (scuola Angelo Consolini). In seguito, per vari anni svolge il ruolo di prima viola al Teatro Comunale di Bologna¹.

Nel 1914 consegue il Diploma di Composizione al Liceo Musicale di Bologna, Direttore Ferruccio Busoni (scuola Luigi Torchi, Ferruccio Busoni).

Partecipa alla I Guerra Mondiale come soldato nell'80esimo di fanteria, con sede a Verona: tre anni, dal 1915 al 1918: "Ancor oggi molte cose dell'arte mia vivono per allora e di allora. 3 anni di guerra. Quale fonte di meditazioni!!", e ancora: "Assistito con animo esulcerato al disastro di Caporetto. Ho girato col mio reparto da Erode a Pilato, nel basso Veneto, fra le turbe di profughi"². Di nuovo le difficoltà a Bologna al ritorno dall'esperienza di guerra, l'intenso lavoro orchestrale, lezioni private, per far fronte al sostentamento della famiglia d'origine: un periodo durissimo protratto fino alla vincita della cattedra di Armonia Complementare nel Liceo Musicale di Bologna nel 1920.

Non mancano le delusioni per le ingiustizie concorsuali: "1925: Faccio il concorso alla Cattedra di Composizione al Liceo di Bologna. Rimango 2° ex-aequo con Pratella. 1° esce Nordio. L'ingiustizia mi amareggia moltissimo"³.

Nel 1925 vince il concorso alla cattedra di Composizione al Conservatorio di Musica di Parma, e nel 1926 è nominato vice-direttore.

Nel 1928 si colloca secondo in graduatoria al concorso per la Direzione del Conservatorio “Cherubini” di Firenze. A seguito della rinuncia del primo classificato, Guerrini il 1° febbraio 1929 viene nominato direttore. Successivamente è nominato socio dell’Accademia del Conservatorio Cherubini, e quindi Presidente. Nel 1931 è nominato *ad honorem* Accademico della Filarmonica di Bologna (classe Compositori).

A Firenze si dedica alla costituzione di un grande Coro Polifonico, appoggiato al Conservatorio. “Ho finalmente costituito il grande Coro del Conservatorio, con Cremisini a capo, e lo inauguriamo solennemente nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio il 23 maggio (1930). È una vittoria della mia volontà, che mi costa e mi costerà molti nemici”⁴.

Nel 1931-1933 organizza attivamente la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, assieme a Carlo Del Croix, Vittorio Gui e Mario Castelnuovo Tedesco, e in esso il Primo Congresso Internazionale di Musica. Parteciperà attivamente anche alle edizioni successive del Congresso internazionale di Musica.

Nel 1939 è nominato socio dell’Accademia di Santa Cecilia in Roma.

Nel settembre 1944 viene sospeso dal posto di Direttore del Conservatorio di Musica “Cherubini”, e nel dicembre viene arrestato: “Sono arrestato per motivi politici, che ignoro. 13 giorni alle Murate. Il 17, attraverso il campo di Scandicci, siamo portati al campo di concentramento di Terni, ove rimango fino al 6 luglio 1945”. Anche in condizione di prigionia il pensiero e l’azione del Maestro Guerrini vanno costantemente alla musica: vi organizza tre concerti con cori e solisti, e continua il lavoro di composizione, tra cui *Arabesco* per pianoforte, dedicato a Vittoria, e *Otto liriche* intitolate *Canti della mia prigionia*. Viene rilasciato il 1° agosto 1945⁵.

Dal 1947 al novembre 1949 è nominato Direttore del Conservatorio “Martini” di Bologna.

Dal 1950 al 1960 assume la direzione del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Dopo la nomina, ebbe il merito di fondare il Collegio di Musica al Foro Italico come sezione del conservatorio con funzioni di internato per gli allievi fuori sede, diede avvio all’A.Gi.Mus (Associazione Giovanile Musicale) e costituì l’Orchestra da Camera di Roma, che diresse dal 1952 al 1957. Nello stesso periodo fu insignito membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti (Ministero Istruzione Pubblica). Nel 1955 fu insignito della Medaglia d’argento al merito dell’Arte e della Scuola.

Fornisce un notevole contributo alla compilazione dei due volumi *Il Mondo della Musica* pubblicati da Garzanti nel 1961.

Nel 1964 venne nominato Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia.

Scompare a Roma il 13 giugno 1965, nel cordoglio generale come testimoniato dalla stampa nazionale⁶.

Una vita dedicata interamente alla musica nei suoi diversi aspetti: la composizione in primo luogo, la didattica nei licei e nei più importanti conservatori italiani, la direzione d'orchestra, la critica musicale attraverso conferenze, articoli e recensioni presso le maggiori riviste musicali dell'epoca ("Il Pensiero Musicale", "Rassegna Dorica", "Rassegna Musicale", "L'Illustrazione Toscana"), e presso riviste musicali che egli stesso contribuì a fondare ("Musica Nuova", "La Cultura Musicale"), la divulgazione della musica al vasto pubblico, la promozione di eventi musicali di assoluto prestigio, la saggettica, l'attività educativa e promozionale nei confronti della crescita dei giovani musicisti, l'intervento attivo nei confronti dei problemi concreti dei conservatori italiani (merito di Guerrini è la ristrutturazione del Conservatorio di Parma, e la nuova Sala dei Concerti presso il Conservatorio "Cherubini" di Firenze). Fu autore di monografie definite da Francesca Scaglione "significative per l'epoca"⁷: *Ferruccio Busoni - La vita, la figura, l'opera* (Monsalvato, Firenze 1941); in collaborazione con P. Fragapane, *Il Dottor Faust di Ferruccio Busoni* (Monsalvato, Firenze 1942); e il volume, con dedica alla amatissima figlia: "A Vittoria", *Antonio Vivaldi. La vita e l'opera* (Mazza, Firenze 1951).

Riguardo all'attività di compositore, Guerrini spaziò tra i diversi generi: opera per teatro; musica sacra e corale; musica sinfonica e sinfonico-vocale; musica strumentale da camera; musica per cinema e televisione; musica per banda; musica per pianoforte; musica per canto e pianoforte; trascrizioni ed elaborazioni di autori del passato (in particolare: A. Locatelli, D. Gabrielli, A. Corelli, L. Vinci, A. Scarlatti, G. Sarti, L. Boccherini, A. Vivaldi, N. Paganini, G.B. Sammartini, J.S. Bach, G.B. Martini, L. Leo, D. Cimarosa, G. H. Handel, J. Bull e altri). L'elenco completo e dettagliato delle sue opere è contenuto ne: *Catalogo delle opere di Guido Guerrini al suo settantesimo anno di età (1960)* e "*Curriculum*" della sua vita (Roma, maggio 1961) redatto dallo stesso Guerrini, e "stampato a cura dell'interessato come saluto e ricordo agli amici" (Tip. Detti, Roma, 1961).

Ricordiamo qui di seguito alcune delle sue composizioni più note, nelle parole dell'Autore stesso⁸ le quali ci mostrano come i suoi lavori fossero

eseguiti sia in Italia presso prestigiose sedi teatrali, sia all'estero (Stati Uniti, Radio Svizzera, Radio Francese, Finlandia, Olanda):

- *Leggenda per violino e pianoforte* composta nel 1911, stampata nel 1918 dal Pizzi di Bologna, poi di proprietà di Carish. "Ha avuto un successo vastissimo, grazie anche all'interpretazione magistrale di Bonucci, che ne eseguisce un'ottima trascrizione per cello. Si eseguisce e si vende ancor più di ogni altra cosa mia"

- *Quartetto in Do per due violini, viola e violoncello*, dedicato alla memoria di Luigi Torchi (ed. Pizzi/Carish), composto nel 1920, eseguito per la prima volta dal Quartetto Bolognese composto da Federico Sarti, Adolfo Massarenti, Angelo Consolini e Arturo Bonucci

- *Trio per violino, violoncello e pianoforte* (ed. Pizzi), dedicato alla memoria di Rodolfo Ferrari, composto nel 1920

- *Secondo Quartetto (in Re) per due violini, viola e violoncello* (Ed. Bongiovanni) (1922): "lavoro che portato in giro dal Quartetto Lehner, fa chiasso, solleva polemiche, dà da fare alla critica", "Il Quartetto è eseguito un po' ovunque in Italia. Le barriere con l'estero sono insormontabili"

- *Sonata in La per violino (o violoncello) e pianoforte* (Ed. Bongiovanni), dedicata a Vittorio Putti: "ha molte buone esecuzioni, prime fra l'altro quelle del Ronzato". "1933: a L'Aia riporta gran successo la *Sonata in La* per v. e pf." Nel 1948 la *Sonata in La* viene eseguita alla RAI di Roma (Carmirelli e De Barberis)

- *Sonata da Camera per violoncello e pianoforte* (Ed. Pizzi/Carish) "1925: Questo lavoro, al quale io sono particolarmente affezionato ebbe allora critiche e recensioni entusiastiche, ma non ha mai avuto adeguata divulgazione"

- *Secondo Trio per pianoforte, violino e cello* (Ed Pizzi/Carish) composto nel 1925: "Questo lavoro dedicato al Trio Italiano (Lorenzoni, Serato, Bonucci) è da questo eseguito in tutta Italia e all'estero, ebbe un successo veramente entusiastico. La critica lo esaltò, il pubblico ne rimase rapito. Per vari anni durò il successo. Poi, sciolto il Trio Italiano, il lavoro cadde nell'oblio e non valse a ritirarlo dall'ombra qualche rara e sporadica esecuzione. La verità è che questo *Trio* richiede una esecuzione eccellente. All'estero è più noto e apprezzato che in Italia"

- *Quintetto per pianoforte, due violini, viola, cello* (Ed. Carish) composto nel 1927, dedicato al Quintetto Francesconi: "lavoro che fece un grandissimo rumore e fu eseguitissimo. Oggi appare un po' vizzo. Domani?"

- *Preludio a Corale* composto nel 1930, eseguito da Vittorio Gui al Politeama fiorentino "ha un autentico successo, tanto che verrà poi ripreso a

Roma, a Genova, a Napoli, all'estero (e ancor oggi viene seguito)". "Alla Scala e all'Augusteo è accolto assai bene il *Preludio a Corale*" (1932)

- *Tre Pezzi* per Orchestra d'Archi, dedicato a Gaetano Ballardini (1931-33). "Molinari eseguisce per la prima volta i miei *Tre Pezzi* per Archi – con ottimo successo di pubblico – e critica divisa in due partiti. Sarà questo il principio di un buon cammino, che questo lavoro compirà per il mondo. Pochi mesi dopo infatti esso sarà eseguito ad Amsterdam dal Van der Pas". "I *Tre Pezzi* per Archi vengono eseguiti in serate di gala all'Aia (Van der Pas) e poi in tournée nelle principali città d'Olanda" (1934); "I *Tre Pezzi* vengono eseguiti in America, destando interesse (Indianapolis, Direttore Sevitzyk)" (1938)

- Trascrizione della *Canzone e Danza* per 4 saxofoni, su preghiera del "Quatuor de Saxophones" di Parigi (1936), "che ascolterò poi più volte, stupendamente eseguita alla Radio di Francia e di Svizzera"

- invitato dalla direzione dell'Orchestra sinfonica di Indianapolis, compone *Sette variazioni sopra un sarabanda di A. Corelli*, per Orchestra d'Archi, dedica al direttore Fabien Sevitzyk (Ed. Ricordi) (1940)

- prima esecuzione della *Città Perduta* a Indianapolis (il 2 e 3 aprile 1948), esecuzione della elaborazione delle *Danze* di Vinci a Indianapolis (Sevitzyk) (15 novembre 1948)

- prima rappresentazione de *L'Arcangelo* al Teatro Comunale di Bologna (De Fabritis) (26 novembre 1949)

- prima esecuzione dell'*Enea* al Teatro dell'Opera di Roma (marzo 1953), esecuzione del *Requiem*, trascrizione da D. Cimarosa, al Teatro Argentina di Roma per conto dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia (febbraio 1953), trasmessa dalla Radio Italiana

- nel 1953 si reca a Losanna per dirigervi l'Oratorio *S. Elena al Calvario* di L. Leo nella sua elaborazione, e successivamente in Finlandia per inaugurare un monumento a Busoni e tenervi un concerto delle sue stesse musiche.

Non mancarono anche composizioni particolarmente discusse.

Sempre nelle parole dell'Autore: "Dopo molte trattative, audizioni, letture, discussioni, *La Vigna* viene inclusa nel cartellone del Teatro Reale (1934-1935). Comincia la salita al calvario (e non mancherà la crocefissione)"; 1934: viene eseguita per la prima volta l'8 di marzo – Direttore Serafini. Esito di pubblico buono e sempre migliore nelle recite successive. Critica ostilissima". L'opera *La Vigna* sarà trasmessa il 19 aprile 1950 alla Rai di Torino⁹.

Il Maestro Guerrini dedicò ampia attenzione alla composizione di musica sacra. Ricordiamo in particolare:

- *Il Lamento di Job* (testo biblico) per basso, orchestra d'archi, pianoforte e tam tam, prima esecuzione Società Scarlatti Napoli 1938. (Ed. Ricordi 1939)

- *Missa Pro Defunctis* per 4 solisti, coro misto, orchestra con organo (Ed. Suvini Zerbins) dedicata alla memoria di Guglielmo Marconi, con prima esecuzione al Teatro Comunale di Firenze 1942, Premio Accademia d'Italia. (Ed. Suvini Zerbins 1939)

- *La Città Beata* (1942) – Cantata da camera, per basso, coro femminile e orchestra da camera, prima esecuzione Losanna 1943; il 2 marzo 1949 *La Città Beata* è eseguita a Bologna (ined.).

- *La Città Perduta* (1942) – Cantata biblica, per mezzo soprano, basso, coro e orchestra, prima esecuzione Losanna 1944, esecuzione al Teatro Argentina di Roma nel 1949 (Molinari – Pradelli), e al Teatro Comunale di Firenze il 5 febbraio 1950 (ined.).

Altro aspetto importante da sottolineare è il costante riferimento a testi poetici nella ispirazione delle sue composizioni musicali. Ricordiamo ad esempio il poema sinfonico *L'ultimo viaggio di Odisseo*, ispirato ai *Poemi Conviviali* di Giovanni Pascoli; *Il Pianto della Madonna*, musica sacra e corale ispirata al testo di Jacopone da Todi. Anche la raccolta *Canti della mia prigionia per voce e pianoforte*, composta nel 1945 durante la detenzione nel campo di internamento di Collescipoli, è costantemente riferita a testi poetici, con traduzione di Guerrini. Essa infatti si compone dei seguenti spartiti: *Malinconia* - testo dell'americano Cecil Mathews, dedica "ad Antonio Manganelli"; *Aurora* - testo del poeta e filosofo persiano Omar Khayyam, dedica "a Cecil Mathews"; *Se stanotte io morissi* - testo di Anonimo inglese, dedica "ad Ardengo Soffici"; *Tempo* - testo del poeta romantico P. B. Shelley, dedica "a mia Moglie"; *Lines* - testo di P. B. Shelley, dedica "a mia figlia"; *Invocazione scritta da Mary Stuart in prigionia* - testo in latino (che ipotizziamo tratto dalla biografia realizzata da Stefan Zweig *Maria Stuarda*, Mondadori 1936), dedica "a mia figlia"; *Ballata* - testo della poetessa inglese Laurence Hope, tratto da *Indian Love Lyrics*, dedica "a mia Moglie".

Su modernità e tradizione nelle musiche di Guido Guerrini la critica musicologica deve ancora svolgere un lavoro attento ed esaustivo.

Nel commento offerto da John C.G. Waterhouse, pubblicato in *Dictio-*

nary of Music and Musicians (The New Grove Second Edition - Volume 10, 2001), si mette in evidenza il pregio della prima fase dei lavori compositivi guerriniani: “His earlier music combines high seriousness, at times somewhat academic, with luxuriant chromatic harmony reminiscent of Bax or, more significantly, Alfano. The textures and orchestration sometimes suggest Strauss, as does Guerrini’s interest, around 1920, in the symphonic poem; and there are indications, too, of Ravel’s influence. The most substantial and imaginative of his early works is his second published work in the genre, *L’ultimo viaggio d’Odisseo*, which shows his harmony and orchestration at their most evocative. Also notable, in this early period, are the chamber compositions: the Violin Sonata is typical, combining succulent chromaticism with reiterative thematic developments”.

La fase successiva, invece, risulterebbe caratterizzata da accademicismo, non disgiunto da architettonica sobrietà: “In time Guerrini’s academicism grew more pronounced, while his tendency to romantic indulgence was tempered by a new, architectonic sobriety”.

Piuttosto, in questa seconda fase, è la musica sacra a rivestire caratteristiche di pregio: “His best work after 1930 is in religious music: the gravely expressive *Missa pro defunctis*, though conservative, is free from the tiredness that marks much of Guerrini’s later output”.

Amedeo Casanova concorda nel sottolineare il particolare pregio creativo della musica sacra di Guerrini: nelle composizioni di carattere sacro, Guerrini “sa felicemente servirsi di temi e motivi gregoriani o di sensibilità gregoriana. Nella *Missa pro defunctis* dedicata alla memoria di Guglielmo Marconi, egli raggiunge forse il suo più alto livello artistico”¹⁰.

Nel commento di F. Scaglione, pubblicato nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (2003), si sottolinea il “carattere schiettamente romantico, il quale volge verso un cromatismo che – sebbene risenta dell’influsso wagneriano e Straussiano – rivela una intenzione armonica sempre chiara e precisa. Gli studi severi, la pratica orchestrale, maturata anche dietro le quinte dei teatri d’opera, e la fervida vena melodica hanno determinato caratteri, quali ad esempio, la solidità della costruzione formale o l’orchestrazione raffinata, che hanno permesso al G. di esprimersi con efficacia in tutti i generi musicali (...), per giungere al repertorio sacro corale, genere nel quale il G. si esprime nella maniera più compiuta, raggiungendo momenti di intensa felicità creativa”.

Anche nelle parole di Franco Abbiati, l’arte compositiva del Guerrini è volta a “conciliare gli opposti, ossia (di) pacificare i modi della tradizione, su su fino ai gregoriani, e gli stilemi linguistici dei nuovi orientamenti europei,

non esclusi i post-romantici d'un coralismo specialmente perossiano e d'un sinfonismo specialmente straussiano"¹¹.

La scelta per l'innovazione sarebbe dunque presente in particolare nella prima fase dell'attività compositiva del percorso guerriniano, gli Anni Venti caratterizzati dall'adesione alla musica moderna e dalla promozione attiva e battagliera della stessa negli ambienti musicali bolognesi.

Riprendiamo le parole dello stesso Guerrini. È l'anno 1921: "A Bologna, insieme a pochi amici (Brunelli, Franchi, Bonucci ecc.) e con l'appoggio dell'Editore Pizzi, fondammo la società *Musica Nuova* – per la diffusione della musica moderna. Dapprima è una battaglia senza quartiere che il pubblico e la critica ci dà; ma noi teniamo duro e facciamo eseguire ogni settimana le musiche più significative dei contemporanei italiani ed esteri, chiamando ad interpretarle i migliori nomi del concertismo internazionale. Spesso il concerto si tramuta in putiferio, ma a poco a poco si va formando il *nostro* pubblico che ci rimarrà fedele per tre anni, fino a quando cioè io sono nominato a Parma e la società si scioglie. Ho ragione di credere che quel movimento abbia avuto non trascurabile parte nella evoluzione intellettuale della musica italiana e dei suoi pubblici. Certo che il pubblico di Bologna si mostrò *sensibilissimo* e pronto come nessun altro"¹².

E in riferimento al 1922: "Ad appoggiare la nostra propaganda per la musica moderna, e sempre aiutati dal Pizzi, fondiamo la rivista "La Cultura Musicale" a cui chiamiamo a collaborare i più promettenti giovani musicisti d'Italia. È un organo battagliero che desta interesse in tutta Italia. Bologna sta diventando un convegno di contemporaneità musicale. Solidale con noi Franco Alfano, direttore del Liceo Musicale. (...) A Milano il nostro movimento trova imitatori". La rivista avrà vita due anni, fino al 1923, data in cui ad essa subentra "Il Pensiero Musicale", alla quale Guerrini collaborerà fino a tutto il 1928, anno della sua chiusura.

Costante nel percorso artistico di Guerrini è inoltre il riferimento a Ferruccio Busoni. "Da un anno studio con Ferruccio Busoni – o meglio mi valgo della sua compagnia e dei suoi consigli. Sono prima viola nell'orchestra bolognese che il Maestro dirige, e compio con Lui lunghi viaggi di concerti, traendo vantaggi enormi di esperienza. Busoni era veramente il Maestro, nel gran senso del termine"¹³. Il riferimento all'artista empoiese accompagnerà in modo continuativo il percorso artistico di Guerrini. Suo allievo di composizione nel 1913, a Busoni Guerrini ha dedicato i saggi: *Busoni nei ricordi bolognesi di un discepolo* (Rassegna dell'Istruzione artistica, Roma 1934), *Ferruccio*

Busoni maestro (Rassegna Musicale, Torino gennaio 1940), *Su la Turandot di Busoni* (Il Musicista, Roma marzo-aprile 1940), due significative monografie: *Ferruccio Busoni – La vita, la figura, l'opera*, cit., e in collaborazione con Paolo Fragapane, *Il Dottor Faust di Ferruccio Busoni*, cit.

È di Guerrini la rievocazione di Busoni alla RAI di Firenze in data 18 maggio 1949, e la conferenza su Busoni tenuta all'Accademia di S. Cecilia il 19 marzo 1953. A Ferruccio Busoni il Maestro Guerrini dedicherà, con esplicita citazione in epigrafe, due composizioni: *Secondo Quartetto (in Re) per 2 violini, viola e violoncello* (partitura n. 1189 – parti staccate; n. 1190). Entrambe le composizioni furono realizzate nel 1922 e pubblicate da Bongiovanni nel 1925 e 1924. Anche la composizione *Tema con variazioni per pianoforte e orchestra. Riduzione per due pianoforti* realizzata nel 1954 (Ricordi 1955) recherà la dedica “A Ferruccio Busoni”.

L'influenza di Busoni sulle musiche guerriniane è un aspetto che ci risulta tutt'ora non indagato. Ci sembra comunque importante ricordare che secondo il Waterhouse l'elaborazione *Sette variazioni sopra una sarabanda di A. Corelli* risentirebbe dell'influenza degli insegnamenti di Busoni (cfr. *Dictionary of Music and Musicians*, cit.).

E se nel 1947 Guerrini è impegnato nella trascrizione de *Les Soirées de L'Orchestre* di H. Berlioz su commissione dalla Casa Editrice L'Arco, nel dicembre 1952 esprime la consapevolezza del carattere “volutamente tradizionale” della sua musica, ma all'interno di una specificità peculiare del linguaggio. Dell'opera *Enea* composta nel 1945, prima esecuzione prevista nella primavera 1953 a Roma, così si esprime egli stesso: “Al Teatro dell'Opera di Roma si darà il mio *Enea* nella sua prima esecuzione. È un grosso lavoro al quale tengo parecchio; ma è anche una grossa battaglia, trattandosi di opera volutamente tradizionale, come taglio, ma assolutamente mia come linguaggio”¹⁴.

Fu dunque compositore di vasta rinomanza, figura notissima come direttore d'orchestra e docente, musicista con un ruolo centrale, da protagonista diremmo, nella vita musicale italiana del Novecento, conosciuto anche all'estero. Riprendiamo qui il ritratto che ne fece Franco Abbiati all'indomani della scomparsa: “Era stimato anche quale musicologo e scrittore (...). Ma lo fu anzitutto, e lo fu ai nostri occhi, quale gentiluomo d'una nobiltà, anche nella polemica, che reggeva alle prove più dure. (...) un costume di vita, quindi della signorilità, o meglio dell'umanità calda e comunicativa”¹⁵.

Eppure oggi su Guido Guerrini vige la più fitta cortina del silenzio essendo egli sconosciuto ai più, ed essendo le sue musiche lontane dai circuiti della

fruizione da parte del pubblico. Come è possibile questo? Inattualità delle musiche? Inattualità del pensiero? Ipoteche censorie per aver rivestito ruoli di prestigio nella Firenze degli anni Trenta fuori dall'opposizione esplicita al regime fascista?

Sul periodo fiorentino degli anni Trenta che vide il Maestro Guerrini svolgere la funzione prestigiosa di Direttore del Conservatorio "Cherubini", desideriamo subito sgombrare il campo dal non detto, o implicite allusioni, in rapporto a presunte connivenze col regime. L'unica costante preoccupazione del Maestro fu la musica, e l'azione a favore della musica. La politica non lo interessò, né risulta azione alcuna attiva a favore del fascismo. Certo, dovette tenere contatti con personalità politiche del regime in particolare per l'organizzazione di eventi ed iniziative musicali. Dai suoi scritti emerge un senso di fastidio, e la consapevolezza di come le relazioni con gli allora notabili politici fossero un pedaggio obbligato per chi viveva intensamente la vita della città ed intendeva promuoverla in modo attivo. Da tali obbligate relazioni, Guerrini traeva un senso di insofferenza, quali incombenze burocratiche da svolgere che sottraevano in continuazione energie preziose e tempo alla sua unica e vera vocazione: la musica.

In riferimento agli anni fiorentini così si esprime¹⁶:

"I giornali si interessano alla nuova vita dell'Istituto e mi aiutano. Intendo che la città partecipi alla vita del Conservatorio e che il Conservatorio partecipi alla vita della città, e preparo gli organismi più adatti a ciò". "Collaboro alla Rivista *Pegaso*, diretta da Ugo Ojetti. Vivo fra le personalità più animanti della Città che è con noi cortesissima e assai ospitale (me la farà scontare in seguito!). (...) La Città assorbe sempre più ogni mia attività. Sono chiamato a far parte di Comitati, Commissioni, Consigli, Giurie, ecc. La vita musicale, intensa, succhia tutta quella poca libertà che mi lascia il Conservatorio. Per lavorare non ho tempo affatto, eppure cerco di non staccare i contatti"; "Collaboro con Carlo Del Croix e con Vittorio Gui alla rinascita musicale di Firenze. Si prepara il primo Congresso Internazionale di Musica. Faccio parte della Commissione di lettura per la scelta delle composizioni moderne al Politeama".

"La vita fiorentina è intensissima – colonia americana – colonia ebraica – Ojetti – De Marinis – Visconti – ecc."; "l'intensissima vita che richiede la città. Conosco Strauss, Strawinsky, Bloch, e una decina di più o meno grandi direttori d'orchestra" "1932 - Annata intensa se non di lavoro, di occupazioni. Un'infinità di tempo perso, o comunque regalato a cose che non sono *la*

mia arte. Quindi perso!” “Anche il ‘33 è denso di attività più o meno inutili, ma scarso di lavoro. La vita assorbe inesorabilmente Commissioni, Riunioni, Consigli, Comitati, Ricevimenti, Pranzi, Colazioni, Banchetti”.

Dai *Diari*¹⁷ di Guerrini, in data 26 aprile 1931: “burocrazia arida, forse inutile”; in data 29 aprile 1931: “L’organizzare una grande manifestazione mi occupa molto, troppo. Occorre vincere un’ignota forza delle cose e delle persone che è come una corrente avversa.” “Nuovi progetti da maturare mi sono affidati, quindi nuove seccature in vista. Si è parlato del Prossimo Congresso Internazionale di Musica, della necessità di ampliare e rafforzare il coro del Conservatorio; mi si domanda di facilitare la via alla venuta di Dalla Corte alle Nazioni di Firenze; infine, circa l’Università Musicale che dovrebbe sorgere a Firenze mi si comunica (per fortuna ridendo) che B. (*omissis*) mucola gliene sia riconosciuta la paternità! Ma che davvero gli uomini non vedano che se stessi? O che non sappiano qualche volta vedersi in rapporto ai loro simili? Miseria!”

In data 15 maggio 1931: “Ieri sera a Bologna, un gruppo di infatuati ha messo le mani addosso a Toscanini, perché si era rifiutato di dirigere gli inni alla Patria, quegli inni che egli diresse in trincea, ma che non volle mischiare alle manifestazioni purissime dell’arte sua. Scandalo enorme! Marchio indelebile su Bologna, su l’Italia, e più che tutto sul Fascismo!”.

Guido Guerrini nasce a Faenza, in Romagna, il 12 settembre 1890. Vive l’infanzia e l’adolescenza nella bella Villa Abbondanzi che il padre aveva ereditato dal matrimonio con la contessa Geltrude Abbondanzi sposata in prime nozze. Alla terra romagnola va “il profumo dei miei anni più lieti, e molti ricordi di luoghi cose e persone lontani e cari”¹⁸.

Il primo maestro è lo stesso padre Pietro, modesto musicista. Il Savioni e il Sabbatani lo iniziano allo studio del violino, Giacomo Ancarani gli insegna le regole fondamentali dell’armonia. Quando lascerà Faenza per trasferirsi a Bologna, la vocazione per gli studi di composizione è già definitivamente tracciata.

“Frequentavo allora le scuole elementari, e gli studi musicali furono considerati, da me e dai miei, come un complemento dilettantistico. Mio padre mi insegnò le prime nozioni. Era musicista più che modesto, con teorie didattiche tutte proprie e nozioni teoriche piuttosto vaghe. Ma la passione e la pazienza erano in lui così grandi, e così tenace la volontà di farmi apprendere, che riuscì in breve a farmi leggere correntemente la musica e a farmi strimpellare il pianoforte. Pel violino fui affidato a certo Savioni, vecchio strumentista

del luogo, che mi dava lezione in una stanza oscura e malinconica, accompagnando ed esemplificando le sue lezioni con la viola anziché col violino. (...) Di tempo in tempo, a controllo, “mi ripuliva” il Sabbatani, quando capitava a Faenza fra una scrittura e l'altra. Alla benemeglio i miei studi progredivano, per quanto la mia grande passione fosse tutta per le lettere. Tanto più che, intanto, ero stato iscritto al Ginnasio, e insieme al latino, potevo occuparmi di prosodia e di metrica. (Fatal tempo delle prime poesie).

In quegli anni era divenuto assiduo di casa nostra Giacomo Ancarani, il quale trascorreva anche lunghi periodi di tempo nella nostra casa di campagna, per sorvegliare da presso gli studi pianistici di mia sorella. Ancarani mi si fece amico; e mentre mi aiutava ad approfondire il mio latino, mi veniva anche rivelando, a puro titolo di conoscenza, le regole fondamentali dell'armonia. (Egli esercitava sopra di me benefica influenza, anche per la nobiltà di stile delle sue composizioni).

Si sa come succede a quell'età: mi ci volli provare anch'io. Scrissi da prima piccoli pezzi per violino e pianoforte, che eseguivo poi con mia sorella o con Ancarani; poi scrissi liriche, su versi che io stesso compicciai; quindi mi azzardai a cose di maggior mole. Mi trovai così preso dentro alla passione del comporre. Senza più rimedio”¹⁹.

Insieme, i ricordi di infanzia e adolescenza di Guerrini vanno al caffè letterario che animava la vita di Faenza, luogo di socialità e di scambio fervido di idee, nonché delle irruzioni tempestose di Alfredo Oriani: “La piazza, fra il suo doppio arioso loggiato simmetrico, l'austera cattedrale e la bella fontana trifronte, ne era il cuore. (...) Al caffè dello “schiccone”²⁰, si dava convegno la classe eletta, con una notevole falange di letterati e artisti. Questo caffè, che aveva la sua sede nel bel palazzo Zacchia, sul lato che guarda la piazza, ebbe non lieve importanza nella vita letteraria italiana, poiché vi si riunivano – nelle tarde ore del pomeriggio – i letterati locali Laderchi, Oriani, Saverio Regoli, Don Mazzotti, Don Casali, il Conte Pasolini, Luigi Missiroli, i due fratelli Alberghi, il conte Margotti, oltre a quelli che capitavano di fuori: Panzini, Renato Serra, Beltramelli, ecc.”²¹.

I ricordi vanno anche alla passione per il teatro d'opera, caratteristica della vita sociale faentina, condivisa anch'essa dal padre Pietro: “In Romagna la passione per il teatro d'opera diveniva fanatismo. L'indomani di qualche esecuzione importante o di qualche “prima” notevole, al caffè dello “schiccone” vi era una riunione plenaria degli intellettuali, che venivano ad attingere referenze da quelli che vi avevano assistito. Perché è da sapersi che si era costituita una specie di comitiva dell'opera, formata da un buon numero di faentini, i

quali non mancavano a nessuna manifestazione musicale di qualche rilievo, fosse pure a Bologna, Milano, Torino, Roma e qualche volta anche all'estero. (Di questa comitiva faceva parte anche mio padre). I Teatri di Cesena, di Ravenna, di Faenza, di Lugo, offrivano spettacoli di eccezionale valore: vi si rappresentavano le opere più interessanti (e spesso anche le più moderne), chiamando ad interpreti i più famosi artisti. Anzi, a rendere più acuta e saporita questa passione, contribuiva il gareggiare che facevano fra loro gli abitanti delle varie città, contendendosi una ideale palma di perfezione e ricchezza. E perciò, agli spettacoli di ciascuna città, accorrevano in grandi brigate i cittadini delle altre, i quali vi assistevano e come spettatori e come giudici”²².

La festosa convivialità romagnola è un altro vivissimo ricordo dell'infanzia/adolescenza: “Se si considera che la nostra famiglia era costituita di sei figli, due genitori e una zia, più una governante; e a questi si aggiungevano gli ospiti fissi e di passaggio, non è difficile pensare quanto la nostra casa fosse animata e lieta, e la nostra tavola allegra e chiassosa”.

Così come il rapporto con la terra, la campagna assolata: “La giornata trascorreva così in piena giocondità, tra motti e risa, scherzi e lazzi. Oh! Le allegre adunate nei teneri prati, all'ombra di vecchi manieri sforzeschi, o di antiche querce, immense e materne, seduti intorno alle tovaglie odorose di spigo, con sopra le ceste di roseo pane fragrante. (...) L'allegria circolava, rimbalzava, tessava in ogni senso i suoi fili di luminosità. I cuori erano leggeri e obliosi, le anime sgombre d'affanni. Il sole sembrava benedire le cose e gli esseri”²³.

Guerrini lascia Faenza nel 1905 per trasferirsi a Bologna con la famiglia paterna. È un cambiamento radicale di vita e di ambiente, anche per le difficoltà finanziarie dei primi anni a Bologna dopo gli agi della infanzia e adolescenza nella bella Villa Abbondanzi della città natale.

Vi tornerà per conseguire la licenza ginnasiale nel giugno 1907, nell'antico Liceo-Ginnasio “Torricelli”.

L'estate del 1908 fu l'ultima passata in villeggiatura nei pressi di Faenza (alla Còsina, podere Sant'Antonio).

Nel 1909 presso la Casa del Popolo i fratelli Emma e Guido Guerrini svolgono un concerto²⁴. Già nel 1904 presso la Riunione Torricelli il giovane musicista faentino Guido Guerrini aveva eseguito un concerto con la sorella Emma Guerrini pianista e il baritono Domenico Valli²⁵.

Nel gennaio del 1912 Guerrini fece parte quale violinista del complesso orchestrale che nel Teatro Comunale manfredo eseguì la *Mignon* di Thomas e la *Manon* di Massenet.

Lasciata Faenza, la sua vita si radica sempre più nell'ambiente musicale bolognese e delle più importanti capitali musicali italiane. Bologna, Parma, Firenze, Roma saranno le tappe di un percorso che lo porteranno a svolgere un ruolo di primo piano nel panorama musicale italiano.

Il 24 marzo 1949 Guerrini torna a Faenza per svolgere la rievocazione commemorativa del Maestro Umberto Giordano al Teatro Comunale e dirigere la sua opera *La Vigna*²⁶; tornerà l'anno successivo per assistere alla esecuzione della sua composizione *Tre Pezzi* per Archi con la direzione di Ino Savini (1 novembre 1950, Teatro Comunale di Faenza) a conclusione dell'Ottobre musicale²⁷.

Questa sarà l'ultima delle sue visite ufficiali nella città natale.

La città di Faenza ha sempre mantenuto vivo il rapporto con questo suo illustre concittadino.

Ripetutamente presso il Teatro Comunale di Faenza furono eseguite le sue composizioni musicali.

In sintesi:

- 11 maggio 1943: *Notturmo e fuga*, e *Canzone a ballo*;
- 13 maggio 1943: *Sonata Ottava* di A. Corelli da lui trascritta per archi;
- 2 e 3 aprile 1949: rappresentazione de *La Vigna* al Teatro Comunale di Faenza, con direzione di Guerrini stesso;
- 1 novembre 1950: *Tre Pezzi* per Archi, direzione di Ino Savini.

Nel 1929 viene nominato socio *ad honorem* dell'Accademia dei Remoti di Faenza. Nel 1957 è nominato membro della Società Torricelliana di Scienze e Lettere.

Nel 1964, un anno prima della scomparsa, gli è conferito il Premio "Faentino Lontano", un riconoscimento prestigioso che la città di Faenza offre ai concittadini che si sono distinti per meriti e che hanno onorato la città natale svolgendo la loro attività altrove, testimonianza di ammirazione e riconoscenza. Così il Sindaco Elio Assirelli in occasione della cerimonia di premiazione: "Molteplce e densa quindi la sua attività di maestro compositore e di studioso: Egli in misura assai imponente ha reso onore alla sua città natale mai dimenticata, ma sempre portata nel cuore con trepido amore. Il prof. Guido Guerrini si è dunque procurato un'altissima benemerenzza e noi desideriamo proclamargli il nostro debito di gratitudine e significargli la devota riconoscenza cui ha diritto per il lustro dato alla nostra città col tenerne alto il nome nel campo della musica"²⁸. Guerrini non poté presenziare alla cerimonia per gravi motivi di salute, e fu rappresentato dal conte Luigi Zauli Naldi, in nome

di una lunga fraterna amicizia, il quale rese pubblico onore “all’uomo di nobile e delicato sentire, al musicista sapiente”.

Al “Caro Conte – Cristina, Roma febbraio ‘57” è la dedica manoscritta apposta dalla Campo a una copia del volume di poesie *Passo d’Addio* donata a Zauli Naldi, oggi conservata presso la Biblioteca Comunale di Faenza.

Il Maestro Guerrini riposa a Faenza presso la tomba di famiglia nel Cimitero dell’Osservanza. L’affetto che lo ha legato per tutta la vita alla sua città natale (“La mia Faenza.”²⁹) è testimoniato anche dalla sua stessa volontà di essere sepolto nella terra che gli ha dato origine.

Queste le parole nella lettera indirizzata al Sindaco Assirelli in occasione della premiazione “Il Faentino Lontano”: “Le vicende della mia vita, non facili e non piane, hanno voluto che io rimanessi lontano per lunghissimo tempo dalla mia Faenza, che lasciai giovinetto. Ma posso assicurarLa, Signor Sindaco, che il mio cuore è rimasto ben saldamente attaccato alla mia Terra, della quale sono fiero di avere ereditato le più significative peculiarità. A prova di questo mio amore sta il fatto che mio unico possedimento materiale è un piccolo lembo di terra al Cimitero di Faenza, dove giacciono i miei genitori e dove pure io intendo trovare il mio ultimo riposo”³⁰.

Al rito funebre nella città manfreda parteciparono il Sindaco Elio Assirelli, lo scultore Domenico Rambelli, il Maestro Ino Savini direttore del Teatro Reale di Stoccolma, giunto dalla Svezia, i direttori della Biblioteca Comunale e del Museo Internazionale delle Ceramiche Giovanna Zama e Giuseppe Liverani, i presidenti della Società Amici dell’Arte, dell’Associazione Pro-Faventina, e della Scuola di Musica “G. Sarti”, il preside Giuseppe Bertoni del Liceo Classico³¹. Il Comune di Faenza e la Società Amici dell’Arte vollero onorare Guerrini con pubblici manifesti di cordoglio e compianto³². Parimenti, il presidente dell’Accademia Torricelliana di Scienze e Lettere, prof. Piero Zama, con un telegramma indirizzato alla figlia Vittoria³³.

Per tutta la vita Guerrini mantenne fervide relazioni, di stima e di amicizia, con autorevoli esponenti della vita culturale faentina: Lamberto Caffarelli, Gaetano Ballardini, Ino Savini, il conte Luigi Zauli Naldi, Padre Albino Varotti, i quali tutti godono di prestigio indiscusso nella memoria della città.

I rapporti con Lamberto Caffarelli³⁴, antroposofa, poeta, musicista e musicologo, sono documentati già a partire dal 1921 con dediche manoscritte su partiture di composizioni guerriniane: “A Lamberto Caffarelli affettuosamente

mente” è la dedica manoscritta apposta alla partitura *Quartetto per due violini, viola, violoncello* Pizzi Ed. Bologna.

Segue, nel 1923, l'articolo di Guerrini su Lamberto Caffarelli: *Profili. Lamberto Caffarelli*, in “Pensiero Musicale”, n. 2, febbraio.

Costantemente Caffarelli recensisce i lavori di Guerrini. Ricordiamo: l'articolo di Caffarelli: *Appunti su La Vigna e il suo autore* comparso sul periodico locale “Il Lamone”, dell'aprile 1949, in cui egli commenta l'opera in occasione della sua esecuzione avvenuta a Faenza; il commento attento e approfondito all'opera guerriniana *L'Arcangelo* il quale impegna Caffarelli su quattro numeri consecutivi del periodico “Il Lamone” nel dicembre 1949.

Questa amicizia e stima reciproca proseguono ulteriormente. Con lettera del 9 dicembre 1952 spedita da Roma Guerrini invita l'amico (“Caro Maestro”) a raggiungerlo nella capitale in occasione della esecuzione del concerto dedicato all'opera teatrale *Enea*³⁵.

Anche i rapporti di amicizia con il faentino Gaetano Ballardini³⁶, fondatore del Museo Internazionale delle Ceramiche, promotore dell'arte ceramica di Faenza nel mondo, sono rintracciabili e documentati.

“A Gaetano Ballardini” è la dedica della composizione *Tre Pezzi* per Orchestra d'Archi (composta nel 1931, ripristino Ricordi 1946). Parimenti, “Al carissimo Gaetano Ballardini con antico e immutabile affetto” è l'epigrafe autografa apposta da Guerrini alla copia dell'opera musicale *L'Arcangelo – leggenda drammatica per musica* e conservata presso il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

Da parte sua, Ballardini segna con il lapis rosso - da attenta lettura - l'articolo che il Maestro Guerrini gli aveva donato su Giuseppe Sarti (G. Guerrini: *Giuseppe Sarti, musicista faentino*, in AEMILIA, Anno I Luglio 1929, n. 7).

Il 23 ottobre 1946, all'indomani della distruzione bellica del Museo – l'opera della sua vita – Ballardini scrive all'amico musicista Guido Guerrini: “Lavoro disumanamente contro di me, per gettare le basi di una nuova costruzione. Quarant'anni, Guido, sono andati in fumo; anni di febbri, di ansie, di amori ineffabili. Non importa. L'ultimo giorno mi troverà inchiodato qui, a questo tavolo, ad attendere un'alba”. La lettera di risposta di Guerrini, del 29 ottobre 1946, dopo la visita al distrutto Museo delle Ceramiche con la sua famiglia (“Le mie donne”: la moglie Emilia e la figlia Vittoria): “Non so dirti che strugimento di cuore abbiamo provato alla vista del disastro che ha annientato tutta la tua fatica di tanti anni. Le mie donne piansero di vere lacrime”³⁷.

Il rapporto di reciproca stima e amicizia con il Maestro Ino Savini, direttore d'orchestra e compositore faentino attivo in particolare in teatri esteri, è

durato tutta la vita³⁸. Molta della documentazione musicale conservata presso il “Fondo Guerrini” della Biblioteca Manfrediana è dovuta alla attenzione e cura di Ino Savini³⁹.

Savini stesso dirige la composizione guerriniana *Tre Pezzi* per Archi il 1° novembre 1950 al Teatro Comunale di Faenza a conclusione dell’Ottobre musicale alla presenza di Guerrini⁴⁰. Il 9 maggio 1956 Ino Savini dirigerà al Teatro Rivoli di Porto (Portogallo) la composizione guerriniana *Visioni dell’antico Egitto*, e il 15 giugno 1956 presso il Salone del Club Feniano di Oporto il poema sinfonico *L’ultimo viaggio di Odisseo*, per entrambi prima esecuzione in Portogallo⁴¹.

Infine, da approfondire i rapporti con Padre Albino Varotti, uno dei più grandi compositori odierni di musica sacra. Piace segnalare che fu dono alla Biblioteca Manfrediana da parte di Padre Albino nel 1987 il manoscritto fotocopiato de *La Città Beata*, composta da Guerrini nel 1942.

Già si è detto dei rapporti di stima reciproca con il conte Luigi Zauli Naldi, al quale si dichiara “legato da una amicizia semisecolare”⁴².

A conclusione di questo breve approfondimento su quanto fosse importante per Guerrini il legame con la sua natia Faenza, vogliamo ricordare la revisione - inedita - di Guerrini dell’opera del faentino Giuseppe Sarti, *Concertone per violini, viole, clarinetti corni basso e fagotto*. Il documento manoscritto, inedito, è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio “Cherubini” di Firenze.

Musica, lavoro e fede sono stati i fari della sua vita.

Il motto di Liszt “*In labore requies*” è l’epigrafe scelta dal Maestro stesso alla sua: *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti*, manoscritto autografo, 1942, con prosecuzione successiva fino al 1950, consegnato da Ino Savini alla Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza, e al *Catalogo delle Opere di Guido Guerrini al suo settantesimo anno di età (1960)* e “*Curriculum*” della sua vita, (Roma 1961) redatto dallo stesso Autore.

Nel 1942 – all’età di 52 anni – scrive: “Voglio fissare qui – in sintetica rassegna cronologica – l’opera compiuta in 30 anni di lavoro assiduo, appassionato, fervido, e al quale debbo le più delle non molte gioie che la vita mi ha dato. E se qua e là appariranno nella mia attività zone morte, soluzioni di continuità, stasi di ozio apparente, esse saranno soltanto e sempre i risultati di lotte interiori, di incertezze, di scoramenti, o anche di battaglie per la vita, per la famiglia, per la salute, per l’arte. Ho avuto molte sconfitte ma esse non mi hanno piegato mai, se non per brevi soste. L’amore all’arte che servo ha

sempre avuto il sopravvento su tutto e mi ha confortato di ogni amarezza e delusione. Nel lavoro ho sempre trovato serenità, oblio e gioia, tanto che ho fatto mio il motto di Liszt “*In labore requies*” e mi sono confermato nella convinzione che “a chi saprà essere sempre fedele all’arte, l’arte non mancherà mai d’essergli fedele”.

Ho invece il rimorso di aver gettato del tempo prezioso in cose secondarie, sottraendo così buona attività all’arte mia. Ho scritto articoli, ho tenuto conferenze, ho diretto concerti, ho riorganizzato Istituti, aiutato colleghi, battagliato spesso contro molini a vento (come l’Idalgo), ho dato incremento alla vita artistica di città, ho istituito società per la diffusione della musica moderna, ho perfino restaurato edifici (Conservatorio di Parma) e costruito sale di concerto e nuove aule (Conservatorio di Firenze) e Dio solo sa con quanti grattacapi. Ma non rimpiango nulla, poiché penso che di tutto ciò ch’è fatto con fervida passione qualcosa rimarrà. Ed io ho il dono da natura di intraprendere ogni cosa con entusiasmo. Questo, anzi, mi ha aiutato a camminare nella vita sopportando malanni e dolori.

È dunque tutta una questione di fede: fede in Dio, fede nell’arte, fede nel lavoro”⁴³.

Il convegno prevede un concerto dedicato alle composizioni musicali del Maestro Guido Guerrini. I brani che ascolteremo sono stati recuperati attraverso un minuzioso lavoro di ricerca da parte dell’Associazione ParoleCorolle.

Saranno eseguiti:

- *19 Studi per pianoforte: n. 5* (1937): Denis Zardi, pianoforte.
- *Thirteen Studies for Cello Solo: n.1, n.13* (1941): Sebastiano Severi, violoncello.
- *Canti della mia Prigione* (1945): *Tempo, Lines; Invocazione scritta da Mary Stuart in prigione*: Duo Bergantin-Farolfi, composto da Maria Claudia Bergantin, soprano, e Marco Farolfi, pianoforte.

Ai concertisti Denis Zardi, Sebastiano Severi, al Duo Bergantin-Farolfi un sentito ringraziamento per la loro preziosa collaborazione.

Gli spartiti musicali di Guerrini sono stati recuperati e resi disponibili attraverso: Casa Editrice Musicale Bongiovanni di Bologna; Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza, Biblioteca Conservatorio di Musica “L. Cherubini” di Firenze.

Un ringraziamento ad Anna Rosa Gentilini direttrice e a Isolde Oriani responsabile del “Fondo Guerrini” - Biblioteca Comunale Manfrediana di

Faenza, al prof. Gianni Ciabattini responsabile del Servizio Riproduzione digitale – Biblioteca Conservatorio di Musica “L. Cherubini” di Firenze, e a Giuseppe Turchi, profondo cultore di musica classica, per il materiale d’archivio messo gentilmente a disposizione.

Un commosso ricordo del Maestro Ino Savini per avere con generosità messo a disposizione della Biblioteca manfrediana le musiche di Guerrini. Un grazie sentito alla figlia, Maria Teresa Savini, per la sua presenza.

Grazie ad Alessandra Frabetti, attrice, per la lettura della *Lettera di Cristina Campo al padre*, inedito, 1943.

È significativo e importante ricordare anche le associazioni che hanno voluto sostenerci in questo progetto, alle quali va il nostro pensiero di gratitudine: l’Associazione Musicale “Gabriele Fattorini”, l’Associazione “Faenza Lirica”, Associazione Amici dell’Arte; Associazione ARTLab, Libera Università per Adulti di Faenza, il Circolo “Riunione Cittadina”, la Riunione Cattolica “Evangelista Torricelli”, l’Associazione Coro Lauda Sion, il Coro Polifonico Jubilate, Associazione SOS Donna, Associazione Rumore di Fondo, Associazione GATER Emilia-Romagna.

Ringrazio anche il Gruppo ‘98 Poesia di Bologna che ha aderito a questa iniziativa, il Centro Italiano Femminile Provincia di Ravenna, e la Cooperativa editoriale e culturale “Tratti & Mobydick”, in particolare Guido Leotta, qui presente. Ricordo che il primo appuntamento con la città di questo progetto è avvenuto due anni fa nel 2007 all’interno del Tratti Festival organizzato da “Tratti & Mobydick”. Un pensiero di gratitudine a Viola Emaldi, e al suo sostegno prezioso per la felice riuscita della iniziativa anche attraverso il Circolo “Riunione Cittadina”. Essere qui oggi è un percorso che è partito dal 2007 e passo dopo passo siamo arrivati ad oggi come punto di arrivo, ma anche come punto di partenza per il futuro.

Inoltre desidero ringraziare, fra coloro che hanno concorso al buon esito dell’iniziativa, le istituzioni: la Regione Emilia-Romagna, la Provincia di Ravenna, il Comune di Faenza. Per questo sono particolarmente felice della presenza oggi di Anna Maria Dapporto, Assessore alle Politiche sociali, Volontariato, Associazionismo e Terzo Settore della Regione Emilia-Romagna, di Cristina Tampieri, Assessore alla Cultura e alle Pari Opportunità Comune di Faenza, di Massimo Pauselli, coordinatore artistico della Scuola Comunale di Musica “G. Sarti”, la cui preziosa collaborazione è stata determinante per il buon esito della iniziativa.

Mi sia consentito un ringraziamento particolare al Professor Arturo Donati, senza il cui aiuto questo appuntamento non avrebbe potuto essere così bello e così ricco come si preannuncia essere oggi qui: grazie Professore, grazie tantissimo.

Desidero ringraziare i nostri illustri ospiti e relatori, in particolare la Professoressa Margherita Pieracci Harwell che ringrazio di cuore. Quando mi è stato detto che la Professoressa avrebbe potuto essere presente, veramente è stata una cosa di grande onore e di grande commozione e mai nemmeno nelle nostre più rosee aspettative quando abbiamo iniziato ad organizzare questo appuntamento, avremmo osato sperare tanto. Sarà molto bello ascoltarLa, Professoressa grazie.

Ringrazio i familiari Guerrini, Maria Grazia Guerrini e Valeria Bragaglia, di essere qui presenti con noi, e Giovanna Fozzer, scrittrice e poetessa.

Porto anche i saluti del Maestro Mauro Valli, oggi impegnato in un concerto in Austria e che è stato il primo a credere in questo progetto.

Grazie infine agli Istituti di credito che ci hanno dato la possibilità di una realizzabilità concreta: la Banca di Romagna, la Fondazione Banca del Monte Cassa di Risparmio di Faenza, e la Banca di Credito Cooperativo Ravennate e Imolese.

Siamo stati dunque molto aiutati, e quando il compito ci sembrava troppo alto, troppo difficile per noi, tornavano in mente le parole di Cristina Campo: “con lievi mani, con lieve cuore”, e a queste parole - lievi mani e lieve cuore - abbiamo affidato la ricerca del percorso e lo slancio del non possesso e della libertà.

E quindi “con lievi mani, con lieve cuore” noi vi auguriamo un buon ascolto.

Note

1. Le notizie biografiche sono state ricostruite attraverso le seguenti fonti: G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc., 1942-1950*, documento manoscritto consegnato alla Biblioteca Comunale di Faenza da Ino Savini. Le informazioni biografiche sono state tratte anche da: G. Guerrini, *Ricordi del mio passato*, documento dattiloscritto consegnato alla Biblioteca Manfrediana da Don Amedeo Casanova; G. Guerrini, *Catalogo delle Opere di Guido Guerrini al suo settantesimo anno di età (1960) e "Curriculum" della sua vita*, Roma, 1961.
2. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.
3. Ivi.
4. Ivi.
5. Ivi.
6. *Un lutto nel mondo musicale italiano. La scomparsa di Guido Guerrini*, in Radio Corriere, n. 26, 27 giugno-3 luglio 1965; l'articolo di Franco Abbiati, *Morto a Roma il musicista Guido Guerrini (75 anni)*, Corriere della Sera, 15 giugno 1965; *È morto il maestro Guerrini*, Il Resto del Carlino, 15 giugno 1965; *È morto a Roma il maestro Guerrini*, Il Messaggero, 15 giugno 1965.
7. La definizione è di Francesca Scaglione, in Voce: "Guerrini, Guido", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.
8. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.
9. Ivi.
10. Don Amedeo Casanova, ne Il Piccolo, 11 aprile 1964, riportato nell'articolo: *La morte del M° Guido Guerrini*, Il Piccolo, 17 giugno 1965.
11. Franco Abbiati, *Morto a Roma il musicista Guido Guerrini (75 anni)*, cit.
12. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.
13. Ivi.
14. G. Guerrini, Lettera dattiloscritta a Lamberto Caffarelli, 9 dicembre 1952, conservata presso la Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza.
15. Franco Abbiati, *Morto a Roma il musicista Guido Guerrini (75 anni)*, cit.
16. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.
17. I *Diari* del Maestro Guerrini sono conservati presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna.
18. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.
19. G. Guerrini, *Ricordi del mio passato*, cit.
20. Dalla forma del naso del proprietario, come ricorda il Guerrini.
21. Ivi.
22. Ivi.
23. Ivi.
24. Cfr. Ino Savini, Rino Savini, *La Musica a Faenza (1400...1994)*, Faenza 1997, Stampa Offset Ragazzini, p. 115, p. 124, segnalato da Giuseppe Turchi.
25. Ivi.
26. Cfr. "La Quénta Giurneda de Fainten luntan", in "E' mi Paés" 1964, F.lli Lega, Faenza. Questa pubblicazione è informativa anche delle date in cui furono eseguite al

Teatro comunale di Faenza le composizioni guerriniane.

27. Segnalato da Maria Teresa Savini, che si ringrazia. Fonte: ricerca di Ino Savini, “Sei secoli di musica a Faenza: 1400/1992”.

28. Sindaco E. Assirelli 27 giugno 1964 in: “La Quénta Giurneda de Fainten luntan”, cit.

29. In G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.

30. Lettera di Guido Guerrini al Sindaco Elio Assirelli del 27 giugno 1964 da: “La Quénta Giurneda de Fainten luntan”, cit.

31. *Imponenti funerali del maestro Guido Guerrini*, in Il Resto del Carlino, 17 giugno 1965.

32. Conservati presso: Fondo Guerrini, Biblioteca Manfrediana, Faenza.

33. Cfr. *Un piccolo lembo di terra per il riposo di Guido Guerrini*, in Il Resto del Carlino, 16 giugno 1965.

34. Lamberto Caffarelli (Faenza 1880- Faenza 1963), personalità culturale complessa, fu antroposofo, poeta, musicista e musicologo. Diplomato in composizione presso il Liceo Musicale di Bologna, dal 1900 al 1921 è maestro di cappella ed organista della Cattedrale faentina. Dal 1921 al 1925 è direttore della Scuola comunale di musica Giuseppe Sarti. Numerose le opere pubblicate. Ricordiamo la recente ripubblicazione: L. Caffarelli, *Canti dei Tre Misteri. Galeotus*, a cura di Giuseppe Fagnocchi, Fratelli Lega Editore, Faenza 2013.

35. Lettera di G. Guerrini a Lamberto Caffarelli, 9 dicembre 1952, conservata presso Biblioteca Comunale Manfrediana.

36. Riguardo a Gaetano Ballardini (Faenza 1878-Faenza 1953) si rimanda a: Pietro Albonetti, *Tra Faenza e il mondo: Gaetano Ballardini e il suo Museo*, in *Faenza nel Novecento*, Edit Faenza 2003.

37. Traggo il testo delle lettere dal saggio di Pietro Albonetti, *Tra Faenza e il mondo: Gaetano Ballardini e il suo Museo*, cit., p. 816.

38. Testimonianza della figlia di Savini, Maria Teresa, che si ringrazia sentitamente. Ino Savini (Faenza 1904-Faenza 1995), fu direttore d'orchestra con incarichi ad Oporto (Portogallo) presso il Teatro Coliseu e Teatro Rivoli, e a Stoccolma presso il Kungliga Teatern. Cfr. Ino Savini *Live Collection – Novantesimo Compleanno*, 1994.

39. Cfr. la Rivista Radio 2001 Romagna – Anno XVI n. 1 (70) marzo 1994.

40. Segnalato da Maria Teresa Savini, che si ringrazia. Fonte: ricerca di Ino Savini, “Sei secoli di musica a Faenza: 1400/1992”.

41. Segnalato da Maria Teresa Savini. Fonte: Archivio personale di Ino Savini.

42. Cfr. “La Quénta Giurneda de Fainten luntan”, cit.

43. G. Guerrini, *Rassegna cronologica di composizioni, opere, scritti, ecc.*, cit.

La vita e l'opera di Cristina Campo: un cammino nella luce

MARGHERITA PIERACCI HARWELL

Il titolo non intende negare che il cammino di Vittoria Guerrini, più nota come Cristina Campo, sia stato difficile, sia nella vita che nell'opera - vuole però sottolineare come fu particolarmente inondato di luce - di "grazia" preferiva dire la Weil da lei venerata. «Sei nata di domenica», le aveva ricordato un giorno la madrina slava Gladys», e «vedrai molte cose che altri non vedono». Il dono dell'illuminazione/visione può essere una "spada a doppio taglio" (parlando di Vittoria/Cristina vien fatto spesso di usare le sue metafore, prova della loro forza e gravidanza) - la "veggenza" si paga con molto dolore, e appartiene alla vita dello spirito. Ma anche la vita "naturale" della figlia del Maestro Guerrini bagnò nella luce: dalla prima infanzia l'affetto indiviso, tenerissimo, di tre adulti d'eccezione: il Maestro, appunto, l'amatissima Minet¹, e il suo geniale fratello, il famoso Professor Putti dell'ospedale Rizzoli di Bologna. Di trepidante tenerezza per la loro Piccola (il Maestro la chiamava così anche quando lei aveva trent'anni) traboccano le lettere che i tre personaggi si scrissero, ed il diario del Maestro Guerrini, custodito a Bologna e attentamente visitato dalla biografa di Vittoria, Cristina De Stefano, e da un giovane poeta, Domenico Brancale, appassionato lettore della Campo, che le dedicò anni fa un piccolo libro: *Cristina Campo in immagini e parole*².

Poiché questo convegno è nato innanzitutto per onorare il Maestro, citerò subito una pagina del diario di lui. La famiglia si reca a Cortina (nel centro Codevilla, fondato dal Putti) perché il Maestro deve curare un principio di tubercolosi: «*Ripartiamo da Bologna verso Cortina - vi si legge - insieme alla nostra Piccola, e sempre respirando per lei. Io ho dimenticato il mio male e me stesso: non vivo e non sento che la nostra bimba. Insieme a Minné la spiemo, la coviamo, tratteniamo per lei il respiro... L'ultimo tratto del viaggio è il più terribile, poiché durante l'ultima salita si potrebbero vedere i primi fenomeni. Dio sembra assisterci. Vittoria è tranquilla e senza affanno. La notte la passiamo ad assistere il sonno e il respiro*»³. Infatti questa creatura benedetta dalle fate ha avuto al suo battesimo, come i personaggi delle fiabe che tanto amava, anche una fata ma-

ligna, offesa da qualcuno senza saperlo, che l'ha caricata di ciò che solo molto più tardi lei saprà riconoscere come un dono: la malattia (nel 1970 scriverà in una lettera a Mita che San Giuseppe da Copertino avvertiva che «**la malattia è una perla preziosa: è sempre e unicamente qualcosa che Dio ha da dirci**»)⁴.

La bambina era nata, con una malformazione cardiaca allora incurabile, nel villino riservato allo zio, immerso nel grande parco dell'Istituto Rizzoli, e vi soggiognerà spesso e a lungo per tutta l'infanzia. Pensa a quel parco quando scrive nel saggio *In medio coeli*: «**Chi abbia avuto la ventura di nascere in campagna (o almeno in un giardino abbastanza vasto da non saperne troppo bene i confini) porterà per tutta la vita il sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio, di uno svolgersi musicale di frasi che [...] colma i sensi di sovrabbondante letizia [...]**»⁵. Colpisce che il Maestro parli a sua volta con delizia dei ricordi di un'infanzia campagnola: «*Noi romagnoli [...] la mente la possiamo elevare, ma l'anima ci resta contadina, o perlomeno campagnola [...] Il nostro io si sente se stesso solo a contatto coi campi, coi boschi, col sole puro, coll'acqua di sorgente*»⁶. Vittoria scriverà in una lettera a Mario Bortolotto del 1962: «**Mio padre m'ha invitato a una gita in campagna e io non ho potuto rifiutare - perché mio padre è degli ultimi a sapere con precisione i nomi delle cose (cioè a possedere ancora una realtà). Stasera ho il ginocchio dolente, ma so distinguere alla perfezione il trillo del fringuello da quello della capinera, lo squittio dell'averla da quello della cincia**»⁷.

La madre è per Vittoria una tenera sorella oltre che un modello inarrivabile (nella ideale perfezione con cui incarna il ruolo di Donna, come la madre della Woolf per Virginia, quando con squisita sapienza dispone frutti in un vaso). Ma il padre sarà per tutta la vita il suo Maestro - così simile a lei che inevitabilmente a volte si scontrano. Da lui impara a leggere piccolissima, guardando le insegne durante le passeggiate in città; sarà lui a dirigerne gli studi quando a dodici anni la salute le imporrà di lasciare la scuola, ma già prima ne orienta le letture: «**Avevo nove o dieci anni [...] e dopo aver dato fondo alle fiabe, ai volumi di storia sacra, e a tutto quanto si poteva, allora, consentire come lettura a un bambino, pregai mio padre di lasciarmi leggere qualche libro della sua biblioteca. Egli, con un gesto, l'escluse quasi tutta: "Di tutto questo, nulla" mi disse; poi indicandomi una scansia separata: "Questi sì, puoi leggerli tutti, sono i russi. Troverai molto da soffrire ma nulla che possa farti del male"**» - dirà la scrittrice nella seconda ed ultima delle interviste che rilasciò⁸.

Fino all'adolescenza Vittoria ebbe pochi rapporti con i coetanei, ma infine (negli anni di guerra) nacque la prima delle sue straordinarie amicizie, con

Anna Cavalletti, che le fu tragicamente strappata, a diciotto anni, dal bombardamento di Firenze del '43. Era, come poi tutte le amicizie e i due amori della Campo, radicata in una comune fervida passione per le arti. Con Anna (e con Marcella Amadio⁹, che era vicina ad ambedue ed aveva una bellissima voce), ascoltava Schubert e condivideva letture: in primo piano allora la Mansfield (di cui avrebbe pubblicato una traduzione nel '44¹⁰, un anno dopo la morte di Anna). Nella Mansfield le due ragazze - che già sapevano che la loro vocazione era lo scrivere - avevano riconosciuto un modello di scrittura. La morte di Anna fu quindi uno sradicamento, non solo sul piano affettivo; segnò anche la prima di quelle vicende di morte e resurrezione che costellarono la sua vita. («**Il mio palmo - scriverà - segnato da tutte le mie morti**¹¹»). Attraversò due mesi di notte oscura, cui contribuivano gli eventi politici del '43, drammatici per la famiglia Guerrini. Riemersa, scrisse una lettera al padre che conferma la dedizione all'arte dello scrivere, in cui riconosce il senso del suo destino:

«Se tu sapessi, papà, che cosa è passato in me in questi due ultimi mesi. [...] Negli ultimi giorni di Careggi, avrai notato, mi ero calmata - ma sai perché? Perché avevo deciso di rinunciare, una volta per tutte. A che? Non saprei dirti esattamente, ma... a tutto, al futuro, a quell'ardente protendersi al futuro che finora era stato il mio atteggiamento naturale. [...]

Ma iersera, trovando la tua lettera, tutto il sangue mi è affluito al cuore: e adesso sento e vedo che tutto non è ancora perduto - che si può ancora sentirsi vivi e cioè *volere* qualcosa. Papà non dubitare: scriverò, scriverò bene. Certo finora la giovinezza [...] lavorava per me, spingeva la mia mano sulla carta come il sangue nelle vene. E ora ho tanto sofferto che non so se potrò parlare distintamente agli altri: se rileggo i miei ultimi appunti mi sembrano così *solì e chiusi*! Però voglio tentare tutto, Papà caro; e vedrai che, a Dio piacendo, non ti deluderò. Ho tante tante cose da dire! Quasi direi *da salvare*: tutta la tragica bellezza di ciò che è passato in noi e vicino a noi - cosa che io sola sento di aver visto e sento fino alla sofferenza e che assolutamente non devono morire [...]»¹².

Sarà nel '43 che uscirà la sua prima traduzione, certo suggerita dal padre: Gengt von Törne, *Conversazioni con Sibelius*¹³.

Nel '45 il Maestro, accusato di collaborazionismo, trascorre, prima di essere scagionato, sette mesi in un campo di internamento del Lazio. (Non sarà reintegrato nel suo incarico di direttore di Conservatorio che nel '47, e questa volta a Bologna). In carcere, e poi nel campo, Vittoria continuerà, nel soccorrerlo, a rivelare il coraggio e l'efficienza che l'avevano distinta du-

rante il passaggio della guerra. Ma questo non le impedirà di mantenere fede alla promessa della lettera. Dal suo internamento il maestro scrive: «*Ricevuta un'adorabile lettera di Vittoria con tre liriche tradotte da lei per la mia musica... Povera piccola mia. Ha essa pure la bella fibra del lavoro, unico credito da suo padre. Ma farà, ne sono sicuro, e muoio dal desiderio di esserle ancora vicino. Fino ad ora ho trascurato troppo il suo lavoro per il mio*»¹⁴. E in un'altra pagina del Diario, dello stesso anno:

«*Vittoria, partendo, mi lasciò un fascio di versi che io credevo tradotti da Rilke, chissà perché. Li lessi con infinito, intimo godimento, pensai anche di musicarne alcuno. Mi parevan veramente gonfi di poesia, ma elevata e contenuta. Una fortezza che irrigiava il cuore. Ne scrissi a Vittoria compiacendomi per quella che io credevo la sua traduzione ed esaltando la bellezza dei versi. Oggi, da una sua lettera, credo di capire che i versi erano suoi, di Vittoria, originali*»¹⁵.

Nel 1947, la vita del Maestro ritorna normale, tuttavia la famiglia vivrà spesso separata fino al '55: lui, per lavoro, a Bologna, poi a Roma, Vittoria e la Madre a Firenze. Sempre la salute precaria rende la fatica di un trasferimento temibile. La figlia soffre delle assenze del padre, e ancor più perché teme d'esser lei la causa della separazione di quei due tenerissimi amanti, il cui rapporto la colmerà di ammirazione, come vedremo, fino alla separazione definitiva, nella morte. Intanto, però, Vittoria ha incontrato Leone Traverso - che oltre ad essere il partner del primo profondo rapporto amoroso, è per lei un nuovo maestro, che certo non soppianderà il padre, ma allargherà vastamente il raggio delle passioni letterarie, soprattutto (ma non solo) ai tedeschi, da Hölderlin a Hofmannsthal, ambedue tra i suoi perenni fari. Per le edizioni Cederna, in gran parte dirette da Traverso, Vittoria pubblica nel '48 la traduzione delle *Poesie* di Mörike¹⁶. Negli anni '50 si formerà attorno a lei una calda e brillante cerchia di amici fiorentini con cui condividere la passione per le nuove scoperte letterarie. Alcuni sono da sempre sodali di Traverso: Macrì, Luzi - col quale ultimo la Guerrini stabilirà un rapporto speciale, e le cui opere degli anni '50 lei riporrà tra i grandi modelli, con Hofmannsthal e Simone Weil che incontrerà grazie a lui - altri, coetanei di Vittoria: Marcucci, Masini, gli svizzeri Fasani e Orelli, soprattutto Gianfranco Draghi. Quest'ultimo è il redattore della "Posta Letteraria"¹⁷, la pagina letteraria del "Corriere dell'Adda e del Ticino", foglio al quale Cristina affiderà pagine tra le sue più preziose (*Fiaba e mistero, Parco dei Cervi*), e splendide traduzioni (da Eliot, Dickinson, Hofmannsthal, Weil), e molti numeri del quale organizzerà assieme a Draghi, con cui esiste una notevolissima corrispondenza, pubblicata ora in volume¹⁸. Dalla vivacissima attività creativa di questo periodo nascono i due primi libri

di Vittoria, molto parca in vita, come disse, di pubblicazioni: le poche ma perfette liriche di *Passo d'addio*¹⁹ e i mirabili saggi di *Fiaba e mistero*²⁰, che ri-proporrà molti anni dopo, insieme ai saggi romani, ne *Il flauto e il tappeto*²¹.

È del '61, tra la pubblicazione di *Passo d'addio* e quella di *Fiaba e mistero*, un'altra annotazione del Maestro Guerrini, di una perspicacia verrebbe da dire trionfale: «Vittoria... dimostra sempre più e sempre meglio doti eccezionali di scrittrice. Ha raggiunto una così perfetta forma e un così forbito stile quali non mi vien di riscontrare in nessuno dei contemporanei. Ma a queste doti tecniche ella aggiunge una profondità di pensiero, una sensibilità umana, che ai nostri giorni sono ignote ai più. È un'arte che resterà»²². Ancora legate al periodo fiorentino saranno le traduzioni di William Carlos Williams per Scheiwiller²³, del *Diario* della Woolf per Mondadori²⁴ e la preparazione della *Venezia salva* per la Morcelliana, che uscirà solo nel '63²⁵. E a lungo Vittoria e i suoi "amici fiorentini" avevano lavorato a quel libro delle Ottanta poetesse²⁶ voluto da Casini e mai dato alle stampe.

Ma già nel '55 (novembre), la legatissima famiglia Guerrini aveva potuto ricongiungersi. Finalmente anche Vittoria e la Madre si stabiliscono nell'appartamento del Foro Italico assegnato al Maestro, Presidente del Collegio di Musica. Come si era previsto lo strappo da Firenze sarà dapprima sentito come trauma, ma abbastanza presto prevarrà l'incanto della Roma soprattutto notturna e la quantità degli impegni a cui la capitale assoggetterà una Vittoria/Cristina che si vuole partecipe di ogni causa giusta. Il '56 la vedrà assistere Corrado Alvaro fino alla sua morte; la vedrà associarsi a Malaparte per combattere con più efficacia in due cause che le stavano particolarmente a cuore. La prima è la difesa di Danilo Dolci incarcerato a Palermo per avere sostenuto «illegalmente» un'azione dei disoccupati. (Dolci apparteneva in origine al cerchio degli amici fiorentini, perché Vittoria l'aveva incontrato a Firenze tramite tre personaggi importanti per la sua storia, che non abbiamo ancora nominati: due frati dell'Annunziata - Giovanni Vannucci e David Turollo, che avevano conosciuto Dolci a Nomadelfia - e la scrittrice Maria Chiappelli). L'altra causa è la difesa dei condannati greci nella guerra di Cipro, in cui era coinvolta la clavicembalista e poetessa greca Margherita Dalmati²⁷, massima traduttrice nel suo tempo di poesia italiana contemporanea. (Margherita è morta pochi mesi prima di questo convegno e sarebbe stato così importante potesse parteciparvi, poiché vi si commemoravano insieme il Maestro e sua figlia, ad ambedue dei quali fu ugualmente legata. La sua amicizia con Vittoria fu ancora un dono del Maestro alla figlia, grandissimo dono perché Margherita fu certo fino all'ultimo tra gli amici più congeniali e vicini).

Roma segna una nuova tappa nel cammino della nostra scrittrice. Subito si nota un maggiore coinvolgimento col mondo attorno, oltre lo stretto cerchio di sodali e amici. E ben presto in quel cerchio sale in primo piano Elémire Zolla, che sarà suo compagno fino alla morte di lei. Zolla porta con sé tutto un nuovo ambito di letture che Vittoria è pronta a condividere, e due grandi avventure di lavoro, la collaborazione alla nuova rivista *La conoscenza religiosa*²⁸, e alla sua grande *Antologia dei mistici*²⁹. Il più esteso lavoro di traduzione di Vittoria/Cristina in quell'epoca sfocerà nel volume per Einaudi: John Donne, *Poesie amorose. Poesie teologiche*³⁰. Sono di quel tempo le poesie ultime di Vittoria, di cui alcune usciranno postume³¹, i grandi saggi che *Il flauto e il tappeto* aggiunge a quelli di *Fiaba e mistero*, e le note introduttive ai libri di Rusconi³².

Siamo giunti, con questi accenni di bibliografia, agli anni '70, cioè alla vigilia della morte di Vittoria. E vi siamo giunti senza soluzione di continuità perché le opere del periodo romano corrono tutte su un filo che le lega agli interessi e agli atteggiamenti che si sviluppano in Vittoria per il sodalizio con Zolla.

Ma una grande cesura si riscontra tuttavia in questa continuità, ed avviene nel '65, con la scomparsa di ambedue i genitori - la ferita immedicabile è espressa nel *planctus*³³ *La Tigre Assenza*³⁴. Una grande cesura. Muta casa Vittoria-Cristina e non solo nel senso che si trasferisce dal Foro Italico all'Aventino. Mentre si affanna a svuotare le stanze del Foro Italico, riporta in una lettera a Mita che il Padre Maestro di S. Anselmo le dice, «**indicando la porta del Tabernacolo, “non più quella è la casa, ma questa”**»³⁵. A tre anni da quando il nido familiare si era disfatto, Vittoria scriverà da Vallombrosa il 30 agosto del 1968: «**l'albergo è a fianco della grande Abbazia benedettina, fondata da Giovanni Gualberto in mezzo alle selve, dove “sette volte al dì si leva la lode” (e tre o quattro almeno in perfetto gregoriano)...** L'abate è discepolo di Padre Mayer.

Le scrivo dinanzi alla finestra aperta (questo alberghetto era l'antica foresteria dei monaci) e ho dinanzi la montagna coperta di lance d'abete, su cui corrono, nere e oro, le ombre delle grandi nuvole leggere. Sotto, l'abbazia di un rosa-grigio prezioso, con il suo campanile quadrato, la sua torre di vedetta. Tra poco suoneranno per la benedizione serale. Dal tempo dei miei, non ero stata più in un luogo come questo, un luogo dove si potrebbe anche restare. Sotto un' Abbazia mi sento come il passerotto sotto l'ala dell'aquila»³⁶.

La nuova “casa” (incredibile quante volte ritorni la parola “casa” nelle *Lettere a Mita*), la nuova “casa” è la botte nuova che deve accogliere un vino

nuovo. Quella che era stata una religiosità viva e profonda fin dall'infanzia, ma in qualche modo ignorante di regole che non fossero le leggi del decalogo rispecchiate in un cuore puro, diventa ora fervente ortodossia. In una lettera al cardinale Lefèbvre del 10 novembre 1972 parlerà *tout court* di conversione: **«Figlia assai delicata di genitori puri e diritti, ma senza formazione religiosa profonda (mia madre, musicista, era cristiana di anima e di vita ma conosceva a malapena la religione; mio padre, compositore e scrittore, ritrovò la pratica cattolica solo alla vigilia della morte, per opera dell'Arcivescovo - allora Padre - Meyer) io non ebbi niente di tutto questo [...]»³⁷**. E un mese dopo: **«Dopo la mia conversione (1964) ho dovuto apprendere (più che riapprendere) a vivere»³⁸**.

Da questa rigorosa "conversione" sono nati, oltre *Missa romana*³⁹, lo splendido *Diario bizantino*, l'altissima lirica *Monaci alle icone*, i grandissimi saggi *Gli imperdonabili* e *Sensi soprannaturali* (1971), le note introduttive ai libri di Rusconi che ho prima citato, in aggiunta alla prefazione alla nuova traduzione italiana dell'*Attente de Dieu* della Weil, ove, sotto lo pseudonimo di Benedetto Padre D'Angelo, Cristina esprime dolorose riserve sul rifiuto di "convertirsi" dell'amatissima Maestra⁴⁰. Ne nasce anche l'appassionata adesione al movimento *Una voce*⁴¹, la cui sezione italiana viene fondata il 7 luglio 1966, appunto per iniziativa della Campo, e la cui «sezione romana sarà intitolata a suo padre, appassionato di canto gregoriano, che prima di morire aveva progettato di far registrare l'intero anno liturgico dai benedettini di Sant'Anselmo. Cristina lavora per fondare presso la sede dell'associazione una scuola di canto gregoriano» ricorda nella sua biografia la di Stefano⁴².

Ho appena accennato a quest'ultimo capitolo della vita di Vittoria/Cristina - la fervida battaglia per la liturgia preconciare -, e al sodalizio con Zolla, temi troppo vasti perché se ne possa parlare in margine a un ricordo che è inteso soprattutto a riproporre l'intensità e l'estensione del rapporto padre-figlia Guerrini. Ma proprio per questo mi preme avvertire che ancora legata al rapporto col Maestro è la scelta di Vittoria, dopo la morte di lui, di quella che sarà la sua casa definitiva. **«Debbo cambiare casa, cercare casa al più presto - scrive nel '65 - Ho girato tutto l'Aventino per il meraviglioso silenzio che vi regna e soprattutto per essere più vicina a quel punto - nell'Abbazia di Sant'Anselmo - dove i miei per l'ultima volta si riposarono, circondati di una bellezza e di un amore perfetti»⁴³**. Infatti gli ultimi riti celebrati insieme dalla famiglia Guerrini portano tutti il sigillo dell'Abbazia sull'Aventino. Fino alla soglia della morte il Maestro era stato accompagnato con squisita "discretissima carità" lungo mesi di sofferenza dal padre Meyer. E nella cripta

del'Abbazia Vittoria si era separata da ambedue i genitori nei terribili sei mesi tra il Natale del '64, quando morì la Madre e il giugno del '65 quando fu concesso al Maestro di seguirla.

«Quassù - scrive Vittoria dell'Aventino - c'è una strana potenza negli uomini e nelle cose: e questa Abbazia benedettina, che domina il colle e la nostra vita, con la sua meravigliosa atmosfera da medioevo tedesco, con i suoi perfetti cerimoniali gregoriani, soprattutto con una carità incessante, discretissima e indicibilmente signorile». Il nobile ideale, di ascendenza salesiana, che sublima l' "eleganza signorile" oltre i termini di questo mondo, aveva illuminato la seconda trenodia per i genitori, oltre lo strazio de *La Tigre Assenza*. Aveva scritto a Spina, una domenica del 1965: «Come siamo rimasti in pochi a intendere questo linguaggio "della danza e della morte" così familiare agli antichi - agli antichi fino a Chopin, fino a Hofmannsthal. Una frase del suo racconto mi ritorna: "Il principe moriva con fredda modestia". Di mio Padre continuo a ripetermi: "È morto con tanta amabilità, quasi nel mezzo di una conversazione...". Tutta la sua grazia, tutto il suo ritmo era riaffiorato nelle ultime settimane: tratti deliziosi, di altri tempi; e nel mezzo del martirio una nonchalance mondana [...]. Come anche il suo amore per mia Madre aveva ripreso le forme della giovinezza, di quel tempo elegante, ardito [...] Ricordava di continuo la sua bellezza, la sua innocenza - e certi motivi musicali che li avevano legati... Amore di morente cavaliere, che mi faceva rabbrivire. (E davvero il mio dolore di figlia non è da nominare se ricordo questa tortura dell'amore separato, strappato tra i due versanti della morte)»⁴⁴.

Note

1. Così veniva chiamata in casa la Madre, ed anche (come si vedrà di seguito) «Minné».
2. Edizioni Ripostes, Salerno, 2002.
3. Diario di Guido Guerrini, 18 gennaio 1935. citato in: Cristina De Stefano, *Belinda e il Mostro*, Adelphi, Milano, 2002, pp. 27-28. D'ora in avanti il Diario del Maestro sarà indicato con la sigla usata dalla De Stefani: DGG.
4. C. Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 195.
5. C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 19-20.
6. Dal DGG, in C. De Stefano, cit., p. 14.
7. Cfr. M. Bortolotto, *Una lettera*, in: M. Farnetti e G. Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1998, p. 245.
8. A Gino De Sanctis per «L'Europa», il 15 febbraio del '75.
9. Marcella Amadio - colpita bambina dalla polio - fu anche amica di Laura e Gianfranco Draghi.
10. K. Mansfield, *Una tazza di tè ed altri racconti*, traduzione di Vittoria Guerrini, Frassinelli, Torino, 1944, ristampato da Frassinelli, Milano, nel 1966. Alcuni racconti sono ora, col nome di Cristina Campo, in K. Mansfield, *Tutti i racconti I e II*, Adelphi, Milano, 1978.
11. «Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere», in C. Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 28.
12. C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino I*, Adelphi, Milano, 2011, pp. 11-12.,
13. Monsalvato, Firenze.
14. Da DGG, giugno 1945, in C. De Stefano, *Belinda e il mostro*, cit., p. 41.
15. 21 settembre 1945, *ibi*, p. 78.
16. E. Mörike, *Poesie*, traduzione di Vittoria Guerrini, Cederna, Milano, 1948. Ora in *La Tigre Assenza*, cit., pp. 62-84.
17. Si veda a questo proposito l'articolo «La Posta» di Cristina Campo, uscito nel settembre del 2011 sul n° 2 di *Infinite Tracce*, periodico online, fondato e diretto da Enrico Gatta. (www.infinite-tracce.it - Archivio).
18. C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit.
19. C. Campo, *Passo d'addio*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1956. Ora in *La Tigre Assenza*, cit. pp. 19-29.
20. C. Campo, *Fiaba e mistero*, Vallecchi, Firenze, 1962.
21. C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971. Ora in: C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987.
22. DGG, 22 novembre 1961, in C. De Stefano, cit., p. 58.
23. W. C. Williams, *Il fiore è il nostro segno*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958. Ora in *La Tigre Assenza*, cit.
24. Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, Traduzione di V. Guerrini e Giuliana De Carlo, Mondadori, Milano, 1959.
25. Simone Weil, *Venezia salva*, Morcelliana, Brescia, 1963. Poi Adelphi, Milano, 1987.

26. Cfr. scheda editoriale per *Il libro delle ottanta poetesse*, in C. Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 169-170.
27. Margherita Dalmati è il *nom de plume* di Maria-Nike Zoroghiannide, greca con qualche connessione, da parte materna, con l'arcivescovo Makarios. Studiò clavicembalo al Conservatorio di Santa Cecilia col Maestro Vignanelli, il cui nome dette in seguito alla scuola di clavicembalo del Conservatorio di Atene, da lei fondata negli anni Ottanta.
28. Le quattordici annate della rivista, fondata e diretta da Élémière Zolla, furono pubblicate dalla Casa Editrice fiorentina La Nuova Italia tra il 1969 e il 1983.
29. Élémière Zolla, *I mistici dell'Occidente*, voll. I e II, Adelphi, Milano, edizione riveduta 1997.
30. John Donne, *Poesie amorose. Poesie teologiche*. Traduzione di C. Campo. Einaudi, Torino, 1971. Ora anche in *La Tigre Assenza*, cit. pp. 193-227.
31. *Diario bizantino e altre poesie*, in «Conoscenza religiosa», cit. nuova serie, 1977, 1, pp. 92-102. Ora anche in *La Tigre Assenza*, cit., pp. 45-56.
32. Chögyam Trungpa, *Nato in Tibet*, Borla, Torino 1970, poi Rusconi, Milano, 1975; Abraham J. Heschel, *L'uomo non è solo. Una filosofia della religione*, Rusconi, Milano, 1970; *Racconti di un Pellegrino russo*, Rusconi, Milano, 1973; *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Rusconi, Milano, 1975. Le introduzioni della Campo sono ora raccolte in C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., e *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998.
33. Mutuo la definizione da Monica Farnetti, a cui si deve il primo libro di saggi sulla Campo: Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara, 1996.
34. Poesia eponima del volume: C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit.
35. Lettera del «dicembre 1965, Novena d'Avvento», C. Campo, *Lettere a Mita*, cit. p. 200.
36. *Lettere a Mita*, cit., pp. 221-222.
37. Lettera riportata in C. De Stefano, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 123-124.
38. *Ibi*, p. 135.
39. Pubblicata sul primo numero di «Conoscenza religiosa», cit. gennaio 1969
40. Introduzione a Simone Weil, *Attesa di Dio*, nuova traduzione italiana di Orsola Nemi, Rusconi, Milano, 1972.
41. Associazione internazionale per la difesa del rito latino, con sede centrale a Zurigo, la cui sezione italiana nasce il 7 luglio 1966 per iniziativa di C. Campo.
42. *Belinda e il mostro*, cit. p.130.
43. Cristina Campo e Alessandro Spina, *Carteggio*, Morcelliana, Brescia, 2007, lettera CXIX, p. 175.
44. *Ibidem*, pp. 174-175.

Affinità elettive

Cristina Campo traduttrice

STEFANIE GOLISCH

Nulle chose ne peut avoir pour destination ce qu'elle n'a pas pour origine.
Simone Weil

Ha scritto poco e le piacerebbe aver scritto ancora meno. La celebre formula, oggi più che mai anacronistica, con la quale Cristina Campo riassume la sua esistenza di scrittrice, conduce direttamente al centro della sua poetica ascetica che non riguarda la letteratura soltanto, ma che è rivolta alla vita stessa dalla quale l'arte sorge come massima intensificazione.

Leggere e scrivere significa - per lei - vivere.

Non in un mondo illusorio o irreali, ma, al contrario, in un mondo più reale, più vero e più differenziato. Non le interessa la superficie dei fenomeni, vuole scoprire le loro radici nascoste, la radice dell'io stesso.

Scrivere come *vocazione*, non come *professione*.

Un'elevatissima e certamente assai privilegiata forma di vita che è estranea a ogni forma di distinzione tra la donna, la scrittrice, la lettrice e la traduttrice.

Scrisse il poeta Guido Ceronetti che l'arte di Cristina Campo assomiglia a quella degli artisti dell'estremo Oriente o agli attori del teatro nō che gioiosamente annullano la loro persona nella e per la loro arte.

Per lei la vita stessa è un'opera d'arte che si realizza nell'incessante ricerca di superare se stessi ed i propri limiti per rinascere nuovi - e migliori - ogni giorno.

Il suo ideale, a tutti i livelli e in tutti gli ambiti delle sue più svariate attività, era la perfezione: il testo poetico perfetto, il saggio perfetto, l'io perfetto. *Poiché si sa che la perfezione è prima di tutto questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità. L'uomo in meditazione, la donna sulla soglia, il monaco genuflesso, il prolungato silenzio del re.*

Alti ideali, pretese quasi irraggiungibili che, immancabilmente, sono destinate a scontrarsi con la vita reale e le sue piccole e grandi tragedie: la malattia, la perdita delle persone amate, le delusioni d'amore.

Nulla di tutto ciò che segna il corso di una vita le fu risparmiato, eppure non si congederà mai dal suo ideale di un assoluto che è la colonna portante del suo *Lebenskampf*, cioè della sua *battaglia di vita* - per usare una espressione di Thomas Mann.

La perfezione esiste ed è, pur come epifania, raggiungibile. Bisogna resistere, non lasciarsi cadere nel buco nero della rassegnazione o del nichilismo e continuare a difendere la bellezza contro la banalità e la volgarità - sempre nel nome di un io all'altezza delle sue possibilità migliori.

Sotto la soglia di questa lotta continua, la vita non ha alcun senso per lei.

Nata con una disfunzione cardiaca inoperabile, Cristina Campo non ha mai potuto condurre una vita *normale*. Non essendo in grado, a causa della sua fragile salute, di frequentare le scuole, la sua formazione avviene quasi esclusivamente sotto la guida d'insegnanti privati e tramite le sue letture.

È una divoratrice di libri, un'appassionata di lingue e della letteratura straniera: francese, tedesca, inglese e spagnola. Ben presto sviluppa il suo raffinatissimo gusto letterario che non seguirà mai alcuna moda ma che, anzi, cerca miratamene nei rifiuti, al margine della cultura ufficiale, le perle sconosciute. Cristina Campo non ha alcuna intenzione di *utilizzare* la sua cultura per fare carriera, non ha bisogno di essere amata dal grande pubblico, ed è intransigente a riguardo delle modalità di pubblicazione dei suoi testi. Non ha bisogno del mondo e questo la rende libera - e spaventosa.

La cultura ufficiale della sua epoca, politicizzata al massimo, punirà la sua presunta superbia schierandola dalla parte dei letterati *reazionari, innomabili*. Giudizio che a lei, ovviamente, non importa proprio nulla.

Non ha alcun interesse ad apparire pubblicamente, di fare sentire la sua voce al di fuori di una stretta cerchia d'amicizie. *Sprezzatura* è la sua parola magica, un distinto *understatement*, che privilegia la sfera privata a quella pubblica, sempre più compromessa.

Sceglie i suoi autori secondo affinità intuitive, spontanee - e rimane loro fedele. Alcuni dei suoi *amori giovanili* l'accompagneranno per tutta la vita. Altri si aggiungeranno, ma, *grosso modo*, il canone degli autori più cari rimane immutato: Jorge Luis Borges, Friedrich Hölderlin, Hugo von Hofmannsthal, Emily Dickinson, John Donne, Simone Weil e William Carlos Williams.

Non cerca lo svago, la lettura non significa per lei una fuga dalla realtà, ma al contrario un punto d'incontro immaginario, al di fuori della legge del tem-

po e dello spazio, un luogo ideale dove è possibile entrare in un dialogo vero, sia con gli autori del passato, sia con autori lontani, irraggiungibile.

Grazie alla sua naturale empatia, è proprio tramite le sue letture che si rapporta con il mondo esterno.

Non per caso, quasi tutte le sue relazioni, sia d'amicizia, sia d'amore, sono legate alla comune passione per la parola scritta e alla fascinazione per quella misteriosa trasformazione di vita leggera in parola densa che porta a una massima intensificazione dell'esistere.

Dal punto di vista della possibile perfezione, il vivere quotidiano, il semplice vegetare dei tanti, appare cosa insignificante, di poco valore.

Non è però un giudizio arrogante, ma soltanto espressione di una dolorosa mancanza che in Cristina Campo diventa un imperativo categorico: arrivare all'essenza delle cose.

Somma della perfezione s'intitola una breve poesia di S. Giovanni della Croce che lei traduce: *Oblio di tutto il creato,/ memoria del Creatore,/ attenzione interiore/ e starsene amando l'amato.*

Nelle sue letture cerca esclusivamente ciò che le è congeniale, fedele ad una celebre frase di Simone Weil secondo la quale nulla può avere come fine ciò che non ha per origine.

Da giovane è affascinata dal poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal in cui trova l'esatta descrizione del dilemma della modernità: la *Sprachkrise*, la crisi della lingua che costringe il poeta a scegliere tra lingua quotidiana - ormai svalutata - e lingua poetica che in Hofmannsthal diventa la lingua della rivelazione. Come poteva Cristina Campo non sentirsi attratta da quest'aristocratica visione che riconosce alla poesia la possibilità di accedere a una dimensione metafisica?

Ancora nei tardi anni Sessanta, Cristina Campo ritiene la *Lettera di Lord Chandos* tanto importante da spedirla d'urgenza alla sua amica, la poetessa argentina Alejandra Pizarnik.

La famosa metafora delle parole che si scompongono nella bocca di Chandos come funghi marci è un estremo grido, un richiamo alla massima attenzione per la parola logorata, violentata, uccisa. È facilmente immaginabile che la giovane Cristina leggesse quella lettera, scritta nel 1902, quasi come un ulteriore comandamento: di non abusare della parola, ma di recuperare il suo pieno senso rivelatore. *Poesia è l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato.* (Ezra Pound)

Nel suo ardente desiderio di andare fino in fondo, l'approccio etico ed estetico sono irrevocabilmente intrecciati; il nucleo più intimo di questo intreccio è la parola.

Parola come *logos*, come origine della creazione e quindi intermediaria tra sfera sacra e profana.

Per Cristina Campo, il poeta sta esattamente su questa soglia.

Grazie al suo compagno, il germanista e traduttore Leone Traverso, approfondisce le sue conoscenze della letteratura tedesca che ha amato da sempre. Decide di tradurre le poesie di Eduard Mörike (1804-1875) che usciranno nel 1948 presso la casa editrice Cederna.

Interessante anche qui - le affinità elettive!

Mörike che per molto tempo fu considerato da parte della critica un tipico rappresentante del *Biedermeier*, cioè di quell'infelice e artisticamente poco fertile periodo di restaurazione politica in seguito al fallimento della rivoluzione del 1848, soltanto oggi appare in una luce diversa.

Nella sua presunta fuga dal mondo, la sua *Innerlichkeit*, non si riconosce più soltanto una rinuncia, il rifiuto cioè di partecipare alla vita politica, ma al contrario il disperato tentativo di salvaguardare la propria libertà personale e artistica. La critica marxista, all'epoca dominante sia in Italia, sia in Germania, vedeva in una figura come Mörike il *reazionario* per eccellenza, disconoscendo totalmente la sua *dark side*, la dimensione abissale della sua scrittura che la sensibilità particolare di Cristina Campo invece subito coglie.

Sicuramente non per caso traduce una delle sue poesie più belle ed enigmatiche, *Peregrina*, nella quale il poeta rielabora il suo amore tormentato per la vagabonda Maria Meyer, una bellezza misteriosa e una personalità indecifrabile che per molti anni minaccia l'equilibrio psichico del rispettabile prete protestante Eduard Mörike.

In *Peregrina*, l'amore appare come una forza devastante, una catastrofe naturale e allo stesso tempo come una promessa utopica.

Peregrina

È l'amore legato alla colonna;
alfine se ne va, scalzo, mendico;
nobile il capo senza più riposo,
bagna di pianto i piedi lacerati.

Ahi, così ti ritrovo, Peregrina!
Bella e demente, e un fuoco le sue gote;
scherzava, cinta di selvagge rose,
nell'aspro turbinio primaverile.

Tale bellezza come abbandonavo?
Torna più viva l'ebbrezza perduta.
Oh, tra le braccia accoglierti smarrita!

Ma ahimè! ahimè! questo sguardo che vale?
Ella mi bacia fra l'odio e l'amore,
e si parte da me, per non tornare.

È il non detto, lo spazio vuoto tra una parola e l'altra, il silenzio dal quale sorge faticosamente la parola, ciò che attira Cristina Campo nella poesia altrui. Non ama gli scrittori eloquenti, i giocolieri della parola, gli intellettuali di salotto, bensì coloro che, come lei, portano il peso delle parole pietre: figure solitarie che tuttavia, secondo una legge segreta, sono collegate tra di loro in una fitta rete di significati e riferimenti fuori dal tempo.

Nell'estate del 1957 legge a Manziana, dove è solita trascorrere le sue vacanze estive, il poeta americano William Carlos Williams (1883-1963) e rimane fulminata. Anche in questo caso riconosce immediatamente i tratti della sua stessa ricerca, il desiderio di arrivare a *quel sapore massimo di ogni parola di cui Williams è uno dei pochi maestri viventi* - come formulerà più tardi nella sua prefazione. Con Williams, Campo trova un poeta che, come lei, sente la necessità di arrivare all'essenziale. Non però al livello spirituale o metafisico, ma in senso molto concreto, tangibile: *Nessuna idea se non nelle cose* - questa, in sintesi, è la poetica di Williams.

Le sue traduzioni escono un anno dopo, nel 1958, presso la casa editrice Scheiwiller.

A un poeta più anziano

Saper fare
e non fare

Quiete come un fiore

Non fuoco
un fiore spento
nel calore -

fiore
adorabile, appeso
nella pioggia

Mai!

Sobriamente

Più candido del giorno

Per sempre attendi
scosso
dalla pioggia
per sempre

Cristina Campo che non si considera una traduttrice professionista, ma piuttosto una lettrice appassionata che cerca, di volta in volta, il contatto personale con l'autore per approfondire la conoscenza dell'opera tramite quella dell'uomo. Non accetta la comune distinzione tra uno e l'altro ma punta sulla coerenza. Nella sua visione ideale, il poeta e l'uomo sono mossi, spinti, sconvolti dallo stesso desiderio di perfezione.

E Williams non la deluderà. Infatti, tra l'anziano poeta ammalato e la sua giovane traduttrice nasce - da lontano - un'amicizia profonda di reciproca stima che durerà fino alla sua morte nel 1963.

Un autore di tutt'altro genere è John Donne (1572-1631) le cui poesie Campo comincia a tradurre verso la fine degli anni '50. In questo caso è il coraggio delle esperienze estreme, un esporsi al mondo senza riserve che l'affascina e che sente - forse - come una sua mancata possibilità. Libertino da giovane, poeta di galanti e frivoli sonetti d'amore, Donne scopre a un certo

punto della sua vita, la fede cristiana che darà una svolta decisiva alla sua esistenza e alla sua opera.

Cristina Campo è sulla via.

Ancora non è arrivata alla svolta decisiva, la conversione al cattolicesimo, che avverrà soltanto alla meta degli anni '60, ma, evidentemente, riconosce in Donne la sua stessa ricerca di Dio. Una necessità assoluta, capace di trasformare la vita dell'uomo in modo violento, di colpo, così come Caravaggio raffigura la conversione di S. Paolo sulla via di Damasco.

Vorrei finire con una poesia religiosa di Donne la cui radicalità corrisponde in pieno a quella della sua traduttrice:

XVI

Sfascia il mio cuore, Dio in tre persone! Per ora
tu solo bussi, aliti, risplendi
e tenti di emendare. Ma perché io sorga e regga,
tu rovesciami e tendi la tua forza
a spezzarmi, ad esplorarmi, bruciarmi e farmi nuovo.
Usurpata città, dovuta ad altri, io mi provo
a farti entrare, ma ah! Senza fortuna,
la ragione, in me tuo viceré
mi dovrebbe difendere ma è
prigioniera e si mostra molle o infida.
Pure teneramente io t'amo e vorrei essere
riamato. Ma fui promesso al tuo nemico.
Divorziami, disciogli, spezza il nodo,
rapiscimi, imprigionami: se tu
non m'incateni non sarò mai libero
casto mai se tu non mi violenti.

Sorellanze: saperi femminili in relazione in Cristina Campo

LOREDANA MAGAZZENI

La pratica, assieme alle amiche del Gruppo '98 Poesia, che sono qui presenti, di occuparmi di poesia delle donne dall'osservatorio privilegiato che è il punto di vista di genere, mi ha dato il pretesto per individuare, fra le tematiche possibili che sono sottese a una scrittura così discreta, solitaria e variegata come quella di Cristina Campo, la tematica principe della scrittura delle donne, cioè la tematica della relazione.

Relazione con le altre, con il compagno Elémire Zolla, con il padre e la madre, con il filosofo Andrea Emo, relazioni con le autrici amate fra cui, privilegiate, Simone Weil, Emily Dickinson e Maria Zambrano, e con semplici amiche e conoscenti, relazioni fra Cristina e la sua stessa scrittura, attraverso gli pseudonimi che ella stessa si diede, relazioni che da lei derivarono, dopo la sua morte, fra le studiose che si occuparono della sua produzione letteraria, prima fra tutte l'amica e studiosa Margherita Pieracci Harwell, ma anche Monica Farnetti, Giovanna Fozzer, Roberta De Monticelli, Cristina De Stefano. Fino ad arrivare a quella relazione letteraria con l'altro, che è stata definita "critica dialogante" con gli autori amati, filone che ha filiazioni attualissime, se così si può dire, se si pensi alle produzioni critiche di alcune poetesse contemporanee, fra cui, a mio parere, Antonella Anedda.

Uso forse in senso un po' improprio il termine "sorellanza" per definire la vastità e la profondità dei rapporti che Cristina Campo intesse con donne e letterate del suo tempo, ma anche con semplici amiche o, all'opposto, con autrici scomparse considerate maestre, con cui stabilì un rapporto di elezione.

Non è neppure un caso che alcuni generi fossero da Campo con più costanza e dedizione praticati, penso alla scrittura di lettere, agli epistolari, ma anche al racconto autobiografico *La noce d'oro* pubblicato, assieme ad altri saggi, nel volume Adelphi *Sotto falso nome*, generi cosiddetti minori che, in realtà, risultano centrali nella produzione delle scrittrici, e campo privilegiato d'indagine per la critica letteraria di genere.

Certamente Cristina non sapeva di stare utilizzando, in modo personale e

spontaneo, intuitivo quasi, quella capacità di essere in relazione che è tipica dei rapporti d'elezione femminili, così come l'altra capacità delle donne che è quella dell' "affidamento" a un'altra donna considerata maestra.

Un terzo tratto "femminile" rintracciabile nell'autrice è quell'appartenenza a una "civiltà della conversazione" (così definita da Benedetta Craveri, nel suo fortunato libro sulle Preziose francesi) sopravvissuta in età moderna al crollo definitivo di tale capacità, come si evidenzia in misura massima nel mondo attuale, dove la conversazione è un'arte non più praticata, forse un reperto storico, surrogata com'è da una tecnologia che ha svuotato l'atto del conversare dei connotati fisici e corporei della voce, della presenza, delle emozioni.

In questo creare ponti verso l'altro da sé e nel salvaguardarsi protettivo di sé che praticò in ogni momento della vita, credo si possa individuare un modo perfettamente bilanciato e simmetrico di intrecciare dentro di sé maschile e femminile, cercando e praticando sia quella capacità di entrare in empatia propugnata dalle mistiche e, nel tempo, da filosofe come Simone Weil e Maria Zambrano, sia quella capacità di distinguersi e prendere le distanze che permette di darsi forza e autorevolezza.

Il discrimine che segna il filo rosso di una disposizione dell'animo, ma anche di un modo di vedere il mondo, si potrebbe dire di un canone femminile *in nuce*, Cristina lo rileva nel progetto ambizioso di realizzare un'antologia delle 80 poetesse, di cui ci resta una significativa scheda editoriale, dove Cristina assume assieme un criterio diacronico, temporale e un criterio spaziale, inserendo autrici che attengono alla mistica, al mondo cavalleresco, medievale, signorile e moderno, in pratica riscrivendo un canone di letteratura al femminile con vasto anticipo rispetto a quelli che saranno i desideri e gli obiettivi del movimento delle donne (fra gli altri, compaiono i nomi di Hildegarda di Bingen, Veronica Gambara, Veronica Franco, Louise Labé, Aphra Benn, Madame de Sévigné, Bettina Brentano, Elizabeth Barrett Browning, Jane Austen, le sorelle Brontë, Emily Dickinson, Sofia Tolstoj, Colette, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Simone Weil).

A questo Organicon perfetto mancano, nella contemporaneità di Campo, solo tre nomi, a mio modo di vedere, gemelli al suo sguardo interiore e profondo, come quello di Antonia Pozzi, di cui avrebbe potuto conoscere le prime edizioni mondadoriane di *Parole*, mentre di Clarice Lispector, che nel 1944 pubblicava *Perto do coração selvagem* (Vicino al cuore selvaggio) e i suoi principali romanzi, tra cui *Legami familiari*, *La Passione secondo GH*, non poteva avere notizia, anche se a Napoli Clarice Lispector frequentò il salotto di Elena Croce, amica della Campo. Di Lispector non erano stati ancora tradotti

i libri (le prime traduzioni per Feltrinelli risalgono al 1986). Un altro “cuore selvaggio” avrebbe potuto sentire gemello, quello di Etty Hillesum, che ugualmente con le lettere e i diari narrava a un mondo stupito e indignato l’orrore della Shoah proprio negli anni 1943-44, ma la cui opera venne tradotta in Italia solo nel 1986. In pratica Cristina si riconosce in una genealogia femminile, ne riconosce il rigore, la centralità nella sua formazione, e questo è sufficiente a rintracciare nella scrittrice posizioni che ce la rendono vicina e agganciata alle teorizzazioni del pensiero della differenza. Ma c’è ancora dell’altro. L’intreccio fra vita e scrittura è visibile e concreto per Cristina Campo ancor più che in altri scrittori. Ripercorrendo le lettere, prime fra tutte le *Lettere a Mita*, i saggi e le scritture in qualche modo autobiografiche, ci è possibile ricostruire, passo dopo passo, ciò che fu la sua vita proprio perché in lei vivere, leggere, scrivere sono tutt’uno. Campo fu la sua scrittura, e forse la sua vita nascosta, la sua reticenza, a questo tendevano, a mettere in scrittura la vita, ad essere scrittura totale.

Non è un caso se molte e molti si sono accostati a Cristina Campo attratti e come calamitati proprio dall’aspetto autobiografico, di questo dono di vita segreta, come fa la scrittrice Cristina De Stefano in *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*.

Questa coincidenza di vita e scrittura è una costante di quel filone femminile empatico che Campo eleggeva dentro di sé a genealogia: nelle mistiche in primis sentire e percepire sono tutt’uno e generano quell’aspetto di fusione col tutto che rende le scritture di S. Weil, E. Bruck, A. Pozzi, C. Campo, C. Lispector tutt’uno col mondo. Questa strenua volontà fusionale è rintracciabile fin dalle prime esperienze di Cristina adolescente, ed è testimoniata sia dalle lettere al padre Guido Guerrini, che ebbe con lei un rapporto profondissimo, burrascoso e fondante, sia dal profondo legame con la madre, Emilia Putti, che proseguì per tutta la vita. Al periodo dell’adolescenza fiorentina risalgono due delle amicizie fondamentali della nostra, quella con Anna Bonetti e con Anna Cavalletti. È con la coetanea Anna Cavalletti, giovane promessa letteraria stroncata a 18 anni da un’esplosione nel bombardamento aereo di Firenze, che Cristina pone le basi per quella teoria di una critica dialogante, di una amorevole conversazione, che resterà il taglio personale dei suoi scritti critici. Sempre a Firenze conoscerà Christina Thorez, Maria Chiappelli, scrittrice, Fiamma Vigo, pittrice argentina, ma anche Mario Luzi de *Le primizie del deserto*, che le passerà *L’ombra e la grazia* di Simone Weil, Danilo Dolci e la comunità di Nomadelfia di Don Zeno Santini. Nel 1952 conosce Margherita Pieracci, l’amica di una vita, e attraverso la comune passione per la traduzio-

ne, Gabriella Bemporad, con cui tradurrà dal tedesco. Al periodo romano risale invece l'amicizia con Matizia Lumbroso Maroni, la destinataria delle lettere di Cristina, conservate presso gli archivi della Fondazione, a Roma. Ci parlano di un'amica degli anni romani, molto più anziana (era nata nel 1898), presidentessa della Fondazione Basso, studiosa imprevedibile ed eccentrica, autrice di libri come *Tramonto in una tazza*, *Roma al microscopio*, *Roma calpestata*, *Confraternite romane nelle loro chiese*. Dobbiamo al bel racconto citato *La notte d'oro* il nome di una delle altre fate madrine di Cristina, la madrina Gladys Vucetic, che le dona libri e appone sulla sua fronte bambina il suggello della conoscenza (indicandole un'invisibile vena azzurra fra gli occhi, il "nodo di Salomone"). C'è ancora un'altra considerazione da fare. È impossibile restringere Cristina Campo a una sola categorizzazione. C'è sempre un qualche aspetto della sua complessità che elude la categorizzazione stessa, la sovrasta, pretende una possibilità di divaricazione. La sua dedizione a un assoluto, che porti il nome di bellezza o di senso del sacro o di attenzione o di attesa, ci pone ogni volta di fronte alla irriducibilità di ogni scrittore a una sola e precisa prospettiva critica.

Come per le mistiche, ogni volta in cui Cristina si avvicina a un'intuizione, se ne allontana per conservare ancora e sempre una "distanza", che è quella possibilità di gettare sulle cose una luce illuminante e di confine. Cristina non scrive solo l'esperienza ma l'idea dell'esperienza, il corpo come proiezione immateriale e pure concretissima di un altrove di profondo sentire.

Il suo diapason è il sentimento di unione e di distanza, di fusione e di separazione. Non c'è comunione in tutto ciò, né sorellanza, se non in nome di un'idea che per lei fu il mistero del divino incarnato nelle cose. È successo nelle relazioni più profonde che ella intesse, come quella con l'amica Mita, che l'altra si sia fatta specchio per raccontare. Il suo sguardo è divenuto sguardo narrante e questo mi rimanda agli studi di Adriana Cavarero sul senso della biografia come racconto dell'altro. Sono state infatti proprio le donne e le amiche a ridarci lo sguardo di Cristina e a ridarle parola. E, come in una catena, altre studiose ci restituiscono lei in un gioco di specchi che rimanda e si arricchisce uno della luce dell'altro. La circolarità di questa luce catalizzatrice è propria della sensibilità novecentesca delle grandi, che ha lavorato a suscitare parole anche per quelli che ha definito i "popoli muti", trascinando in questa operazione di presa di parola grandi narratrici orfiche del '900 come Anna Maria Ortese e Elsa Morante. C'è un sapere circolare in tutto ciò, che si alimenta della saggezza antica delle madri.

Cristina Campo e Mario Luzi: la perfezione del disaccordo

ELIO PEZZI*

Vittoria Guerrini, con lo pseudonimo di Cristina Campo, il più importante dei molti che usa, fa venire in mente il poeta portoghese Fernando Pessoa, un altro che di pseudonimi se ne intendeva assai, mettendo in luce un aspetto fondamentale della sua vita, il nascondimento.

Cristina Campo è una scrittrice per molti versi straordinaria del panorama culturale italiano ed europeo del secondo Novecento. Ella, pur restando appartata rispetto alle correnti ufficiali, svolge un'ampia e variegata attività letteraria, attraverso un originale percorso personale; un percorso mai isolato, sia per quanto riguarda la sua formazione, in gran parte da autodidatta, ricchissima di letture di testi delle letterature italiane e straniere di ogni tempo, sia in merito ai suoi scritti e alle traduzioni di non pochi scrittori stranieri, in primis Simone Weil, sia, soprattutto, per l'ampia rete di relazioni che costruisce e mantiene con molti fra i maggiori personaggi della cultura letteraria e non della seconda metà del secolo scorso. Tra loro, un ruolo di primo piano lo riveste il poeta Mario Luzi, la cui importanza, a mio parere, viene subito dopo quella del grecista e germanista Leone Traverso e del filosofo Elémire Zolla - i grandi amori di Cristina, anche sul piano affettivo -, e quella delle sue amiche: l'italianista Margherita Pieracci Harwell, curatrice di tutte le sue opere postume, Gabriella Bemporad e Gabriella Dalmati. Queste persone, intellettuali di prima grandezza, influiscono non poco sulla vita e sull'opera di Cristina Campo. Il discorso sarebbe lungo, per cui taglio corto e vengo immediatamente a Mario Luzi.

Cristina conosce il poeta de *La barca* a Firenze, dove si trasferisce da bambina, nel 1928, seguendo la carriera del padre, il maestro di musica Guido Guerrini, il quale, da Bologna, dove Cristina nasce, si sposta per un breve periodo a Parma, poi appunto Firenze, dove dapprima insegna, quindi dirige il Conservatorio "Luigi Cherubini". Negli anni della seconda guerra mondiale del secolo scorso, quelli della sua giovinezza, Cristina Campo conosce Mario Luzi, che fa parte del giro di amicizie di Leone Traverso, l'intellettuale a cui

Cristina si lega nel 1948 e dal quale impara il rigore e l'amore per la forma, al punto da avere in comune con lui non soltanto il sentimento amoroso, ma anche il culto dello stile. Si separano nel '56, complice l'attività di docente che Traverso inizia nel '53 all'Università di Urbino, ateneo dove peraltro, in anni successivi, va ad insegnare anche Luzi. L'inizio dell'amicizia con Cristina Campo lo ricorda Luzi stesso: "La conobbi tramite il germanista Traverso, il suo pigmalione. Era poco più che un'adolescente, ma attorno a lei si era formata una cerchia di persone interessanti, che le sono rimaste fedeli". Si cominciano ad intuire alcuni degli elementi affrontati e ben sviluppati in altre relazioni.

L'incontro con Luzi è per lei molto importante, anzi cruciale. Prima di tutto, Cristina impara che non ci sono soltanto poeti antichi, o poeti contemporanei a lei stranieri; in secondo luogo, emerge realmente in lei l'importanza della poesia di Mario Luzi, anche attraverso alcune opere che lo stesso Luzi scrive proprio pensando a Cristina, al suo rigore, al suo modo di vivere, alla sua figura di eroina atipica. Cristina Campo si avvicina a Luzi soprattutto dopo aver letto *Primizie del deserto*, la raccolta che il poeta scrive nel '52 e rappresenta un punto di passaggio basilare della sua poetica, anzi, grazie a questa raccolta, l'opera poetica di Luzi diventa una lettura fondamentale e costante per Cristina, insieme alle opere di Hugo von Hofmannsthal e della citata Simone Weil, della cui lettura è complice per caso – in realtà, nulla avviene per caso – proprio il grande poeta toscano, come ricorda Margherita Pieracci. È Luzi stesso a rammentarlo: "Eravamo in giardino, io avevo in tasca, appena arrivato, l'ultimo libro di Simone Weil, ero incerto a chi delle due amiche - una è Cristina, l'altra è un'altra scrittrice fiorentina, Maria Chiappelli, peraltro molto legate in quel tempo fra loro, donne di valore ambedue -, a chi darlo. A un certo punto venne Cristina e decisi per lei e le dissi: Io ti do' la pesantezza, la grazia me la tengo io". Il libro era infatti *La pesanteur et la grâce*. Cristina si dedica subito a questa lettura, che sancisce il passaggio dalla sua prima mistica, se possiamo chiamarla così - è incentrata su von Hofmannsthal quale ideale, quale mito letterario e creativo, ma anche umano e civile, sulla quale si innesta la mistica luziana -, alla seconda.

Superando in gran parte la mistica di von Hofmannsthal e di Luzi, Cristina entra in una nuova stagione "spirituale", quella dei grandi confronti filosofici, conoscitivi e religiosi, nati appunto dalla lettura del libro di Simone Weil regalato da Luzi e, successivamente, dell'intera opera della intellettuale francese. Cristina frequenta molto Luzi, il quale ha così modo di conoscerla bene, di coglierne il cammino alla ricerca della verità per la sua vita e del sen-

so che essa ha. Luzi, proprio per la profonda conoscenza di Cristina, dice ad un certo punto che: “Io ho seguito e ho avuto modo di conoscere abbastanza esplicitamente, fino a quando è stata a Firenze, ma anche dopo, seppur con meno puntualità”. Mentre gli altri vedono in lei un cammino che la porta - come viene spesso ricordato - alla conversione, per lui non è così, perché, dice Luzi: “Tutto era già in lei, sia pure non confesso”, e diventa evidente in tutta la varietà delle sue stagioni, attraverso quello che è diventato - è ancora Luzi a ricordarlo -: “Il supplizio di una creatura con cui la sorte non è stata equa, che ha dovuto riscattare mentalmente, spiritualmente una menomazione, ma non dico una menomazione fisica, anche quella, ma una limitazione, un divieto che le è stato come imposto”. È il loro un rapporto di amicizia e di osmosi intellettuale, culturale, letteraria, che ha però un punto di disaccordo, da cui il titolo di questa breve comunicazione.

È uno dei contrasti che fa più male a Luzi, che il poeta capisce perfettamente peraltro, anche se, come dire, non lo aveva messo completamente in conto, pur sospettandolo. Si tratta di un disaccordo sul perfezionismo della Campo, sulla ricerca della perfezione come assoluto, anzi della mistica della perfezione, ad un punto tale da escludere, contrariamente alla concezione di Luzi, l'imperfetto da ogni perfezione, compreso lo stesso farsi della perfezione a partire da uno stato di imperfezione, che, mentre per Luzi è un fatto in sé caritatevole, cioè pieno di amore, di attenzione all'amore, che si fa sempre più evidente, per lei non è così. O, meglio, Cristina non lo comprende inizialmente così, anche quando Luzi lo rende palese nelle sue successive raccolte: penso a *Onor del vero*, *Nel magma* e *Dal fondo delle campagne*. Un fatto, quello della imperfezione assoluta, rilevante per Luzi, senza il quale egli non avrebbe potuto proseguire nella sua poetica, nella quale, secondo la tradizione petrarchesca italiana, a cui più o meno consapevolmente si richiamava gran parte dei poeti e dei letterati di quegli anni, il mondo era tenuto a distanza, mentre era necessario che tornasse a essere vicino, che si aprisse, invadesse la poesia e fosse pienamente espresso. Anzi, Luzi afferma proprio che: “L'imperfetto chiedeva di essere espresso nel suo stesso farsi, nel suo stesso tendersi verso l'espressione. In tal senso la parola è una materia imperfetta, che corre o cerca di andare verso la sua forma, la sua perfezione”. Ma questo, dicevo, non viene compreso, non viene accolto da Cristina, per la quale la perfezione non passa dall'imperfezione, ma da un'amputazione, da un taglio netto. Non c'è evoluzione, non c'è passaggio: la perfezione c'è, o non c'è. È dunque presente in lei una mistica della perfezione da raggiungere qualunque fosse il prezzo da pagare, amputazione compresa, certo significata da simboli, ma non pienamente

verificata nella realtà, nella materia. Questo avviene soltanto in seguito, grazie alla costante lettura delle opere di Simone Weil e all'incontro con Elémire Zolla e con altri intellettuali. Negli anni della loro frequentazione, quel disaccordo è vissuto reciprocamente, se non proprio come un tradimento, come un rammarico. Almeno, da parte di Luzi. Cristina è come presa dalla ricerca della religione dell'armonia del mondo, perché diseguaglianze, disparità, iniquità offendono tale armonia. In questo senso lei sente che il suo compito è quello di adoperarsi all'opera universale del mondo, che si rivela nel lavoro, nella ricerca di sé, attraverso gli uomini e le donne che incontra, fino a diventare suoi punti di riferimento.

Ciò emerge anche nella parte più propriamente poetica della sua produzione. Cristina Campo si accosta alla poesia in momenti diversi, anche a distanza di anni, come ricorda Margherita Pieracci, con sicuri riferimenti alla poetica luziana, così come nel lavoro di traduzione delle poesie, ovvero nella trasposizione oggettiva dell'avventura e dell'esperimento interiore, come la chiama efficacemente Franco Fortini, e nella ricerca, mediata da Simone Weil, del sapore massimo di ogni parola, che scopre, prima, nella stessa Weil e, dopo, in William Carlos Williams. Si tratta di un percorso, iniziato con *Passo d'addio* e proseguito con *Diario bizantino*, fino al postumo *La Tigre Assenza*, comprendente anche molte delle traduzioni di poeti stranieri da lei fatto. Questo lavoro ricorda la lezione di Luzi e l'impegno ascetico che Cristina intraprende, ovvero il suo mettere al primo posto il lavoro di delucidazione, di approfondimento, di formulazione, d'intelligenza e l'implacabilità verso se stessa, contraria ad ogni vanità dell'apparire, del farsi conoscere. A Cristina non interessa proprio l'apparire, come invece accade ad altri, direi a quasi tutti gli altri. Luzi, come ricordavo poc'anzi, viene influenzato nella sua poetica anche da Cristina. Ciò avviene, naturalmente, in tutte le relazioni vere, in ogni campo. C'è un feedback continuo nelle relazioni vere, ricorda in tal senso Luzi, il quale in *Ipazia*, una delle sue opere teatrali più note, allude a lei, ha in mente lei, Cristina, quando pensa alla sua eroina tragica. Proprio Luzi così scrive dell'attualità di Cristina Campo per il nostro tempo (lo scrive nel '97, nel ventennale della sua morte): "Un punto nodale, a cui affluiscono amicizie vecchie e giovani, che trovano nelle sue pagine, nel suo lavoro un motivo di grande interesse e di elevazione. Esse producono ancora qualcosa, continuano questo lavoro nel mondo attraverso di lei, attraverso Cristina. Per lei, che non amava la pubblicità, ma la corrispondenza, credo sia la ricompensa più bella".

**giornalista e poeta (con lo pseudonimo di Elio Cipriani)*

“Senza un pensiero al mondo”

Crisi dei significati, Bellezza e rinascita
del timor di Dio in Cristina Campo

ARTURO DONATI

*A Maria-Niki Zoroyannidis (Margherita Dalmati)
Dimenticata Maestra di purezza*

Buongiorno amici, permettetemi di salutarvi così e di trasferire anzitutto una sensazione “weiliana” di gioia, tale perché oggi nel relazionarci stiamo costruendo significati. Proprio dai significati vorrei partire per rimarcare, procedendo in modo spontaneo “a braccio”, un tratto di Cristina Campo ritenuto fondamentale da chi vi parla, che è stato preparato, più o meno consapevolmente, da chi mi ha preceduto forse obbedendo agli intrecci occulti che regolano le strane geometrie dello spirito. Se qui stiamo davvero operando una impegnativa riflessione sulla letteratura in senso universale e in relazione a quel tempo, adesso è necessario andare oltre e capire le trame del problematico rapporto fra spiritualità e letteratura in Cristina Campo, complesso epicentro in cui convergono i linguaggi alti dell’uomo, le letture del sacro, della Bellezza, delle sue fedi e delle sue consapevolezze che si cristallizzano felicemente nella parola.

Quando la parola “non significa” ma è significato si dischiude un nuovo mondo e così può esistere amicizia, relazione, fiducia. Da qui muoviamo non per “captatio benevolentiae”, piuttosto per simpatia prodigiosamente condivisa nella parola ringraziando la nostra Loretta Scarazzati che incarna a suo modo la ricerca dell’equilibrio dinamico tra fuga poetica e radicalizzazione nella memoria dei luoghi che Faenza cura e merita. Ieri incontrandola mi ha detto con garbato stupore: “Lei ha offerto un investimento di fiducia immediato nei nostri confronti”; vorrei adesso svelarne il perché. Oltre al fatto che essere chiamati per Cristina Campo sia una mobilitazione nobilitante, proprio il titolo della vostra associazione organizzatrice ispira. Chiaramente mi riferisco al nome “ParoleCorolle”. Per gli amici che già conoscono Cristina Campo è in *Parco dei Cervi* che incontriamo la locuzione “ParoleCorolle”. È una parola strana, una definizione che aiuta molto a capire che cosa rappre-

senti la parola, perché se non comprendiamo che cos'è la vera parola, intende dirci Cristina Campo, non possiamo nemmeno intendere la letteratura, non possiamo fare poesia né vivificare lo spirito. La parola per Vittoria Guerrini è il corollario della verità, per questo va coltivata, cesellata sino alla perfezione e la sua cura è disciplina spirituale, prassi dell'anima, oreficeria. Non si tratta soltanto di apologia del discorso piuttosto di composta apologia della vita. Apologia della parola non in quanto esercizio retorico, piuttosto tentativo intenzionale di costruzione di una "stazione spirituale". Cristina Campo intende dirci che in primo luogo soltanto in forza della parola è possibile raggiungere approdi di verità e vanificare la minaccia della retorica nella sua accezione restrittiva. Sempre in *Parco dei Cervi* Cristina Campo tratta di due retoriche possibili, la prima è la "retorica delle radici", l'altra denominabile come "retorica del vertice". In primo luogo l'uomo è tentato di costruire i suoi significati in una direzione del linguaggio che sposa prevalentemente soltanto uno dei due aspetti. Vittoria Guerrini rifiuta con convinzione la scorciatoia dicotomica e alza la sfida, fa sua la contraddizione a un livello più alto. Ella cerca instancabilmente la pienezza della vita che scopre, ama e accetta nell'apparenza di tutti i suoi significati che sono i cuori le vere anime dei discorsi possibili, le corolle delle parole appunto.

Pronunciare una parola vera implica misurare con coraggio nell'espressione se stessi, la propria anima, la propria vita consapevoli del costo delle scelte nelle due grandi tendenze che ci tentano: quella dell'interiorità e quella dell'esteriorità, osando conclusivamente una sintesi superiore che in Campo sposa come linguaggi espressivi prevalenti: quello della critica letteraria e quello della scrittura epistolare. Ma noi dove possiamo scoprire e catturare i significati da "leggere" che la lingua esprime e la cultura introduce nei tempi radicalizzandoli tramandandoli nelle forme dei valori? Forse nel tratto infantile del nostro esistere, nel più autentico, in cui in tanti ipotizzano si trovino *in nuce* candidamente custoditi? Se con umile spietatezza mettiamo a nudo la verità, per cercare di salvare il nucleo di spiritualità che il consolatorio mito dell'infanzia include, allora quest'ultima non può e per certi versi non deve essere considerata stagione della gioia. L'infanzia non è il periodo della gioia? Non certo per Vittoria che teorizza esattamente il contrario, interpretandola come prima dimensione spirituale che consente l'iniziazione al destino. Un avvio attraverso la lettura apprensiva della morte, la prima comprensione possibile della finitudine nelle forme del terribile, del timore, dell'incombenza dell'ignoto, della paura di una totalità che smarrisce. Nella dimensione della fiaba infatti si rivela la ricapitolazione simbolica della vicenda umana che vie-

ne ingenuamente recepit in nome di una fede in un prodigio che capovolga le infelici incombenze sui soggetti della narrazione. Incontriamo mostri, vediamo agire lo stravolgimento dell'impero della legge di necessità quale presupposto per una lettura emblematica della speranza di riscatto dalle strettoie della piccolezza umana che si recita sulla soglia del mistero ove fascinosamente la fiaba ci conduce. Vediamo irrompere la catastrofe e ciò che Simone Weil chiamerà "sventura" che minaccia il viatico dell'eroe, del pellegrino e anche di chiunque cerchi di scoprire se davvero stia lottando per la giustizia. Ma c'è, emerge e permane in Vittoria Guerrini una fiducia implicita nella riformulazione degli eventi in un fatto totalizzante e prodigioso che la rovina può arginare quantomeno derubricandola dalla semantica dei linguaggi della sconfitta. Vittoria non ignora il "patrimonio" dell'incantamento originario, antenato nobile della grande genealogia dei valori a cui la stragrande maggioranza degli uomini ritiene di appartenere di diritto per mera costituzione antropologica. Talvolta anche rivendicando la legittimità di disporre di detto tesoro dissipandolo nel minimalismo metaforico del linguaggio comune che descrive e usa il termine infanzia secondo accezioni banalizzanti e consolatorie. È l'era della superficialità il tempo in cui la "bellezza è in fuga" tanto più rapidamente quanto più si produce e radicalizza una artificiosa ideologia della semplicità che distrae l'uomo dai richiami dello spirito. Ciò accade quando questi non è consapevole del sacrilegio che compie sciupando il dono del libero arbitrio esaurendolo nei suoi surrogati approssimativi e dogmatici come la mitologia della deliberazione volitiva assunta a cifra umana assoluta, prescindendo dal fondamento morale del giudizio. Tale deriva rende l'uomo incapace di usare proprio il suo tanto decantato potere, essendosi privato con tale baratto della capacità di riflettere sul fondamento della prassi stessa.

Lo svilimento del libero arbitrio "sciupa" il dono della coscienza quando, da qualità costitutiva e distintiva dell'unico essere capace di riflettere sul fondamento etico delle azioni, viene ritenuta non tribunale della volontà ma sua complice. La banalizzazione induce il superficiale a confondere il tremore per la verità che ci cambia con l'ansia, considerandolo quasi alla stregua di una qualsiasi patologia psicologica da rimuovere con compiacenza introspettiva senza un reale percorso di trascendenza. Accettare l'idea trasformativa che la trascendenza sia l'unica strada percorribile per superare l'afflizione della coscienza despiritualizzata del nostro tempo è davvero inimmaginabile da parte di chi ritenga d'essere nato senza peccato e pertanto arbitro assoluto del suo destino. Un destino individuale avulso dal destino stesso della Bellezza che con orgoglio si ritiene di salvaguardare esaltando se stessi paghi dell'auto-

determinazione. La bellezza cambia il mondo soltanto quando l'uomo non l'ancora al mondo stesso. Cancellata l'umiltà sfugge facilmente l'impossibilità di un pellegrinaggio lungo i sentieri del tempo senza la sofferta fuga di ogni bellezza verso la verità. È su questo viatico che l'anima bella scopre il dono del timor di Dio che è la voce di una coscienza superiore e non la paura di un abbandono che è impossibile all'Eterno nei confronti della sua creatura, proprio in nome della libertà fondamentale che è stata donata all'uomo. Questi, al contrario, in forza della stessa libertà gode della possibilità di una folle fuga dalla luce. Cancellato arbitrariamente il peccato, è facile a chiunque ascrivere gratuitamente alla genealogia immaginaria di un novello Adamo figlio di un dio minore: la bellezza corrotta dall'anestesia della coscienza. Il nuovo uomo che non ha più bisogno del carattere ponderale della saggezza, quasi inconsapevolmente, si offre alla centralità di interesse di una antropologia tanto despiritualizzata quanto affabulante, su cui andrà a misurarsi, suo malgrado, una branca consistente della speculazione teologica del Novecento. In parte per carità spirituale e per altro verso per ingenua resa ai sofismi della "disperazione laica" e al problematicismo di cui si sottovaluta l'aspetto deietico. Deiezione fondamentalmente atea che strumentalmente tenta di sposare la causa della carità per mascherare moralisticamente la radice materialistica che invece tristemente sottintende le insorgenti ideologie della solidarietà, dell'equivalenza antropologica delle scelte etiche e l'attualissima apologia del "bene comune".

Chi vi parla intende attribuire a Cristina Campo il merito di aver profondamente compreso il gigantesco rischio insito nell'allora insorgente relativismo etico minimalista, che oggi sta cercando di svuotare di significato in primo luogo i linguaggi della fede e quindi la vita, sia una delle principali conseguenze della profanazione intellettualistica del mistero. Progressivamente sciolto dal linguaggio del sacro per essere ascritto alla fenomenologia dell'ignoto, aggredibile quindi dalla prassi della conoscenza ideologizzata del materialismo "scientifico", quasi una nuova religione. Una religione o meglio un dogmatismo senza Dio che come lascerà intendere Ezra Pound, un grande "imperdonabile" dei nostri tempi (apprezzato da Cristina e molto odiato dai tanti che non riuscirono o trovarono troppo scomodo comprenderlo) è da ritenersi strettamente funzionale a un tempo dominato dal materialismo, dall'usura e dall'arbitrio della finanza. L'incanto a cui pensiamo non trae origine dalla mera condizione infantile che piuttosto è il tempo della sua custodia. È un cimelio nascosto, coltivato dalla "verginità letteraria" che certamente esiste e anela a un prezioso linguaggio per esprimersi; risiede quindi sia nella purezza

della ricettività del logos che nella purezza della forma da conquistare. Allora l'infanzia quale stagione della conoscenza è anche il tempo dell'iniziazione al destino attraverso una lettura prodigiosa della finitudine che evochiamo con nostalgia. La prima e forse l'unica comprensione edificante della morte che sia possibile. Nella fiaba la possibilità della morte si esprime attraverso la battaglia tra l'anima e la legge di necessità in una dimensione misterica che cattura. È in questa chiave che bisogna comprendere la magia della lettura, l'esercizio di cui si nutrì tanto Cristina, che in se stessa è già maestria, disciplina iniziatica così come comprese a fondo Platone. Il filosofo concepì infatti la lettura come la prassi complementare della scrittura, il fare che conquista e che ha cambiato per sempre l'uomo scindendo da allora il pensiero e l'espressione, l'anima e la forma. Ha infine separato la comprensione dell'esistenza dalla sua descrizione ultimo compito della filosofia, secondo Wittgenstein, dopo la necessaria desistenza dal tentativo della formulazione etica espressa come è noto nelle pagine conclusive del *Tractatus*.

Parafrasando Feuerbach "l'uomo è ciò che legge"; ma non è così semplice formarsi, occorre che lo stesso impari a essere degno di ciò che si legge. (È facile convenire che assumere tali principi affrontando la fiaba destituisce di credibilità, di qualsiasi efficacia anche le più intelligenti e acute analisi letterarie condotte sulle basi di ipotetici contenuti oggettivi o di nuclei narrativi, ivi compresi quelli proposti sia da certi orientamenti linguistici di stampo realistico e psicanalitico che dall'approccio morfemico alla fiaba seguito da Wladimir J. Propp). È a questa capacità tutta campiana di nutrire fiducia e al contempo timore di perderla, che è poi un reale esercizio continuo di fede e di senso della prova nella contingenza esistenziale, che vorrei ritornare dopo le precedenti divagazioni rimarcando conclusivamente che l'infanzia consente una lettura privilegiata del tragico, proprio perché ascrivibile direttamente alla sfera del mistero costituendone la sua prima "formulazione letteraria", un felice esempio di linguaggio compiuto. In *Fiaba e mistero* Vittoria Guerrini ha consegnato una testimonianza esemplare della ricerca di un linguaggio che sia formulazione perfetta dei suoi contenuti di verità. La fiaba costituisce una traslazione letteraria del mistero. Crescere spiritualmente significa essere riusciti a far propri gli stessi contenuti di verità perfezionati cercandoli in linguaggi più alti per aprirsi al sacro. La potenza, la verità e la forza di un linguaggio, quindi la sua sostanzialità, si consolida quando la narrazione si sviluppa, diciamolo con coraggio: si ritualizza consacrando in una formalità senza intaccare, se mai arricchendo, l'aura magica del mistero che deve restare tale. Nessun filosofo, nessun poeta può andare oltre il mistero (e di ciò dovrebbe compia-

cersi), piuttosto lo deve carpire, percepire nella sua intrinseca complessità, apprendere nella sua dimensione del terribile e infine trasformare in parole che lo significhino, solo così assume senso la vita. La deriva, il disorientamento dilagante della vita attuale, sostiene Cristina Campo, è imputabile a una crisi di fondo anche dei linguaggi del mondo sbrigativamente denominato “laico”. Crisi dei valori comuni che ha tanto deteriorato i contenuti di relazione, posti a fondamento della dignità umana, da apparire quasi impossibile restituire significati al senso del vivere comune. (I contenuti di relazione non sono una conquista psico-socio-culturale ma la verità della vita stessa nella sua interezza che è agapé e non altro. Quindi vengono “prima” del diritto, che consente di regolamentare in via convenzionale tale appropriazione, e ne costituiscono la più vera fonte.

In bilico tra la tragedia e la farsa antropologica, spesso operiamo il tentativo di riprodurre e imitare, almeno in parte, nel sistema di interrelazione umana ciò che Benedetto XVI nella sua *Introduzione al cristianesimo* ritiene essenziale per la veridicità della religione cristiana, cioè l’armonia amorosa dei contenuti di relazione trinitari). Abbiamo indebolito i linguaggi cardine della vita, per legittimare un cinismo funzionale all’etica della sopravvivenza, esercitando l’attenzione con lo sguardo del disincanto secolarizzato, osando inoltre riflettere sulla condizione universale dell’esistenza opinandone un fondamento scisso dall’aura teleologica che prescinde intenzionalmente dal cristocentrismo trascendente. Il realismo antropologico, anche quando si misura e tenta di comprendere l’essenza della religione, non è in grado di cogliere la purezza emblematica dei linguaggi dell’origine. Essi generano sì timore, profonda apprensione ma queste ultime non sono certo interpretabili quali “patologie dell’anima”. Diversamente l’inquietudine è un dono che ci salva dalla profanazione, dalla banalizzazione dell’esistenza, dalla corruzione dei suoi riti e dall’illusorio rifugio in una prassi salvifica fondata soltanto sulla mitologia della “cura del mondo”, nell’apologia dell’autenticità eticamente autoreferenziale o, come suggerisce l’insorgente neo umanismo antropologico, nell’impegno per una strenua difesa dello “stato d’eccezione”. Si tratterebbe di una nuova condizione antropologica di riferimento teorizzata dai fautori del connubio antimetafisico tra le galassie del residualismo filosofico post-marxiano e post-esistenzialista. Mira a giustificare le criticità umane normalizzandole, istituzionalizzandole, secondo un esuberante egualitarismo succube della rassegnazione deietica. Rassegnazione ai tempi camuffata da volontarismo della cura che, per ingenuità o intenzionalità strumentale la quale sottintende a sua volta insorgenze di sofismi ideologici, prescinde nell’opzionabilità della prassi

dalla ineludibile responsabilità assoluta della coscienza umana nei confronti di Dio. Teorie che insidiano uno dei capisaldi non negoziabili del cristianesimo che attualmente parte consistente della Chiesa Cattolica talvolta non riesce a sostenere con il dovuto vigore. Avulsa per formazione e per scelta da qualsiasi propensione ai sofismi, Cristina Campo si mostra capace come pochi di pensare davvero in “termini letterari” e ci racconta a suo modo di una condizione originaria ne *La noce d'oro*. Si tratta di uno scritto tanto breve quanto di difficile interpretazione essendo pretestuosamente autobiografico e caratterizzato da una formulazione metaforica di impronta iniziatica. Proprio nell'incipit de *La noce d'oro* è implicita una sottile quanto efficace metafora della teofania del destino sotto le sembianze di un evento improvviso e sconvolgente pur se ordinario. Mi piace ricordare questa parte, parlarne qui, nella casa di un vero musicista come Guido Guerrini il cui spirito artistico ancora aleggia in questi luoghi. Uno spirito che per Vittoria fu fundamentalmente educativo, ben oltre la pur grande ascendenza affettiva paterna, che riscontrò echi di continuità anche nel successivo sodalizio artistico e umano con Margherita Dalmati e quando la Campo sotto la lunga influenza culturale di Zolla collaborò a “Conoscenza religiosa”, una rivista di respiro internazionale che contribuì molto a far veicolare in Italia l'opera di pensatori, poeti, mistici e antropologi di varia natura, ivi compresi alcuni importanti cultori di antropologia di stampo musicologico come Marius Schneider.

Come comincia *La noce d'oro*? Ricordiamocelo: c'è un'infanzia che si svolge in un giardino quasi incantato, poi un presagio di morte nell'insorgenza di un'auto che entra inaspettata percorrendo il vialetto acciottolato del giardino. Nel cupo rumore che irrompe si riproduce qualcosa che richiama il turbamento originario dell'armonia dell'Eden. Da quel momento in poi il mondo di chi è dentro il giardino non sarà più lo stesso. Mai più come prima perché non ci si può sottrarre in alcun modo alla drammaticità sostanziale della dimensione della vita, una volta che sia stata lacerata la sua aurea magica dalla conoscenza, quando con sofferenza si scopre, come sosteneva Cristina Campo, che tutto ciò che “appartiene a questo mondo non è di questo mondo”. Conosciuta la finitudine c'è chi cerca di sopravvivere e basta, altri di vivere in forza di qualche amore, ivi compreso quello per la perfezione nonostante i tempi, accompagnandosi a una struttura di significati forti, riconoscendosi ancora parte integrante dell'ordito segreto delle geometrie del mondo che Campo identifica metaforicamente con il mandala dei tappeti antichi. Esistere in forza di una sprezzatura aggrappandosi a uno stile a una forma da nutrire di poesia. Ciò che in primo luogo siamo, lo siamo in poesia, la magica creatu-

ra, capace guida nei passi obbligati per accedere ai linguaggi continuativi della vita. Vita che per Vittoria Guerrini è come una danza di verità che si conclude con il solenne “*passo d’addio*” che tristemente anticipa la rinnovata urgenza di nuove forme di più ambiziosa perfezione. Quando ci facciamo carico della prima dimensione di tale significato dove la custodiamo? Nel soggetto che ama e la sua verità per quanto piccola, se ingigantita dal sentimento, è esattamente poesia. Ma il compito principale del poeta, sostiene in controtendenza Cristina Campo, paradossalmente non è il creare oggi o il semplicistico “cogliere l’attimo” ma, come in un tempo lontano, conferire il nome alle cose.

Nel poeta per inspiegabile prodigio insorge l’esercizio del nome. Assume dimensione biblica questa interpretazione dell’ufficio specifico del poeta che è centrale nel pensiero di Cristina Campo. Tutti intendiamo perché, infatti la parola non può essere vita se alla radice della vita stessa non c’è già parola: “in principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio” (Giovanni 1, 1-18). Dunque non nell’esaltazione delle dinamiche della coscienza o della più intima sensibilità si fonda la cifra della poesia. Sarebbe più giusto, più bello, produrre, lasciar scaturire poesia dalle risonanze dell’approccio al sacro di cui la bellezza è la componente costitutiva privilegiata. In sintesi, secondo tale accezione, la poesia per Cristina Campo, come per San Giovanni della Croce, è il primo ordinale della trascendenza. Una grande anima del nostro tempo come Karol Wojtyła aveva centrato la sua riflessione, da cui poi sarebbe scaturita la tematica della sua nota tesi di laurea, proprio sugli ordinali della trascendenza in San Giovanni della Croce focalizzando come compito della bellezza il percorrere adornandoli i sentieri ascendenti dello spirito. Dalla poesia a Dio un difficile e stupefacente viatico che trasforma le stazioni del dolore, da luogo della vana riflessione sul fato, in tappe del percorso verso l’Eterno. Come possiamo tutti noi osare intraprendere un tale cammino così esemplare sperando di seguirlo sino in fondo se ci “accontentiamo” della bellezza? Attenzione a come intendere questo provocatorio “accontentare” della bellezza! La spiritualità è di tutti ma la dimensione del sacro non è accessibile a chiunque in forma semplicistica. Basti pensare all’iter poetico di Mario Luzi culminante con la scrittura di una *Via crucis* proprio alla fine della sua immensa testimonianza poetica, caratterizzata dall’umiltà di cui soltanto i grandi sono capaci riuscendo a comprendere di essere degni della poesia che da noi muove a condizione di aspirare al “battesimo dei nostri frammenti”. Né può bastare la forma elementare della pietà popolare che comunque nella sua integrale entità va compresa e rispettata così come l’ingenua adorazione di immagini volgarizzate in quanto rispecchiano semplicisticamente l’eco del

trasporto divino che suscitano le icone bizantine. Esse coniugano e sintetizzano in modo tangibile due meraviglie: la perfezione artistica e l'incanto salvifico dello sguardo divino. Non casuale quindi la grande passione da lei vissuta per le icone e la profonda amicizia per Jhon Lindsay Opie, uno dei massimi studiosi di iconografia russa, di pittura cristiana d'oriente e delle sue coordinate liturgiche e dogmatiche. L'approccio alla dimensione del sacro pretende sempre un ordine preparatorio, autentica iniziazione, la necessità di una mutazione. Ogni volta che occupiamo un posto a questo mondo sentendocene spiritualmente partecipi, seguiamo necessariamente una disciplina interiore, un principio regolativo imperante quasi fosse un assioma filosofico. (Proprio Wittgenstein, da ben altro versante, sosteneva la necessità inderogabile di seguire una regola, senza la quale non c'è grammatica, non c'è discorso e di lavorare profondamente su di sé). Cristina Campo tra i tanti studi compiuti ne ha effettuati alcuni su *I Ching*, il *Libro dei mutamenti* e le *Dame di corte dell'antico Giappone*, testi complessi che descrivono rituali, forti iniziazioni, esercizi di stile che spalancano lo scenario esoterico dei cerimoniali, delle coincidenze astrali e simboliche capaci di rinnovare la voglia di decifrare il cosmo.

Che cos'è porsi di fronte al mondo, alias assumere uno stile, se non conquistare una mutata capacità di lettura dell'universo, scoprirne la bellezza dopo averla cercata, essere capaci di sguardo? Catturare le forme nascoste appare il compito primario dell'attenzione a sua volta basilare per la disciplina dell'uomo spirituale. L'attenzione è lo strumento che gratuitamente consente di cogliere la bellezza, rigenerando speranza. Essa "salverà il mondo" come sosteneva Simone Weil ma a una condizione fondamentale, quella che l'uomo con la sua spiritualità salvi la bellezza, in forza della trascendenza verso un ordine superiore. Diversamente il contemporaneo resterà sedotto da un'attenzione profana altamente limitante, diseducativa e perdente non soltanto sul piano spirituale. Per dominare l'attenzione serve purificazione, distrazione, occorre arginare la massificazione delle immagini e imparare a "leggere" la totalità nel dettaglio, nei simboli per andare oltre le cose che osano sopravviverci. Allora sì, sarà ancora possibile scoprire e salvare quelle che Elémire Zolla denominava in un suo saggio: *Verità nascoste in evidenza*. Per Cristina Campo bisogna prepararsi all'attenzione concependola come un fatto mistico che si pone alla base della "cultura dell'anima" come ben comprendeva la filosofa Maria Zambrano, tanto vicina alla nostra poetessa, che legava la bellezza alla memoria e alla giustizia. L'attenzione diventa sostrato spirituale quando ci aiuta ad allontanarci dal mondo, proprio per comprenderlo. Ritornare ancora a Luzi ci

permette di chiarire cosa permetta al poeta e quindi all'anima bella di poter essere attratta dalla bellezza. Il nodo si scioglie con il rifiutare intenzionalmente il linguaggio "geocentrico". In questo Luzi, ai tempi del fecondo periodo dei sodalizi fiorentini, ha influenzato tanto Cristina Campo intensificando il suo percorso di formazione la sua *bildung*. L'accostò infatti alle atmosfere intense del post ermetismo, iniziandola alla conoscenza di Simone Weil scattata con la folgorante lettura de *L'ombra e la grazia* e interessandola alla prospettiva umanista di Baldassar Castiglione, al suo *Libro del Cortegiano* di cui lo stesso Luzi curò una edizione. Il Cortegiano si colloca in una condizione particolarmente distintiva che per mantenersi dominante deve consentirgli di restare indifferente al mondo; la sua arte è la sprezzatura. Ma come difendiamo l'impenetrabilità, l'alterità che sono autentici modelli letterari di stile, la cifra centrale dell'uomo diverso? Dando il massimo significato, cercando di scoprire il "sapore massimo" di ogni parola restando sordi alla volgarità. Soltanto così dietro ogni verità c'è un linguaggio e ogni parola può trasformarsi in stilla di purezza. Non si deve cambiare le forme del linguaggio se non si è degni del significato che intendiamo sostituire e, a maggior ragione, non lo si deve per semplice ambizione o per pur sincera aspirazione alla bellezza.

Affrontare nuove forme banalizzando i linguaggi tradizionali, insieme all'accostamento impudico alla purezza, implica profanazione. Soltanto la metamorfosi spirituale prepara ai mutamenti, anche ad ogni passaggio della cultura dovrebbe corrispondere non mero adattamento ma crescita spirituale. La bellezza da un certo punto di vista affascina e se compresa aiuta a trasformare il nostro contenuto di relazione con il mondo trascendendolo; di contro incatena narcisisticamente alle apparenze. È un fatto paradossale quanto l'estetismo, pur nascendo con ambizioni liberatorie che ottengono facile presa negli spiriti deboli, possa trasformarsi nella "schiavitù" della bellezza, di una bellezza che resta solo e soltanto tale se non illumina, se non discrimina, se incapace in ultima istanza di dividere come una "spada a doppio taglio". Allora dove dirigere lo sguardo assetato di bellezza? Chiaramente rispondiamo: verso l'alto! Ma è soltanto una metafora avvincente, è chiaro a tutti amici quello che voglio dire. Il complesso gioco dell'anima e dell'esistenza si recita tutto su questo piano problematico: come vivere le passioni senza essere consumati, senza esaurire il discorso di cui siamo parte, senza perdere la luce. Anche quella della luce è una grande metafora, quella di un dono elementare da accogliere con passione paradisiaca poi sarà la Provvidenza che riuscirà a fendere il buio, a compiere il miracolo di consentire, nonostante lo squallore dei tempi, ciò che con impareggiabile capacità di sintesi l'imperdonabile Gottfried Benn

ebbe a definire “lo squarcio nel nulla”. Per Campo la Provvidenza è un cogliere i segni o forse come aiuta l’etimologia accogliere il pro-video, cioè aprire gli occhi alla luce, cedere a ciò che in un felice verso la sua amica poetessa Christine Koschel (che Vittoria tradusse) chiamò “urgenza della luce”. Dopo l’attenzione allora è necessario seguire, assecondare l’urgenza di un linguaggio che racconti la vita rinnovata. Non possiamo liberare l’umanità contrita, afflitta se non liberiamo il nostro linguaggio dalla corruzione dei significati, dai sostitutivi minimalisti dei “valori perduti”. L’Eterno continuerà comunque ad attendere sino alla fine dei tempi che l’uomo si riconosca definitivamente in un linguaggio degno del suo sguardo e, nonostante la speranza mondana alimentata da tutte le ipocrisie possibili, non potrà certo offrirsi alle angustie del riduzionismo etico. C’era prima della bellezza, gli sopravvivrà disattendendo le delusioni delle utopie palingenetiche e messianiche, qualsiasi filosofia della crisi che tormenti il postmoderno.

Cristina Campo nel suo specifico interpreterà la crisi del contemporaneo secondo il paradigma della desostanzializzazione del linguaggio. Esso manifesta e concretizza pericolosamente il suo acme nella recente modificazione del linguaggio liturgico di cui la Campo fu testimone privilegiata dato che ebbe modo di affrontare la questione da protagonista. Fu coinvolta infatti nel lavoro di *Esame critico del Novus Ordo Missae* che condusse a termine nel mese di giugno del 1969, insieme a Emilia Pediconi, monsignor Michel Guérard des Lauriers e ai cardinali Alfredo Ottaviani e Antonio Bacci, da presentare a Papa Paolo VI. Da quella esperienza Cristina Campo uscì definitivamente trasformata; giudicò infatti, per molti versi a buon ragione secondo il sottoscritto, la riforma e le interpretazioni delle direttive scaturite dal Concilio Ecumenico Vaticano II, come un “cedimento antropologico”, una eccessiva accondiscendenza allo spirito dei tempi dei contenuti di verità che sarebbero stati proposti da quel momento in poi in tono minore, sulla base di una semplificazione formale dettata da una crescente sfiducia nella conversione umana e nell’importanza di chiarezza sul senso del peccato. Riduzionismo operato da una Chiesa, a parere della Campo, eccessivamente secolarizzata che si poneva in condizioni di debolezza spirituale nel rimediare alle derive teologiche ed etiche del nostro tempo alle quali la Chiesa stessa avrebbe suo malgrado in parte contribuito. Intuiva con grande anticipo quanti pericolosi equivoci possano ingenerarsi disorientando le coscienze, anche le più sensibili, quando si accolgano senza l’opportuna chiarezza preliminare ardite scelte pastorali e le grandi questioni che hanno posto l’antropologia religiosa, la riflessione etica e la filosofia. Basti pensare ai tanti equivoci ingenerati dal facile entusiasmo

riscontrato dal complesso pensiero di Karl Ranher e alle fascinazioni esercitate dalla filosofia di Martin Heidegger. Il grande esistenzialista in ultima analisi propone una retorica sintesi descrittiva della presenza umana quale essere “gettato nel mondo” disattendendo con tale rappresentazione la possibilità di comprendere a fondo l’agape divina per la sua creatura. Alcune tematiche odierne meriterebbero una riconsiderazione ulteriore alla luce delle lontane preoccupazioni campiane sul possibile disorientamento che ci minaccia. Alludo anche alle delicate problematiche legate al centrale, quanto ineludibile, tema del dialogo interreligioso che rischia in caso di semplificazioni di far erroneamente coincidere la doverosa ricerca del confronto che accompagna il riconoscimento del fondamento etico del valore spirituale delle fedi autentiche di tutte le religioni con la valutazione equitativa di tutti i contenuti di verità delle religioni stesse. Per Cristina Campo il credente deve ignorare tutte le semplificazioni spirituali del viatico quanto rifiutare la povertà dei linguaggi disincantati riconoscendosi così destinato a portare una croce. Vivere è una salita al Carmelo (di cui tanto parla Vittoria nelle sue *Lettere a Mita*), quando si tenti di accogliere nella dimensione interiore tutto ciò che in coscienza possiamo aver temuto di perdere o di non poter conquistare. In sostanza è giusto spendersi per l’idea della salvezza che è fondante. Simone Weil centra nel concetto di attesa di Dio la possibilità umana di tale recupero. Nell’attesa si esperiscono le forme implicite dell’amore di Dio ma in tale condizione non possiamo mantenerci sempre gli stessi se non in senso ideologico. Cristianamente non c’è, né potrà mai esserci un tempo reale, cronologico, storico senza Dio. L’assenza di Dio è nell’uomo accecato dal peccato d’orgoglio. Si tratta anche di una distorsione linguistica giustificativa del concetto di conversione incompiuta o di un fatto riconducibile al requisito umano che provocatoriamente con ironia esaltava Oscar Wilde cioè la capacità folle e paradossale dell’uomo di “uccidere ciò che ama”. Se attesa esiste è quella dell’Eterno che attende l’uomo e non viceversa. Dio è la verità dell’attenzione, il pensiero da solo impoverito dell’attenzione allontana ciò che ama. Pur nella sua indiscussa grandezza, Simone Weil della quale Cristina Campo a lungo si nutrì, incarna il limite dell’antropologia teologica speculativa del Novecento. Dio non è un postulato né tantomeno opinione. Il “Dio dei filosofi” si arresta al mistero di quella notte nell’orto degli ulivi di evangelica memoria. Occorre una rinuncia perché si esca immuni da quel silenzio. Il filosofo dovrebbe “rinunciare” alla filosofia per pensarsi uomo, riscoprirsi essenza e sentire nell’incertezza che lambisce il baratro, la nuova certezza del tempo “riempito” dall’Eterno così come lo fu per Blaise Pascal in una notte che ricapitola per intero la

storia dell'umanità e del silenzio di quell'orto antico a cui rimanda anche la "Notte oscura" di san Giovanni della Croce. Ma nel progredire l'animo della poetessa trema perché sente l'ebbrezza della voce dei tempi bisbigliare direttamente al suo cuore mentre osa rivolgersi all'Eterno. Leggere la finitudine nella condizione di sproporzione tra l'effimero e il divino ci restituisce per intero il mondo perduto che torna ad apparire bello perché è vero e non vero perché ci inonda di bellezza (è il trascendentalismo cristiano accompagnato dalla preghiera che ci offre una lettura autentica della bellezza della natura e della pienezza dell'uomo e non il panteismo o il naturalismo spiritualizzato oggi rincorso per "saturazione" culturale). Vittoria Guerrini ebbe la capacità, la forza spirituale di "abbandonare" la poesia, di sciogliere i vincoli della sua espressione che progredisce seguendo l'ordine della verità. Soltanto così è possibile lenire i morsi della *Tigre Assenza*, il vuoto delle delusioni la lacerazione che suscitano le perdite degli affetti insostituibili. Non ci stupirà il ricordo che il suo iter poetico si sia concluso con la pubblicazione postuma del *Diario bizantino* in cui la vis poetica si presenta trasformata in "teologia in versi". Si tratta di uno degli scritti brevi di più difficile interpretazione presenti nel panorama poetico italiano del secondo Novecento che riconduce agli interrogativi ultimi che trovano pace soltanto nell'adesione incondizionata a Dio. Diversamente tutto il senso della vita è tardivo dilemma come il noto "dove hai passato la notte guardiano della notte?". Chi ha cercato la perfezione deve pur chiedersi cosa sia la vita se si sciupa la notte. È tutto qui il centro di ricostruzione della cifra dell'uomo. Cambiare nella metamorfosi dello spirito ed essere finalmente capaci di pregare come lo furono i padri dell'esicismo, come lo furono i trappisti della preghiera, come può ogni uomo che ritrova nella coscienza la sorgente della parola.

L'intera architettura del modello di scrittura della Campo fu un modello "tagliente" che risentì di letture "forti", capace di andare al centro delle cose, all'essenziale nel suo svolgimento simbolico e metaforico. Apprezzò principalmente i linguaggi incisivi come i canoni del Concilio di Trento. Li riteneva affascinanti per la loro perentoria inequivocabilità espressiva che confermava il suo criterio metodologico d'inclusione nella scrittura soltanto di parole cesellate, assolutamente essenziali all'economia spirituale del discorso. Quando negli anni romani accompagnandosi a Zolla orientò la sua attenzione verso i nuovi orizzonti dello studio antropologico delle religioni, pur non avendo la preparazione del filosofo, che è stato uno degli eruditi del secolo, fu capace di fare della sua anima un "laboratorio interiore" di straordinaria efficacia riuscendo a maturare una facoltà dalla quale ritengo Zolla fosse lontano.

Il Filosofo “capiva” come pochi il fatto religioso invece Cristina Campo lo “comprendeva”. Intendeva, faceva suo l’afflato, il trasporto originale dell’uomo verso la religione, l’anima che pulsa dentro un uomo religioso quando cerca il divino, anima che, per Cristina, “è quasi carne”. L’apertura zolliana alla conoscenza religiosa si sintetizzava in una risultante sincretica di alto profilo che riconduce alla storia delle culture. Diversamente l’apertura campiana, per quanto sottintenda un vago sincretismo degli afflatti, si conclude con la riscoperta dell’importanza fondamentale delle forme forti del cattolicesimo tradizionale e riconduce al bisogno autentico di conversione. Il bisogno di un solido riorientamento paradossalmente sarà favorito anche dall’esperienza vissuta nel contribuire alla stesura dei *Mistici dell’Occidente*. Nella voluminosa raccolta, voluta da Zolla, gli accostamenti e le soluzioni di continuità seguite per antologizzare gli autori offrono una rappresentazione ardita dell’iter mistico occidentale. Campo vive tali approcci come occasione di valorizzazione di ogni contributo di spiritualità. Il confronto la induce a maturare, a riflettere ulteriormente sul portato profondo del linguaggio liturgico e del rito che sono da recuperare con urgenza nella loro sostanzialità. Da tale prospettiva forse appare più chiaro perché per Vittoria fu essenziale lottare con tutte le sue forze, davvero e non in senso metaforico, per il mantenimento del rito latino; il suo abbandono avrebbe costituito una perdita epocale irreversibile, il primo segno della resa della spiritualità ai tempi. Questa velleitaria impresa dalla quale non volle desistere la vide impegnata in due logoranti iniziative: l’organizzazione di una petizione internazionale in difesa della liturgia tradizionale, che ottenne la sottoscrizione di molti intellettuali, e la fondazione di una importante sezione dell’Associazione di difesa del rito latino “Una Voce”.

Visse a quei tempi in una condizione di sofferenza dovuta alla coscienza di essersi fatta carico di una ricerca di perfezione più grande di lei. Ma ciò non condusse Cristina all’esasperazione dell’orgoglio né al cedimento alla nostalgia distruttiva. Si aprì per lei lo scenario della riscoperta del gigantesco mistero della croce, ultimo dono di Dio, prima della Grazia, che è sempre più pesante di chi la porta. La passione per la perfezione, che a suo dire giunge tardi, sintetizzando e significando tutte le passioni, tutta la vita, le aveva consentito di ambire in alto per prodigiosa illuminata consapevolezza rendendola alla fine dei suoi giorni così umile da riuscire ad allontanarsi da tutte le preoccupazioni. Ella nell’imminenza della fine riconosce compiuto il suo tempo perché arricchito dei significati più grandi. È proprio questa la consapevolezza conclusiva del suo viatico del suo linguaggio, della sua ostinata ricerca di perfezione e di amicizia. Cari uditori è con una nota sull’amicizia

che vorrei congedarmi da voi. Quando ieri sera parlando con la nostra Margherita Pieracci Harwell sentivo raccontare dalla sua viva voce i tratti del suo legame con Vittoria Guerrini, comprendevo il segreto, il prodigio di quella meravigliosa corrispondenza, così esemplare, così profonda, irripetibile. Mita accettava Cristina Campo nella sua interezza, coglieva il senso del suo nome, la sua poesia, la sua passione per la verità. Ma qual è il compito dell'amicizia spirituale se non scoprire insieme l'interezza del mondo e avvolgerlo nella bellezza? Custodire le parole, esserne degni. Parole che spesso pronunciamo con troppo orgoglio dimenticando che al leopardiano "limitar del giorno" occorre presentarsi liberati nello spirito, sciolti dalle cose o come scrisse la nostra Cristina "senza un pensiero al mondo", proprio nell'ultima lettera, sconosciuta perché nascosta tra le pieghe di un libro, di un libro di Mita.

"Credo che questo tempo di prova sia una cupola inarcata su tutti; sia iscritto infine nella carta del cielo, così che dovremmo veramente, per durare, tenerci tutti per mano, con pensieri di luce. Qui per esempio io non riesco a pregare, né posso offrire a Dio sofferenze così mal comprese e mal accettate, sicché gli offro ancora e ancora i ricordi dell'estate, quei giorni della sua misericordia e sovrabbondante dolcezza, la quale, allorché si manifesti, va ascoltata in ginocchio, a piene mani, senza un pensiero al mondo..." (Vie 4 dicembre 1975)

Problemi di teoresi estetica e contesti italiani per Guido Guerrini

DOMENICO TAMPIERI

Desideriamo anzitutto segnalare le tematiche sulle quali il nostro contributo intende richiamare l'attenzione.

- Una figlia poetessa e un padre compositore, ciascuno secondo la specificità delle proprie competenze estetiche (§ 1, 3).
- Distinguibilità e autonomia della “funzione estetica” rispetto alla “funzione pratica” e alla “funzione politica” di regime nell’arte (§ 1, 2, 4).
- La morale è immanente al campo estetico ed è svincolata sia dal tipo di soggetto rappresentativi, sia dalla contingenza delle leggi codificate (§ 2).
- Il deplorabile destino musicale della “Generazione dell’Ottanta” nella didattica istituzionale e nel concertismo italiano del secondo Novecento (§ 5, 6).
- Guido Guerrini: periodi stilistici delle opere e cenni biografici nodali (§ 5, 7, 8).

Poiché Vittoria Cristina Guerrini (Bologna, 1923 - Roma, 1977), in arte Cristina Campo, è figlia di Guido Guerrini (Faenza, 1890 - Roma, 1965), musicista compositore, di rapida carriera didattica e, soprattutto, direttore di tre Istituzioni musicali statali importanti¹, potrebbe nascere legittimamente l'interrogativo se, tra l'eccellenza della produzione poetica della figlia e la proficua produzione musicale del padre, si sia creato un contesto di reciprocità creativa, una interdipendenza relazionale favorevole ai loro rispettivi campi di scrittura (musica, poesia). L'interrogativo è arduo e, in questa Giornata di studi, preferirei non indagarlo specificamente, o restrittivamente: né a livello stilistico (nelle rispettive opere), né a livello biografico e familiare, né sotto l'aspetto sia politico che ideologico, sia religioso che confessionale.

Piuttosto preferiamo proporre, prevalentemente, alcune sottolineature circa le problematiche di base che sottendono i vari campi della competenza estetica, cioè i campi praticati e dissodati dai nostri due protagonisti in arte. Il problema della competenza estetica è, come vedremo, assolutamente prio-

ritario, una vera *condicio sine qua non*. Dopo di che il lettore s'interrogherà da solo sull'importanza, sulla utilità e sulla pertinenza di chiedersi se tra questo genitore compositore/violinista e questa figlia poetessa/scrittrice si siano verificati intrecci vincolati, trasmigrati, fruttuosi, oppure no, oppure semplicemente inevitabili, o altro. Tutti questi sono pensieri anzitutto personali, ma sappiamo che ci son anche altri, giovani e meno giovani, che la pensano in questo modo, fortunatamente.

1 - L'analisi estetico-filosofica delle arti condotta dagli estetologi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento fino ad oggi ha ottenuto via via il risultato di una irriducibilità della poesia alla musica e, viceversa, della musica alla poesia, nonostante gli evidenti e possibili rapporti storici, importanti. Ne è causa l'assoluta autonomia delle due competenze artistiche. È tuttavia una competenza extra estetica la comprensibile liceità che supporti l'eventuale fascinoso tentativo di voler trovare un nesso poetico-stilistico vincolante fra la produzione letteraria della figlia Cristina e la produzione musicale del padre. Infatti i positivi/negativi e possibili condizionamenti reciproci, o le eventuali condeterminazioni operative, o le sincronie famigliari – anche se verificabili, documentabili, ma spesso superficialmente ovvie – non possono documentare le grammatiche generative, logiche e psicologiche, determinanti due tecniche artistiche (musica, poesia) che, nella loro stretta attinenza filosofica, sono l'una dall'altra *completamente* autonome, in tutto e per tutto. È di riferimento perfino una ovvietà lampante, quasi positivistica: gli organi sensoriali deputati alla percezione di queste due arti sono distinti fisiologicamente (per funzione autonoma degli stessi organi): l'udito per la musica, gli occhi per la pagina letteraria (anche se – come qualcuno potrebbe far notare, spinto da ingannevole procedura – la musica, se scritta, si può “vedere” e la poesia anche solo “udire”).

In verità la condizione disciplinarmente *distintiva* per ciascuna delle due differenti estetiche, ora sottolineate, si ripresenta puntualmente anche per tutte le restanti arti, pur tra loro in possibile comparazione. Tuttavia le eventuali analogie fra poeti, compositori, pittori, fotografi, elettronici, ecc., di un medesimo tempo o d'altri tempi, sono destinate, per loro natura cognitiva, a restare irriducibilmente tali, cioè analogie occasionali, poiché la fenomenologia dell'oggetto generato (per tecnica, linguaggio, grammatica, lessico, vocabolario, soggetto, acquisizioni incorporate, condizionamenti concomitanti) è – e resta – a sé essenzialmente *specifica*, in ciascuna arte. I prodotti artistici di distinte entità linguistiche non sono intrinsecamente ed esaustivamente raffrontabili:

causa le loro evidenti nature linguistiche e materiche, causa le loro specifiche finalità e procedure metodologiche, causa il loro divaricato e irriducibile pensiero estetico costitutivo, e cognitivo. Oppure, se proprio si vuole, per alcuni aspetti sono di certo raffrontabili, le arti (tra di loro), ma lo sono solamente per una ovvia superficialità quasi estrema, *ad usum Delphini* – anch'essa di certo lecita, evidentemente per suggestione nostra e per utenza d'occasione soggettiva. Le evidenze analogiche, fra discipline differenti, non sono interscambiabili né leggibili quali semplici entità di uguaglianza paritaria. Grazie alle complesse ricerche filosofiche Otto-Novecentesche – soprattutto, in materia di filosofia della musica, con E. Hanslick, H. Helmholtz, C. Stumpf, B. de Schlözer, F. Nietzsche, I. Stravinskij, Lévi-Strauss, Th. Adorno, U. Eco)² – è oggi risaputo che ciascuna arte ha, dunque, un fondamento estetico teoretico autonomo, ed autonomo persino dalla morale, dall'etica: cioè le arti, *sub specie* propria, nella loro estetica costituente, non hanno un *altrove* fondativo, ma *sono* ed *hanno* un fondamento estetico tanto consistente *in sé*, nonché *a sé*, quanto non scambiabile (o spiegabile) con un altrove (“altro” dal *sé*) di contesto.

Di conseguenza tutto l'universo delle arti è connotato non solo dall'indipendenza da qualsiasi codice altro (di altra arte) ma, a maggior ragione, soprattutto dall'indipendenza dal codice di qualsiasi altra disciplina extra-artistica (economie, legislazioni, politiche, etica, ecc.) e, dunque, perfino da ogni codice morale, etico, religioso, presunto rivelato o che, più veridicamente, si autodetermina bio-geneticamente – con estrema raffinatezza – fra le molte culture o religiosità umane. Dunque, in ciascun ambito disciplinare dell'universo artistico, l'estetica e il relativo significato valoriale (o annuncio fenomenico) hanno ogni volta la propria forma e tecnica autonoma, ciascuno secondo la particolarità del proprio *oggetto* d'arte e della *propria* autonoma e fantastica ragione costituente il pensiero. Il significante *in sé* diviene assoluto significato a sé, non riducibile o trasmigrabile in disciplina “altra” *da sé*: una musica dice e contiene, anzitutto, solo se stessa, solamente i propri autonomi contenuti tecnici, addirittura, cioè i contenuti linguistici, grammaticali, sintattici, formali (cfr. E. Hanslick): nulla dunque di extra-musicale. Gli ulteriori ‘significati’ sono ulteriori, appunto – cioè secondari, non primari – anche se importanti – e spesso non univoci, ma discutibili e perfino rovesciabili, a volte, nel loro esatto contrario. Potere e complessità massimi, questi, della musica: essa è l'arte primaria fra le consorelle nella stanza delle Muse, non solo al tempo dei Greci notoriamente ma, ovviamente, anche al tempo non-interrotto nostro (miopie a parte: ancora oggi, sempre sovrabbondanti e *versus* le priorità dell'arte del suono).

2 - In questa via conoscitiva che stiamo percorrendo, sono separabili anche Bellezza e sapere. Ma lo sono anche Bellezza (o estetica) ed etica, Bellezza e scienza, Bellezza e religione, Bellezza e salute, e politica, e tecnologia: in queste scienze la ragione primaria non è la funzione “estetica” ma la funzione “pratica”. Anzi, dato che la Bellezza è “separabile” – oltre che mutevole nella sua percettibilità temporale – anche all’interno di una stessa circoscrizione artistica (per difformità linguistiche, sfasature cronologiche), sono separabili, soprattutto, la Bellezza della pittura dalla Bellezza della poesia, dalla Bellezza della fotografia, dalla Bellezza della musica, dalla Bellezza della cinematografia, dalla Bellezza della computer-music, dalla Bellezza del paesaggio, dalla Bellezza della Land-art, dalla Bellezza della danza, dalla Bellezza della grafica, ecc. Il dominio delle molteplici Bellezze non è, infatti, la funzione “pratica”, ma le loro funzioni “estetiche”. Le suddette discipline (o universo infinito delle competenze artistiche) hanno ciascuna un proprio oggetto costitutivo, assolutamente specifico, identitario, autonomo. Ecco dunque perché anche la Bellezza – non solo per tecnica, forme, materia sue proprie – è diversa e specifica a ciascuna disciplina, a ciascuna tecnica dello specifico oggetto disciplinare. È per questa ragione che la storia ha persino inventato, via via, arti nuove e nuove Bellezze che erano assolutamente inesistenti prima: in questa avventurosa invenzione di nuove arti eccellono il secolo XX e l’attuale XXI.

L’*Estetica* è davvero un dominio *in sé* stante (stante *in se*), nonché un dominio *a sé* stante, cioè assoluto – *absolutum*, appunto – sciolto dagli imperativi primari di tutte le concomitanze (pur interferenti, volendo, a volte); un dominio sciolto dunque dalle concomitanze “altre”, sia artistiche, sia non artistiche. Già il musicologo (e compositore) del primo Novecento, Domenico Alaleona (1881-1928), ha sostenuta la fondamentale tesi – tanto anticipatrice quanto inusitata nel primo Ventennio delle avanguardie novecentesche – secondo la quale la musica non ha vincoli costrittivi derivanti da nessun’altra disciplina (pratica, estetica), ivi compreso l’universo della morale, scrive (citando noi a memoria)³. Non a caso nelle ricerche artistiche di molti novecentisti i confini, i limiti della morale codificata verranno continuamente spostati – inevitabilmente e lecitamente, nelle arti – man mano che ciascuna *ars* rifletterà sulla natura del proprio oggetto estetico specifico e, insieme, sulla propria ontologia identitaria, sulla propria competenza estetico-conoscitiva e sulla conseguita fenomenologia storica, tecnica, grammaticale, sintattica: la storia della letteratura, del teatro, del cinema, della moda, del design eccellono in tale loro capacità dimostrativa; eccellono nelle problematiche a favore di una ricerca etica permanente. L’opera d’arte, dunque, se è *tale*, non è mai immorale, né può

esserlo mai, ovviamente in qualsiasi arte: neppure quando sembra stravolgere concretamente (ma soprattutto concettualmente) il codice, convenzionale e convenzionato. Naturalmente la legge in vigore va osservata, praticamente, ma i suoi mutevoli confini mutano nella storia, velocemente o lentamente, di continuo.

L'opera d'arte (musicale, letteraria, architettonica, pittorica, elettronica, video-cinematografica, ecc.) non è censurabile per semplici ragioni contestuali storiche, ideologiche, politiche, religiose, confessionali, congiunturali – che sono ragioni sempre contingenti (pratiche) di fronte all'autonomia del proclamato dominio estetico dell'opera d'arte: anche se l'apprezzabilità dell'opera d'arte prodotta, eventualmente, da persona o da un regime politicamente detestabili, trovano, comprensibilmente, resistenze e opposizioni feroci fra gli utenti, specialmente nella tragica immediatezza (personale, epocale, antropologica, psicologica) degli eventi storico-sociali che hanno progettato e prodotto l'opera. Ma la militanza, l'etica e l'orientamento etico/politico (privato o pubblico) dell'artista, autore dell'opera d'arte, non sconfessano, di per sé, la riconoscibilità valoriale dell'opera prodotta e della sua prioritaria funzione estetica. Se si tratta di notevole opera, ne consegue immediatamente che la sua funzione estetica (funzione *superiore*), non essendo affatto contingente, supera la contingenza dell'iconografia pratica (icono-latria), anche quando il tema iconografico è infausto, scostante, riprovevole in sé. Il valore estetico dell'opera supera anche la contingenza del disdicevole significato etico/politico, nonché la eventuale ed esplicita militanza dell'autore/artista.

La Bellezza infatti, per sua natura e grazie al proprio autonomo codice etico-estetico, non può che essere sempre morale, sempre esemplare ed altamente positiva per l'utente consapevole e all'altezza della situazione, dunque *compos sui*. Infatti il "soggetto" pratico, in un'opera, non determina la liceità/illiceità estetica dell'opera stessa. Così, le arti – per estetica, per filosofia estetica – smentiscono, *in primis*, un loro qualsiasi ruolo gregario e di dipendenza anche reciproca, di sottomissione, di strumentalizzazione, di servizio, anzi di asservimento: in tale senso le arti, di per sé, non servono proprio ad alcunché e non servono nessuno. I fini concreti e pratici, pur sempre compresenti in un'opera commissionata (scultura, poesia, teatro in musica, video, ecc.) divengono immediatamente "secondari" e secondariamente rilevanti nell'apprezzabilità nel sopraggiunto valore estetico, predominante e *absolutum*. Il valore estetico, per sua connaturale istanza fondativa, *non serve* assolutamente a nulla. Il valore estetico "serve" unicamente al dominio e alla imperativa costituzione della propria raggiunta 'capacità' di Bellezza (seppure nelle sue

infinite gradazioni). La qual cosa, la funzione estetica, è di gran lunga superiore alla “funzione” pratica insita nel manufatto (intellettuale, materiale). Le opere artistiche hanno tutta l'autorevolezza di auto-imporsi per la loro esclusiva Bellezza di pensiero, di tecnica, di materia, di forma, cioè in ragione della propria competenza estetico-conoscitiva. Tutto questo grazie alla poliedricità – storica e mutevole – delle infinite tecniche artistiche; grazie alla libertà del proprio essere, alla libertà del pensiero auto-costituitosi, alla liceità di un qualsiasi “soggetto” trattato. Occuparsi d'arte è, dunque, cosa splendidamente problematica, privilegiata e intrigante, tutt'altro che consolatoria o tranquillizzante, inutile o facoltativa. È una superiore ragion d'essere, anche quando disconosciuta e posta in angolo, da chicchessia.

3 - Come in pittura non si possono raffrontare un dipinto di Monet e un dipinto di Caravaggio tramite un criterio critico unico – anche se siamo all'interno della stessa disciplina o dello stesso genere – altrettanto in musica non si possono sottoporre le Messe di Bruckner e le Messe di Palestrina a uno stesso metro. Infatti, benché esse siano di un apparente medesimo genere formale (o rito liturgico), esse detengono poetiche e pensiero estetico strutturalmente inconciliabili, non estensibili fra tali artisti. Figuriamoci a quale risultato fantasmagorico condurrebbe la lettura critica della produzione di Manzoni con i criteri della drammaturgia di Verdi, o l'opera di una figlia poetessa con i ‘vaporosi’ criteri (vibrazioni d'aria) desunti da un padre compositore, entrambi operativi ovviamente fra numerosi altri analoghi autori coevi. Si noterà che, di per sé, una musica è, scientificamente (o materialmente), solo un insieme impalpabile di onde diffuse nell'aria e la cui Bellezza fondativa non è “trattenibile” in nessun modo, essendo solamente istantanea, caduce. Si pensi ai sottintesi filosofico/esistenziali degli spartiti (libretti, intavolature) e degli strumenti musicali dipinti nelle spettacolari nature morte del periodo barocco (Baschenis, Chardin, Renard De Saint-André, Evert Collier, ecc.). E che dire della splendida e allusiva titolazione editoriale per i *Fiori musicali di diverse composizioni* (1635) di Frescobaldi e di altri? Quelle nature morte, a soggetto musicale, sono significative della precarietà assoluta del suono, del canto e del contenuto degli spartiti, assieme ai deperibili fiori e ai frutti marcescibili nel loro cesto. In effetti, questa è l'entità fisica della musica, a differenza di tutte le altre arti, il cui oggetto estetico si costituisce invece tramite una materia fisica, duratura, statica e definitivamente quantificabile – cioè del tutto opposta alla natura della musica. Ora, come si potrà mai captare e convalidare una interiorità immateriale, una espressività sonora, oppure assonanze e consonanze

– comuni e immediate – tra la natura estetica della poesia (Cristina Campo) e la natura estetica della musica (Guido Guerrini)? Come coglierli, addirittura, la seicentesca sprezzatura del “recitar cantando” – di ben complicata e non univoca definizione teoretica nel primo barocco musicale italiano? Quanto sarebbero verificabili, documentabili questi dati in due arti, autonome per/in profondità? Oppure, essi non sono, piuttosto, intrecci e dati indistinguibilmente ovvi, fra figlia e genitore? Ma, addirittura: in quanti altri casi e altre famiglie d’arte si è verificato esattamente il contrario, cioè una totale antitesi di poetica, un non riscontro, un mancato intreccio, anziché luminosi riverberi reciproci?

Dunque: le eventuali sincronie, le possibili analogie, le circostanze tra padre musicista e figlia scrittrice e poetessa, ad avviso non solo nostro, probabilmente restano ai margini di una apparenza superficiale, di una superficie esterna. La chiave dell’uno non apre veridicamente l’opera dell’altra, né viceversa, poiché tali loro opere sono strutturalmente e linguisticamente non commensurabili esaurientemente, né leggibili con le chiavi di linguaggi reciprocamente “altri”. Soprattutto dubitiamo che, con partitura in mano, le composizioni del padre (oltretutto ignote a quasi tutti noi) offrano identità o analogie verificabili e captabili nell’opera della figlia Cristina. Tutt’al più l’oggetto “musicale” dell’uno e l’oggetto “poetico” dell’altra sono, e consistono, solamente in una relazione di contesto, cioè in reciprocità circostanziale (per sincronie, discrepanze, ecc.). Se tali contestualità possono apparire forse utili, nel contempo potrebbero risultare perfino troppo facili da riscontrarsi; ma non decisive, non vincolanti, non sequenziali, non causa-effetto fra due discipline linguisticamente “altre”. Una confezione musicale (vera partitura) e una confezione poetica (vera partitura, anch’essa) potrebbero segnalare riscontri, analogie e riferimenti anche se fossero state prodotte in geografie e in contesti diametralmente opposti. Ma, al contrario, potrebbero anche segnalare nessuna reciprocità apprezzabile, pur realizzate dentro alle medesime mura domestiche o, addirittura, entro la mente della medesima persona – nel caso di un pittore-poeta, di uno scultore-compositore effettivo, ecc. Ad esempio, si consideri la “triplice” versatilità di un Alberto Savinio (1891-1952): pittore/compositore/scrittore; o la poliedrica attività di un Pietro Canonica (1869-1959): scultore/compositore/scenografo; oppure di un Arnold Schoenberg (1874-1951): compositore/scrittore/pittore/teorico. Le competenze linguistiche ed estetiche delle arti sono davvero specifiche a ciascuna arte, a ciascuna tecnica espressiva. Esse costituiscono, notoriamente, l’apice delle facoltà umane e sono il più raro, difficile e complesso patrimonio dell’invenzione intuitiva:

però – sostiene preziosamente Albert Einstein (1879-1955) – si intuisce solo ciò che già si possiede in profondità, solo ciò di cui già abbiamo introitato le inconsapevoli premesse generative.

4 - Se funzione primaria di ciascuna arte è la propria individua funzione estetica – cioè la Bellezza nelle sue infinite gradazioni/invenzioni disciplinari – alle altre funzioni umane strumentali compete la perspicua e fondamentale funzione “pratica”. Senonché, anche nell’oggetto artigianale “pratico” la libera e autonoma funzione estetica condetermina, nell’organizzazione sociale e individuale, la natura profonda dell’oggetto stesso, connotando anche la stessa destinazione “pratica” (tecnicità, funzionalità): noi scegliamo e contrattiamo, a tutti gli effetti, un prodotto pratico – la sua riparazione, il suo rifiuto, la sua decadenza definitiva ecc. – sottoponendolo *sempre* anche allo specifico giudizio proveniente dalla funzione estetica nello stesso prodotto. Così, a parità di funzione *pratica* noi, fra due prodotti, finiamo col preferire sempre quello che ci appare esteticamente migliore (per forma, colore, design...), più attraente e consono al personale criterio estetico – connaturato, acquisito o acculturato che sia, in ciascuno di noi. Dunque, oltre che nello specifico campo delle arti, la funzione estetica è radicata nella natura umana, in profondità, sia come chiave finale determinante, sia come metodologia decisionale inderogabile, sia come sublime giudizio valoriale inappellabile: un giudizio che è immediatamente “onnipresente” in noi, ad ogni personale operazione valutativa. Dunque, il pensiero estetico con-determina sempre, il più possibile, anche la concreta organizzazione sia individuale, sia sociale, comunitaria: tutto questo, indipendentemente dal grado di cultura del soggetto acquirente e dal tipo – sofisticato o anche presunto arcaico – della società d’appartenenza.

5 - Il compositore Guido Guerrini è stato direttore di più Conservatori di Musica italiani (a Firenze, nel 1928-44; a Bologna, nel 1947-49; a Roma nel 1950-60). Scomparso nel 1965, è sepolto nella tomba di famiglia a Faenza. Era nato a Faenza nel 1890 da famiglia abbastanza facoltosa, la quale, causa turbolenti vicissitudini patrimoniali, dovette trasferirsi a Bologna nel 1906, dove il musicista sposò nel 1922 Emilia Putti. Guerrini storicamente appartiene alla stessa Generazione dei maggiori novecentisti italiani coevi, che sono Casella (n. 1883), Malipiero (1882), Pizzetti (1880) e Respighi (1879), assieme a una folta schiera di memorabili Minori, ivi compresi due romagnoli: il *leader* Marinettiano Francesco Balilla Pratella (Lugo di Romagna) e l’introverso e occulto antroposofo Lamberto Caffarelli (Faenza). Costoro sono anche i

due maggiori compositori “novecenteschi” nel territorio di Romagna, senza tema di rivali.

Questi giovani novecentisti storici – tutti: i maggiori assieme ai minori – hanno costituito l’ultima generazione dell’Ottocento, la cosiddetta “Generazione dell’Ottanta” (1880-’90), come la individuò Massimo Mila secondo una sua fortunata definizione critico-categoriale, ancora oggi in vigore. Ovviamente quell’annata “critica” dell’Ottanta è da intendersi in modo simbolico e da estendersi – più di quanto non abbia inteso Mila stesso – anche a compositori e studiosi che sono nati sia alcuni anni prima, sia alcuni anni dopo il 1880⁴. Il concetto di Generazione ha quindi una valenza gravitazionale verso un’estetica nuova, più o meno comune a tutti costoro. Essi intendevano, comunque, superare sia il concludente Romanticismo dei padri, sia l’ancora onnipresente Verismo (teatrale). Inoltre la Generazione dell’Ottanta opera contro la (quasi) disabitudine italiana della musica strumentale e vocale da camera, lungo l’Ottocento; nonché a favore delle edizioni (non critiche, ma divulgative) a sostegno delle esecuzioni di inusitati repertori pre-romantici (italiani)⁵. Tutti costoro – soprattutto i maestri minori – sono state personalità di svolta, basilari nella gestione musicale dei densi territori locali, producendovi molta musica, insegnandovi a lungo e reggendo le principali istituzioni musicali pubbliche e private: aggiornamento degli Statuti nelle Scuole di musica, e nei Teatri; inoltre ammodernamento delle liturgie nelle Cattedrali, concorsi, svecchiamento delle Bande, congressi, riforme didattiche (separazione fra Banda civica e Scuola di Musica), ricorrenze centenarie civiche, polemiche giornalistiche, associazionismi culturali, presidenze musicali.

Ciononostante, musicisti e musicologia accademica della seconda metà del Novecento, dedicandosi esclusivamente (o quasi) alle grandi correnti internazionali del Novecento, o dei secoli classici e ai rispettivi protagonisti *massimi* – compito professionale, questo, sicuramente avvincente, meritorio, non biasimevole, ben inteso, ma anche ben più redditizio sul piano curriculare e latreutico – costoro hanno relegato tutti i Minori, tacitamente, nell’oblio assoluto tramite il tacito sottinteso (pur verissimo in parte) di essere stati solo dei tenui “melodici” italiani, esclusivamente locali, provinciali, tradizionalisti, del tutto trascurabili dunque rispetto alle grandi avanguardie transalpine, o rispetto alle grandi cime dei secoli eroici della musica. Né hanno potuto salvarsi, i Minori, nonostante la loro dignitosa professionalità tecnica che emerge da varie loro partiture, nel corso dell’intera prima metà del Novecento.

È risaputo che, generalmente, gli italiani proto-novecenteschi minori – ma in parte anche i compositori maggiori – si tennero distanti, purtroppo volu-

tamente, dall'avanguardismo musicale transalpino e dal relativo radicalismo (teoretico, estetico, pragmatico), pur frequentato da molti settori internazionali – come in letteratura, danza, arti figurative, manifesti teorici, ri-definizione delle arti, ecc. L'unico campo avanguardistico in cui l'Italia non accademica esploderà a livello internazionale, anche mondiale, sarà quello dell'osteggiato Movimento Futurista Italiano, di F. T. Marinetti, tra il 1909 e il 1945, con assoluta originalità di produzione e di prassi teoretica e pragmatica, in ogni disciplina, musica compresa. Vi comparteciparono, con composizioni futuriste, ora sporadiche, ora più insistenti, F. B. Pratella (leader ufficiale), A. Russolo, L. Russolo, F. Casavola, A. Casella, G. F. Malipiero, S. Mix, L. Grandi, G. Selsci, V. Mortari, A. Giuntini, L. De Lorenzo, R. De Angelis, A. Savinio, M. Monachesi, D. Napoletano, G. F. Ghedini, C. Guarino e, nella danza, Gianina Censi. E sorvoliamo sui solidi entusiasmi futuristi all'Esterio: G. Antheil, A. Mosolov, S. Prokof'ev, A. Lourié, G. A. Birot, M. Feldman, ecc.

6 - Quale rapporto abbiamo avuto noi – noi del secondo Novecento post-bellico – con i compositori della prima metà del Novecento italiano? Anzitutto quale rapporto con le opere di Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi? Noi utenti: cioè il pubblico, i docenti, gli esecutori concertisti, i pianificatori di una ricerca musicale, gli ideatori di una stagione concertistica, assieme a tutti i facili “mercanti” della musica. Questo rapporto di utenza e apprezzamento dei Novecentisti italiani, dagli anni Cinquanta del XX secolo in avanti, è stato quasi sempre di rifiuto, oppure un rapporto sporadico, puramente occasionale, di circostanza, spesso di tolleranza e di limitante deriva locale, ora di sospetto, ora di diniego (perfino artistico, estetico: diniego conoscitivo, addirittura). Il rapporto si è dimostrato sfavorevole (o di trascuratezza) in ordine al loro operato nel territorio (locale, nazionale) e sfavorevole a ogni riconoscimento del loro difficoltoso e parziale rinnovamento italiano, benché minimo. Dei Novecentisti italiani – maggiori o minori che siano – oggi, o da alcune generazioni, non si esegue “abituamente” nessuna opera (strumentale, vocale...). Eseguirne – pare che si dica, per sottinteso – non vale la pena e soprattutto potrebbe, comunque, far “sfigurare” (*sic*) l'esecutore.

Noi invece abbiamo sempre sostenuto che tale mentalità, restrittiva e inspiegabilmente censoria, sembra essere piuttosto il risultato negativo conseguente e dovuto, purtroppo, anche alla (secolare) didattica musicale italiana – e alla relativa legislazione – che caratterizza i nostri Conservatori di Musica (e le collaterali Scuole di Musica non statali: legàtesi ciecamente e senza giustificata ragione didattica ai Conservatori stessi). Qui la didattica professionale,

per un intero Novecento, ha agito secondo contesti acritici, mono-orientati e, in definitiva, ben poco professionali sotto l'aspetto di una dinamica culturale aperta all'interezza del Novecentismo storico e dell'internazionalismo culturale (produzione, esecuzione, conservazione archivistica, inventariazione dei documenti, ecc.). Dunque: è andata in atto una vera *tabula rasa*.

Qual è la causa di una tale condizione patologica, anzitutto italiana? A nostro avviso, tale imbarazzo tardo-novecentesco parrebbe dovuto a più cause, tra loro densamente avvitate, attorcigliate:

1) Anzitutto la connivenza dei protagonisti/compositori col regime fascista, forse al 99% (*sic*). Un analogo marchio è toccato anche ad altri ottimi artisti, quali pittori, scultori, attori, letterati, Futuristi, non Futuristi. Se detestabile è un regime *xy* detestabili sono, *ipso facto*, anche le opere d'arte, o musiche, prodotte nel/dal medesimo regime – così si diceva ieri, e forse ancora oggi. Ma sulla inconsistenza di tale argomentazione acritica, pesantemente impropria e ignara della discriminante competenza estetica nelle arti, e ignara della distinzione fra “funzione estetica” e “funzione pratica” già abbiamo riflettuto (*cf.* § 2).

2) È seguita una seconda spada di Damocle sull'utenza del Novecentismo storico italiano, questa volta tramite una più che sessantennale programmazione concertistica. In ogni programma (cameristico, sinfonico, teatrale) è più che evidente, da vari decenni a questa parte, l'esclusività di un repertorio basato sui *sol*i capolavori e sui *sol*i grandi autori internazionali, tutti del passato: le eccezioni ci sembrano molto poche. Fra l'altro, questa scelta sembra verificarsi in parallelo anche all'imposizione di modelli totemici e alla maniera del *marketing* consumistico, o dello sfruttamento dei soli prodotti proclamati “superiori”, “prioritari” (anche se fittiziamente o subdolamente, nel mercato). Così in musica si fanno predominare, fruitivamente, solo i grandi autori e, di essi, solo le opere massime, e sempre le medesime opere massime (in funzione quasi reazionaria, quasi censoria contro l'enorme massa di opere defenestrate). Tale deleterio tipo di *confezionare* i Programmi (non solo, ma anche la didattica scolastica) appare essere, in Italia, una dedizione diffusissima e quasi debordante, forse sproporzionata, oggi non più contestuale (né concorrenziale, né meritoria), e culturalmente forse sterile ed ostruttiva, occlusiva rispetto ad opere e ad artisti meno noti, o minori, di qualsiasi Paese. Infine è una programmazione autocelebrativa e sterile, senza alternative, poiché non incentiva la nuova creatività, né offre futuro e conoscibilità alle nuove produzioni (grandi o modeste che siano). Ormai questo problema (particolarmente italiano) costituisce una preoccupante emergenza proprio grazie allo studio

delle fenomenologie musicali e, assieme, grazie al consuntivo delle fenomenologie culturali dell'intero Novecento che abbiamo alle spalle. Trattasi di un secolo tanto "breve", ma altamente concentrato e fondamentale per spiegare sia le movimentate fenomenologie della musica, sia le contraddittorie vicissitudini di utenza e di deriva, non solo istituzionale, ma anche associativa e individuale (concertismo solistico), sotto l'aspetto progettuale, appunto – in ordine sia al Novecentismo storico, sia alle successive fasi (italiane ed europee) della musica contemporanea, la quale è fondamentale e inderogabile, del resto come lo era nel passato.

3) Infine, una terza causa: nel mondo individuale/individualistico dei musicisti vige troppa disinformazione musicale storica (disinformazione eclatante, purtroppo, anche per chi regge i governi locali e nazionali, benché con diplomi di laurea). La disinformazione musicale tiene lontano, ovviamente, gli autori cosiddetti minori e neppure ne fa supporre l'esistenza, né tantomeno può far supporre la possibilità di un eventuale interesse estetico e linguistico compresente in alcune loro opere. Queste opere mai verranno eseguite, se *ignote* (ai disinformati, appunto). Viceversa la disinformazione, la mancanza di letture, di studi e di dedizione alle promozioni musicali scientifiche, musicologiche (critiche, non divulgative), fossilizza e mistifica, di conseguenza, anche la stessa utenza e la stessa frequentazione dei grandi autori storici: costoro, si potrebbe dire, restano vittima (quasi) di quella medesima insistita utenza perché priva di contesto dialettico; sono vittima, i grandi, di un'utenza edonistica e impossibilitata a *ingenerare* una ulteriore informazione critica produttiva, cioè operante nella creatività musicale locale e nell'attenzione ai Beni musicali del territorio. Tutti i grandi, si sa, sempre finiscono con lo sconfiggere i minori, ma le due levature si formano proprio l'una con l'altra: la storia lo dimostra. Tutti i grandi, i sommi, hanno studiato (lavorato, convissuto) sempre proprio con i maestri minori, pur finendo col superarli esteticamente. I Massimi costituiscono l'eccezione, non la regola.

A volte capita, ultimamente, qualche raro ascolto dei cosiddetti minori dell'Otto-Novecento (non solo della Generazione dell'Ottanta): Sgambati, Piccioli, Setaccioli, Liviabella, Martucci, Pratella, Rossomandi, Guerrini, Longo, Caffarelli, Alfano, Gandino. Oppure ne raccogliamo le partiture – per pianoforte, organo, o liriche da camera, o repertorio liturgico – nei molti mercatini dell'ignaro nostro Bel Paese, ben poco acculturato musicalmente. Suonando i loro lavori si rimane spesso stupiti per la dignità estetica e per la ininterrotta perseveranza produttiva di questi autori minori. Costoro, pur fra incertezze e limiti, manifestano comunque invenzione e bravura, perfino se accostati

ai maggiori nomi italiani loro coetanei e, addirittura, risultano accostabili *esecutivamente* – seppure per singolare e interessante “contrasto” – ai lavori internazionali d’Oltralpe. Davvero essi minori dimostrano di essere compositori professionali a tutti gli effetti. E, per l’ennesima volta, ci troviamo a concludere che nella professione e nelle arti, attraverso studi e prioritarie ricerche sistematiche in Biblioteche ed Archivi storici, è molto più utile e culturalmente più produttiva la nostra continua capacità di relativismo (relativismo dunque anche estetico) assieme a raffronti dialettici, più che la tendenza ad assolutizzare l’opera d’arte maggiore, o l’*ego* personale, nostro, o l’*ego* di pochi altri sommi artisti, i più “grandi” e sempre quelli, ripetitivamente conclamati. In tale caso il loro trattamento tautologico, acritico, decontestuale, totemico, diviene castrante, inerte e sterile. Sia per il pubblico pagante, ma soprattutto, per una didattica musicale, musicologica e scientifica, per gli allievi/studenti in musica, nonché per i loro insegnanti – attualmente tutti (*sic*) docenti universitari, all’improvviso – troppo ignari anch’essi di un tale problema epocale. Lo attesta la stesura stereotipata dei loro programmi di concerto; lo attestano gli itinerari didattici (spesso monovalenti), oppure la totale assenza di personali ricerche scientifiche, archivistiche (sistematiche, permanenti, locali o internazionali); lo attesta la loro sistematica assenza da qualsiasi convegno di studi musicologici (italiani, esteri). Troppo spesso a costoro manca la conoscenza e la frequentazione professionale di dialettiche culturali di base (bibliografie, archivi, editoria, conservazione e promozione dei Beni culturali musicali del proprio territorio). Per molti docenti di Conservatorio (oggi finalmente Università della Musica) ancora persiste solo l’iniziativa estemporanea, volubile, aleatoria, strumentale, venale, opportunistica, estiva, remunerativa, artigianale. Sono poche le eccezioni italiane, nostrane. Lo constatiamo quasi quotidianamente su locandine, *dépliants*, annunci sui periodici, o fra *internauti*; oltre che nei Conservatori che andiamo pur frequentando.

7 - Il catalogo delle opere di Guido Guerrini conta 142 titoli, un numero molto elevato, anche (o proprio) rispetto alla produzione dei quattro maggiori compositori italiani della prima metà del Novecento: Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella. Nell’annessa Tabella n. 1 (*La “Generazione dell’Ottanta”*) esponiamo in sintesi il raffronto dei dati relativi al genere di composizioni dei quattro maggiori con i dati che riguardano l’opera di Guerrini. Invece nella Tabella n. 2 (*Ampiezza, cronologia e poliedricità della “Generazione dell’Ottanta”*) tentiamo di ricostruire l’ampiezza dell’intera Generazione dell’Ottanta e dell’incipiente generazione successiva (1875-1905 ca.), maggiormente nove-

Tabella n. 1 – LA “GENERAZIONE DELL’OTTANTA”
Generi e statistica delle composizioni dei 4 Maggiori rispetto a Guerrini

Generi	RESPIGHI 1879-1936	PIZZETTI 1880-1968	MALIPIERO 1882-1973	CASELLA 1883-1947	GUERRINI 1890-1965
<i>Opera, Balletti</i>	20	15	46	7	5
<i>Lavori per Orchestra</i>	31	15	82	26	25
<i>Lavori per Coro</i>	9	19	--	--	33
<i>Liriche per Canto e pf.</i>	67	27	25	20	26
<i>Complessi da camera</i>	17	12	19	10	34
<i>Pianoforte</i>	34	6	--	51	11
<i>Film e documentari</i>	--	4	--	--	4
<i>Banda</i>	1	--	--	--	4
<i>Altre opere: omesse</i>	--	--	--	--	--
<u>Totale opere</u>	Tot. 179	Tot. 98	Tot. 172	Tot. 114	Tot. 142

Fonti dei dati statistici della Tabella n. 1: GATTI Guido M., *Casella*, in *DEUMM*, dir. Alberto Basso, vol. 2, Torino, Utet, 1985, pp. 135-137; PARMENTOLA Carlo, *Pizzetti*, in *Id.*, vol. 6, 1988, pp. 40-42; PEDARRA Potito, *Catalogo delle composizioni di O. Respighi*, in *Ottorino Respighi*, [s. curatore], Torino, ERI, 1985, pp. 475: 327-404; WATERHOUSE John C.G., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova ERI, 1990, pp. 361: 335-344.

centesca⁶. Molti di questi minori hanno un consistente catalogo di opere, fra le quali alcune sono apprezzabili sotto qualche aspetto: da quello della professionalità di circostanza a quello della creatività d’arte effettiva e consistente. Soprattutto va tenuto conto che i loro autori, comunque, sono stati un punto fermo nell’esercizio artistico/musicale non solo del rispettivo territorio locale ma, per alcuni, anche del territorio nazionale. Comunque, quasi sempre, nella loro città natale, l’attuale toponomastica registra l’intestazione di una

strada urbana che ne segnala (vanamente?) la consistente personalità musicale e culturale.

Nel catalogo di Guido Guerrini si osserva, soprattutto, che sono presenti quasi tutti i generi compositivi, il che ne fa un compositore abbastanza completo e versatile: naturalmente la qualità estetica è tutt'altro problema e non sopperibile dalla semplice quantità fisica e statistica, o dall'ampiezza dei generi praticati; né tale qualità finale è criticamente allineabile con quella dei suddetti quattro "maggiori" (affiancati nella Tabella n. 1). Resta comunque l'alta dignità professionale: insospettata quanto accantonata da parte di noi utenti, esecutori e programmatori e studiosi.

Proponiamo un paradosso (anzi, un non paradosso): se le 142 opere di Guerrini fossero invece 142 dipinti, o 142 sculture, o 142 pannelli o piatti di ceramica, oppure altrettante semplici xilografie, forse che sarebbero finite anch'esse (in quanto tali, appunto) nel dimenticatoio generale, nazionale e, soprattutto, locale? Un paradosso dunque che risulta forse illuminante, circa la difficile condizione (odierna e novecentesca) della maggiore delle arti in tutti i tempi, qual è la musica, nel nostro Paese, arcinoto fanalino di coda nella gestione delle istituzioni musicali d'arte, e nella conservazione e fruizione dei Beni musicali (nazionali, locali e perfino diocesani)⁷.

8 - Da ultimo: qual è il percorso, il tracciato stilistico, delle composizioni di Guerrini, in sintesi? Da un primo controllo complessivo compiuto su un consistente campione di composizioni del Guerrini, ne abbiamo tratto l'impressione che esse sembrano delineare spontaneamente almeno tre fasi cronologiche, con altrettante fasi di scrittura stilistica: naturalmente senza alcuna rigidità di barriera (cronologica e stilistica) nei cambi di fase che proponiamo.

1) Il Periodo giovanile, fino alla prima Grande Guerra: con lavori prevalentemente melodici, in stile e gusto salottiero, tardo-romantico, liberty: ad esempio *Leggenda*, per vl. e pf. (1911).

2) Il grande periodo che lega la Prima Guerra alla Seconda Guerra mondiale (1915-1945 ca.). È la stagione sicuramente più nutrita di composizioni, per Guerrini: con lavori che attestano un'armonia più complessa, un'attenzione formale molto calcolata o meditata e razionale, assieme al prevalere delle classiche formazioni strumentali da camera (Trio, Quartetti, Studi per pf. e per v.cello, ecc.). Emerge anche un eclettismo ben articolato e indice di

Tabella n. 2 – AMPIEZZA, CRONOLOGIA E POLIEDRICITA' DELLA "GENERAZIONE DELL'OTTANTA"
I protagonisti nell'ordine cronologico di nascita

NOME	EPOCA	NOME	EPOCA
		(1884) Alceo Toni	(1884-1969)
1875 Franco Alfano	(1875-1954)	1885 Giacomo Benvenuti	(1885-1943)
1876 Silvestro Baglioni	(1876-1957)	Luigi Russolo	(1885-1947)
Ermanno Wolf-Ferrari	(1876-1948)	Adriano Lualdi	(1885-1971)
1877 Francesco Vatielli	(1877-1946)	Cesare Martuzzi	(1885-1960)
Antonio Russolo	(1877-1942)	Licinio Refice	(1885-1954)
1878 Adolfo Gandino	(1878-1940)	1886 Giuseppe Pietri	(1886-1946)
1879 Ottorino RESPIGHI	(1879-1936)	1888 Giuseppe Ferranti	(1888-1937)
Alberto Gasco	(1879-1938)	1889 Vincenzo Davico	(1889-1969)
1880 Ildebrando PIZZETTI	(1880-1968)	1890 Guido Guerrini	(1890-1965)
Lamberto Caffarelli	(1880-1964)	<i>Ecc.</i>	
Raffaele Casimiri	(1880-1943)	-----	
Giulio Fara	(1880-1949)	SUCCESSIVA GENERAZIONE	
Guido Gallignani	(1880-1974)	(In parte più novecentesca)	
Francesco Balilla Pratella	(1880-1955)	-----	
1881 Domenico Alaleona	(1881-1928)	1891 Alberto Savinio	(1891-1952)
1882 Gian Francesco MALIPIERO	(1882-1973)	Franco Casavola	(1891-1955)
Riccardo Pick-Mangiagalli	(1882-1949)	1892 Giorgio Federico Ghedini	(1892-1965)
1883 Alfredo CASELLA	(1883-1947)	Virgilio Mortari	(1902-1993)
Giannotto Bastianelli	(1883-1927)	1893 Rodolfo Tonino-De Angelis	(1893-1965)
Michele Mondo	(1883-1965)	1894 Nuccio Giuseppe Fiorda	(1894-1975)
Francesco Santoliquido	(1883-1971)	1896 Aldo Giuntini	(1896-1969)
Fausto Torrefranca	(1883-1955)	1900 Silvio Mix	(1900-1927)
Enrico Toselli	(1883-1926)	1902 Luigi Grandi	(1902-1973)
Riccardo Zandonai	(1883-1944)	1905 Giacinto Scelsi	(1905-1988)
1884 Sebastiano Arturo Luciani	(1884-1950)	1908 Mario Monachesi	(1908-1992)
Luigi Ferrari-Trecate	(1884-1964)	<i>Ecc.</i>	

consumato mestiere ma, forse, non sufficientemente personalizzato, o metabolizzato: comunque tale stile induce a una gradevolissima frequentazione ed ascolto. Il rischio, però, è forse di poter essere, questo, anche uno stile fondamentalmente reazionario? Emergono bozzettismi, suggestioni sei-settecentesche, semplici assunzioni di danze e canzoni etniche italiane e straniere (Grecia, Armenia, Ucraina), formalismi classici: anzi emerge il culto per una riconoscibilità immediata della forma. Del resto, tutte queste tendenze, sono presenti anche in molti altri compositori italiani coevi, maggiori e minori: pure in costoro si verifica sempre una disparità nei risultati conseguiti, di caso in caso. Di Guerrini cfr.: *Vespero*, per v.cello e pf. (1914); *Elégie*, per voce e pf. (1918); *Visioni dell'Antico Egitto*, 2 Quadri sinf. per orch.: *Sul molo d'Alessandria*, *Il Baccanale in casa di Bacchis* (1919)⁸; *Le fiamme sull'altare*, per soprano, doppio quintetto d'archi e 2 arpe (1919); *Adagio*, per v.cello e pf. (1920); *Sonata in La*, per vl. (v.cello) e pf. (1921)⁹; *Quartetto in Do* (1921)¹⁰; *Pettegolezza in refettorio*, per pf. (1921); *Nell'aia si balla*, per vl. e pf. (1921)¹¹; *Trio*, per vl., v.cello, pf. (1922); *Quartetto in Re* (1922)¹²; *La Vigna*, opera burlesca in 3 Atti, libr. di A. Testoni (1922-24)¹³; *Poemetto*, per v.cello e pf. (1924); *Canzone*, per voce e pf. (1928); *Tre Pezzi*, per archi e percus. (1931)¹⁴; *Diciannove Studi*, per pf. (1934-1937); *Due tempi di Concerto*, per pf. e orch. (1936); *Il lamento di Job*, per basso, archi e pf. (1939)¹⁵; *Tre Canti armeni*, per voce e pf. (1940); *Thirteen Studies*, per v.cello (1941); *Tema con Variazioni*, per pf. e orch. (1942); *La Città beata*, per basso, coro e orch. (1942)¹⁶; *Arabesco*, per pf. (1945)¹⁷, ecc. Nei citati *Diciannove Studi*, per pf., Guerrini introduce alcune “scale alternate” teorizzate dal docente e compositore Vito Frazzi, al Conservatorio di Firenze: è una preziosa connotazione novecentesca (cfr. gli *Studi* n. 4, 5, 9, 14); inoltre compaiono anche scale teorizzate da Alessandro Tamburini (cfr. *Studio* n. 19)¹⁸.

3) Il Periodo postbellico (1945-65): Guerrini, ritornato a Bologna, dopo la detenzione politica passata in carcere, sembra abbandonarsi a scelte più regressive, più nostalgiche o diversive, senili e sentimentali (Corelli, Boccherini), più meditative e rassegnate (di certo meno novecentesche): *7 Variazioni sopra una Sarabanda di A. Corelli*, per archi e pf. (1940); *Canti della mia prigionia*, per voce e pf. (1945)¹⁹; *Canto di Natale su temi ucraini*, e *Vocalizzo*, per coro a 3 v. bianche a cappella (1951)²⁰; *Preludio a Corale*, per orch. e org. (ante 1956; anche trascr. per Banda, 1956); *Ave Maria*, per coro a 2 v. p., org. e campane (1956); *Pastorale, Grave e Fandango* (di L. Boccherini), per orch. da cam. (1957).

Dunque, concludendo, alcune opere di questo terzo stile Guerriniano post-bellico (all'incirca) si spiegano, forse, anche con il dramma politico subito personalmente dall'autore, a seguito delle (quasi) inevitabili sue frequentazioni politiche nella Firenze fascista del tempo. Del resto, a ridosso della Liberazione, anche altri personaggi e docenti di Conservatorio, di Scuole comunali di musica e di civiche Bande musicali subirono trattamenti analoghi. Così, dopo poco più di tre mesi dall'avvenuta Liberazione della città di Firenze (31 agosto 1944), il rinomato maestro fu improvvisamente condotto al Carcere delle Murate: era il 3 dicembre 1944. Qui fu trattenuto per due settimane. Poi seguì il trasferimento nel campo di concentramento e prigionia a Collescipoli (Terni), campo che era pattugliato dai soldati inglesi. Immediata interdizione dagli uffici pubblici, reputazione umana e civica azzerata, futuro inimmaginabile, colloqui molteplici con la Commissione antifascista per l'epurazione. Conclusivamente Guerrini sarà rilasciato il 7 luglio 1945 e, il 5 luglio 1947, gli verrà restituita anche l'idoneità per i pubblici uffici²¹: sì alla possibilità di dirigere un Conservatorio di Stato, ma tassativamente non più al "L. Cherubini" di Firenze²².

Guerrini nelle Memorie e nelle sue carte epistolari accusa di essere stato vittima di una "rete di calunnie a maglie strette", ordita per delazione dai "miei cari colleghi" (sicuramente di Conservatorio)²³. In verità, sotto il regime fascista e durante l'occupazione tedesca, anche la delazione fu fra le feroci armi praticate quotidianamente da entrambi i fronti militari e politici. La situazione fu dunque pesante da entrambe le parti. Ora, ricollegandoci al nostro tema d'apertura: un'eventuale bravura artistica, un'eventuale creatività estetica e una conseguita opera d'arte sono da considerarsi, di per sé, profondamente *autonome*, cioè svincolate dalle concomitanti funzioni "pratiche" e "politiche", di qualsiasi caso di artista (scultura, musica, letteratura, ecc.). L'opera d'arte, oggi – come già nel lontano passato – resta sempre tale, primariamente, nonostante la natura delle concause deleterie che possono averla generata. Nella storia e nelle cronache delle arti e della musica sono numerosi i casi con capolavori nati e gestiti in concomitanza di propensioni etiche, politiche e confessionali discusse o disdicevoli.

Nella critica e nelle recensioni a stampa le musiche di Guerrini hanno generato consensi ma – è facile immaginarlo – anche impetuosi dissensi musicali, non solo a seconda degli schieramenti d'opposta indole politica²⁴. Infine, per quanto finora ci risulta, le opere editate da Guido Guerrini sono apparse presso i più apprezzati editori musicali dell'Italia del tempo: F. Bongiovanni (Bologna), U. Pizzi (Bologna), G. Ricordi (Milano), G. Ricordi (New York), Suvini-Zerboni (Milano) e G. Zanibòn (Padova).

Bibliografia

Per l'approfondimento del problema estetico nella musica, dall'antica filosofia greca fino ai decisivi apporti moderni, soprattutto, del sec. XIX (con Schopenhauer, Hanslick, Nietzsche, Helmholtz) nonché del XX secolo (fra numerosi altri: con Stravinskij, De Schlözer, Lévi-Strauss, Adorno, Eco) rinviando a GUANTI Giovanni, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, RCS Libri, 1991 (rist. 2001), pp. XVII-538. L'opera si distingue per completezza, accessibilità, sistematicità cronologica e disciplinare, assieme a preziose (vaste) citazioni da fonti dirette degli autori in causa. È presente una ricca bibliografia finale, distinta per *Fonti* e per *Studi*, relativamente a tutte le tematiche trattate. Circa il Guerrini (biografia, catalogo delle opere e degli scritti, bibliografia essenziale) cfr. COGNAZZO Renato, *Guido Guerrini*, in *DEUMM – Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, dir. da Alberto Basso, vol. 3: *Le Biografie*, Torino, Utet, 1986; WATERHOUSE John C. G., *Guido Guerrini*, in *GROVE – The New Dictionary of Music and Musicians*, dir. da Stanley Sadie, Londra, Macmillan Publishers Limited, 2001; SCAGLIONE Francesca, *Guido Guerrini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, dir. da Mario Caravalle, vol. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2003; CARANDO Simona, *Vittoria Guerrini*, in *DBI*, cit.; CRESTI Renzo, *Cristina Campo, la vita dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012.

Note

1. Conservatorio di Musica di Firenze, Bologna e Roma (cfr. § 5).
2. Cfr. GUANTI Giovanni, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, RCS Libri, 1991 (rist. 2001), pp. 366-428.
3. Gli scritti di Alaleona ammontano a 281 titoli: cfr. D. TAMPIERI, *Aggiornamenti bibliografici e rassegna di fonti e studi alaleoniani*, in «Quaderni Marchigiani Musicali» (Ancona), 2000-01, n. 7-8, pp. 145-266. Il recupero della fonte da citarsi è risultato attualmente vano.
4. Circa la effettiva consistenza generazionale dei compositori Minori, cfr. la Tabella sull'ampiezza, cronologia e poliedricità della "Generazione dell'Ottanta" (inclusa nel paragrafo n. 7).
5. Nel passato, dal sec. IX fino al passaggio fra 1800 e 1900 – per oltre mille anni di contrappunto – l'intero universo musicale (polifonico-vocale e polifonico-strumentale), ad eccezione quindi della monodia (sacra, popolare, di tradizione), la produzione e l'utenza della musica d'arte s'impennava esclusivamente su spartiti d'attualità: cioè era in vigore esclusivamente la musica "contemporanea", la polifonia del proprio tempo, per ciascuna nuova festività o cerimonia politica, o circostanza privata di corte. Ogni composizione scadeva con lo scadere della circostanza (committenza), poche le eccezioni. Invece il concetto di 'repertorio' – cioè raccolta di brani del passato prossimo da confezionarsi ed eseguirsi in teatri, chiese e palazzi da parte di strumentisti, cantanti, editori – nascerà solo nel sec. XIX inoltrato e secondo determinate prassi territoriali, generazionali e di generi musicali. Dunque, nel passato, veniva eseguita la sola musica nuova e "contemporanea", tassativamente.
6. Nella tabella mancano comunque molti di coloro che si sono dedicati esclusivamente

al rinnovamento della musica sacra, tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento. È questo un argomento del tutto trascurato dagli studi musicologici.

7. Fin dalle civiltà antiche (Grecia, Cina) la musica è intrinsecamente la maggiore delle arti, sia per complessità dei codici espressivi, sia per funzionalità e tipologia d'utenza, sia per entità di pensiero filosofico intrinseco. Se così era, nei remoti tempi passati, la natura intrinseca dell'arte del suono, altrettanto lo è ai tempi nostri.

8. Edizione: G. Ricordi, Milano, 1922 (copyright 1921).

9. Dedicata: *A Vittorio Putti*. Il rinomato chirurgo ortopedico era fratello di Emilia Putti (moglie di Guerrini) e nipote di Enrico Panzacchi.

10. Dedicatario: Luigi Torchi (1858-1920), musicologo e compositore, di area bolognese.

11. Dedicatario: Remy Principe (1889-1977), violinista di brillante carriera solistica.

12. Dedicatario: Ferruccio Busoni (1866-1924), compositore e pianista. Guerrini, nel 1914, seguì le lezioni di Busoni al Liceo Musicale di Bologna e scriverà il primo volume edito in Italia sul maestro italo-tedesco (GUERRINI G., *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l'opera*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 381); nella ingente bibliografia busoniana internazionale il volume, oggi, è titolo di modesta rilevanza e, a volte, non attendibile (cfr. SABLICH Sergio, *F. Busoni*, Torino, EDT, 1982, pp. 44, 56).

13. Edizione dello spartito per canto e pf.: G. Ricordi, Milano, 1935; libretto: ivi, 1935.

14. Dedicatario: G. Ballardini (Faenza), fondatore e direttore del Museo delle Ceramiche.

15. *Il lamento di Job*, dal Libro di Giobbe, è dedicato *A Vito Frazzi*. Il parmigiano V. Frazzi (1888-1975) ha insegnato per oltre 40 anni (1912-56) al Conservatorio di Firenze, direttore del quale sarà poi lo stesso Guerrini (1928-1944): proprio nello stesso 1928 Frazzi assume la titolarità della cattedra di composizione.

16. Piccola Cantata con dedica: *A Giovanni Papini*. Il fiorentino G. Papini (1881-1956), intellettuale, scrittore, saggista, polemista, fondatore di periodici: fra altro, aderisce al Movimento Futurista nel 1913 e ne uscirà con polemica nel 1915. Durante gli anni fiorentini di Guerrini, Papini abbonda nello scrivere e nel far conferenze in lode (anche) del regime fascista e di Mussolini.

17. *Arabesco*, dedicato alla figlia Vittoria e composto durante la prigionia, è datato *Campo di Concentramento* 20.IV.45.

18. A. Tamburini: oggi è sconosciuto alle bibliografie. Circa V. Frazzi cfr. nota 15.

19. I 6 *Canti* sono dedicati ad Antonio Manganelli (*rectius* Giorgio Manganelli?), Cecil Mathwes, Ardengo Soffici, nonché *A mia moglie, A mia figlia*; in calce: *Campo di concentramento di Collescipoli [Terni] Dicembre 1944-Giugno 1945*. A. Soffici (1879-1964) è pittore e scrittore fiorentino, anche futurista. Dedicatari precedenti: non identificabili; di Mathwes scrive Guerrini: «un caro amico poeta, uomo adorabile» (lettera inedita alla moglie da Collescipoli, del 6.V.45 – collez. privata DT).

20. Sul frontespizio (1954): «Composti su invito della Radio Italiana».

21. «Penso pure con terrore al futuro che mi attende. Che mi metterò a fare? Come ritornerò a inserirmi nella vita? Non so! Ma voglia e lena di lavoro non mi mancano, e qua [a

Collescipoli] ho allargato ancora la mia esperienza, specie nell'istruir cori e nell'insegnar canto [agli stessi detenuti]. Qualcosa farò, perché la vostra vita ritorni ad essere agiata e tranquilla. Ma certo che quando penso che ad un uomo che non ha avuto altro pensiero che il lavoro e la famiglia, e che con l'opera e con l'esempio ha onorato il suo Paese, si è inflitta questa pena, come a un malfattore, grande ansia mi assale e scoramento. Solo il pensiero di Dio e la certezza di aver qualche volta presso di me lo spirito di Vittoria [la figlia], mi danno rassegnazione» (Inedita lettera dalla prigionia, cit., datata 6.V.45).

22. Cfr. DE STEFANO Cristina, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 39-42.

23. *Op. cit.*, pp. 39-40.

24. Circa l'ultima fase del teatro Guerriniano cfr., ad es., PIRONTI Alberto, *I Repubblicani all'Opera*, «Rinnovamento» (Roma?), 16 mar. 1953: recensione di *Enea*, musica di G. Guerrini, composta nel «campo di concentramento per collaborazionisti» (Pironti), in programma alla Stagione lirica del Teatro dell'Opera di Roma, nel 1953.

Memoria storica e rigore formale nelle composizioni di Guido Guerrini

AURELIO SAMORÌ

Sfogliando il ricco catalogo dei lavori di Guido Guerrini salta subito all'occhio la poliedrica attività di questa figura di musicista. Ci si rende conto facilmente che la sua ampia e articolata produzione musicale tocca tutti i generi e si ramifica coinvolgendo gli organici più diversi: cinque opere liriche, numerose composizioni sacre per coro, composizioni sinfoniche e sinfonico-vocali, musica per il cinema e la televisione, musica da camera, brani per pianoforte solo, per canto e pianoforte, composizioni per banda. Guido Guerrini ha curato l'elaborazione e la trascrizione di musiche antiche e popolari; è autore di opere letterarie, saggi critici e di quattro pubblicazioni inerenti la teoria e la didattica musicale. Una cospicua attività, quindi, che si può considerare a 360 gradi, se si includono anche l'attività didattica, gli incarichi di organizzatore musicale, di Direttore dei Conservatori di Firenze, Bologna e Roma. Una piccola curiosità ci piace segnalare immediatamente: diplomatosi in violino all'età di 21 anni, all'allora Liceo Musicale di Bologna, Guido Guerrini ha scritto un numero maggiore di composizioni dedicate al violoncello rispetto a quelle concepite per violino. Autore di tanta musica, il Maestro sembra non aver subito eccessive influenze dai movimenti artistici, di pensiero e dalle esperienze musicali succedutesi nella prima metà del Novecento, epoca nella quale ha svolto la sua attività di compositore.

Il Futurismo, sbocciato nel 1909, quando il Nostro aveva 19 anni, sembrerebbe aver poco intaccato le sue idee conservatrici. L'Impressionismo, il cui esponente più accreditato in ambito musicale è considerato Claude Debussy, in qualche misura potrebbe averlo stimolato a utilizzare scale musicali diverse da quelle convenzionali. I compositori impressionisti hanno fatto uso di successioni di suoni ordinati diversamente dai modelli inerenti le "ordinarie" scale maggiori e minori utilizzate da gran parte dei musicisti nei secoli precedenti. I nuovi concetti e le nuove teorie hanno determinato un differente rapporto tra i suoni e, di conseguenza, prodotto varie successioni scalari, tra le quali le principali sono state denominate *scala slendro*, *scala pentatonica*, *scala*

esatonale. Questi nuovi aspetti organizzativi della materia musicale possono aver stimolato l'interesse del Maestro Guerrini a misurarsi, in alcuni suoi lavori, con le potenzialità acustiche offerte da strutture scalari diverse da quelle usate abitualmente. Infatti, in alcuni dei suoi *19 Studi per pianoforte*, precisamente nei numeri 5, 9 e 14, emerge una particolare scala armonica creata da Vito Frazzi¹. Lo studio numero 19, invece, è basato su una tipologia di scala creata da un certo Alessandro Tamburini, del quale non abbiamo notizie.

Premettiamo a ciò che esporremo in seguito di possedere una visione alquanto parziale della produzione musicale del Nostro Autore, in quanto abbiamo analizzato una limitata quantità di partiture da lui concepite e selezionato quelle che crediamo meglio si prestino a quanto richiesto dalla committenza di questa relazione.

Guido Guerrini sembra abbia voluto proseguire autonomamente il suo impegno compositivo anche nei decenni successivi alle prime esperienze giovanili, forse mostrando poca sensibilità nei confronti degli influssi derivanti dalle nuove tendenze musicali della Seconda Scuola di Vienna, costituita dalla triade di compositori austriaci Arnold Schönberg², Anton Webern³ e Alban Berg⁴. È possibile, comunque, che Guerrini sia stato attratto dal tentativo di ampliamento e arricchimento della struttura armonico-accordale, come sembrano dimostrare alcune sue composizioni, ma che non si sia spinto oltre un certo limite nella ricerca di nuove strategie combinatorie e nuovi risultati sonori.

Riteniamo pertanto (ma potremmo essere smentiti dall'analisi delle composizioni di questo Autore a noi attualmente sconosciute) che le esperienze che hanno profondamente segnato il corso della musica colta nel Novecento - quali, per esempio, la sospensione tonale, l'atonalità, la dodecafonia, il serialismo - non abbiano affatto (o abbiano ben poco) intaccato la sua sensibilità. Nei suoi lavori, infatti, Guerrini tende a conservare - pur mostrando grande abilità tecnica, inventiva armonica, contrappuntistica e buon grado di fantasia - una salda struttura armonico-tonale (tuttavia non esente da licenze) corroborata dall'utilizzo di forme musicali del passato. Di conseguenza nei suoi lavori si possono riscontrare rimandi alla classica Forma Sonata (come ad esempio nei Quartetti per archi, nel Trio, nelle Sonate per strumento e pianoforte), alla Forma della Suite (anche se trattasi più che altro di trascrizioni di musiche antiche), al Tema e Variazioni, allo Studio, alla struttura del Lied, alla Fuga.

Cerchiamo ora di entrare un poco nello specifico mettendo in luce qualche peculiarità che estrapoliamo da alcune partiture di Guido Guerrini (nato a

Faenza il 12-IX-1890, morto a Roma il 14-VI-1965). La precedenza la diamo ai Quartetti per archi, poiché ci sembrano opere assai valide, al di là della nostra particolare simpatia per questo organico strumentale.

Il Maestro compose il suo primo quartetto per archi nella primavera del 1920. Sulla partitura l'autore ha scritto di proprio pugno: "A Lamberto Caffarelli⁵, affettuosamente". Il *Quartetto in Do* (denominato così dall'autore medesimo) è formato dai classici quattro movimenti: "Allegro energico", "Andante", "Allegro non troppo" e ancora un "Allegro energico" conclusivo. Osservando la partitura si coglie facilmente una delle principali caratteristiche di questa composizione: la notevole densità di scrittura: i quattro strumenti suonano quasi sempre insieme, tessendo fitte trame contrappuntistiche in cui l'Autore fa ricorso a tecniche tradizionali quali l'*imitazione* e il *fugato*. Esaminiamo alcuni aspetti che ci paiono più significativi nella struttura formale del primo movimento, l'"Allegro energico". Ciò che ci sorprende - e che a nostro avviso eleva il pregio di quest'opera - riguarda una originale intuizione compositiva: le due idee tematiche più rilevanti, che sostanzialmente innervano tutto il primo movimento, sono parte integrante di un unico organismo musicale esposto all'inizio della composizione. Cerchiamo di descrivere questo interessante fenomeno musicale. L'esordio (cfr. Esempio 1, pag. 109) è affidato a viola e violoncello che, iniziando entrambi nel registro grave (tra loro in rapporto di ottava), presentano la prima idea tematica nello spazio delle prime 18 battute. Seriosa e cantabile, la prima idea tematica (che indichiamo con la lettera "A") non è espressa nell'ordinaria frase di quattro battute, bensì è espansa a cinque battute. Non solo. L'interesse musicale è accresciuto dal fatto che ciascuna delle cinque battute è connotata da una differente figura musicale. Alla 19^a battuta la prima idea tematica "A" passa al primo e al secondo violino mentre la viola espone contemporaneamente la seconda idea tematica "B", dal carattere ritmico brillante, contrastante rispetto l'idea "A". Crediamo di poter affermare che in questo Quartetto il Compositore ha cercato di realizzare una sorta di sintesi formale tra Sonata bitematica e Fuga. I materiali tematici che caratterizzano ciascuna delle due idee principali ("A" e "B") possono, al contempo, essere considerati espressione dei due temi della classica Forma Sonata, oppure svolgere il ruolo rispettivamente di soggetto e controsoggetto di Fuga. Il Tema "B", infatti, da battuta 33 (cfr. Esempio 2, pag. 110) emerge nella parte superiore, al primo violino, e poco dopo è ripreso un'ottava sotto dal secondo violino, iniziando così una sezione della composizione in cui esso svolge un ruolo da protagonista. Ma l'elaborato musicale si presta anche all'altra considerazione: l'idea

tematica “A” può essere considerata soggetto di Fuga e l’idea “B” il suo controsggetto. Ad avvalorare tale ipotesi concorrono i numerosi casi (riscontrabili nel divenire della composizione) nei quali emergono nettamente tecniche utilizzate per la costruzione degli “stretti”⁶ nella Fuga.

Anche il *Secondo Quartetto (in re)*, concepito a Bologna due anni dopo il primo, nel 1922, è assai degno di essere preso in considerazione. In questo lavoro l’idea che sembra prevalere è quella, diciamo così, ornamentale. La struttura armonico-contrappuntistica di ciascuna delle quattro parti strumentali viene frequentemente farcita con note estranee all’armonia. Pertanto il compositore assegna alle note ausiliarie la funzione di ornamento: come avviene in natura, per esempio, quando una pianta arrampicante avvolge il tronco e i rami di un albero attorcigliandosi a spirale. Osservando la partitura si notano, sin dalle prime battute (cfr. Esempio 3, p. 111), i disegni effervescenti costituenti figure musicali frequentemente iterate; la sovrapposizione di gruppi regolari a gruppi irregolari di suoni che generano un senso di brulichio. A partire dalla quinta battuta (le prime quattro fungono da introduzione) compare un’idea tematica ben articolata, affidata al primo violino, anch’essa non immune da significative ornamentazioni. Si determina così un senso di coerenza fra materiale musicale principale e materiale musicale che possiamo definire di sostegno. Il divenire si sviluppa per mezzo di processi che - sintetizzando nella loro elencazione e descrizione - utilizzano cellule tematiche (frequentemente rimbalzanti da uno strumento all’altro), movimentate figurazioni (che via via si coagulano creando spessori sonori consistenti sfocianti, a seconda dei casi, in potenti strappate accordali), stratificazioni di figure contrappuntistiche contrastanti. Una concezione dell’organizzazione temporale degli eventi che evidenzia le capacità del Compositore nel gestire sapientemente il materiale sonoro, indirizzandolo su traiettorie ben definite e artisticamente convincenti.

Su una base ritmica costituita da pulsazioni eseguite col “pizzicato” (cfr. Esempio 4, pag. 112), con alternanza tra violoncelli-contrabbassi e violini secondi-viole, i violini primi espongono frammenti melodici che gradualmente incrementano la loro dimensione fino a divenire una sorta di moto perpetuo che si sposta (a partire da battuta 22) da una tipologia di strumenti all’altra, fino alla conclusione del primo dei *Tre pezzi* per Orchestra d’Archi concepiti da Guerrini nel 1931. A questo primo pezzo, intitolato “In modo scherzoso”, ne segue un secondo “In modo elegiaco”, nel cui lento procedere sgorga un’idea tematica, inizialmente sommessa, che a poco a poco diviene più pre-

gnante mentre vien trasposta in registri sempre più acuti. Di carattere assai diverso dai precedenti si presenta il terzo e ultimo movimento dal titolo “In modo popolare”⁷: un vivace andamento di tarantella nel quale il tempo binario composto (6/8), tipico della tarantella, si alterna frequentemente al tempo ternario semplice (3/4). Si genera in tal modo una mobilità metrica e una vivacità ritmica - sottolineata nelle situazioni più caratteristiche da alcuni strumenti a percussione (triangolo, piatti e timpani) - che accrescono l'interesse di questo brano dall'atteggiamento popolare. È opportuno effettuare qualche osservazione inerente anche la struttura formale di quest'ultimo dei *Tre pezzi* per Orchestra. Alla prima sezione - caratterizzata dal motivo di tarantella - ne segue una seconda, contrastante, nella quale compare un'idea melodica espressiva. Successivamente ricompare la sezione col motivo di tarantella, alla quale segue un episodio dal carattere molto marcato e ritmicamente vivo.

Dall'analisi della partitura ricaviamo pertanto la successione di eventi musicali che illustriamo nel seguente schema formale:

- Sezione A (motivo di tarantella: cfr. Esempio 5, pag. 113)
- Sezione B (idea melodica espressiva: cfr. Esempio 6, pag. 114)
- Sezione A1 (ritorno del motivo di tarantella variato)
- Sezione C (nuovo spunto tematico “marcato e vivo”: cfr. Esempio 7, pag. 115)
- Sezione B1 (ritorno dell'idea melodica espressiva con varianti)
- Sezione A2 (ritorno del motivo di tarantella)
- Sezione C1 (recupero dello spunto “marcato e vivo” a guisa di finale).

Constatiamo ancora una volta il forte legame di Guido Guerrini con la tradizione, avendo anche in questo caso utilizzato una struttura musicale somigliante a quella del rondò.

A titolo di curiosità aggiungiamo che anche nello studio numero 4 dei già citati *19 Studi per pianoforte* il Compositore si è ispirato a questa danza popolare, esplicitandolo anche nel relativo titolo: “Allegro di tarantella”.

Dovendo contenere il nostro intervento in un spazio determinato, rinunciamo a ulteriori approfondimenti analitici ed estetici sulle composizioni sin qui trattate per dare almeno qualche cenno su altri lavori del Nostro Autore.

Una scrittura semplice, quasi elementare, si riscontra tanto nell'*Adagio per violoncello e pianoforte*, un brano di breve durata pubblicato nel 1920, quanto nei tre bozzetti per arpa del 1921 intitolati *Le suore* su testi poetici concepiti

dallo stesso Autore della musica. Soltanto nell'ultimo bozzetto, "Nostalgie di novizze", la scrittura musicale diviene più articolata e impegnativa, deviando dall'atmosfera mesta dei due movimenti precedenti "La passeggiata nel chiostro" e "Pettegolezzo in refettorio".

Del 1921 è anche l'ampia *Sonata in la per violino (o violoncello) e pianoforte* in tre movimenti: "Non troppo mosso, ma agitato", "Non lento-Angoscioso", "Allegretto spensierato". In questo lavoro l'Autore sembra ispirarsi a modalità compositive busoniane⁸ e/o caselliane⁹ che, con tinte forse più diluite, compaiono anche nel *Trio per violino, violoncello e pianoforte* del 1920, ma, in quest'ultimo, il modello di riferimento sembra risalire addirittura a un'epoca ancora precedente, compresa tra due massimi compositori quali Beethoven e Brahms.

I *19 Studi per pianoforte*, scritti tra il 1934 e il 1937, sono utili per l'acquisizione di una virtuosistica tecnica pianistica. Alle problematiche affrontate e proposte in ciascuno di questi Studi - che tendono a focalizzare l'attenzione dell'esecutore, ogni volta, su precisi aspetti tecnici da assimilare e superare - si aggiungono le indagini e le sperimentazioni effettuate dal Compositore - che emergono in particolare negli Studi n. 4, 5, 9 e 14 - "sulla trasformazione della scala, secondo gli studi di Vito Frazzi". Non ci sembra, però, che i *19 Studi per pianoforte* di Guerrini possano essere considerati un valore aggiunto alla più corposa raccolta di studi del *Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi e ai *24 Studi* virtuosistici di Fryederic Chopin, per citare soltanto due esempi di questo genere.

In un'ampia composizione del 1942 il *Tema con variazioni per pianoforte* (costituita, appunto, da un tema seguito da sei impegnative variazioni) l'abilità del compositore sembra essere messa a dura prova dai meccanismi e dai vari processi adottati per l'elaborazione della materia musicale. La strategia compositiva impiegata genera frequentemente successioni di figure e organismi musicali piuttosto rigidi a scapito, forse, del naturale fluire degli eventi sonori.

Concludiamo con un cenno ai *Canti della mia prigionia*, sette brani per canto e pianoforte composti tra il dicembre 1944 e il giugno 1945, quando il Musicista trascorse forzatamente un periodo detentivo nel campo di internamento di Collescipoli. I sette *Canti* vertono su vere e proprie forme liedistiche, nelle quali la voce articola un canto sobrio e a tratti sommesso ma non privo di qualche impennata che tende a porre in evidenza stati d'animo, suggestioni e contenuti insiti nei testi poetici scritti da vari autori stranieri¹⁰; testi tradotti in italiano dallo stesso compositore della musica.

Alla memoria di Luigi Torchi.

3

Quartetto in do.

I.

G. Guerrini.

Allegro sostenuto. 5

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

10

15

20

25

dim. dim.

rall. a tempo

A

P. 295. A. C.

Viola e Violoncello
espongono l'idea
tematica "A",
seriosa e cantabile.

Da battuta 19,
indicata con la lettera
A riquadrata,
Violino I e Violino II
riprendono
l'idea tematica "A";
contemporaneamente,
la Viola espone
l'idea tematica "B",
dal carattere ritmico
brillante.

Esempio n. 1.

Fonte: G. Guerrini, *Quartetto per 2 Violini, Viola e Violoncello*. N°
295. Pizzi & C. Editori, Bologna, 1921.

All'indicazione della lettera B riquadrata (batt. 33) al Violino I emerge l'idea tematica "B", immediatamente ripresa dal Violino II nella battuta successiva (34).

In seguito la medesima idea tematica è riproposta dal Violino I (batt. 40), dal Violoncello (batt. 41), dalla Viola (batt. 44) e di nuovo dal Violoncello (batt. 46).

The image shows a page of a musical score for a string quartet, measures 30 to 50. The staves are labeled Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#). Measure 33 is marked with a boxed 'B', indicating the start of a thematic idea. The score includes various musical notations such as 'rall.', 'a tempo', 'pizz.', 'arco', 'p', 'f', 'cresc.', and 'molto'. The bottom of the page is marked 'p. 295. A. C.'.

Esempio n. 2.

Fonte: G. Guerrini, Quartetto per 2 Violini, Viola e Violoncello. N° 295. Pizzi & C. Editori, Bologna, 1921.

a Ferruccio Busoni

1

II. Quartetto (in re)

I.

G. Guerrini
(1922)

All.^o sostenuto.

VIOLINO I.

VIOLINO II. *esagerati i colori*
mp esagerati i colori

VIOLA *mp*

VIOLONCELLO *mp*

V.I. *f arioso*

V.II.

V.la.

V.c.

Proprietà per tutti i paesi. F. BONGIOVANNI - Editore - Bologna.
Tutti i diritti di esecuzione e trascrizione sono riservati.
Copyright 1925 by F. Bongiovanni. F. 1190 B.

Nelle prime quattro battute, a guisa di introduzione, Violino II, Viola e Violoncello eseguono le rispettive figure musicali di accompagnamento.

Il Violino I, da battuta 5, propone un'articolata idea tematica.

Esempio n. 3.

Fonte: G. Guerrini, *Secondo Quartetto (in re) per 2 Violini, Viola e Violoncello*. N° 1190. F. Bongiovanni Editore, Bologna, 1925.

A Giotano Ballardini
TRE PEZZI
 per Orchestra d'Archi

Guido Guerrini
 (1891)

I.
IN MODO SCHERZOSO

All.^o non troppo - ritmatissimo $\text{♩} = 100-104$

Violini I. *Pizz.* *ppialato*

Violini II. *Pizz.*

Viola *Pizz.*

Violoncelli *Pizz.*

Contrabbassi *Pizz.*

Vni

Vla

Vo.

Cb.

Vni *f* *ritato*

Vla

Vo.

Cb.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXIII, by G. RICORDI & Co.)
 Tutti i diritti sono riservati.
 Tous droits d'exécution, de diffusion, de reproduction et d'arrangement réservés. 122663 ..

Ai Violini I sono assegnate cellule musicali che gradualmente aumentano la loro dimensione.

Pizzicato alternato tra Violoncelli e Contrabbassi (in battere) e Violini II e Viole (in levare). Col termine "pizzicato" si chiede all'esecutore di pizzicare con le dita le corde dello strumento anziché produrre il suono con l'arco.

Esempio n. 4.

Fonte: G. Guerrini, *Tre Pezzi per Orchestra d'Archi*. Partitura 122663, G. Ricordi & C. Milano, 1933, Ripristino 1946.

III. IN MODO POPOLARESCO

Allegro non troppo $\text{♩} = 88$

f *giocoso e contadinesco*

Violini I. *f*

Violini II. *f*

Viola *f*

Violoncelli *f* *Pizz div*

Contrabbassi *f*

Triangolo *f*

Piatti *col ferro*

Timpani *La-Mi*

Vni *f*

Vle *f* *unlti* *Arco*

Vo. *f*

Ch. *f*

Trg. *f*

P. *f*

122663

Il tipico andamento
di tarantella
è presentato sin dal-
l'inizio di questo
III Pezzo
dai Violini I e II.

Esempio n. 5.

Fonte: G. Guerrini, *Tre Pezzi per Orchestra d'Archi*. Partitura
122663, G. Ricordi & C. Milano, 1933, Ripristino 1946.

Un'idea melodica
espressiva proposta
principalmente
dai Violini I e II
dà inizio alla sezione
"B" del III Pezzo.

19

3 And^{te} elastico - espressivo $\text{♩} = 404$

122663

Esempio n. 6.

Fonte: G. Guerrini, Tre Pezzi per Orchestra d'Archi. Partitura 122663, G. Ricordi & C. Milano, 1933, Ripristino 1946.

23 **Molto vivo** $\text{♩} = 100$

6

Vnl. *ff div.*

Vla. *ff*

Vo. *ff*

Cb. *Pizz.* *sf*

Trg. *con mazza dura*

P.

Tp. *f*

7 *unitt*

Vnl. *f* *dim.* *unitt*

Vla. *f* *dim.*

Vo. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

Trg.

P.

Tp. *cambia SI in DO#* *mf*

123683

La sezione "C" del III Pezzo si caratterizza mediante un nuovo spunto tematico degli Archi dai vivaci accenti con sottolineature ritmiche degli strumenti a percussione.

Esempio n. 7.

Fonte: G. Guerrini, *Tre Pezzi per Orchestra d'Archi*. Partitura 122663, G. Ricordi & C. Milano, 1933, Ripristino 1946.

Note

1. Vito Frazzi, compositore, teorico e didatta (S. Secondo Parmense, 1-VIII-1888 - Firenze, 7-VII-1975). Autore di uno Studio sulle scale alternate di otto suoni, scale basate sulla regolare successione di toni e semitoni, in seguito utilizzate anche da Olivier Messiaen.
2. Arnold Schoenberg, compositore e didatta (Vienna, 13-IX-1874 - Los Angeles 13-VII-1951). Ha teorizzato il sistema dodecafonico e l'ha applicato nelle sue composizioni. Assieme ai suoi due discepoli Alban Berg e Anton Webern ha dato vita alla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna.
3. Anton Webern, compositore (Vienna 3-XII-1883 - Mittersill, Salisburgo, 15-IX-1945). Nelle sue composizioni ha condotto alle estreme conseguenze la tecnica dodecafonica appresa dal suo maestro A. Schoenberg.
4. Alban Berg, compositore (Vienna, 9-II-1885 - ivi, 23 o 24-XII-1935). Si è particolarmente dedicato al Teatro Musicale nonostante la crisi che si è abbattuta su questo genere sin dai primi decenni del XX secolo.
5. Lamberto Caffarelli, musicista, compositore e filosofo (Faenza, Ravenna, 6-VIII-1980, ivi, 13-III-1963).
6. "Stretto": parte della "Fuga" in cui gli elementi tematici denominati "Soggetto" e "Risposta" si sovrappongono con entrate sfalsate dando luogo alla cosiddetta "imitazione".
7. Tarantella: danza popolare di andamento veloce diffusa in tutta l'Italia meridionale.
8. Ferruccio Busoni, compositore, pianista e teorico (Empoli, Firenze, 1-IV-1866 - Berlino, 27-VII-1924). Ha contribuito a innescare processi di rinnovamento del linguaggio musicale che hanno influenzato la produzione dei più importanti compositori mitteleuropei a lui più o meno contemporanei.
9. Alfredo Casella, compositore, pianista e didatta (Torino, 25-VII-1883 - Roma, 5-III-1947). Figura di musicista che ha ricoperto importanti incarichi in qualità di organizzatore e contribuito energicamente alla diffusione della nuova musica, soprattutto quella italiana.
10. Nominativi degli autori e titoli dei testi nell'ordine cronologico in cui compaiono in partitura: Mathews, *Malinconia*; Omar Khayyam, *Aurora*; Anonimo inglese, *Se stanotte io morissi*; Shelley, *Tempo e Lines*; Mary Stuart, *Invocazione scritta da Mary Stuart in prigione*; Lorenz Hope, *Ballata*.

Notizie sui relatori

MARGHERITA PIERACCI HARWELL (Vinci 1930, laurea in lettere all'Università di Roma 1952, Ph. d. University of Chicago 1972) ha insegnato a Isernia, Anagni e Roma (Liceo Classico, Istituto Magistrale e Tecnico) fino al 1961, quando si è trasferita in Francia e quindi negli Stati Uniti, dove dal 1969 al 2004 ha insegnato letteratura italiana moderna e contemporanea all'U.I.C. (University of Illinois at Chicago), di cui dal 2004 è Professor Emerita. Ha studiato soprattutto Leopardi – a cui ha dedicato un piccolo libro (*I due poli del mondo leopardiano*, Cesati, Firenze 1987) e vari articoli – e gli autori del '900, in particolare Ignazio Silone (*Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Studium, Roma 1991), le narratrici e i saggisti. Dal 1987 cura l'opera della Campo per gli editori Adelphi e Scheiwiller. È l'interlocutrice dell'epistolario *Lettere a Mita*, pubblicato da Adelphi, frutto splendido dell'amicizia con Cristina Campo.

STEFANIE GOLISCH, germanista e traduttrice. Nata in Germania, vive e lavora da molti anni in Italia. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni in Germania e in Italia. L'ultima traduzione di cui si è occupata è *Terrence Des Pres: Il sopravvivente. Anatomia della vita nei campi di morte*, a cura di Adelmina Albini e Stefanie Golisch, Mimesis Edizioni, Milano, 2013. Ha recentemente pubblicato il libro *Ferite. Storie di Berlino*, Edizioni Ensemble, Roma, 2014.

LOREDANA MAGAZZENI vive a Bologna dove insegna e si occupa di poesia e traduzione. Al centro della sua poetica c'è il rapporto con l'esperienza del femminile e del corpo. Ha pubblicato le raccolte *La miracolosa ferita*, 2001, *Canto alle madri e altri canti*, 2005, *Fragilità del bene*, 2011, *Volevo essere Jeanne Hébuterne*, 2012. Ha curato, assieme ad Andrea Sirotti, l'antologia *Gatti come angeli. Leros nella poesia femminile di lingua inglese* (Medusa, 2006), la raccolta di poesie di Sally Read *Punto di rottura* (La Vita Felice, 2013), con Fiorenza Mormile, Brenda Poster e Anna Maria Robustelli *Corporea. Il corpo nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese* (Le Voci della Luna Poesia, 2009) e per CFR edizioni il saggio *Dentro la scrittura, interviste a dieci poetesse italiane e Cuore di preda, poesie contro la violenza alle donne*. Fa parte del Gruppo '98 Poesia, collabora con la Libreria delle Donne di Bologna e con altre associazioni.

Giornalista e poeta, **ELIO PEZZI** è nato a Russi (Ravenna) nel 1955. Ha pubblicato undici libri di poesia (dieci con lo pseudonimo di Elio Cipriani), tra cui: *Il sicomoro*

(1981), *Il venditore di datteri* (1987, introduzione di Mario Luzi), *Vico dei Bizantini* (1995), *Regards* (Francia, 2006), *Oltre i miraggi* (2007). Sue poesie sono presenti in varie antologie, tra cui: *Ma adesso noi. Antologia poetica di autori faentini* (2003) e *Terres ouvertes / Terre aperte. Petite antologie poétique française et italienne / Piccola antologia poetica francese e italiana* (2005). Tra i saggi si ricordano: *La maschera del dialetto* (1988), *Lingue in poesia* (1990), *La parola ritrovata* (1990), *Virgilio: lingua, letteratura, natura, identità* (1991). Responsabile ravennate del Movimento per la diffusione della poesia in Italia (Mopoeita), cura la collana di poetica e narrativa “Magistra vitae” per Capit. In prosa ha pubblicato, tra le altre: *A memoria d'uomo. Racconti brevi in bianco e nero* (1991) e *Lettere dall'acqua* (1998). Per saperne di più: www.sbn.it/Opac catalogo Sbn.

ARTURO DONATI, poeta, saggista e narratore, è nato a Palermo nel 1952 ove insegna filosofia nei Licei. Si interessa di filosofia del linguaggio e del rapporto tra spiritualità e letteratura. Ha promosso alcuni convegni curandone gli atti. Si occupa di Cristina Campo curandone il sito: www.cristinacampo.it. Inedite le sue opere.

DOMENICO TAMPIERI Faenza – Ha compiuto studi classici, musicologici, paleografici, filosofici, teologici alle Università di Roma, Cremona e Roma (Università Gregoriana) e studi artistici a Ravenna (mosaico e restauro), nonché di pianoforte e di organo in privato con F. Scala e E. Stanzani (Faenza, Roma). Si dedica a studi e ricerche sul Novecentismo (Pizzetti, Malipiero, Alaleona, Pratella, Cicognani, Gallignani, Caffarelli, Movimento Futurista, musica elettronica, archivi e Beni musicali). Principali pubblicazioni: *Aspetti e presenze del Novecento musicale* (Montegiorgio, 1980), *Le Orchestre comunali [...] nella Romagna dell'Ottocento* (Parma, 1982), *La leggerezza dell'elefante. Guido Gallignani concertista all'estero*, con pref. di G. Morelli (Faenza, 2004). Per «Musica/Realtà» (Mi) ha pubblicato *Il carteggio Malipiero-Pratella* (1998); per i «Quaderni Musicali Marchigiani» (An) saggi sulla teoria compositiva di D. Alaleona (1995, 2002) e la tavola rotonda *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori elettronici in Italia* (2002). Ha curato il volume *F.B. Pratella: edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi* (Ravenna, 1995). Per il CAI ha prodotto audiovisivi, fra i quali *Appennino: natura, forma, colore* (1985), che ha meritato la Menzione Speciale (1986) al Concorso internazionale di Audiovisivi a Mondavio (Mc); per Faenza/2000 ha realizzato il Festival “Viaggio e Metamorfosi”. Fino al 2010 è stato docente di Storia ed estetica della musica, al Conservatorio “B. Marcello” (Venezia) e al Conservatorio “G. Rossini” (Pesaro).

AURELIO SAMORÌ ha frequentato il Conservatorio Statale di Musica “G. Rossini” di Pesaro diplomandosi in Strumentazione per Banda, Composizione, Pianoforte e Musica Elettronica. In seguito si è perfezionato in Composizione col M° Franco Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Nazionale di S. Cecilia in Roma. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti in concorsi nazionali e internazionali di composizione. Le sue composizioni sono state eseguite in importanti istituzioni, rassegne, festival di musica contemporanea italiani e trasmesse dalle tre reti radiofoniche della RAI. All'estero le sue musiche sono state trasmesse dalle radio nazionali di Francia, Belgio,

Spagna, Ungheria, Romania, Svezia, dalla emittente televisiva WBAI (USA) ed eseguite in molte nazioni europee, Argentina, Stati Uniti d'America, Messico e Cina. Ha al suo attivo cinque Cd monografici. Moltissime sue composizioni sono pubblicate e incise su Lp e Cd per importanti Case discografiche. Dal 1977 al 2013 è stato docente titolare di Composizione al Conservatorio Statale di Musica "G. Rossini" di Pesaro.

Dottoressa di ricerca, **LORETTA SCARAZZATI** ha studiato alle Università di Bologna e di Parma. Si è occupata di memorialistica, poesia e scrittura biografica ed è attiva nel campo della promozione di eventi culturali. Ha pubblicato la raccolta poetica *Le viole stelle*, LietoColle editore 2008, con prefazione di Fortuna Della Porta, e saggi interdisciplinari di carattere storico e sociologico. Ha ideato e promosso il convegno dedicato alla scrittrice Ida Sangiorgi: "Ida Sangiorgi libera e indisciplinata" svoltosi a Faenza nel dicembre 2011. È socia fondatrice e presidente dell'Associazione culturale ParoleCorolle, finalizzata alla promozione della letteratura, dell'arte e della musica.

Indice

<i>Prefazione - Guerrini e Campo, o della bellezza e della perfezione</i> Massimo Isola	pag. 7
<i>Saluti di apertura e Relazioni</i>	9
<i>Relazione introduttiva</i> Loretta Scarazzati	15
<i>La vita e l'opera di Cristina Campo: un cammino nella luce</i> Margherita Pieracci Harwell	39
<i>Affinità elettive. Cristina Campo traduttrice</i> Stefanie Golisch	49
<i>Sorellanze: saperi femminili in relazione in Cristina Campo</i> Loredana Magazzeni	57
<i>Cristina Campo e Mario Luzi: la perfezione del disaccordo</i> Elio Pezzi	61
<i>“Senza un pensiero al mondo”. Crisi dei significati, Bellezza e rinascita del timor di Dio in Cristina Campo</i> Arturo Donati	65
<i>Problemi di teoresi estetica e contesti italiani per Guido Guerrini</i> Domenico Tampieri	81
<i>Memoria storica e rigore formale nelle composizioni di Guido Guerrini</i> Aurelio Samorì	103
Notizie sui relatori	117

In copertina:
da G. Guerrini, Quartetto per 2 Violini, Viola e Violoncello. N° 295.
Pizzi & C. Editori, Bologna, 1921.

Finito di stampare nel mese di marzo 2014
presso Graphic Line srl - via Corgin 20
Faenza