
Nel centenario della nascita
di Carlo Florindo Semini (1914-2004)

Ricerca degli albori

Formato negli anni Trenta al Conservatorio di Napoli, al suo rientro in patria nel 1943 Carlo Florindo Semini trovò nella radio non solo il luogo operativo che per vari decenni lo vide protagonista nella produzione e nella programmazione (piattaforma attraverso la quale diramare innumerevoli iniziative che arricchirono il panorama musicale della regione), ma anche la tribuna in cui affermare una professione di fede estetica. Fin dall'inizio il suo linguaggio si sviluppò linearmente lungo un asse che ha il suo punto d'appoggio nell'esperienza italiana del periodo tra le due guerre, nella fase avanzata della rinascita strumentale che, abbandonato il filone operistico, ritenne di ritrovare il collegamento con la tradizione classica. Confortata dal corso parallelo del 'neoclassicismo' stravinskiano e della 'nuova oggettivi-

tà' tedesca, questa tendenza, nonostante gli aspetti restaurativi, ha contato come fase di maturazione della musica moderna. Segnato dal confronto con questi modelli Semini ne ha ereditato la solarità, che traspare soprattutto dall'impianto fondamentalmente diatonico della propria musica, stagliata nel disegno e luminosa nei colori. È la caratteristica che egli condivide con altri compositori ticinesi della sua generazione e di alcuni esponenti di quelle successive, da cui tuttavia si stacca per l'indifferenza alla venerazione dei modelli. In altre parole Semini, pur fondando il proprio linguaggio su una sintassi radicata nella tradizione, non la subisce nel rispetto delle relative forme, ma se ne serve per individuare la sostanza dell'arcaico, di una realtà che sta oltre la storia. Evidentemente questo secondo livello di ri-

cerca al di là della definizione 'mediterranea' del suo operare è motivato dalla riscoperta in un certo senso autobiografica della valle, là dove la cultura si coniuga con la natura, richiamato eloquentemente da varie sue titolazioni (*Acque vive* del 1973 ad esempio).

Ritorno alla valle per coro femminile a tre voci del 1940 ("Invocazione" – "Danza") ne è il preannuncio, lasciando riconoscere nel profilo muliebre il mormorato andamento di orazioni parrocchiali, e dove, nel vocalizzo al di là di qualsiasi testo, egli va oltre il caratteristico e rimanda a remote suppliche, che i frequenti avvii a voce sola evidenziano addirittura nell'intonazione gregorianeggiante, e comunque obbediente all'impianto modale che regge anche le parti polifoniche. Nella scelta arcaizzante tale dimensione di preghiera parrebbe associare idealmente la domestica devozione contadina alla sacrale ritualità delle antiche vestali. La versione orchestrale dello stesso lavoro (1964), liberando singole monodie strumentali che evidenziano i legni e i corni come voci

selvatiche, allarga l'orizzonte a una dimensione aurorale, non lasciandosi irretire dal descrittivismo in agguato. La valle indicata come origine diventa allora il luogo del primitivo, al punto da ispirare l'autore a concepire un *Divertimento preistorico* per quattro corni (1952), dove gli strumenti silvestri, oltre ad apparire per loro caratteristica come emblemi della natura arida e petrosi, sia per le durezza richieste dall'autore sia come traccia di esistenze fossili ("Serenata sulle palafitte di Genestrerio" ne costituisce un momento), sono spinti fino a un'improbabile "Caccia di trogloditi", invero goffa negli inarticolati barriti 'giurassici' prodotti da tale strumentale.

Il ricorso di Semini alla combinazione dei quattro corni (genericamente anche alla loro estensione alla compagine degli ottoni, come avviene in *Armonie d'ottoni* appunto del 1948) non può essere disgiunta dal riferimento al corno delle Alpi, proprio per la sua primordiale ruvidezza, che fu al centro della sua attenzione fin dai primi anni. Lo deduciamo da una conferenza da lui tenuta al Circolo svizzero durante il periodo di studi a Napoli, dedicata alla musica svizzera. Fin dall'inizio della sua attività compositiva egli si pose quindi il problema di un'identità musicale che, in quanto svizzero, lo orientava verso la canzone popolare "tutt'ora vitale e profondamente sentita dal nostro popolo, che l'ama, anche perché *in essa vede custodita la semplice ma fiera virtù della stirpe*". È tuttavia significativo il fatto che il giovane compositore accennasse solo di sfuggita alla diramazione di tale patrimonio in quattro culture distinte. In verità la sua pretesa era quella di risalire all'origine naturale, alla risonanza della musica negli spazi montani che crea il denominatore comune alle varie espressioni svizzere. In merito al corno delle Alpi vi affermava:

Bisogna averlo udito nel suo naturale ambiente di vita: "le Alpi": solo allora la sua voce è così ineffabilmente e poeticamente lontana, così umana ed irreale a un tempo!



Carlo Florindo Semini è qui ritratto al pianoforte, intento a comporre (si ringrazia il "Corriere del Ticino" per la gentile concessione della fotografia). Nato a Russo (Valle Onsernone) il 16 novembre 1914, ha studiato al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, dove si è diplomato in composizione, direzione d'orchestra, pianoforte e canto. Nel 1938 insegna al Liceo musicale e alla Scuola svizzera di Napoli. Nel 1943 rientra in Svizzera, dedicandosi attivamente alla composizione. Ispettore per la musica nelle scuole maggiori e secondarie ticinesi, nel 1947 inizia la sua collaborazione con la Radio della Svizzera italiana, con vari incarichi nel settore musicale, assumendo nel 1966 la responsabilità del servizio di musica sinfonica e da camera ed esplicando una multiforme attività artistica e culturale fino al 1980. È stato professore di storia della musica al Liceo cantonale di Lugano (1957-1978) e promotore e animatore di svariate iniziative: fondatore della sezione ticinese delle Jeunesses Musicales de Suisse (1961), del Festival internazionale di musica organistica di Magadino (1963) e dei Corsi di perfezionamento a Villa Heleneum a Lugano di Arturo Benedetti Michelangeli (1969-1971) e di direzione d'orchestra con Franco Ferrara (1972). Membro del Consiglio svizzero della musica, ha rappresentato la Svizzera italiana nel Consiglio della SUISA, e la RSI nel comitato direttivo delle Jeunesses Musicales de Suisse. Fu molto attivo nell'iniziativa che portò alla fondazione della Fonoteca nazionale svizzera con sede a Lugano, del cui consiglio fece parte per vari anni. È stato membro permanente di molte giurie di concorsi nazionali e internazionali, nonché commissario negli esami superiori di composizione e di polifonia presso vari conservatori di musica. È morto a Lugano l'11 giugno 2004.

La "canzone popolare" d'origine svizzera, prende la sua materia dalla leggenda e dalla storia, ma più spesso s'ispira alla natura ed alla vita sociale dell'ambiente in cui nasce. È nello "Jodel", gioioso e vitale canto della montagna, che il sentimento rudimentale del popolo svizzero trova il suo legittimo sfogo¹⁾.

In ogni caso non v'è nulla della 'ticinesità' di Semini che sia riducibile a marchio spendibile come pubblicitaria immagine del paese.

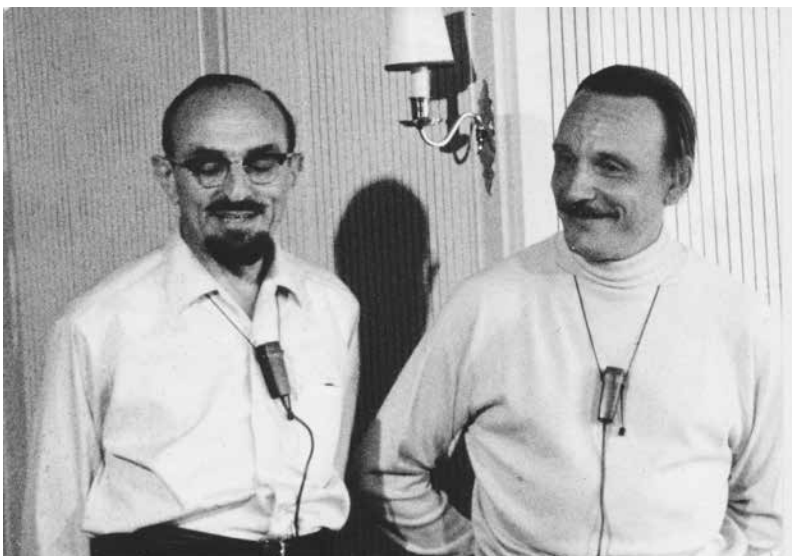
Il *Canto del Ticino* per coro femminile a cappella fu composto da Semini nel 1948 su una poesia di Giuseppe Zoppi, autore emblematico per la candida visione alpestre che vi si conferma:

O rive incantate e valli
[del nostro Ticino
chiesette sul poggio e cappelle
[su l'orlo d'agreste sentier.
O lingua di Dante sonora,
[severa nell'ora della prova,

gioconda nei canti di maggio,
arguta nel motto legger.

Ai padri ed ai figli, ai figli dei figli,
dilette sarete per sempre,
amore fervente dei cuori
e gioia del nostro pensier.

Se la prima parte del canto si presenta come una sospesa trama che muove l'intreccio delle sottili voci acute come leggera brezza montana, la seconda assume la scansione della stroficità, lasciando che la periodicità della frase (senza nulla concedere alla facilità) accolga il fervore dell'innodia, quasi eco trascenda dell'empito dei canti di Gian Battista Mantegazzi che innervano il Festspiel *Sacra terra del Ticino* composto per l'Esposizione nazionale di Zurigo nel 1939 su libretto di Guido Calgari, in quella parte (si pensi al "Canto della terra") dove il sentimento comunitario è identificato nel docile abbandono alla tenerezza, riuscendo a ri-



Carlo Florindo Semini è qui ritratto a Lugano con il grande pianista italiano Arturo Benedetti Michelangeli, che come noto trascorse l'ultima parte della sua vita in Svizzera, dove si era ritirato in una sorta di auto-esilio in polemica con il paese d'origine, a seguito del coinvolgimento giudiziario nel fallimento di una casa discografica. A favorire il suo soggiorno ticinese, dopo una breve parentesi nel Canton Zurigo, era stato tra gli altri il nostro compositore Semini. Negli anni Settanta Benedetti Michelangeli vive dapprima a Mas-sagno, in seguito a Riva San Vitale e Sagno, infine, dal 1979 alla morte, avvenuta all'Ospedale civico di Lugano nel 1995, nel villaggio malcantonese di Pura, dove è sepolto. Semini instaurò subito stretti contatti con il grande interprete della musica pianistica al suo arrivo in terra elvetica, nel 1969. La fotografia qui pubblicata si riferisce in effetti a uno dei due corsi di perfezionamento per giovani pianisti tenuti a Lugano nell'estate del 1969 e nell'inverno del 1971. Organizzatore di questi eventi era stato appunto Semini, che insieme a Benedetti Michelangeli procedeva alla selezione degli allievi aspiranti provenienti da numerosi paesi del mondo, e li seguiva per tre mesi nella loro attività formativa che si teneva nella splendida Villa Heleneum di Castagnola, sul lago di Lugano, fino ai saggi concertistici nell'auditorio della Radio e al Teatro Apollo. In questo modo il compositore ticinese assecondò la vocazione didattica del maestro bresciano, che fin dagli anni Cinquanta e Sessanta aveva tenuto corsi di perfezionamento simili a Bolzano e ad Arezzo. Sollecitato da un giornalista del "Corriere del Ticino" (16 febbraio 1971) intorno alla possibilità di dar vita a Lugano a un corso di alto livello preludio alla creazione di un vero conservatorio, così rispondeva Benedetti Michelangeli: "Le premesse per un corso serio ci sono anche a Lugano: per lavorare bene è necessario un ambiente adatto e bisogna poter disporre di numerosi strumenti e fare in modo che gli allievi non si diano fastidio a vicenda. (...) Questo ambiente è molto bello, è tra i più belli che ho trovato. Dal momento poi che risiedo in Europa, preferisco insegnare in questo continente piuttosto che in America o in Giappone, dove mi chiedono sempre di recarmi. (...) Non so se questo corso durerà, continuano a dirmi di no..."

cavare dalla remissività (inculcata da una storia di sottomissioni) la positiva coscienza di popolo. Sintomaticamente, giunto all'ultimo verso Semini si arresta sulla parola "gioia" ripetuta con mesta intonazione (in un certo senso come ossimoro nel rapporto testo-musica), divenuta espressione di denegata allegria a stabilire la sostanza dell'autenticità e nel contempo il limite oltre il quale l'immagine del Ticino si corrompe.

Erano gli anni in cui, sulla scia del rinsaldato sentimento nazionale conseguente all'isolamento in cui la Svizzera si era venuta a tro-

vare rispetto ai minacciosi totalitarismi affermatasi alle frontiere e alla successiva condizione di guerra combattuta alle porte, era ancora vivo l'impegno degli artisti a collaborare alle forme di testimonianza collettiva dell'idea di patria, tra cui va annoverato il Festspiel appunto, che in quegli anni aveva conosciuto il momento di crescita proprio in Ticino. Genere tipicamente svizzero di spettacolo del popolo per il popolo, prefigurato da Rousseau, il Festspiel assunse importanza dalla metà dell'Ottocento in poi come strumento formativo della coscienza nazionale elvetica. Declina-

to nella Svizzera alemannica intorno alle celebrazioni delle battaglie fondative sostenute dai Confederati contro l'impero e contro Carlo il Temerario, e nella Fête des Vignerons della Svizzera francese come idealizzazione della vita agreste risalente addirittura ad origini pagane, nella Svizzera italiana tale genere fece la sua comparsa nel Novecento, dopo la prima guerra mondiale. Dagli allestimenti della Festa delle camelle a Locarno (a partire dal 1924), dagli spettacoli del Tiro federale (1928) e dell'Esposizione cantonale dell'agricoltura (1934) a Bellinzona, alle rappresentazioni musicali e coreografiche della Fiera svizzera di Lugano (1933-1944), anche in Ticino il Festspiel si impose come specchio del paese che mette in scena se stesso inalberando i valori della civile convivenza con i caratteri della propria identità, spesso formalizzati nell'orgoglio di una tradizione mitizzata e risolti nell'estetizzazione dei propri costumi²⁾.

Rientrando nel cantone d'origine proprio nel momento in cui il paese era impegnato a serrare le file per far fronte alle minacce che venivano da fuori, Semini non poteva rimanere indifferente alla corrente di mobilitazione civile delle coscienze che lasciò un segno profondo anche negli anni del dopoguerra, nel senso di una spiccata tendenza ad esaltare il patrimonio di valori a cui si faceva appello per affermare la distinta identità del paese, delineando la specificità dei modi di vita autoctoni fondati nella tradizione rurale.

La composizione di Semini più esplicitamente scoperta su questo fronte è costituita da *Scene ticinesi* per coro e orchestra del 1954, articolata in tre espliciti bozzetti: "La bella filatrice", "Lamento", "Davanti al camino". Nel primo la "morsa mia" che sta in fila, e nel secondo l'intonazione alpina di "Son tre mesi che fo il soldato", appaiono quasi come citazioni senza esserlo: partendo da cadenze alla maniera popolare, il coro ne dilata la materia in polifonia, nulla concedendo al populismo. Il terzo episodio inoltre, ritrovando la devozione domestica della gente di valle, re-

cupera l'arcaica dimensione chie-sastica di palese ispirazione mali-periana, non solo per l'impianto modale e per i passaggi melismatici, ma anche per l'andamento pen-tenziale che nella retrospettiva vi-sione medievaleggiante confronta l'ascoltatore con un 'románico' mu-sicale rimasto estraneo alla dimen-sione popolare.

Nel 1964 Semini fu anche coin-volto nell'operazione celebrativa che portò l'immagine del Ticino all'Esposizione nazionale di Losan-na. In verità, nella pubblicazione che accompagnava l'evento, il go-verno cantonale si interrogava sul-la distanza dalla precedente esposi-zione nazionale del 1939, dalla qua-le lo separava la guerra più cruenta che fosse mai stata combattuta e lo sconvolgimento del continente che ne risultò, per cui, rendendosi conto del fatto che il cantone non poteva essere rappresentato al-lo stesso modo, dichiarava l'inten-zione di esprimere l'"apporto spiri-tuale" del Ticino attraverso il tema fondamentale della libertà risorta dal conflitto "in una visione più va-sta, più profonda, più completa del-la comunità umana [...] affidando proprio alla nostra gioventù il com-pito di farsene messaggera"³⁾.

Nella giornata ufficiale riservata al cantone decine di studenti delle scuole ticinesi debitamente istruiti si presentarono nell'arena predi-spоста a Expo 64 in una colorita al-legoria coreografica, per la prima volta senza costumi e accessori fol-cloristici, a illustrare un testo dida-scatico predisposto da Pietro Salati e recitato da Luigi Faloppa con in-termezzi strumentali di Semini ap-punto. In che misura fosse proble-matico saldare i conti con i luoghi comuni accumulati in un secolo di occasioni celebrative è dimo-strato dal testo anticipatorio dell'auto-re nel numero unico che accompa-gnava l'evento:

Fin dalle lontananze del Medioevo, le nostre terre aspre di foreste e di rocce echeggiarono voci di libertà. E se non è possibile rintracciare la nascita di tali voci che poi formarono coro, e se talvolta furono eco di voci più possenti, sempre risuonarono nell'ambito della naturale libertà dell'uomo di montagna. L'asprezza e

La composizione per orchestra intitolata *Simboli* (qui si dà la prima pagina manoscritta della partitura, conservata nell'archivio presso la famiglia), scritta da Semini nel 1989, fu presentata in prima esecuzione il 26 gennaio 1990 dall'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana diretta da Marc Andrae. Intorno ad essa, così si è espresso il musicologo Quirino Principe nella sua breve monografia *Carlo Florindo Semini* (Fondazione Musica Ticinensis, Lugano 1990, pp. 33-35): "È una partitura breve, rispetto ad altri lavori orchestrali di lui, ma articolata in quattro tempi secondo un complesso e cifrato progetto di corrispondenze. La densità dei significati intenzionali è tale da attribuire alla composizione un respiro interno, avvertibile nelle microstrutture, e da ampliarne la durata reale nella percezione di chi ascolta. Rispetto a *Montes argentum*, dove ferve una dinamica naturalistica ricca di colori, *Simboli* lavora piuttosto sull'astrazione e sulla sovrapposizione di sintomi musicali. Si coglie facilmente il tono generale dell'opera, carico di moventi polemici e ironici tradotti in sonorità decantate, a volte molto particolari, come quelle che derivano, nel secondo tempo intitolato *Prigione di mongolfiere*, dal trattamento particolare degli archi, o dal senso di 'rivolta' reso dagli idiofoni. Spiccano acri deformazioni del timbro, citazioni galleggianti sopra il discorso, inserzioni parlate, come la formula tripartita 'lex, rex, grex', gridata nell'ultimo tempo, *In diebus illis*, il cui titolo ha il doppio significato di richiamo all'apocalisse individuale (specchio di un'apocalisse 'morale' e collettiva) e di rivisitazione del famoso calembour, 'Indie-busillis', dove 'busillis' conserva la valenza di scoglio insormontabile, difficoltà senza soluzione. L'idea di un nodo gordiano in cui si specchia tutta una vita d'artista coinvolge profondamente l'ascoltatore, suggerendogli con integrale chiarezza il movente dell'intera composizione, che è una volontà irresistibile di meditare sulla *finis temporum*".



Carlo Florindo Semini è qui ritratto in una caricatura di Anton Zuppiger (1917-2011), primo flauto dell'Orchestra della RSI dal 1940, che si dilettava di disegno (è contenuta in un album donato dall'Autore a Carlo Piccardi). Il suo talento di caricaturista gli permise di cogliere da vicino le caratteristiche dei maestri (direttori e solisti, ma anche compositori e collaboratori della RSI, come nel caso di Semini) che collaboravano con la Radiorchestra. Nei suoi sintetici ed eleganti tratti documentò le personalità di Richard Strauss, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Michael Tippett e altre figure di spicco che poté incontrare in occasione di concerti a Lugano: Otto Ackermann, Wilhelm Furtwängler, Ernest Ansermet, Carl Schuricht, Paul Klecki, John Barbirolli, Walter Goehr, Bernhard Paumgartner, Leopold Stokowsky, Otto Klemperer, Anatole Fistoulari, Georg Szell, Rafael Kubelik, Efrem Kurtz, Ataúlfo Argenta, Sergiu Celibidache, Nino Sanzogno, Hans Swarowsky, Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Shura Cherkassky, Monique Haas, Nikita Magaloff, Van Cliburn, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Nathan Milstein, Arthur Grumiaux, Zino Francescatti, David Oistrakh, Leonid Kogan, André Navarra, Paul Tortelier.

l'irriducibilità delle terre di montagna forgiarono uomini preparati a lottare contro i più duri elementi con la stessa aggressività, la stessa disperazione delle radici degli abeti, con la stessa famelica volontà degli animali, con la stessa rabbiosa sete di libertà. La libertà nella montagna è elemento naturale; lo stesso incorruttibile simbolo dell'aquila abitatrice delle vette si contrappone alle mediazioni squallide della pianura. La rustica, granitica fermezza dei nostri padri nel cercare, nel volere la libertà è la stessa rustica e granitica fermezza del paesaggio alpino⁴⁾.

Ritroviamo qui un concetto già presente nel Festspiel luganese di Otmar Nussio *Vita ticinese* (1941), in cui, se vi sono bandite le immagini del "popolo allegro", tra "Inno al pane e al lavoro", "Lamento delle

contadine", "Canto dell'uva", "Danza rustica", compare un "Canto del granito" dove Vinicio Salati recitava in sgraziati versi:

Duro, potente, nobile granito
[del Ticino
che valorizza l'opera
[del nostro scalpellino,
Tu rappresenti il solito
[signoril materiale
che l'intemperie e i secoli
[lasciano sempre uguale.
Sovra basi granitiche di sei secoli
[e mezzo
c'è la nostra Repubblica
[di venticinque Stati
e d'un sol pezzo⁵⁾.

Lo stesso concetto vi risorgeva quindi, ispirando altresì iperbolicamente la greve prosa della recitazione di Pietro Salati chiamata

ad accompagnare l'azione mimata, espressionisticamente debordante di aggettivi a rendere cupa l'evocazione delle tappe cruciali della storia, liberata dai sentimentalismi e dalla falsa allegria dell'"Heimatstil" ticinese che si era imposto nella tradizione dello spettacolo patriottico, ma non meno stridente per enfasi, tenebrosità, lavoro di metafore macchinose e per l'ombra incombente di un senso di fatalità fuori di ogni proporzione. Il tema della libertà, che nel mondo diviso dalla guerra fredda avrebbe potuto allargare la prospettiva alla moderna condizione esistenziale, veniva ancora e a essere declinato nel circoscritto orizzonte della storia patria che, nell'intenzione di affidarsi al "passo allegro della gioventù" ("scarpe gonfie di speranza, colori di passione, colori di amore, colori... coscienza di passato e d'avvenire"), a conti fatti le precludeva proprio la libertà più importante a cui essa aspirava, quella capace di scioglierla dall'ipoteca di tanto ingombrante passato vincolato in modo paralizzante alla "terra"⁶⁾.

La musica di Semini per un piccolo ensemble dominato dai fiati, interpretandone l'aspetto primitivistico (attraverso scarni interventi di corni soli, di xilofono, perfino di organo, e soprattutto della percussione) riusciva tuttavia ad arginare la retorica attraverso il suo scabro e rugoso tessuto sonoro.

Significativamente lo stesso anno e nella stessa temperie il compositore concepiva una cantata che, nella misura in cui si presentava come un'evocazione delle vicende guerresche dei mercenari, faceva rivivere un capitolo di antica storia elvetica, iscrivendosi nel filone didascalico del Festspiel senza diventarne, ma costituendone in fondo il risvolto non più celebrativo ma riflessivo. Ne *I mercenari* appunto (per recitante, coro, flauto, clarinetto, corno e percussione) era cancellata la spettacolarità di massa e anche l'eroicità dei soldati di ventura, viceversa sorpresi in una meditazione sulla tragicità della loro condizione, che non si poteva tuttavia sottrarre al riferimento a Pavia, Novara, Marignano e agli altri luoghi dove gli svizzeri in ar-

mi incrociarono la storia, in questo caso sospesa e come fossilizzata in un canto borbottato e in suoni rarefatti (di nuovo nell'impianto di strumenti a fiato richiamanti un'aspra e primitiva configurazione autistica), impronta di un passato che giungeva ormai frammentario alla memoria⁷.

A dimostrare la radice 'patriotica' di tale cantata è da segnalare che ne furono matrice le *Canzoni di lanzi* composte da Semini come musiche di scena per la versione radiofonica tradotta in italiano da Piero Bianconi di *Der Verrat von Novara* (Il tradimento di Novara) di Cäsar von Arx, rappresentato per la prima volta allo Schauspielhaus di Zurigo nel 1934. Si tratta del dramma più noto e fortunato di un autore che trovò ispirazione nell'epopea dell'antica fanteria svizzera, che acquisì un ruolo europeo sul finire del Medio Evo e all'inizio dell'età moderna. Con la regia di Carlo Castelli, il lavoro fu trasmesso dalla RSI il 9 ottobre 1950, a pochi mesi dalla scomparsa del drammaturgo⁸.

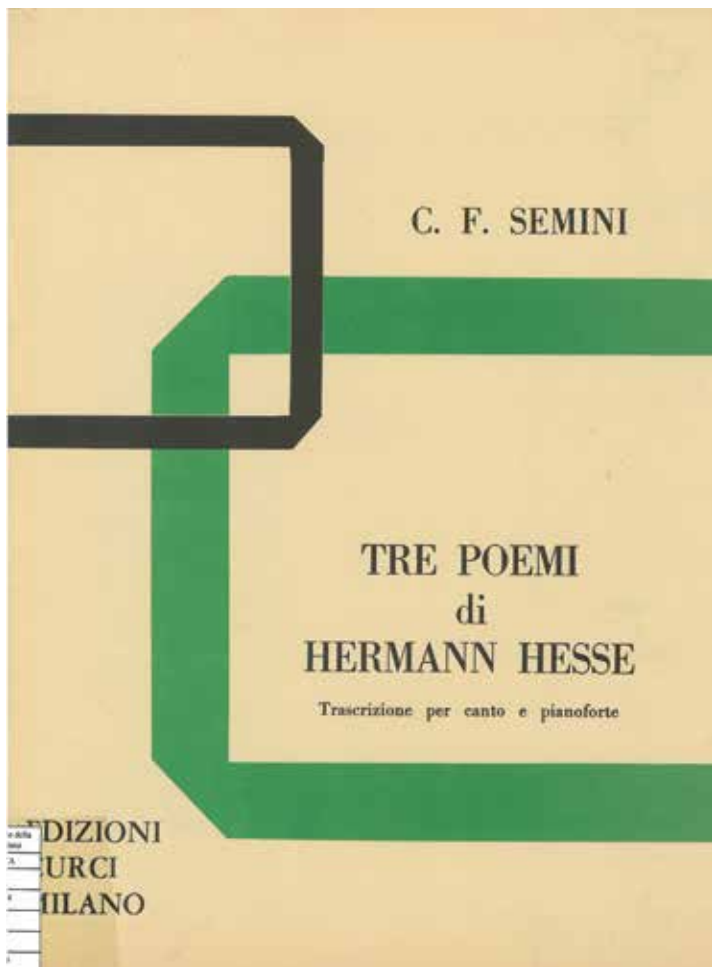
L'epoca ormai non concedeva più di vivere l'esperienza del Festspiel se non come simulacro di comportamenti ereditati. Certamente la Confederazione ne necessitava ancora (e oggi diremmo ancor più nelle avvisaglie dello sfaldarsi della coesione nazionale); ma, nell'apertura ormai acquisita al mondo, minata da forme di globalizzazione importate (senza considerare il loro effetto disgregante), assisteva al progressivo dileguarsi di gran parte delle spinte e delle energie costruttive di un ideale nazionale che Rousseau, già prima della Rivoluzione francese, aveva individuato proprio nella condizione repubblicana di Ginevra nei termini di uno spirito di uguaglianza, di libertà, di pace, di gioia, d'innocenza (intesa anche come ingenuità, considerando i risultati dello slancio partecipativo dell'intero corpo sociale alle forme espressive da esso assunte).

Nella sua collocazione nazionale, come è regola nella condizione riconosciuta alle espressioni provenienti dal cantone a sud delle Alpi, una componente fondamentale

è rappresentata dall'italianità, nel caso di Semini di una 'doppia' italianità, dovremmo dire: quella storica, che collega il paese alla comune eredità della vasta area che si estende fino al confine linguistico, e quella individuabile nel sentimento di un patrimonio etnico idealmente conservato al di là delle apparenze, al di là delle stesse forme, riscoperto come matrice al livello di atavico principio formante. Per questo, nonostante i pericoli disseminati sulla strada del 'neoclassicismo' di impianto caselliano, egli non ha mai subito tentazioni restaurative: la ricerca degli ipotetici albori dell'espressione l'ha sempre indotto a soluzioni miranti all'essenzialità, alla sobrietà, mai al compiacimento. Questi atteggiamenti si riconfermano anche in composizioni successive, quasi programmaticamente nel lavoro orchestrale *Montes Argentum* (1984) che nell'evocazione di montagne e valli nostrane, dichiarando fedeltà a una linea estetica battuta da anni, si confronta tuttavia con l'influenza di esperienze maturate agli antipodi del contesto descritto, che per il loro carattere dirompente hanno lasciato segni predominanti. L'"Entrata (Monte Generoso)" prende avvio dall'intonazione del corno, strumento canonico nella musica di Semini, metafora del vivere rustico, selvatica risonanza sperimentata fin dai primi anni. Se allora lo strumento boschereccio si accontentava della possibilità di agire in uniformità di timbro per presentarsi in baldanzosa polifonia a quattro voci, qui tenta rapporti che evidenziano la rottura della periodicità ritmica in fasce di dissonanze di seconda, riprese dalle soluzioni informali da tempo praticate dalle varie correnti d'avanguardia. I cinque movimenti della suite sinfonica sono disseminati di momenti in cui si rivela questo apparentamento, realizzato soprattutto in combinazioni cameristiche di strumenti a fiato, incisi impegnati a saggiare il peso specifico materico del suono, agglomerati timbrici a volte assai ricercati e coerenti con l'idea di una natura intesa come magmatico divenire. L'"Inno (Mons Guidonis)" esibisce un mo-

mento d'allegria reso dapprima attraverso la trasparenza di un ritmo saltellante annullato poi in contorsioni dissonanti che ci riportano a immagini meno scontate senza eliminarne l'effetto. È forse in questa tensione stilistica che, nell'"Improvviso (Pian delle Cascine, Onsernone)" è maturata la scelta della citazione bachiana (peraltro sorgente dal clarinetto, altro suono selvatico capace di trasformare la fuga dal *Clavicembalo ben temperato* in intonazione montana), serenità interrotta da un'azione orchestrale timbricamente ribollente. Non sempre il difficile equilibrio instaurato da Semini regge allo sforzo: a volte la sonorità dei tutti orchestrali arriva a configurare gesti magniloquenti, di empiro non sufficientemente controllato (conseguenza dell'eccessiva letterarietà della concezione). *Montes Argentum* non è tuttavia un semplice prolungamento del catalogo delle sue opere, ma, introducendo novità di sostanza, stimola verifiche e confronti in una prospettiva aperta alla contaminazione di stili, da cui è sempre lecito attendersi traguardi sorprendenti.

Resta l'affermazione di un confine ribadito nei confronti delle tendenze disgregatrici del sistema tonale, che nei suoi primi interventi critici, al suo arrivo alla RSI, lo videro stabilire un fronte che, indipendentemente dai meriti di promotore culturale assunti in seguito, in forza della sua formazione napoletana lo erse a sentinella di una posizione essenzialmente impegnata a difendere valori che con la fine della guerra stavano ormai alle spalle. Commentando un programma dedicato al trentesimo dell'URSS, parlando di Mosolov e Šostakovič, egli metteva l'accento su "quella produzione che si scosta e dalle astruserie metafisiche della corrente scriabiniana e dalla volgarità di effetti propagandistici"⁹. Presentando i quartetti di Vito Frazzi e di Carlo Savina elogiava la loro capacità "di liberarsi dal peso dei riguardi dovuti allo snobismo e della singolarità raggiunta ad ogni costo [differenziandosi] da quella produzione ove l'anima e la fantasia – cioè le eterne sorgenti



Tra le composizioni di Carlo Florindo Semini figurano i *Tre poemi di Hermann Hesse*, usciti a stampa nel 1969 nella versione per canto e pianoforte presso le milanesi Edizioni Curci. Nel 1971 presso il medesimo editore apparve la versione per canto e ensemble strumentale. La loro composizione risale al 1967 e si basa sulla traduzione di Ervino Pocar. Nella monografia di Quirino Principe *Carlo Florindo Semini* (Lugano 1990, p. 27) così se ne riferisce: "A un altro livello di meditazione si rivela qui la felicità del connubio tra la tradizione italiana e in senso lato mediterranea, e gli sbocchi europei di un'ispirazione coltivatissima e densa di letture poetiche".

Tra le altre composizioni di Semini, si possono ricordare le seguenti.

Per orchestra: *Armonie d'ottoni* (1948), due episodi per tromba, tromboni e corni, *Divertimento* (1957), *Ritorno alla valle* (1964), *Mosaici di Piazza Armerina* (1971) per pianoforte e orchestra, *Acque vive* (1976) per orchestra di flauti, *Invenzioni* (1978) per corno e orchestra, *Policromie* (1992) per orchestra d'archi.

Musica da camera: *Due impressioni di Scozia* (1948) per tromba sola, *Mosaici di Piazza Armerina* (1969) per flauto, violino, corno inglese, fagotto, clavicembalo, *Invenzioni* (1971) per cor. e pf., *Divertimento* (1985) per flauto e ottavino, *Maschera di E. K.* (1986) per oboe solo, *Sol occubuit* (1989) per violino solo, *Rapsodia* (1992) per violoncello e pianoforte, *Intersilenzi* (2000) per flauto e arpa, *Ad interim* (2001) per oboe e arpa, *Contrasti* (2004) per quartetto di sassofoni.

Per pianoforte: *Incontri* (1959), *Sequenza guidonica* (1984), *Ecclesiae: In undis et hominibus* (1998), *Ricercare* (2000).

Per organo: *Fantasia* (1960), *Toccata* (1967), *Lauda guidonica* (1984), *Quattro preludi sul Natale* (1985).

Musica corale: *Invocazione e danza* (1940) per coro femminile, *Momento pastorale (da un'antica melodia francese)* (1951) per coro virile a 4 voci, *Scene ticinesi* (1954) per coro e orchestra, *Messa* (1963) per soli, coro e fiati, *Racconto* (1978) per coro di voci bianche a 3 voci, *Una luce nella notte* (1981) per coro di voci bianche, *Numera stellas* (1981) per coro di voci bianche (anche voci virili), *Favoletta* (1981) per coro di voci bianche, *I venti* (1982) per coro misto, *Divertimento corale su 3 canti trentini* (1983) a 5 voci, *Le nubi* (1986) per coro misto, *Coglimi dunque* (1986) per coro misto, *Anges de Loreto* (1999) per coro misto e soprano solo.

Musica vocale da camera: *Due liriche su testo di Valerio Abbondio* (1937) per voce e pianoforte, *Astrakan* (1945) per soprano, corno e pianoforte, *Tempore, tempora, tempera...* (1988), testo dell'autore, per baritono e quartetto strumentale (1990), *Due liriche su versi di contemporaneo* (1945) per canto e pianoforte, *Quattro liriche* (1947) su versi di Torquato Tasso, Umberto Saba, Pericle Patocchi per voce e pianoforte, *Angeli lauretani* (1995) su testo proprio per canto e organo.

dell'arte – sono eliminate dal meccanismo tecnico come valori provvisori e contingenti¹⁰. È superfluo sottolineare come tali criteri di giudizio fossero ancora intrinseci dell'animosità che aveva alimentato l'ostracismo decretato nell'anteguerra contro gli spiriti che rifiutavano di essere assimilati al dettato orga-

nico alle scelte politiche d'ordine di autorità, esplicitamente riprodotto nei termini imposti alle "espressioni artistiche contemporanee, che possono essere valide a condizione che ogni fremito polemico e rivoluzionario sia superato e purificato dalle libere ed inalterabili ragioni dell'arte"¹¹. Nel commento

a tre concerti della Radiorchestra, particolarmente impegnata a dar voce alle nuove espressioni, allo scopo di guidare l'ascolto attraverso la loro varietà Semini si trovava a riprodurre la stessa terminologia che era servita ai detrattori della "musica degenerata" a tracciarne il profilo patologico, distinguendo

le espressioni “pervenute a risultati concreti (riconoscibili per solidità e novità di architettura formale, ampio respiro e consistenza inventiva), [da] altre disperatamente aggirantesi nei meandri del più grigio cerebralismo e apparentemente illuminate dall’idea di comicità e di grottesco che, in effetti, non riesce a nascondere l’ipocrisia di una truccatura, spesso soltanto pirotecnica e chiassosa”¹²⁾.

Chiaramente il modello era quello italiano, di un’Italia di cui tuttavia non riconosceva ancora la svolta che anche in campo estetico, oltretutto politico, era avvenuta al termine della guerra aprendola alle prospettive europee, celebrata quindi ancora per i valori coltivati nel segno di un preteso primato latino proveniente dalla sua storia secolare. Un concerto pubblico diretto da Bruno Erminero con musiche di Licinio Refice, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti ed Alfredo Casella fu l’occasione di dichiarare la sua professione di fede:

Assertori convinti della necessità di portare dinanzi al pubblico nostro opere che parlino un linguaggio nuovo, ma un linguaggio che non abbia l’unico privilegio della curiosità e dell’anomalia cerebrale, non possiamo che approvare l’odierna presentazione: musiche italiane moderne non recentissime ma sempre attuali per il vivo senso di poesia che le sorregge. Segnaliamo particolarmente gli ‘Inni greci’ dalla ‘Festa delle Panatenee’ di Pizzetti, musica di scena ispirata al mondo classico. Più di una volta il compositore di Parma ha saputo risuscitare nel suo cuore quel mondo greco che, a preferenza, gli fu prodigo di risonanze armoniose; ed è proprio questo il Pizzetti che amiamo, perché quelle visioni Egli sa fermare in un quadro musicale, breve e perfetto, penetrato dagli spirti d’una danza ideale¹³⁾.

Nella condizione esistenziale di musicista indotto dalle circostanze a farsi carico di una sintesi al di sopra della frontiera, in anni che per di più lo confrontarono con una cesura ormai irrimediabile nella svolta del dopoguerra che costrinse la musica italiana ad uscire dall’arrocamento estetico in un certo senso autarchico, spinto dalle mo-

tivazioni identitarie consustanziali alla condizione di artista radicato in Ticino, Semini ha interpretato un ruolo fatalmente (non programmaticamente) conservatore nelle forme e nel pensiero compositivo, quindi non mai restaurativo o nostalgico di presunte età dell’oro, in virtù di una visione fondata in un’individuale e libera concezione ideale¹⁴⁾.

Carlo Piccardi

- 1) Carlo Florindo Semini, *La musica in Svizzera*, “L’informatore” (Mendrisio), 24 agosto 1938.
- 2) In proposito si veda Carlo Piccardi, Massimo Zicari, *Un’immagine musicale del Ticino*. Al canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del *Festspiel*, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande editore, 2005, e Carlo Piccardi, *La rappresentazione della piccola patria – Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953*, Lucca-Lugano/Milano, LIM Libreria Musicale Italiana-Giampiero Casagrande editore, 2013.
- 3) AA. VV., *Libertà*, a cura di Nag Arnoldi, Bellinzona, Casagrande, 1964 (senza numerazione di pagina).
- 4) *Ibidem*.
- 5) Vinicio Salati, *Vita ticinese*, libretto (in C. Piccardi, *La rappresentazione della piccola patria*, cit., p. 487). Alla metafora del granito fece ancora allusione Giuseppe Zoppi in un suo tardo romanzo che testimoniava il perdurare di quell’immaginario nell’evocazione del primo agosto, festa nazionale: “Trattisi un poco in disparte, i soldati intonano l’inno nazionale: nella loro lingua dura e forte come il granito: con la loro voce profonda che viene dal cuore” (Giuseppe Zoppi, *Dove nascono i fiumi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1949, p. 122).
- 6) Il testo recitato, udibile insieme con la musica nel disco a 33 giri allegato alla pubblicazione, introduce la materia con queste parole: “Al piano, dove già fremente il verde del Ticino, nel diluvio del loro straziante profumo si sfasciano le corolle dei narcisi. Un vento di primavera già porta leggero ai monti fremiti di muri croccanti, e con le sue dita flautate suona le arpe sugli aghi degli abeti. Già si sciogliono le brine sulle corna dei camosci e gli echi del vento ai monti riportano voci di genziane, voci di libertà. Portano ombre di roccia, fuochi

e lontane grida e patti e giuramenti. Il fischio portano delle marmotte e delle bianche ossa dei poveri morti tra sfarinate di crisantemi. Portano dal miele e dal sangue del passato le voci forti di chi volle risalire alle sorgenti cantanti dei fiumi con libera fronte, di chi volle intrecciare petali tra lunari capelli amati con libera mano su erbe che mai si rassegnarono all’ombra straniera” (AA. VV., *Libertà*, cit.).

Segue l’evocazione dei “quattro eterni messaggi” che l’idea di libertà incarnò nella storia delle contrade ticinesi, a partire dal Patto di Torre (1192), “riflesso delle grandi fiamme della libertà che il vento portava dalle grasse terre padane”, alla Carta di libertà di Biasca (1292), alla feroce repressione della Rivolta leventinese (1755) dei giovani che “strinsero le froge del cavallo e il morso del Landfogto”, per arrivare alla Lugano del 1798 minacciata da “furtivi passi di cisalpini sulla rena intirizzita di Casarate. Ma poi campane, campane, campane a stormo, e fucilate di volontari. Grigi gabbiani cercarono il sangue dei melograni. Dalla faticata terra ticinese spuntò un fresco bosco di alberi, alberi della libertà”.

D’altra parte, nonostante la dichiarata pretesa d’innovazione che nelle ultime pagine della pubblicazione commemorativa è dedicata allo “Sguardo sul domani” rappresentato da una serie didascalica di fotografie di bambini alla scoperta di una realtà in divenire fatta di edifici in costruzione, di macchine in azione, di simboli del progresso industriale ecc., le tavole artistiche di Pier Luigi Alberti, Nag Arnoldi, Fernando Bordonni, Aldo Patocchi, Pietro Salati e Alberto Salvioni, illustranti i fatti storici evocati, lasciano riconoscere nei tratti delle figure in pose fatali l’impronta della tradizione iconografica nazionale, indipendentemente dal livello di modernità del loro stile.

La registrazione in questione è conservata alla Fonoteca Nazionale Svizzera di Lugano sotto la segnatura S6368 e può essere ascoltata accedendo al sito http://www.fonoteca.ch/expo64/index_fr.htm.

- 7) Dopo l’iniziale rullo di tamburo il recitante esordisce con queste parole (testo dell’autore): “Le gole, i dirupi, le valanghe, la campagna lombarda, il sole d’Italia, e poi la morte sul campo o sugli spalti, ignorati ed odiati. Non è facile,

mercenario, piangere per te come strumento di vana ed ambiziosa demenza. Se però ti spogli del peso delle armi, resti un fanciullo che delle battaglie non fa motivo di orgoglio o di vergogna. Per questo, nella stagione che non torna due volte nella vita, hai deciso di sparire in un vento che solleva un arabesco di foglie secche” (Carlo Florindo Semini, *I mercenari*, Casa Musicale Sonzogno, Milano).

- 8) C. C. [Carlo Castelli], *Il tradimento di Novara*, “Radioprogramma”, XVIII, 7 ottobre 1950, n. 41, p. 3.
- 9) “Radioprogramma”, XV, 1. novembre 1947, n. 44, p. 4.
- 10) “Radioprogramma”, XV, 9 agosto 1947, n. 32, p. 4.
- 11) “Radioprogramma”, XVIII, 22 luglio 1950, n. 30, p. 3.
- 12) *Ibidem*.
- 13) “Radioprogramma”, XV, 8 marzo 1947, n. 10, p. 4.

- 14) In occasione dell’anniversario centenario della nascita di Semini, l’editore Armando Dadò (Locarno) annuncia la pubblicazione di *Carlo Florindo Semini Itinerario di vita e d’arte di un compositore*, a cura di Pio Pellizzari e Maria Gloria Ferrari, con testi di Matteo Pappalardo, Giovanni Conti e Quirino Principe e prefazione di Giovanni Acciai.