

Rivista di cultura
Dicembre 2020

Archivio Storico Ticinese 168

Carlo Piccardi

Compositori di spicco nei primordi della Radio della Svizzera italiana

Oltre a costituire un polo di difesa e di promozione dell'italianità nel contesto nazionale, fin dalla fondazione nel 1932 la Radio della Svizzera italiana svolse un'azione radicale nell'allargamento delle prospettive culturali della regione. Ciò avvenne soprattutto grazie alla musica e ai mezzi di cui si era dotata per assicurarla nei programmi: l'orchestra e il coro. È stupefacente che in un paese privo di istituzioni specifiche, in cui le attività musicali si limitavano alle pratiche dilettantesche, si registrasse da subito nei suoi programmi la presenza di rinomati maestri ospiti, *in primis* compositori riconosciuti internazionalmente.

In virtù del suo compito nazionale, impegnato a tener vivo il dialogo con il resto della Svizzera, essa spalancò un orizzonte in grado di contemperare lo scontato orientamento verso l'Italia determinato dalle proprie radici con l'apertura verso le altre culture europee, in un momento in cui il nazionalismo totalitario ai nostri confini premeva con lo scopo di porre un'ipoteca propagandistica anche per mezzo dell'arte dei suoni.

Carlo Piccardi,
musicologo
carlo.piccardi@bluewin.ch

La metafora di Giovanni Battista Angioletti di Lugano come «metropoli in miniatura» (risalente al 1942)¹ è significativa, nella misura in cui coglieva al di là di un nucleo identitario scontato una sovrastruttura di significati più allargati che in parte lo contraddiceva. Di tale sovrastruttura una componente importante fu rappresentata dalla realtà radiofonica che, per le sue necessità funzionali, rappresentò il fattore che accelerò notevolmente l'adeguamento del paese alla modernità dopo la spinta esercitata in questa direzione dal turismo, non solo per il fatto di diramarsi fino alle remote periferie di montagna accorciando idealmente la loro distanza dai centri urbani, ma anche per la capacità di regolare in modo indifferenziato le abitudini, imponendo ritmi nuovi ai riti conviviali domestici, scandendo gli orari dei pasti principali in funzione degli appuntamenti informativi ed abituando gli ascoltatori «a una nozione frazionatrice ed 'esatta' del tempo»².

Che il nuovo mezzo di comunicazione si sia presentato come prodotto d'importazione è rivelato dal fatto che, prima che nascesse il «Radioprogramma», il settimanale che informava sulla programmazione della Radio della Svizzera italiana appariva quale inserto intitolato «Radio Ticinese» (redatto per almeno un terzo in tedesco) nella rivista turistica «Der Kurgast im Tessin»³, mentre la ripartizione percentuale degli abbonati nelle città che vedeva Locarno in testa con l'11% (Lugano 10,7%, Bellinzona 8,5% a fronte della media cantonale attestata al 6,8%)⁴, si rivelava anche come risultato della dominante presenza tedescofona sulle rive del Verbano. E che la radio costituisse un punto di volta culturale era reso visibile dal nuovo studio costruito nel 1938, perfetto esempio di funzionalismo nel disegno e negli arredamenti⁵, dove era evidente l'importanza attribuita alla scansione meccanica del tempo testimoniata dal cronista del «Radioprogramma» in occasione della visita al cantiere dell'edificio in costruzione:

¹ G.B. Angioletti, *Ticino. Quaderno ticinese* (ristampa), Lugano 1984, 17.

² R. Ceschi, *Domande alla storia della radio*, in *Schall-Wellen. Zur Sozialgeschichte des Radios*, a cura di Th. Mäusli, Zürich 1996, 17.

³ Th. Mäusli, *La radio della Svizzera*

italiana (1933-1939): istituzione culturale e difesa spirituale, «Archivio Storico Ticinese», 117 (giugno 1995), 38.

⁴ *Ibidem*, 39.

⁵ *Ibidem*, 45.

Ogni ambiente avrà, murato sopra una parete, un orologio di precisione, funzionante elettricamente e collegato con un meccanismo centrale-madre. Orologi saranno sparsi ovunque, anche negli auditori, dove anzi essi possederanno, oltre alle due lancette dei minuti e delle ore, quella più agile dei secondi: il tempo, alla radio specialmente, è signore: deve avere perciò molti altari⁶.

Per l'inaugurazione, avvenuta il 6 novembre in una cerimonia in cui i discorsi di circostanza furono inquadrati dall'esecuzione da parte della Radiorchestra diretta da Otmar Nussio della *Jubel Ouverture* di Carl Maria von Weber e della sinfonia del *Guillaume Tell* di Rossini, la RSI sottolineò l'evento commissionando significativamente due composizioni, una a Walter Jesinghaus chiamato ad interpretare una serie di *Leggende ticinesi* ispirate a fiabe raccolte da Giuseppe Zoppi e Virgilio Chiesa (musicalmente interpretate nei termini di un descrittivismo ancora tardo-romantico), l'altra a Ernst Krenek il quale, con l'ouverture *Campo Marzio op. 80* compose un brano che ricavava il titolo non tanto dal luogo in cui sorgeva l'edificio, quanto dal campo di calcio attiguo nel quale giocava la squadra del Lugano allora già assunta a statura nazionale, con allusione quindi al fatto sportivo nei suoi connotati di dinamismo e di oggettività fisica non a caso cresciuti simultaneamente alla rivoluzione industriale.

Non è accertato da chi provenisse l'invito al compositore austriaco assunto a notorietà internazionale già nel decennio precedente come esponente di prima fila dell'avanzato ambiente musicale berlinese e come autore di *Johnny spielt auf*, l'opera che più di ogni altra sintetizzò la dimensione sonora della modernità. In quel fortunato lavoro essa vi era rappresentata dall'emancipata condizione urbana convertita al primato della tecnica e dei modi di vita, da cui derivavano l'efficientismo e la produttività quantitativa finalizzati a un benessere misurabile attraverso l'appagamento fisico, dal quale era essenzialmente bandita la disposizione contemplativa, integrandovi le forme ballabili del nuovo mondo sbarcate in Europa come messaggere del jazz. Krenek testimoniò un primo contatto con la Svizzera italiana già nel 1923, descrivendo Lugano addirittura come una «Traumstadt»⁷, stabilendo nel 1925 una relazione con Ascona dove incontrò Ernst Toller⁸ e dove dimostrò simpatia per Jakob Flach, singolare figura facente parte della geografia umana di artisti marginali che caratterizzavano la regione come luogo di esperienze alternative se non proprio esoteriche⁹. La sua prima apparizione allo studio radiofonico di Lugano risale al 1937, quando fu invitato a salire sul podio della Radiorchestra a dirigere la *Suite op. 43a* dalle musiche di scena per *Der Triumph der Empfindsamkeit* di Goethe, l'intermezzo *Estremadura* dall'opera *Karl V* in aggiunta a due composizioni pianistiche (*Due suites op. 26* e *Fünf Klavierstücke op. 39*)¹⁰.

⁶ G.P. Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, Lugano 1983, 43.

⁷ E. Krenek, *In Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, 404-405.

⁸ *Ibidem*, 530.

⁹ *Ibidem*, 532-533. Su Jakob Flach (1894-1982) fondatore del Marionettentheater

si veda Edmund Stadler, *Teatro e danza ad Ascona*, in *Le mammelle della verità (Monte Verità - Ascona)*, a cura di H. Szemann, Locarno-Milano 1978, 128-137.

¹⁰ «Radioprogramma» (d'ora in poi RP), 4 marzo 1937.

Il brano più significativo era certamente costituito dall'intermezzo dell'opera centrata sul grande imperatore, la cui rappresentazione (come espressione di «arte degenerata») era diventata impossibile in Germania e che avrebbe trovato la via della scena (benché fuggevolmente) l'anno dopo a Praga, non solo in quanto trattavasi di una primizia essendo stata data in prima esecuzione appena un anno prima al Festival della *Società internazionale di musica contemporanea* a Barcellona diretta da Ernest Ansermet¹¹, ma soprattutto in quanto l'intermezzo da *Karl V* confrontava per la prima volta gli ascoltatori con la dimensione della dodecaфонia, come faceva risaltare (anche se con approssimazione terminologica) l'articolo di presentazione, attribuibile a Vinicio Salati allora investito di tale funzione¹². Sicuramente la presenza del compositore austriaco a Lugano con un simile programma era da mettere in relazione con la sensazione che avevano suscitato le sue conferenze a Zurigo tre anni prima, oggetto di riflessione in suo favore da parte di Willi Schuh nella rivista dell'Associazione svizzera dei musicisti¹³.

Non può allora passare inosservato il fatto che Wladimir Vogel – musicista quasi coetaneo proveniente dallo stesso ambiente berlinese d'avanguardia da cui era stato espulso dai nazisti, approdato nella Svizzera italiana l'anno prima prendendo residenza a Comolengo nella Valle Onsernone – nell'estate del 1936 vi organizzò un corso estivo che, accanto a lezioni affidate a personalità importanti quali Manfred Bukhofzer («introduzione alla comprensione della musica antica»), Alan Bush («musica inglese moderna»), Alois Haba («musica a quarti di tono e atematica») e al proprio corso di composizione, ospitava Willi Reich, il noto musicologo allievo di Alban Berg che pure si apprestava ad emigrare in Svizzera, in una serie di lezioni sulla dodecaфонia. Teoricamente in un breve arco di tempo il pubblico ticinese si trovava quindi ad essere confrontato con una realtà estetica inedita e gravida di sviluppi radicali, che in verità non scalfì più di tanto l'impianto tradizionalista della vita culturale locale ma che rappresentò un primo varco nella condizione di arroccamento caratterizzante la musica svizzera di quegli anni che portava a diffidare delle novità provenienti dai centri europei più attivi. È significativo il fatto che quei corsi sulla nuova musica, inizialmente previsti in casa del professor Oscar Müller a Basilea e a Zurigo, gli fossero stati vietati l'anno prima dalla polizia in quanto straniero senza permesso di soggiorno e di lavoro¹⁴.

In verità il sospetto di «criptocomunista» che accompagnava Vogel gli aveva creato difficoltà fin dai suoi primi soggiorni basilesi, a

¹¹ A. Haefeli, *JGNM Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zum Gegenwart*, Zürich 1982, 250.

¹² «Il primo frammento *Estremadura* è l'intermezzo musicale fra la prima e la seconda parte dell'opera complessiva. Esso caratterizza un momento di pausa, di distensione nel mezzo di tutta l'azione. Alla fine della prima parte, l'imperatore gravemente malato, sotto la violenza delle sue azioni politiche e della sua responsabilità e di fronte al grave significato

della storia, sviene. Tutta la musica si sviluppa su di una scala di 12 suoni completi» (RP, V 9 [27 febbraio 1937], 3).

¹³ W. Schuh, *Zur Zwölfklopftechnik bei Ernst Krenek*, in «Schweizerische Musikzeitung» (SMZ), LXXIV (1934), 217-233.

¹⁴ C. Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in AA.VV., *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di S. Miceli, Milano 1998, 208-209.

causa della politica particolarmente restrittiva verso gli artisti stranieri fuoriusciti la cui autorizzazione di soggiorno era sottoposta al parere della Società degli Scrittori Svizzeri, più rigida della stessa polizia nel preavvisare il permesso di lavoro¹⁵. La situazione più tollerante nel cantone a sud delle Alpi, ma sicuramente la minore attenzione concessa a una manifestazione delle cui caratteristiche poco si comprendeva, ne resero possibile l'organizzazione, che poté addirittura beneficiare del contributo finanziario del Dipartimento della Pubblica Educazione cantonale con il patrocinio del consigliere di stato Enrico Celio¹⁶. Il fatto è che fra gli allievi iscritti non figurava nessun allievo ticinese e che il coinvolgimento di personalità locali a questi «cours de vacances pour la musique» si limitava alle lezioni di canto gregoriano tenute da Martino Signorelli¹⁷, sacerdote musicista che ebbe un ruolo importante nella riforma della pratica del canto in chiesa e della liturgia in Ticino¹⁸.

In ogni caso quell'iniziativa, insieme con le apparizioni radiofoniche di Krenek, registrava un'apertura tutt'altro che scontata in un ambiente sostanzialmente provinciale e culturalmente chiuso. Particolarmente significativa risultava la posizione della RSI nei confronti del maestro austriaco nella sottolineatura con cui, ricordando che le composizioni pianistiche da lui presentate nel concerto del 4 marzo 1937 avevano visto la luce durante un suo soggiorno in Svizzera nel 1924-1926, precisava che «alcuni pezzi delle *Suites op. 26* [erano stati scritti] sotto l'azzurro del nostro cielo a Locarno ed a Bedigliora»¹⁹. Di nuovo si trattava di una forma di annessione mirante a compensare la mancanza in loco di esponenti di quella modernità di cui il nuovo mezzo di comunicazione si profilava come portatore. Non è un caso che le «due primizie» diffuse l'11 novembre (così furono presentate le composizioni commissionate per l'inaugurazione del nuovo studio²⁰) si riferissero quasi programmaticamente ai due poli antitetici della realtà locale, quello delle tradizioni rurali ancora molto sentite (le *Leggende ticinesi* di Jesinghaus) e quello delle nuove forme di aggregazione intorno ai moderni riti sportivi (*Campo Marzio* di Krenek). Se altrove la radio si accontentava di amplificare la risonanza di massa che arrideva allo sport, nella Svizzera italiana essa arrivava addirittura a farsene promotrice e a diventarne direttamente il vettore, come dimostra l'organizzazione della corsa ciclistica “Coppa Pro Radio” disputata la prima volta nel 1933, che la RSI propose per alcuni anni acquisendo con la popolarità anche l'identificazione tra il nuovo mezzo di comunicazione e una manifestazione legata alla realtà metropolitana e tecnologica²¹.

¹⁵ C. Piccardi, *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in AA.VV., *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di G.M. Borio e M. Casadei Turronei Monti, Lucca 1999, 99-100.

¹⁶ C. Piccardi, *Presenze artistiche e culturali dal nord e il ruolo di Radio Monteceneri*, in AA.VV., *Lugano Città Aperta*, a cura di P. Montorfani, G. Jori e S. Garau, Lugano 2018, 301.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ T. Morresi, *Il contributo della Diocesi di Lugano alla riforma liturgica del Concilio Vaticano II*, Lugano 2014, 33-40.

¹⁹ RP, 27 febbraio 1937, 3.

²⁰ RP, 11 novembre 1938.

²¹ M. Marcacci, *Lo sport, fattore di modernizzazione sociale e culturale?*, «Archivio Storico Ticinese», 133 (2003), 16.

In verità *Campo Marzio* non era solo il nome del luogo in cui sorgeva lo studio radiofonico, ma soprattutto il campo sportivo contiguo in cui si esibiva la squadra di calcio locale, adiacente al punto che le partite potevano venire seguite dai cronisti direttamente dal tetto dello studio innalzato come tribuna di fronte al campo. Orbene, in occasione della replica delle due composizioni il 20 gennaio 1939, Jesinghaus stesso si trovò a commentare il contrasto programmatico tra i due momenti musicali:

Krenek è il sintetico, meccanico e cerebralissimo musicista, calcolatore e chimico dell'armonia, istrumentatore bizzarro sino "ad absurdum". Jesinghaus è il robusto e sensibile musicista, ammiratore del canto popolare dall'espressività semplice e sentita attraverso il sentimento e l'amore per la natura.

[...] "Campo Marzio" di Krenek non è una ouverture di stile ottocentesco; niente di tutto questo, ma essa caratterizza la passione irresistibile dello sport. Dunque una ouverture di stile 900, un omaggio al giuoco del calcio. Già il titolo simbolico "Campo Marzio" dice agli ascoltatori di più di qualunque critico: la descrizione, sia anche sintetica di una partita calcistica, non esclude quel "tifo" così caro agli sportivi; dunque non vi è da meravigliarsi se le dissonanze, i ritmi spezzati, gli spasimi d'attesa, gli urli di giubilo e tant'altre cosucce si susseguano con ritmo accelerato, frenetico e paradossale²².

Il credito che la RSI riservò a Krenek è significativo, poiché lo troviamo ancora alla tastiera e sul podio della Radiorchestra il 30 aprile 1938 nelle *Variazioni op. 79* e nel *Concertino per flauto, violino, clavicembalo e archi op. 27* (oltre che nella già nota *Suite op. 44a*)²³. La sua presenza non può essere considerata occasionale, nella misura in cui il piccolo ente, pur agendo in una regione sostanzialmente povera di tradizione musicale colta, osava proporre agli ascoltatori il confronto con la musica nuova in una visione decisamente europea. Innanzitutto, prima ancora che fosse invitato a salire sul podio della locale orchestra radiofonica, il suo *Concertino op. 27* era già stato presentato da Leopoldo Casella il 26 luglio 1936 con i solisti Luciano Italiani (flauto), Cesare Bertoni (violino) e Nino Herschel (cembalo)²⁴, il quale Herschel il 26 maggio 1937 direbbe un «divertimento» dalla sua operetta burlesca *Schweregewicht, oder die Ehre der Nation op. 55* eseguito dalla «sottoformazione orchestrale n. 1»²⁵, mentre lo stesso anno la RSI diffuse estratti da un'edizione discografica di *Johnny spielt auf*²⁶.

René-Louis (Nino) Herschel era stato ingaggiato come pianista dalla RSI nel novembre 1933, succedendo a Fritz Grobe²⁷. È a lui che probabilmente va fatto risalire l'invito a Krenek a collaborare alla RSI. Nato a Ginevra nel 1902, la sua formazione tra il 1918 e il 1922 avvenne al Conservatorio Stern di Berlino, in cui fu attivo come pianista proprio

²² La cronaca, firmata «J» (RP, 15 gennaio 1939, 5), è senz'altro di Jesinghaus, corrispondendo a un suo dattiloscritto proveniente dal suo archivio presente nel Fondo Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana presso l'Archivio di Stato, Bellinzona (UNA 143/1).

²³ S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Choeur de la Radio Suisse Italienne 1933-1939*

(memoria di licenza in musicologia), Università di Ginevra, 1999, 186.

²⁴ *Ibidem*, 166.

²⁵ *Ibidem*, 175.

²⁶ *Ibidem*, 72.

²⁷ S. Meier Camponovo, *L'Orchestra e il coro della Radio Svizzera Italiana (1933-1939)*, AST 129 (2001), 12.



negli anni del successo di Krenek. Dopo i giri di concerti come accompagnatore di Gregor Piatigorsky e di Jascha Heifetz che lo portarono oltre oceano, rimase stabilmente negli Stati Uniti tra il 1926 e il 1931 come collaboratore musicale di una casa cinematografica ed interessandosi sempre più al jazz.

Eccolo affaccendato a elaborare, a correggere ad animare un gruppo speciale d'istrumentisti: gli piace dimostrare la sua versatilità in tutti i campi della musica e fra un jazz e l'altro studia le nuove correnti musicali del dopoguerra, studia le cacofoniche armonie dei fanatici rivoluzionari ed alla musica di Strawinsky s'entusiasma, si accalora e confronta la tecnica strawinskiana con il neoclassicismo di Ferruccio Busoni²⁸.

Il bagaglio di esperienza che portò a Lugano era quindi notevole, e non semplicemente la pratica che gli assegnava la direzione delle sottoformazioni orchestrali ricreative²⁹. È verosimile che negli anni berlinesi avesse conosciuto Krenek stabilendo con lui una relazione, messa poi a frutto nelle iniziative della RSI.

Nonostante i pochi mezzi e i compromessi che, soprattutto nel primo decennio di vita, la radio luganese si trovò ad affrontare, non

²⁸ *La morte di Nino Herschel*, RP, 19 luglio 1941, 2.

²⁹ A partire dal 1935 Herschel, oltre alla funzione di pianista, assume quella di maestro

sostituto, dirigendo regolarmente da due a quattro concerti settimanali di musica leggera del mezzogiorno (S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Choeur*, cit., 57).

L'Orchestra della RSI diretta da Leopoldo Casella nel 1935. (Foto: prob. Steinemann, Locarno (V. Vicari?), Archivio privato)

si può non essere stupiti dall'offerta del programma musicale che, prima ancora di assuefare i suoi ascoltatori al repertorio sinfonico e cameristico della tradizione, spaziava largamente in ambito contemporaneo. Leopoldo Casella era particolarmente attivo nell'allestimento di programmi aperti alle novità, mettendo probabilmente in pratica il principio riconosciuto della compatibilità tra la microfonia del tempo e la configurazione stilistica della musica novecentesca di impianto neoclassico e neo-oggettivista (particolarmente adatto all'orchestra da camera che aveva a disposizione). Il 30 giugno 1936 vi troviamo la *Valse* di Poulenc (dall'*Album des Six*)³⁰, il 22 ottobre i *Fünf Stücke* di Ernst Toch³¹ autore particolarmente battuto di cui il 17 gennaio 1937 dirigeva il preludio all'opera da camera *Die Prinzessin auf der Erbse*³², il 24 ottobre 1936 il *Rag-Time* di Stravinsky e il *Divertimento op. 27* di Max Trapp³³, il 5 novembre un programma interamente francese con un'ouverture (non meglio precisata) di Poulenc, il *Concerto op. 34* di Albert Roussel, *Actualités* di Milhaud e *Scènes parisiennes* di Jacques Ibert³⁴, il 13 giugno 1937 la *Pastorale d'été* di Arthur Honegger³⁵, la composizione novecentesca in assoluto più eseguita dalla Radiorchestra, e via di seguito.

Krenek non fu l'unico compositore invitato sul podio della Radiorchestra. Prima di lui il 6 dicembre 1934 Frank Martin ebbe l'onore di un concerto monografico in cui furono presentati *Pavane couleur du temps* per archi, le musiche di scena per *Oedipe à Colone*, il *Quintetto con pianoforte* e quattro pezzi per pianoforte eseguiti dal compositore stesso³⁶. Il 10 febbraio 1937 fu la volta di Darius Milhaud il quale diresse *Le Carnaval d'Aix op. 83b*, *Tre primavere* (probabilmente *Le printemps op. 66*), *Addio (brano autunnale [?])*, *Saudades do Brazil op. 67* e *L'Album de Madame Bovary op. 128*³⁷. Quasi altrettanto monografico fu l'anno dopo il passaggio nello studio radiofonico di Lugano di Francis Poulenc. Come pianista accompagnatore del tenore Pierre Bernac egli apriva il suo programma con quattro liriche di Debussy, concludendolo con il ciclo da lui appena composto, *Tel jour telle nuit* su poemi di Paul Eluard ed offrendo all'ascolto la *Suite française* ricavata nel 1935 dalle danze di Claude Gervaise³⁸. Ancor più rilievo era d'altronde stato dato a Joaquin Nin, il quale il 29 marzo 1937 alla testa della Radiorchestra e con la partecipazione del soprano Carolina Segrera, fu chiamato a presentare

³⁰ S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Choeur*, cit., 165.

³¹ *Ibidem*, 167.

³² *Ibidem*, 169. Il 20 ottobre 1937 i violinisti della Radiorchestra (Mario De Signori, Tullio Daneri e Louis Gay des Combes) avrebbero eseguito di Toch la *Serenata op. 20*.

³³ *Ibidem*, 167.

³⁴ *Ibidem*, 168.

³⁵ *Ibidem*, 175.

³⁶ *Ibidem*, 151. Il quintetto risultava eseguito da Leopoldo Casella al pianoforte con singoli membri dell'orchestra: Mario De Si-

gnori e Tullio Daneri, violini, Michele Corbellini, viola, Raffaello Ricci, violoncello. Il compositore romando sarebbe tornato alla RSI il 2 febbraio 1945 come pianista in un programma di musiche sue comprendente *Sei monologhi da Jedermann*, *Guitarre*, *Ballata per flauto e pianoforte*.

³⁷ S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Choeur*, cit. 170.

³⁸ RP, 19 marzo 1938. Benché in termini sintetici, la presenza del «celebre compositore francese Francis Poulenc» fu rilevata dalla rivista «Musica e Popolo» (I, p. 30), fondata proprio nel 1938 da Aristide Ghilardi.

un programma iberico, preceduto da una conversazione di Giulio Confalonieri dedicata al “grande rappresentante dell’arte spagnola”³⁹.

Arthur Honegger: una presenza costante

In questa catena di presenze, rivelante un preciso orientamento, vi fu un culmine programmatico l’8 dicembre 1939 quando l’intera serata radiofonica fu riservata ad un altro esponente del *Groupe des Six*, Arthur Honegger chiamato a presentare «personalmente tutte le sue composizioni per pianoforte e per canto e pianoforte», interpretate dal soprano Elsa Scherz-Meister e dal pianista Franz Joseph Hirt⁴⁰. L’evento fu propiziato proprio dal pianista svizzero, già noto per le sue presenze al microfono della RSI e convinto estimatore del maestro. Orbene, dopo il concerto che sarebbe stato replicato in una *tournee* in Italia, la direzione della RSI organizzò un ricevimento in onore del maestro ospite, che andava al di là del semplice omaggio a un artista riconosciuto come rappresentativo della nazione soprattutto nel momento in cui, rientrato in patria dopo lo scoppio della guerra, sembrava simbolicamente sottintendere un atto di dedizione alle necessità del paese⁴¹. Alla serata erano stati invitati «i rappresentanti delle autorità cantonali, della letteratura, della musica, della stampa, della radio» a un livello significativo di ufficialità sottolineata dalla presenza del consigliere di stato Enrico Celio (il quale ricopriva contemporaneamente la carica di presidente della CORSI). Il saluto del direttore Vitali, simile piuttosto a un’orazione, più che rivolto verso l’ospite mirava soprattutto a rovesciare le parti, cioè ad approfittarne della presenza prestigiosa per cercare di coinvolgere le autorità e l’opinione pubblica nella doppia apertura della RSI, verso la musica in generale e verso la musica moderna in particolare:

Prima della costruzione della stazione sul Monteceneri, il Ticino, economicamente povero, non aveva né poteva avere una vita musicale importante. Non fu quindi facile preparare e dare concerti di buona musica sinfonica e soprattutto di buona musica moderna, mancando nel vasto pubblico il necessario interesse. Ma non

³⁹ Il programma era diviso in due parti, uno dedicato alla «Spagna classica» (con musiche di José Marin, Sebastian Duron, José Bussa, Antonio Literes, Pablo Esteve) e l’altro alla «Spagna popolare» con composizioni dello stesso Nin (RP, 29 marzo 1937).

⁴⁰ Il programma (RP, 8 dicembre 1939) si articolava nel seguente modo:

1. *Trois Pièces pour piano* (1915-1919), *Le Cahier Romand* (1921-1923), *Prélude, Arioso et Fuguetta sur le nom de Bach* (1933)
2. *Trois Chansons* (extraites de “La Petite Sirène” de Andersen), *Six Poésies* (de Jean Cocteau), *Trois Poèmes* (extraits des “Complaintes et Dit” de Paul Fort)
3. Brevi parole di Arturo Honegger
4. *Sept Pièces brèves pour piano* (1919-1920), *Hommage à Roussel* (1928), *Toccata et*

Variations (1916)

5. *Quatre Poèmes* (de A. Fontaines, Jules Laforgue, Francis Jammes, Archag Tchobanian). *Chanson de Ronsard, Six Poèmes* (extraits de «Alcool» de G. Apollinaire).

⁴¹ Le parole di saluto di Felice Antonio Vitali lo sottolineavano espressamente: «Senza la guerra, triste e brutale realtà dei nostri giorni, Arturo Honegger ben difficilmente avrebbe presentato personalmente le sue composizioni alla Radio della Svizzera italiana: una volta tanto le ostilità tra gli altri popoli hanno avuto un merito non piccolo: quello di richiamare in Svizzera taluni dei suoi figli prediletti che hanno onorato il paese nel mondo, con il loro lavoro e il loro genio» (*Honegger alla RSI*, RP, 16 dicembre 1939, 2).

per questo i nostri maestri si son lasciati scoraggiare: hanno, anzi, affrontato il loro delicato compito con fede e coraggio. Bisognava vincere una certa indifferenza nel pubblico, amante geloso e giustamente convinto del bel canto italiano, tutto melodia, tutto dolce armonia, come il paesaggio lombardo – tutto chiarezza come il lago e il cielo di Lugano, quando mettono, come oggi, l'abito da festa⁴².

In verità un ostacolo forse maggiore era costituito dalla scarsa attenzione che il ceto intellettuale locale riservava abitualmente alla musica; ciò che spiega la decisione della direzione di invitare simbolicamente alla cerimonia la personalità di maggior rilievo dell'ambito letterario svizzero italiano, cioè lo scrittore Francesco Chiesa il quale, nonostante l'età già avanzata e il fatto di essere ormai testimone di un'altra epoca, faceva ancora sentire il peso della sua autorità culturale e morale:

Mi permetta, maestro, di esprimerle la più viva gratitudine per la Sua presenza nella nostra stretta cerchia di ammiratori. La Radio, questo meraviglioso mezzo di comunicazione, ha saputo stabilire stasera un prezioso contatto tra Lei, maestro – compositore di chiarissima fama internazionale – e la personalità nostra che più degnamente e più nobilmente rappresenta la cultura della Svizzera Italiana: Francesco Chiesa, il poeta più forte e profondo che il Ticino abbia mai avuto, ammirato non solo da noi ma in tutta Italia e oltre i confini d'Italia⁴³.

Quale effetto queste considerazioni potessero produrre sullo scrittore è sottinteso dal ruolo frenante che in merito risulta dai suoi interventi come membro nella «Commissione Programmi Monteceneri», un verbale della quale, due anni prima, gli attribuiva queste parole: «Per quanto concerne la musica, preferisce che si dia prevalentemente musica classica e non comprende perché si facciano esperimenti di musica moderna, così poco conforme ai nostri sentimenti»⁴⁴. Anche se forse tale opinione più che alle forme avanzate della musica del tempo si riferiva alla musica leggera di stampo jazzistico, è evidente l'impianto conservatore di riferimento, ben lontano dagli orizzonti indicati dal compositore franco-svizzero.

Non conosciamo la reazione degli altri interlocutori, ma è lecito pensare che, al di là dell'adesione di circostanza, poco o nulla raccogliessero dall'intervento di Vitali, se non per la parte che avrebbe continuato a costituire l'impegno della RSI (la quale otto anni dopo avrebbe dedicato ad Honegger il primo e l'unico grande «festival» intitolato ad un autore) e per quella che avrebbe seminato in una minoranza frutti destinati a giungere a maturazione molti anni dopo. Lo lasciavano d'altronde presagire altre parole pronunciate da Vitali:

I maestri della RSI hanno saputo iniziare gli ascoltatori anche alla musica moderna. Questo loro compito, di natura essenzialmente educativa, richiedeva loro la virtù della pazienza, il senso della misura, l'abilità di non stancare per non ottenere effetti opposti.

[...] Forse anche Lei, Maestro, vuole aprirci con la sua musica ardita il cammino verso un'era migliore, un avvenire più felice. Sbaglio se credo che la Sua è musica europea, ma scritta per un'Europa futura, unita, più umana?⁴⁵.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Verbale della Commissione programmi* (4 febbraio 1937), 12.

⁴⁵ *Ibidem.*

Il direttore dell'ente non si spingeva ulteriormente a commentare la tipologia estetica della musica di Honegger, che lasciò al cronista chiamato la settimana prima a presentare il compositore sul settimanale della radio, nelle cui composizioni trovava delineati gli elementi «lotta» e «competizione» (con riferimento specifico alla metafora sportiva di *Rugby*), rimandando all'«essenza oggettiva della macchina» pulsante in *Pacific 231* e all'intenzione «altamente oggettiva e astratta» del *Mouvement symphonique n. 3*, in una trilogia che rappresenta «la misura dell'anima moderna, del cemento, delle macchine, del ritmo vitale» («Cadono le fantasticherie sentimentali e vengono sostituite da un astratto linguaggio musicale ispirato ai tempi nostri»⁴⁶).

Pur non essendo firmato, sappiamo che quell'articolo di presentazione era di Vinicio Salati⁴⁷, figura di intellettuale assai originale e imprevedibile, giornalista portatore di esperienze maturate nella Germania weimariana dove aveva respirato il clima di apertura a idee artistiche avanzate, collaboratore della RSI e dal 1938 chiamato a dirigere il settimanale «Azione»⁴⁸. Inoltre, per quanto riguarda tali scelte coraggiose di programma, va attirata l'attenzione sul fatto che una parte delle trasmissioni della RSI (proprio quelle musicali che non ponevano problemi di lingua) erano trasmesse sulle antenne della Radio della Svizzera tedesca e di quella romanda (e viceversa). Tale situazione richiedeva un'offerta all'altezza di aspettative che andavano al di là dei limitati interessi provinciali della regione, inoltre assicurata sulla base di una professionalità che non poteva essere garantita dai complessi dilettanteschi operanti in loco. Ciò va considerato per spiegare la ragione per cui il livello delle attività artistiche (musicali ma anche nell'ambito degli sceneggiati radiofonici) doveva mantenersi a un alto livello di competenza rispetto a quello vigente nel territorio.

Per quanto concerne Honegger l'omaggio riservatogli l'8 dicembre 1939 non fu un'occasione isolata. Intanto una sua composizione, la *Pastorale d'été*, aveva fatto capolino nei programmi diretti da Leopoldo Casella fin dal 19 febbraio 1935, venendo più volte ripresa dalla Radiorchestra⁴⁹. Nel 1938 il pianista Franz Joseph Hirt vi aveva eseguito *Le cahier romand* e le *Trois pièces pour piano*⁵⁰. Con l'arrivo di Otmar Nussio la stessa composizione orchestrale diventò una specie di biglietto di visita apparendo con frequenza fin dalle sue prime prove sul podio di Lugano⁵¹, mentre altre composizioni significative del maestro franco-svizzero, prima dell'arrivo di Honegger in carne ed ossa a Lugano, il neodirettore riservò al proprio leggio: la «Chaconne de l'Impératrice» dalle musiche per il film *Napoléon* di Abel Gance (il 27 gennaio 1939), brani da *Les aventures du Roi Pausole* (il 4 maggio) e la suite da *Le Roi David* (il 2 novembre)⁵².

⁴⁶ Arturo Honegger nel Ticino, RP, 2 dicembre 1939, 2.

⁴⁷ Il testo dell'articolo è riscontrabile nel dattiloscritto rinvenuto nelle carte dello scrittore-giornalista presso la figlia Zoe Salati a Lugano.

⁴⁸ C. Piccardi, *Un "enfant terrible" che guardava lontano (Vinicio Salati 1908-1994)*,

«Il Cantonetto», 5-6 (2016), 232-246.

⁴⁹ RP, 19 febbraio 1935. Cfr. anche RP, 13 giugno e 17 ottobre 1937, 5 maggio 1938.

⁵⁰ RP, 6 novembre 1938.

⁵¹ RP, 6 aprile e 19 ottobre 1939.

⁵² RP, 27 gennaio, 4 maggio e 2 novembre 1939.

Fino a quel momento la presenza della sua musica nei programmi della RSI si può considerare episodica rispetto a una maggioranza di compositori moderni italiani (Renzo Bossi, Cesare Brero, Guido Guerini, Felice Lattuada, Renzo Massarani, Virgilio Mortari, Giuseppe Mulè, Cesare Nordio, Riccardo Pick-Mangiagalli, Gino Marinuzzi, Mario Pilati, Ildebrando Pizzetti, Ennio Porrino, Ottorino Respighi, Giovanni Salviucci, Giulio Cesare Sonzogno, Vincenzo Tommasini, Franco Vittadini, ecc.) e fra gli stessi svizzeri (Volkmar Andreae, Jean Binet, Willy Burkhard, Walter Geiser, Hans Haug, Walter Lang, Joseph Lauber, Albert Moeschinger, Rudolf Moser, Roger Vuataz, Werner Wehrli, ecc.). Sicuramente all'inizio Honegger era considerato piuttosto una personalità dell'area francese. Con la sua scelta di rientrare in Svizzera allo scoppio della guerra, la sua stessa posizione culturale mutò venendo egli a rappresentare un valore nazionale, più che mai confermato dalla sua operatività a Radio Losanna dove, con William Aguet, diede vita al «jeux radiophonique», dal *Christoph Colomb* (17 aprile 1940) in poi, cioè a un genere epico sintetizzante narrazione, dramma e musica in termini di coinvolgimento degli ascoltatori su grandi temi storici ed essenziali che in un certo senso rappresentano lo stadio moderno del tradizionale *Festspiel* svizzero⁵³. L'accoglienza che gli fu riservata a Lugano nel 1939, ufficializzata dalla cerimonia organizzata in margine al concerto, al di là della consacrazione del compositore diventato emblema della modernità era infatti un omaggio al compositore nazionale.

In una Svizzera italiana priva di personalità musicali di rilievo, in un certo senso egli veniva chiamato in causa a costituire punto di riferimento in una situazione dove, con l'Italia in guerra, l'italianità dei programmi radiofonici (da nessuno mai messa in discussione) richiedeva di essere temperata con l'integrazione di più pronunciati 'valori' svizzeri. Serrare le fila era il motto di quegli anni, che ebbe come effetto quello di accorciare le distanze tra le regioni linguistiche del paese e il moltiplicarsi di iniziative basate sulla solidarietà fra le sue componenti. Non è un caso che, qualche giorno dopo il primo concerto di Honegger a Lugano, la cronaca dell'avvenimento trovasse spazio nella rubrica *I nostri soldati*, in cui il clima della mobilitazione generale induceva il redattore Vinicio Salati a dare più peso del necessario al ruolo di cittadino-soldato a suo tempo esemplarmente rivestito dal compositore e alla sua apertura verso la minoranza latina:

Com'è questo Honegger? L'altra sera siamo stati con lui. È piccolo, tozzo, occhi vivi, capigliatura tutta riccioli, sorriso buono, sguardo limpido.

Arturo Honegger è semplice, non si è lasciato montare la testa dai trionfi in tutte le parti del mondo. È rimasto il buon cittadino svizzero, ha mantenuto in sé un sano spirito democratico che indubbiamente sa apprezzare.

⁵³ C. Piccardi, *La musica moderna alla radio svizzera*, in AA.VV., *Entre Denges et Denezzy ...*. Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900-2000, a cura di U. Mosch, Basilea-Lucca 2001, 123-124, anche in C. Piccardi, *Tra creatività e realtà quotidiana. La musica moderna alla radio*

svizzera, «AAA - TAC Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication», I (2004), 33-34. Vedi anche C. Piccardi, *Il Festspiel ticinese tra storia, leggenda, mito e edonismo* in C. Piccardi, M. Zicari, *Al canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del Festspiel*, Lugano-Milano 2005, 95-98.

Pochi di noi sanno che Arturo Honegger è venuto tre volte nel Ticino. La prima nel 1914. Allo scoppio della Grande guerra – ora purtroppo la penultima – venne chiamato sotto le armi come tanti e tanti suoi compatrioti. E lo mandarono con la sua compagnia nel nostro Ticino.

Che impressione ne ha riportato – gli abbiamo chiesto, ed è naturale che si chieda ad Honegger qualcosa sulle impressioni sue nel nostro Ticino.

Oh, il vostro paese, per noi abituati nel nord, è molto bello. Fa sempre una grande impressione. Ho praticato servizio per alcuni mesi, indi la mia compagnia venne trasferita in altri centri della Svizzera interna. La seconda volta che venni nel Ticino fu verso la fine della guerra, e sempre come soldato. Ho trovato una terra ospitale e gente di cuore. I ticinesi erano di carattere aperto e gioviale, gente che anche nei momenti tristi e duri della vita, ha una filosofia strana: sanno conservare il sorriso, sanno scherzare ancora. Sanno mantenere alto lo spirito e il morale. Molte volte avrei voluto ritornare nella vostra terra, nel vostro Ticino. Ma alla fine del grande conflitto cominciai a lavorare assiduamente e venni chiamato dal mio lavoro in altri paesi, in altre contrade⁵⁴.

Dopo il passaggio del compositore infatti la sua presenza nei programmi della RSI registrò un incremento. Nel 1940 Nussio diresse la suite da *Le Roi Pausole*⁵⁵ e due intermezzi e una danza da *Le Dit des jeux du monde*⁵⁶. Nel 1941 il Quartetto Monteceneri eseguì l'«Adagio» da un suo *Quartetto per archi*⁵⁷. Nel 1942 Nussio riprese la suite da *Le Roi David*⁵⁸ e la «Chaconne de l'impératrice» dal film *Napoléon*⁵⁹, mentre Walter Lang alla guida della Radiorchestra riproponeva la *Pastorale d'été*⁶⁰, la cui frequenza nei programmi trova probabilmente una ragione nella cifra alpestre di questo piccolo lavoro composto nel 1921 a Wengen fra le montagne dell'Oberland bernese. Nel 1945 (in un'«emissione per gli svizzeri all'estero») Nussio allestì un concerto di «musiche solistiche» articolato nelle varie direzioni in cui era sviluppata la sua opera, dal *Concertino per pianoforte e orchestra* con Walter Lang, al *Concerto per violoncello* con Hans Volkmar Andreae, da tre frammenti di *Pâques à New York* con il contralto Margherita de Landi alle *Six poésies* di Jean Cocteau con Marianna Caula, dalla *Danse de la chèvre* per flauto solo a «Le rat et la mort» per ottavino e batteria da *Le Dit des jeux du monde* con Anton Zuppiger⁶¹, oltre a un concerto con estratti da quest'ultimo balletto frequentemente presente nei programmi della RSI⁶².

Se Edwin Loehrer, il direttore del coro radiofonico, fu l'ultimo ad onorare Honegger, spiccò per la mole del suo impegno che lo portò ad affrontare l'esecuzione degli oratori *Le Roi David* nel 1943⁶³ e *Nicolas de Flue* nel 1946⁶⁴, in una selezione di una rappresentazione quasi patriottica su testo di Denis De Rougemont consacrato al protettore della Svizzera, concepita espressamente per l'*Esposizione nazionale* del 1939 ma con esecuzioni differite dal 1940 in poi in varie parti del paese,

⁵⁴ Dattiloscritto della lettura tenuta al microfono della RSI il 10 dicembre 1939, conservato nell'archivio della figlia Zoe Salati.

⁵⁵ RP, 21 ottobre 1940.

⁵⁶ RP, 24 ottobre 1940.

⁵⁷ RP, 13 maggio 1941. Non è specificato di quale dei tre quartetti si tratti.

⁵⁸ RP, 12 giugno 1942.

⁵⁹ RP, 25 giugno 1942.

⁶⁰ RP, 27 marzo 1942.

⁶¹ RP, 28 maggio 1945.

⁶² RP, 7 agosto 1945.

⁶³ RP, 12 febbraio 1943.

⁶⁴ RP, 15 settembre 1946.

tra cui non poteva mancare la Svizzera italiana nel processo che di lì a qualche mese portò quella personalità storica ad essere consacrata come santo. Con l'esecuzione il 17 marzo 1946 di *Judith* diretta da Samuel Baud-Bovy⁶⁵, è abbastanza rilevante l'attenzione riservata dalla RSI alle imponenti pagine corali-orchestranti di un compositore sicuramente affermato ma pur sempre discusso per il grado avanzato della sua scrittura.

Apertura internazionale

A ciò occorre aggiungere, come culmine della rappresentatività del compositore, l'operazione più audace mai tentata (e mai più ripetuta) dalla radiodiffusione in Svizzera, possibile solo in virtù della situazione prodotta dalla guerra come appello alla solidarietà dei cittadini al di là delle frontiere culturali e linguistiche. Sul finire del conflitto mondiale, di fronte alle estese e dolorose devastazioni, l'Unione internazionale di soccorso ai fanciulli commissionò alla collaudata coppia William Aguet-Arthur Honegger l'incarico di elaborare un «jeux radiophonique», concepito per essere presentato in tre versioni linguistiche diverse allo scopo di sensibilizzare la popolazione alle necessità di organizzare d'urgenza gli aiuti alle popolazioni colpite. Le trasmissioni dovevano quindi essere realizzate e trasmesse da tre sedi nazionali diverse a distanza di qualche giorno l'una dall'altra, sfruttando una parte della preparazione in comune. Perciò non solo il 18 maggio 1944 Radio Monteceneri in collegamento da Losanna trasmetteva *Les battements du monde* con attori, cori e l'Orchestre de la Suisse Romande diretta da Ernest Ansermet, ma una settimana dopo ospitava nel proprio studio lo stesso direttore d'orchestra nell'esecuzione in lingua italiana del medesimo lavoro, dopo che lo stesso ne aveva diretto la versione tedesca negli studi di *Radio Bero-münster*⁶⁶. Di conseguenza il 25 maggio Ansermet era quindi sul podio della Radiorchestra, del coro istruito da Edwin Loehrer, dei Bambini ticinesi preparati da Arnaldo Filipello, degli attori Vittorio Ottino, Romano Calò, Lina Paoli, Tino Erler, Maria Rezzonico, con la sonorizzazione di Nini Mousny e con la regia di Romano Calò, a concertare in diretta dallo studio del Campo Marzio la «prima trasmissione in lingua italiana curata dalla RSI» e tradotta da Renato Regli dei *Palpiti del mondo*⁶⁷. La rappresentazione di un'umanità prostrata nella sofferenza e nella miseria («Quei treni di ragazzi tristi, treni silenziosi, che ogni tanto arrivano nelle stazioni svizzere: quei bambini magri, mal vestiti, mal nutriti, ognuno col suo fagottello di roba, le calzette stracciate, i piedi magri e nudi nelle galosce troppo grandi, che approdano per miracolo a rive più umane, dopo mesi e anni di vita tra le macerie; ognuno con la sua scheda, la sua povera umana identità e la straziante rapidità delle annotazioni: *maison détruite, père prisonnier*»⁶⁸), l'introduzione della figura

⁶⁵ «*Giuditta*» di Arturo Honegger, RP, 16 marzo 1946, 4.

⁶⁷ RP, 20 maggio 1944, 4.

⁶⁸ G.P. Pedrazzi, *50 anni di Radio*, cit.,

⁶⁶ C. Piccardi, *Tra creatività e realtà quotidiana* cit., 35.

82-83.

emblematica del diavolo ispiratore del male devastatore annunciato dal suono beffardo del clarinetto, e il rapporto tra il testo didascalico e una musica di forte impatto icastico (come la preghiera corale *O doux Seigneur* o la barbarica *Marche des ogres*) rivelavano la capacità del compositore di sintonizzarsi al livello della spettacolarità ammaestrante ed essenziale del *Festspiel* svizzero rinato (e per certi versi aggiornato) in quei decenni caratterizzati dall'affermazione di un'identità da preservare a fronte della pressione ideologica esercitata dai totalitarismi ai confini.

L'invito a pretendere che il compositore di persona venisse a Lugano a dirigere musiche sue sul podio della Radiorchestra fu quindi sollecitato, concretizzandosi nel 1946 in un concerto pubblico con la partecipazione solistica di Franz Joseph Hirt in un programma monografico in cui, accanto alle piccanti angolosità jazzistiche dell'immanicabile *Concertino per pianoforte e orchestra*, oltre al *Prélude, Arioso, Fughette* (sul nome di Bach), alla *Sinfonia n. 2*, alla *Pastorale d'été* e alla prima suite da *Le Dit des jeux du monde*, figurava una primizia: la deliziosa *Sérénade à Angélique* creata sei mesi prima a Radio Zurigo da Hermann Scherchen⁶⁹. Fu in quell'occasione che maturò il progetto di dedicargli un intero festival, svolto in quattro concerti aperti al pubblico ma ciascuno significativamente alternante composizioni sinfoniche, vocali e corali, cameristiche, pianistiche, secondo la prassi della programmazione radiofonica assai più variata rispetto all'abitudine concertistica, mobilitando l'insieme delle risorse artistiche della RSI (il coro, l'orchestra e i suoi singoli strumentisti, il pianista della casa Walter Lang, Edwin Loehrer), solisti ospiti quali Franz Joseph Hirt e Rosemarie Stücki, invitando sul podio del Campo Marzio Honegger stesso, Ernest Ansermet, Hermann Scherchen.

Tale formula fu soprattutto un mezzo per profilare la RSI nella funzione di «stazione nazionale» in grado di interpretare i valori della modernità incarnati in una figura di provata fede e di riconosciuto radicamento nella terra svizzera. Tanto più ciò era evidente quanto più l'iniziativa era integrata alla *Settimana culturale* articolata su una serie di problematiche dell'arte e del sapere attraverso le quali la radio sfoggiava l'intero suo potenziale, a partire dalla trasmissione dei «messaggi» richiesti per l'occasione a personalità del mondo politico internazionale (l'ex segretario generale dell'ONU Trygve Lie, il delegato degli Stati Uniti all'UNESCO, il consigliere federale Enrico Celio), del mondo accademico (Albert Einstein, Harold K. Urey dell'Università di Chicago), delle istituzioni radiofoniche (il generale David Sarnoff presidente della *Radio Corporation of America*, Yngve Hugo direttore della radio svedese, Giuseppe Spataro direttore della RAI, Sir William Haley direttore generale della BBC, Wladimir Porché direttore generale della Radiodiffusione francese), scrittori (Elio Vittorini, Carlo Bo), pittori (Carlo Carrà), registi (Marcel L'Herbier)⁷⁰.

⁶⁹ RP, 7 maggio 1946.

⁷⁰ *Il Festival Arturo Honegger e la Settimana culturale*, a cura di L. Caglio, Lugano 1947, 57-58.

Hermann Scherchen sul podio dell'Orchestra della RSI il 10 marzo 1938 durante una prova (Fondo Vincenzo Vicari, Archivio storico della Città di Lugano)



Anche per la parte musicale rappresentata dal *Festival Honegger* fu adottata una formula che sottolineava la funzione mediatrice della radio con la messa in campo di modalità specifiche. Nell'intervallo di ciascuno dei quattro concerti proposti tra il 23 marzo e il 3 aprile 1947 il compositore fu infatti posto a confronto con varie personalità allo scopo di affrontare in modo articolato la problematica della moderna creatività musicale: con Willy Tappolet sul tema dei rapporti con la critica, con Ernest Ansermet sul tema del rapporto col direttore d'orchestra, con il pianista Franz Joseph Hirt sul tema dell'interpretazione della musica moderna, con l'attore Emil Hegetschweiler sulle difficoltà del pubblico ad affrontare la musica del nuovo secolo. D'altra parte le quattro serate vennero strutturate in modo da rispecchiare la vasta articolazione dell'ambito compositivo del maestro, dalla composizione sinfonica all'affresco corale-orchestrato, dalla musica da camera nelle varie combinazioni, all'operetta, alla musica cinematografica in cui Honegger si era fatto apprezzare fin dall'origine.

Per un compositore moderno era raro godere di una simile vetrina, la quale, a sua volta, fu motivo di ammirazione per la RSI da parte delle stazioni consorelle della SSR che non avevano osato prima d'allora proporre un simile vasto progetto⁷¹. Grazie a una capillare

⁷¹ René Dovaz, direttore di Radio Ginevra, lodò l'iniziativa in «Radio-Actualité» (28 marzo 1947): «Avoir osé, en ce studio d'une toute petite ville, consacrer, durant toute une semaine, tous les programmes du soir à

l'expression de la culture, encadrer le tout de concerts voués à magnifier l'oeuvre d'Honegger, faire appel aux spécialistes les plus compétents pour mettre en valeur cet effort, tel est l'exemple de courage et de confiance qui nous est offert

Rendiconto della
prima settimana del Festival
Honegger («Radioprogram-
ma» 22 marzo 1947)

FESTIVAL ARTURO HONEGGER A RADIO MONTECENERI



La pianista Rosmarie Stucki

Domenica 30 marzo, ore 20.30

TERZA SERATA

Parte prima:

1. Rapsodia per pianoforte, due flauti e clarinetto



Il direttore d'orchestra Ernest Ansermet

2. Sonata per viola e pianoforte
Andante - Allegretto moderato - Allegro
3. Partita per due pianoforti

Parte seconda:

Discussione

un compositore e un direttore d'orchestra:
«La musica moderna»

Al microfono: Arturo Honegger
e Ernest Ansermet

Parte terza:

1. Concertino per pianoforte e orchestra
2. Seconda sinfonia (per archi)

INTERPRETI:

Franz Josef Hirt, pianoforte
Il Duo pianistico Franz Josef Hirt/Rosmarie Stucki
Walter Lang, pianoforte
Anton Zuppiger e Luciano Iteliani, flauti
Armando Basile, clarinetto
Michele Corbellini, viola
Orchestra della RSI diretta dal Compositore e da Ernest Ansermet.

Giovedì 3 aprile, ore 20.30

QUARTA SERATA

Parte prima:

1. Sonata per violoncello e pianoforte
2. Deux esquisses pour piano:
 - a) Large et rapsodique
 - b) Allegretto malinconico (prima esecuzione)
3. Le vol sur l'Atlantique, musica per un film (orchestra)

Parte seconda:

«Il compositore e l'interprete»
Al microfono: Arturo Honegger
e Franz Josef Hirt

Parte terza:

1. Toccata e variazioni per pianoforte
2. Sonatina per violino e violoncello
Allegretto - Andantino - Presto
3. a) Pastorale d'été, per orchestra
b) Prélude, arioso et fughe sur le nom de Bach, per orchestra



Il direttore d'orchestra Hermann Scherchen

INTERPRETI:

Franz Josef Hirt, pianoforte
Walter Lang, pianoforte
Louis Gay des Combas, violino
Hans Volkmar Andree, violoncello
Orchestra della RSI diretta da Hermann Scherchen.



Il maestro Edwin Löhrer

3

ed abile promozione Radio Monteceneri riuscì nell'intento di mobilitare la stampa locale, nazionale e internazionale (italiana e francese) e ad assicurare i collegamenti ai suoi concerti da parte della Radio della Svizzera romanda, del Südwestfunk di Baden-Baden, di Radio Hilversum e di Paris Inter. Fra tutte le testate il periodico «Sie und Er» di Zurigo non esitò a dichiarare che «La settimana culturale radiofonica dello Studio di Lugano rappresenta un evento nella storia della radiofonia svizzera» (2 maggio 1947)⁷².

par nos amis tessinois. Nous y trouvons soudain (Ibidem, 10).
un grand réconfort et saurons ne pas l'oublier»

⁷² Ibidem, 97.

Purtroppo la registrazione delle quattro serate non è stata conservata. Se è andata perduta la molteplice testimonianza interpretativa della musica di Honegger che vi fu proposta, qualcosa è tuttavia rimasto dei quattro momenti illustrativi sintetizzati in forma di cronaca da Vinicio Salati e pubblicati sul numero unico curato a posteriori da Luigi Caglio su incarico della RSI. Il primo, l'incontro del compositore con il critico, pur avendo come interlocutore uno dei primi biografi del compositore, è il meno interessante, ricalcando la sua diffidenza nei confronti di questa categoria di operatori della musica affermata qualche mese prima proprio nella prefazione a un volume degli scritti sulla musica contemporanea pubblicata dal noto critico ginevrino inizialmente annunciato all'appuntamento di Lugano, R.-Aloys Mooser⁷³, impedito all'ultimo momento e sostituito da Willy Tappolet.

Il secondo, il 27 marzo, poneva in dialogo il compositore con l'attore zurighese Emil Hegetschweiler (suo cognato) nel ruolo di rappresentante del pubblico confrontato con le difficoltà della musica moderna, problematica che, più che dalle argomentazioni addotte, era metaforicamente risolta dall'interpretazione dello stesso attore accompagnato dal compositore al pianoforte nella canzone in «Züridüsch» *Tuets weh* che qualche anno prima gli aveva dedicato consentendogli di profilarsi nel cabaret da lui animato a Zurigo, dimostrando soprattutto la capacità di Honegger di non rimanere arroccato nella cittadella elitaria caratterizzante molti artisti moderni, ma di manifestare la sua solidarietà sociale nell'amore e nel rispetto della gente semplice concedendosi alle espressioni 'leggere' di cui riconosceva il valore complementare⁷⁴.

Il terzo momento, il 30 marzo, era sicuramente il più interessante per la presenza di Ernest Ansermet che è noto essere stato non solo un grande direttore d'orchestra ma un agguerrito filosofo della musica, il quale nell'occasione non mancò di stimolare argutamente il collega compagno di strada in molte battaglie per l'affermazione della musica nuova. Dopo aver constatato che il tempo ha fatto giustizia dei preconcetti che inizialmente avevano indicato i musicisti moderni come uno spauracchio, al punto che *Le Sacre du Printemps* nel film *Fantasia* a distanza di 25 anni aveva dimostrato di saper farsi accettare al pari della *Danza delle ore* di Ponchielli, Honegger non poteva mancare di riconoscere il sussistere delle difficoltà dell'ascoltatore comune nella comprensione di una partitura contemporanea:

L'attribuisco in primo luogo all'educazione musicale unicamente basata sullo studio dei classici. Così il giovane musicista impara una lingua arcaica e quella che si parla ai nostri giorni gli sembra stravagante. È stupefacente che uomini i quali nel 1947 ascoltano la radio, si servono del telefono, pilotano auto e velivoli, si preoccupano della bomba atomica, cercano autori letterari nuovi, chiedono lavori teatrali moderni, film recenti, uomini insomma che capiscono tutte le novità, solamente in musica si ripiegano su una concezione che data da 150 anni. Perché?

⁷³ R.-A. Mooser, *Regards sur la musique contemporaine 1921-1946*, Lausanne 1946, 13-20.

⁷⁴ H. Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris 1992, 664.

Argomentava Ansermet:

Mi sembra, qui, mio caro Arturo, che voi perdiate di vista il fatto che l'arte è capace di creare valori permanenti, opere che non cesseranno mai di avere un senso e il cui messaggio, in ogni momento, può nuovamente arricchirci. È questo che il pubblico cerca nella musica antica. E la resistenza alla musica nuova avviene perché questa ha perso le qualità anzidette che hanno fatto, fino ad oggi, la grandezza della nostra arte e che consiste nell'universalità del suo linguaggio e nella sostanza di quello che ci dà.

Il compositore constatava tuttavia che il fenomeno si verificava solo nel rapporto con la musica, non già in campo letterario, poetico e drammatico ad esempio, dove semmai avviene il contrario, dove il pubblico legge più volentieri autori contemporanei come Gide, Giraudoux o Pagnol che non Montaigne, Pascal o Corneille: «Dunque, per la letteratura, non vi è resistenza alle concezioni moderne».

Al che Ansermet ribatteva individuando nel carattere sperimentale e speculativo dell'ultimo periodo della creazione musicale la perdita delle qualità di universalità e di sostanzialità che aveva segnato l'era classica:

I compositori, troppo preoccupati di fare del nuovo, sembra abbiano esaurito le loro forze creatrici in ricerche tecniche a detrimento dei fini ultimi della loro arte. E così sono sfociati in una musica "per professionisti", sono caduti nell'estetismo. L'arte è una totalità e deve sollecitare l'uomo tutto intero per essere una grande arte. Perché un'opera ci interessi non basta raccontarci che ci fa conoscere una nuova maniera di fare, ma bisogna ancora che tale maniera di fare sia giustificata dal messaggio che ci avrà donato.

Honegger non sfuggiva a tale evidenza, che «ci ha portato infatti a quelle complicazioni che hanno scoraggiato tanto l'esecutore dilettante, quanto l'uditore»: «Pure era normale che i compositori venuti dopo dei geni formidabili come Beethoven o Wagner, abbiano provato il bisogno di arricchire il loro vocabolario e creare un nuovo materiale sonoro».

Ciononostante il dialogo non giungeva a una conclusione definitiva, trovando un punto di convergenza in forma quasi musicale di intreccio delle due voci, nella formulazione di un proponimento carico di fiducia e persino con un tocco d'ironia con appello implicito alla disponibilità del pubblico a non gettare la spugna:

A. In altre parole la musica ha subito una crisi di crescita ed è questa che ha tanto scosso gli uditori e che ha impresso, ai 30 ultimi anni di produzione, un carattere critico. Ma saremmo pur felici di sentirvi dire che questa crisi è ormai in via di risoluzione e che possiamo sperare in un nuovo periodo di realizzazioni.

H. L'adolescente è diventato uomo e può, con tutta coscienza, mettere al mondo bambini...

A. E coloro che hanno avuto fiducia nell'adolescente hanno dunque avuto ragione.

Gli uomini cercano gemendo – dice Pascal –, e noi aggiungeremo: e facendo qualche volta gemere, ma le forze spirituali che li portano riprendono sempre i loro diritti. Si può, in certi momenti, dubitare dei musicisti, ma non bisogna mai dubitare della musica⁷⁵.

⁷⁵ *Il Festival Arturo Honegger*, cit., 42-45.

La quarta serata contemplava un confronto tra il compositore e l'interprete, nella fattispecie Franz Joseph Hirt, il pianista da sempre votato a sostenere la musica moderna svizzera e ardente propugnatore della musica di Honegger che aveva già presentato a più riprese a Radio Monteceneri. Questa volta il dialogo assunse una strana dimensione non essendo Honegger presente ma solo la sua voce registrata su disco e ritrasmessa dall'altoparlante in una conversazione surreale con il pianista presente in sala⁷⁶. La concomitanza con la prima esecuzione italiana di *Jeanne d'Arc au bûcher* a Milano diretta da Paul Sacher aveva impegnato il compositore ad assistere alla rappresentazione scaligera del 4 aprile, allontanandolo da Lugano⁷⁷. Tale confronto di idee, che registrava in modo scontato il tradizionalismo dei recital pianistici incapaci di uscire dalla logica del repertorio classico-romantico e il prevalente interesse del pubblico per le personalità divistiche degli interpreti, apportò poco al chiarimento della problematica.

Resta il senso e il valore di un'operazione esemplare, complessa e coraggiosa, che metteva in luce il ruolo propagatore e in quel caso mediatore della radiofonia per quanto riguarda la musica del tempo, attraverso un compositore di primo piano il quale, pur non rappresentando le tendenze più radicali, incarnava legittimamente ed organicamente la figura dell'artista nuovo per il ruolo assunto nel rinnovamento della scena musicale. Al di là della scelta di Honegger, a cui probabilmente concorsero circostanze fortuite, sta oltretutto il fatto che si trattava di una personalità particolarmente adatta al confronto col pubblico, non solo per l'acutezza critica e la facilità di parola dimostrate nelle conversazioni opportunamente integrate al progetto, ma soprattutto per l'attenzione da lui riservata agli aspetti comunicativi della propria musica, articolata in generi funzionali al quadro allargato delle sue applicazioni nella società moderna (compreso il film, l'operetta o il cabaret) che si volle rappresentate nell'evento luganese.

Spirito d'accoglienza

La RSI fu campo d'azione di altri compositori provenienti dal nord delle Alpi, anche a causa degli eventi politici che spinsero molti artisti della Germania nazista ad espatriare, come fu il caso di Will Eisenmann, tedesco di orientamento estetico francese e pacifista (fondatore della comunità di lavoro *Les amis de Jean-Christophe* programmaticamente collegata alla lezione europeistica di Romain Rolland) il quale nel 1939, colto dalla vittoria di Hitler sulla Polonia quand'era a Parigi come allievo di Paul Dukas e di Charles Koehlin, rendendosi conto dell'inopportunità di tornare al proprio paese scelse poi la via della Svizzera⁷⁸, stabilendosi per un certo tempo a Tesserete in alternanza con

⁷⁶ *Ibidem*, 46.

⁷⁷ H. Halbreich, *Arthur Honegger*, cit., 231.

⁷⁸ S. Imobersteg, *Deshalb oder Dennoch*.

Drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil: Rudolf Semmler, Max Ettinger, Will Eisenmann, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/

Lucerna dove svolse attività didattica. A lui la RSI riservò l'omaggio della prima esecuzione del *Concerto in mi bemolle per sassofono e orchestra* interpretato da Sigurd Rascher e diretto da Otmar Nussio il 5 febbraio 1939⁷⁹, dopo che Leopoldo Casella gli aveva già diretto *Pareti di vetro* (impressioni di Davos)⁸⁰, mentre un'altra sua composizione (*Gitanjali* su testo di Rabindranath Tagore) fu trasmessa il 13 maggio 1941 nell'interpretazione del soprano Eva Cattaneo e del Quartetto Monteceneri⁸¹. Inoltre il suo *Építaphe pour Maurice Ravel* per pianoforte e orchestra comparve nel primo programma approntato da Hermann Scherchen per la RSI⁸².

Significativamente va ricordato che a questa prima apparizione di Scherchen sul podio dell'orchestra radiofonica luganese vanno collegate le *Tre Laudi* per voce e 13 strumenti presentate al V Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia l'8 settembre 1937 dirette da Nino Sonzogno, che il compositore nel suo diario menziona per le esecuzioni del 1938 alla BBC di Londra (dirette da Hermann Scherchen) replicate a Hilversum e Parigi, e pure a Lugano (quindi a Radio Monteceneri) il 10 marzo;⁸³ *Tre Laudi* in cui l'autore stesso ha riconosciuto

[...] il primo passo sulla strada verso la dodecafonia, strada che nel 1936 [...] era la più ardua che si potesse immaginare. Non c'erano, allora, se non voci ostili alla scuola di Vienna; non c'era nessuno a cui potessi ricorrere per consigli o per suggerimenti; non c'erano scritti sul sistema che mi interessava e mi attraeva⁸⁴.

A tracciare un ponte tra questa composizione e il suo significato 'resistenziale' il caso volle che, mentre il maestro tedesco era impegnato in questo suo primo concerto a Radio Monteceneri, avvenisse l'"Anschluss". Lo testimoniò Rolf Liebermann, divenuto suo segretario dopo aver partecipato al corso di direzione tenuto da Scherchen a Budapest nel 1937. Passato il periodo del corso diventai il suo segretario. Andammo a Vienna dove prenotammo l'orchestra. Nel '37 eseguimmo tutte le opere di Mahler; ciò che fu recepito, culturalmente parlando, come una vera degenerazione bolscevica. Fummo attaccati immediatamente. Io rimasi a Vienna.

Nel marzo del '38 i Tedeschi occuparono l'Austria. Per fortuna proprio allora Scherchen si trovava per un concerto alla Radio della Svizzera italiana, dove stava provando. Gli telefonai per dirgli di non tornare a Vienna, perché l'avrebbero sicuramente arrestato. Già il primo giorno dell'occupazione avevano fatto togliere

Annuario Svizzero di Musicologia», 19 (1999), 14-15. Cfr. anche O. Fries, *Will Eisenmann 60 Jahre alt*, SMZ, CVI 1962, 99-100.

⁷⁹ RP, 5 febbraio 1939.

⁸⁰ RP, 12 marzo 1937.

⁸¹ RP, 13 maggio 1941.

⁸² RP, 10 marzo 1938.

⁸³ L. Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore, Luigi Dallapiccola*, Firenze 2013, 290. In verità nella trasmissione del 10 marzo tra i quattro pezzi diretti da Scherchen (di Locatelli, Malipiero, Verdi e Eisenmann) il «Radio-programma» omette di indicare la composizione di Dallapiccola. Si tratta certamente di un

disguido, poiché è assodato che le *Tre Laudi* ne facessero parte, figurando insieme con gli altri pezzi nella sezione «Svizzera – Monteceneri» del «Radiocorriere» (1938, 10, 43), l'organo della radio italiana di quella settimana.

⁸⁴ Citato in M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Milano 2002, 119. Questa composizione, in cui appare per la prima volta una serie dodecafonica completa, sarebbe una «protesta in forma religiosa contro le aberrazioni della politica fascista». Cfr. E. Helm, *Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch*, «Melos», II, 6, (1976), 471.

tutti i manifesti, dicendo che si trattava di bolscevismo culturale⁸⁵.

Vittima di quella situazione di intolleranza fu altresì Max Ettinger, figura di primo piano della scena musicale tedesca negli anni Venti in cui circolavano almeno tre sue opere teatrali (*Judith, Juana, Clavigo*) e dove ricoprì cariche importanti (professore di composizione per film al Conservatorio Stern di Berlino) ma il quale, come ebreo, all'arrivo dei nazisti fu costretto ad emigrare scegliendo la soluzione più a portata di mano, cioè trasferendosi ad Ascona trasformando la casa che possedeva in una pensione gestita insieme con la moglie cantante. Il suo ripiegamento interiore, che lo portò a ripensare in termini di creazione musicale religiosa la sua origine ebraica, se da una parte lo condannò all'isolamento dall'altra non gli impedì di collaborare ad alcune iniziative della RSI⁸⁶.

Per quanto riguarda altri compositori svizzeri a cui la RSI prestò particolare attenzione, vanno considerati quelli che scelsero di risiedere (del tutto o parzialmente) nella regione, a partire da Friedrich Klose, figura di un certo prestigio in quanto allievo di Bruckner, che nel 1921 si ritirò a Muralto e poi a Ruvigliana dove morì nel 1942, le cui musiche entrarono nel repertorio della Radiorchestra luganese anche se ormai non più rappresentative del gusto del tempo. In suo onore Walter Jesinghaus, instancabile animatore della scena musicale locale, riservò una pubblicazione in occasione degli ottant'anni, tenendo un'orazione il 28 novembre 1942 davanti al festeggiato e a un nutrito cenacolo di frequentatori della Biblioteca Walter Jesinghaus da lui fondata nel 1941 come luogo di studio e d'incontro per l'approfondimento della cultura musicale⁸⁷. La RSI sottolineò la ricorrenza diffondendo un'intervista al compositore curata da Vinicio Salati⁸⁸, omaggiato con l'esecuzione da parte di Walter Lang del *Preludio e fuga doppia* per organo⁸⁹. Nessuno avrebbe previsto che nemmeno un mese dopo il compositore sarebbe repentinamente deceduto.

L'attenzione che la RSI riservò agli artisti svizzeri d'oltre San Gottardo non era determinata solo dal valore della coesione nazionale implicita nel principio della «difesa spirituale» che segnava quegli anni di fatale isolamento causato dai totalitarismi che assediavano il paese, ma si imponeva a surrogare l'assenza in loco di personalità artistiche di sufficiente rilievo da contrapporre a figure di maggior spicco che in campo musicale potevano vantare le altre regioni. Si diede così il caso

⁸⁵ Intervista rilasciata a Hansjörg Pauli nella seconda parte del documentario *Scherchen* prodotto dallo scrivente nel 1985 per la Televisione della Svizzera italiana e il Westdeutscher Rundfunk.

⁸⁶ I. Rentsch, *„Jüdische“ Musik aus dem Schweizer Exil. Max Ettinger in Ascona*, «Bloc Notes», 48 (2003), 259-265. A parte le collaborazioni con il coro diretto da Edwin Loehrer, (*Ibidem*, 262-253) la RSI riservò a Ettinger almeno l'esecuzione della *Sonatina per due violini*, presentata da Corrado Baldini e Carlo Colombo (RP, 16 febbraio 1939) e di alcuni

suoi Lieder interpretati da Simon Bermanis (RP, 13 maggio 1947).

⁸⁷ Dal registro della *Biblioteca Walter Jesinghaus* (presso il Fondo RMnSI) tra la trentina di persone riunite in quell'occasione spiccano i nomi di alcuni musicisti locali: Cesare Bertoni, Mariadele Bertoni, Amelia Anastasi-Quadri, Carla Badaracco, Dafne Filippini-Salati, Richard Schumacher, Walter Lang.

⁸⁸ V.S. [Vinicio Salati], *Gli 80 anni di Federico Klose*, RP, 28 novembre 1942, 5.

⁸⁹ RP, 4 dicembre 1942.

che lo stesso ente, impegnato a sostenere annualmente gli spettacoli dell'autunnale Fiera Svizzera di Lugano, nel 1938 promuovesse la produzione di un'opera vera e propria, *Casanova e l'Albertolli*, abbinando a Guido Calgari in funzione di librettista un compositore solettese, Richard Flury «che, se è di nome e di sangue non ticinese, vive però molta parte dell'anno in Ticino e ama questa nostra terra con l'affetto riverente di un figlio»⁹⁰. Ne sortì un lavoro che, per la divaricazione dei due livelli creativi, poco convinse il pubblico e la critica ticinesi, ma che, nel clima culturale di quel periodo, attirò l'attenzione della critica confederata che, come prodotto dell'incontro di due etnie, lo salutò come un'«opera nazionale»⁹¹.

Una presenza più significativa fu garantita dal bernese Edward Staempfli (1908-2002), stabilmente residente nel Luganese dal 1944 al 1951, che partecipò come pianista ai concerti tenuti in margine alle sessioni della Conferenza preparatoria del Primo Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica che si sarebbe svolto a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, convocata da Wladimir Vogel il 12 dicembre a Orselina, riunendovi una significativa rappresentanza internazionale di compositori che già si erano distinti nel nuovo orientamento (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris), a cui presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita (Erich Schmid, Alfred Keller, Hermann Meier, Rolf Liebermann). Autore di composizioni che traevano ispirazione da riferimenti al canto popolare ticinese (*Preludio e variazioni sopra "Noi siamo i tre re"* per orchestra del 1945), compare alla radio a partire dal 1945 con *La musique* su testo di Baudelaire per contralto, quartetto d'archi e arpa e con *Sei sonetti di Elisabeth Barrett-Browning* per soprano e piccola orchestra (con le cantanti Margherita De Landi e Sylvia Gähwiller e la direzione di Edwin Loehrer)⁹².

Quanto a Wladimir Vogel, il fatto di aver scelto il Ticino come luogo di residenza a partire dal 1936 dopo il suo abbandono della Germania nazista lo avvicinò immediatamente alla RSI, in cui trovò motivazione come luogo di produzione musicale che lo ospitò a più riprese. Di lui si registra l'esecuzione del quintetto a fiati *Ticinella*⁹³ e dei *Madrigaux* per coro a cappella, la sua prima composizione dodecafonica che Edwin Loehrer avrebbe diretto più volte regolarmente col rispettivo coro

⁹⁰ «[...] il richiamo del sud non venne al Flury dal limpido cielo della Toscana, o dalle chiare notti napoletane; egli fu sedotto dai toni smorzati, in minore, del nostro Ticino, dove gli si rivelò la melodiosità, il suono cantato e incantato dell'Italia. Il Flury non è il primo né il solo dei compositori della Svizzera tedesca che abbia trovato sotto il nostro cielo una costante ispirazione. Ne troviamo un po' dappertutto da noi, da Hans Huber a Ascona, a Federico Klose a Ruvigliana, a Fritz Brun a Morcote» (*Casanova e l'Albertolli*. *Il compositore*,

RP, 1 ottobre 1938, 3). Flury compose anche una *Tessiner Symphonie* data in prima esecuzione alla RSI (cfr. C. Piccardi, *Il Festspiel ticinese tra storia, leggenda, mito e edonismo* cit., 78-79).

⁹¹ C. Piccardi, *La rappresentazione della piccola patria. Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953*, Lucca-Milano-Lugano 2013, 79-118.

⁹² RP, 15 aprile 1945. Sulla conferenza di Orselina si veda C. Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche* cit., 215-222.

⁹³ RP, 15 dicembre 1943.

radiofonico a partire dal 1944⁹⁴. *Ticinella* – per flauto, oboe, clarinetto, sassofono contralto e fagotto – nella scelta di svolgere singole elaborazioni di canti spontanei della regione (*Quel granellin di riso, Girometa de la montagna, Il cucù, Addio la caserma*) è rivelatrice del contesto in cui fu concepita, quale tentativo di arrivare a una sintesi tra scrittura avanzata e matrice popolare riflettente il confronto tra l'origine metropolitana del compositore e la realtà addirittura di valle in cui l'esilio l'aveva confinato (in quegli anni Vogel risiedeva a Comolengo). Non a caso tale dualismo è riscontrabile in altri lavori di compositori approdati a sud delle Alpi ed ospitati nei programmi della RSI. Di Staempfli abbiamo già detto, ma anche di Walter Lang, di cui va menzionato l'*Intermezzo su una canzone popolare ticinese* ["Era un bel lunedì"] *op. 46* per orchestra da camera⁹⁵.

Dall'ente luganese a Vogel venne l'incarico di comporre *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* che furono eseguite dal baritono Fernando Corena con Leopoldo Casella al pianoforte il 14 marzo 1941, insieme con tre frammenti della prima parte dell'oratorio *Thyl Claes* nella traduzione di Augusto Ugo Tarabori affidati al contralto Margherita De Landi (lavoro che sarebbe stato eseguito in prima mondiale a Radio Ginevra il 19 maggio 1943)⁹⁶. Alcuni anni dopo di Vogel sarebbe stata eseguita (quasi sicuramente in prima esecuzione) la composizione *In memoriam* (di Marguerite Vuataz-Birmelé) per contralto, viola, timpani e arpa⁹⁷. Rolf Liebermann, allora suo allievo venuto a stabilirsi ad Ascona, vi fu pure presente con il singolare *Song dell'indifferente* su testo di Vinicio Salati in una «sintesi radiofonica sulla gioventù» firmata Pietro Voga (pseudonimo di Felice Antonio Vitali, direttore dell'ente) trasmessa il 9 dicembre 1941, dal titolo *Quant'è bella giovinezza che si fugge tuttavia...*⁹⁸, mentre la sua cantata per baritono e orchestra *Une des fins du monde* composta nel 1944 approdò alla radio luganese qualche mese dopo diretta da Edwin Loehrer con Fernando Corena come solista⁹⁹.

Indubbiamente il momento artistico più rilevante per quanto riguarda la musica alla RSI è rappresentato dall'invito chiesto a Richard Strauss a dirigere un concerto di musiche proprie nello Studio del Campo Marzio l'11 giugno 1947, in cui fu eseguita la *Serenata op. 7*, quattro suoi Lieder giovanili trascritti per soprano e orchestra e la *Suite op. 60* dalle musiche di scena per *Der Bürger als Edelmann*. In seguito a quel

⁹⁴ RP, 4 novembre 1944. Si veda C. Piccardi, *Wladimir Vogel. Aspetti di un'identità in divenire*, AA.VV., *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di H. J. Jans, Basel 1986, 204-205.

⁹⁵ In proposito è da segnalare l'attivismo del sangallese Edwin Loehrer, maestro del coro radiofonico, nel suscitare in quegli anni l'elaborazione in forma corale di canti popolari ticinesi da parte di compositori confederati (Friedrich Niggli, Hans Jelmoni, Hans Haug) e italiani (Vito Frazzi) (C. Piccardi, *Il Festspiel ticinese tra storia, leggenda, mito e edonismo*, in C. Pic-

cardi-M. Zicari, *Un'immagine musicale del Ticino. Al canvetto di Arnaldo Filippello e la stagione del Festspiel*, Lugano-Milano 2005, 83-85).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ RP, 28 agosto 1945. Sulla vicenda di Vogel in Ticino si veda C. Piccardi, *Presenze artistiche*, op. cit., 300-318.

⁹⁸ C. Piccardi, *Dialogo tra campagna e città: la Radio della Svizzera italiana all'origine*, II, «Bollettino Storico della Svizzera italiana», 2 (2012), 249.

⁹⁹ RP, 15 aprile 1945.



concerto propiziato da Bernhard Paumgartner, il noto musicologo che in quegli anni risiedeva a Carabietta, il grande compositore tedesco avrebbe in seguito dedicato alla Radiorchestra luganese il *Duett-Concertino* per clarinetto, fagotto e piccola orchestra presentato in prima esecuzione sotto la direzione di Otmar Nussio il 4 aprile 1948. Sugli aspetti del lungo soggiorno luganese di Strauss nella primavera del 1947 rimando al mio documentato studio di qualche anno fa¹⁰⁰.

Ambigue presenze italiane

Nonostante la presenza nei programmi della Radiorchestra di esponenti delle varie tendenze attive in Italia, solo pochi compositori di quella provenienza furono ospitati di persona a Lugano. È da sottolineare soprattutto il passaggio di Mario Castelnuovo-Tedesco al pianoforte con il tenore Angelo Parigi in un programma di musiche sue il 27 febbraio 1938¹⁰¹, da aggiungere a quelle già citate di Nin, Milhaud, Poulenc,

¹⁰⁰ C. Piccardi, *Richard Strauss: tramonto a Lugano*, «Il Cantonetto», 1-2 (2014), 19-26; ampliato in *MusicalRealtà, Ibidem*, 120 (2019), 81-91. Quanto alle numerose e fruttuose collaborazioni del musicologo austriaco con la RSI si veda C. Piccardi, *Bernhard Paumgartner a Lugano. Dalla ricerca musicale alla divulgazione radiofonica*, «Archivio Storico Ticinese», 154 (2013), 66-86.

¹⁰¹ RP, 27 febbraio 1938. Il programma

era composto dalle *Danze del Re David: rapsodia ebraica su temi tradizionali op. 37* per pianoforte e delle seguenti liriche per canto e pianoforte: *Serenata Italiana op. 38* (Shelley) – *Prete Pero* (da *Quattro scherzi per musica di «Messer Francesco Redi op. 35 n.1»*) – *Romance del Conde Arnaldos* (da *Romances Viejos seconda serie op. 75 n. 3*) – *La Ermita de San Simon op. 75 n. 2*) – *Ninnananna op. 4* – *Girotondo dei golosi op. 14*.

Richard Strauss sul podio dell'Orchestra della RSI l'11 giugno 1947 durante una prova (Fondo Christian Schiefer, Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona)

Krenek, Martin, Honegger, ecc. a mostrare l'ambizione della RSI di porsi in prima linea nel mandare al suo pubblico il messaggio della modernità. La comparsa del nome di Castelnuovo-Tedesco nella trasmissione della RSI è anche significativa per il fatto che, un mese prima, il compositore fiorentino aveva ricevuto la notizia dell'estromissione del suo *Concerto per violino* ("I profeti") dalla programmazione musicale dell'EIAR. In anticipo sull'introduzione ufficiale delle famigerate leggi razziali lo zelante ente radiofonico italiano provvedeva quindi già all'opera di epurazione nei confronti degli artisti di origine ebraica¹⁰². E fu proprio a Lugano che, nell'amica Gisella Selden-Goth ivi residente¹⁰³, trovò appoggio allo scopo di stabilire i contatti con l'America (con Toscanini, Heifetz, Spalding, Elisabeth Sprague Coolidge) che gli consentirono di preparare l'espatrio suo e della propria famiglia il 13 luglio 1939¹⁰⁴. È significativo inoltre che un altro compositore ebreo italiano facesse la sua apparizione a Radio Monteceneri proprio negli stessi mesi, ad accompagnare il soprano Chiarina Fino-Savio in un programma comprendente anche musiche sue: Luigi Sinigaglia¹⁰⁵. Anch'egli vittima delle leggi razziali, morì a Torino il 16 maggio 1944 per un attacco di cuore proprio nel momento in cui i fascisti lo scovarono nel rifugio che aveva trovato all'Ospedale Mauriziano di Torino.

Tra i maggiori va menzionato Alfredo Casella. Nonostante il carattere fuggitivo della sua apparizione col *Trio italiano* da lui fondato con il violinista Arturo Bonucci e il violoncellista Alberto Poltronieri, nella trasmissione del 26 gennaio 1940 in cui vennero eseguite una sonata a tre di Vivaldi (nella sua elaborazione), il *Trio in la* di Pizzetti e la sua *Sonata a tre op. 62* composta nel 1938, egli vi pronunciò alcune «parole introduttive»¹⁰⁶, particolarmente attese dopo l'articolo preparatorio di Vinicio Salati che in lui sottolineava soprattutto "il compositore che ha il coraggio dell'esperimento; [l']italiano radicato nella tradizione e nello stesso tempo [l']uomo moderno che lottano per una loro sintesi"¹⁰⁷.

¹⁰² M. Castelnuovo-Tedesco, *Una vita per la musica*, a cura di J. Wesby, Fiesole 2005, 291-295.

¹⁰³ Pianista, compositrice, studiosa di musica e critico musicale, Gisella (Gizella) Selden-Goth (Budapest 1884 - Firenze 1975) fu allieva di István Thomán e di Béla Bartók. Dal 1912 al 1923 fu attiva a Berlino dove entrò nella cerchia di Busoni, al quale riservò attenzione ed ammirazione sconfinite. Nel 1923 si stabilì a Firenze, dove certamente conobbe Castelnuovo-Tedesco, città che lasciò nel 1938 in seguito all'entrata in vigore delle Leggi razziali. Nel 1938 emigrò negli Stati Uniti passando per il Canada. Nel 1950 fece ritorno a Firenze dove portò a termine e pubblicò la sua monografia su Busoni e dove morì (M.-A. Roberge, "Ich habe in diesen Blättern meiner Begeisterung freien Lauf gelassen": Gisella Selden-Goth als ergebene Verehrerin Ferruccio Busoni, in AA.VV., *Busoni in Berlin*, a cura di A. Riethmüller e H. Shin, Stuttgart 2004, 47-66). Fu in corrispondenza con Stefan Zweig

fin dal 1935, per cui la sua presenza a Lugano nel 1938 potrebbe risalire al contatto con lo scrittore austriaco soggiornante a Castagnola, il quale l'anno prima (il 12 settembre) tenne una lettura alla RSI intitolata *Il Ticino e i poeti* (C. Piccardi, *Dialogo tra campagna e città: la Radio della Svizzera italiana all'origine*, I, «Bollettino Storico della Svizzera italiana», 1 (2012), 32-33).

¹⁰⁴ C. Piccardi, *Presenze artistiche*, op. cit., 350-351.

¹⁰⁵ Ecco il programma: Gluck, *Spagge amate* - Bononcini, *Per la gloria* - Sinigaglia, *Quiete meridiana nell'Alpe*, *Triste sera* - Debussy, *Air de Lia* (da *L'Enfant prodigue*) - Vecchie canzoni popolari del Piemonte raccolte e trascritte da Leone Sinigaglia (*La pastora fedele - Il cacciatore del bosco - Il maritino - Invito respinto - Ninna nanna di Gesù Bambino - Il pellegrino di S. Giacomo*), RP, 8 gennaio 1938.

¹⁰⁶ RP, 26 gennaio 1940.

¹⁰⁷ V.S. [Vinicio Salati], *La musica*, RP, 20 gennaio 1940, 4.

Di lui era ricordata l'ostilità subita da parte degli ambienti conservatori e meno l'orientamento nazionale della sua estetica. Dopo la trasmissione, nel poco tempo concesso prima di ripartire col treno da Lugano, Salati raccolse alcuni pareri del compositore essenzialmente diretti ad elogiare la vita musicale svizzera «viva, intensa», con riferimento evidentemente non al Ticino ma alle città importanti, ricordando anche i nomi di compositori di cui si dichiarava amico (Othmar Schoeck, Willy Burckhard). Per quanto riguardava l'Italia il maggior merito era da lui riconosciuto al recupero del patrimonio preottocentesco che vedeva in prima fila l'impegno dell'*Accademia musicale chigiana*¹⁰⁸. Nussio, pure presente nell'occasione, lo ricordava quasi sofferente come se fosse afflitto dal male che l'avrebbe portato alla tomba (ma sarebbero passati ancora sei anni): «L'espressione del suo volto era costantemente triste, sconsolata: non sorrideva mai e diceva appena il necessario. Scriveva continuamente, smettendo a malapena per mettere le mani sul pianoforte»¹⁰⁹.

«Un ricordo non dissimile avvenuto un anno solo prima della sua scomparsa, Nussio riportò di Ermanno Wolf-Ferrari. Il 7 novembre 1946 al settantenne compositore fu riservato un concerto monografico, diretto appunto dal titolare della Radiorchestra, in cui egli compariva al pianoforte ad accompagnare il violoncellista Paolo Grümmer nella sua *Sonata in sol maggiore op. 30*, presentata in prima esecuzione assoluta. Per l'affinità che sentiva con la propria musica e che aveva portato il direttore grigionese ad eseguire spesso a Lugano varie composizioni del maestro italo-tedesco, quell'omaggio era quasi d'obbligo. Nella serata a lui esclusivamente dedicata figuravano anche l'ouverture a *Il segreto di Susanna*, la *Serenata per archi*, l'*Intermezzo de I quattro rusteghi*, il *Divertimento op. 40* e l'*Idillio concertino* per oboe e orchestra (solista Renato Zanfini)¹¹⁰, composto nel 1933 ma che il compositore non aveva mai avuto occasione di ascoltare. Nussio ricorda la sorpresa nel trovarsi davanti a un uomo che «indossava abiti trasandati, [...] giù di morale [che] si trovava evidentemente in precarie condizioni fisiche ed economiche». La manifestazione ebbe quindi il merito di confortare l'artista, che rifletteva in prima persona l'abbattimento di fronte all'umiliazione subita con la guerra perduta dalle sue due patrie di riferimento, che il carattere sereno espresso dalla sua musica non bastava a fugare:

Prima di rientrare a Venezia, da Zurigo, mi inviò una lettera nella quale il compositore, diceva, fra l'altro: «sento il bisogno di ringraziarla per il bene che mi ha fatto il concerto del 7 scorso da lei diretto! Dopo i tormenti e la desolazione della guerra, che io sopportai parte in Germania e parte in Austria, questa rivista della mia musica scritta in mezzo secolo – aggiunga in più il piacere di sentire un'orchestra dopo tanto silenzio – tutto ciò fu un vero beneficio di cui l'anima mia era assetata»¹¹¹.

Durante gli anni di guerra a Giovanni Battista Angioletti, ben noto animatore del Circolo italiano di lettura, non andò solo il merito di aver portato sulle rive del Ceresio alcune tra le personalità più vivaci della

¹⁰⁸ Id., *Alfredo Casella alla RSI*, RP, 3 febbraio 1940, 3.

¹⁰⁹ O. Nussio, *Una vita tutta suoni e fortuna*, a cura di T. Giudicetti Lovaldi,

Locarno 2011, 216-217.

¹¹⁰ RP, 7 novembre 1946.

¹¹¹ O. Nussio, *Una vita tutta suoni e fortuna*, cit., 163.

Luigi Dallapiccola con il violinista Sandro Materassi a Lugano nel marzo 1943 (Fondo Dallapiccola presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze)



scena intellettuale italiana, ma, grazie proprio alla sua sensibilità per la musica, anche figure importanti del concertismo quali Arturo Benedetti Michelangeli da poco assunto fra le stelle di prima grandezza della categoria, esibitosi nel novembre del 1941 nel «salone-teatro» della Casa d'Italia¹¹², o il *Trio di Roma* che il 2 febbraio 1943 presentò il *Trio in la* di Pizzetti e il *Trio* di Enzo Masetti¹¹³. Nella programmazione musicale del Circolo non mancò quindi l'attenzione alla musica moderna italiana, anche la più recente che ebbe forse il momento più rilevante nel passaggio di Luigi Dallapiccola, preannunciato dal «Corriere del Ticino» mesi prima con senso di particolare aspettativa: «Il Dallapiccola è con

¹¹² M. Agliati, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Lugano 1966, 582.

¹¹³ La locandina indica Arnaldo Graziosi,

pianoforte, Francesco Antonioni, violino, Antonio Saldarelli, violoncello (Fondo RMnSI UNA 491/1).

Petrassi e pochi altri fra i compositori moderni italiani più in vista e il suo saggio contribuirà a fare conoscere alcune correnti più rappresentative dell'odierna produzione musicale in Italia»¹¹⁴. Nel marzo del 1943 il compositore si presentò in duo col violinista Sandro Materassi alla *Casa d'Italia* in un programma che tuttavia, accanto alla sonata di Ravel e a quella in re minore di Brahms, non riservava musiche sue bensì quelle di due connazionali coevi, Mario Labroca e Adone Zecchi¹¹⁵.

In verità, da questo punto di vista, tale lato dell'attività del *Circolo* si innestava sul ramo musicale dell'attività di altri sodalizi sostenuti dal governo italiano, quali la Società Dante Alighieri che alla Casa d'Italia il 22 novembre 1941 organizzò un recital del pianista Carlo Vidusso e il 26 gennaio 1942 ospitò il violoncellista Arturo Bonucci¹¹⁶. L'anno successivo un'altra testimonianza dell'attivismo dell'Italia nei confronti della piazza culturale luganese riguardò ancora la musica. Il 5 marzo 1943 la Fondazione Eugenio Bravi organizzò un concerto al Teatro Kursaal che schierava un nutrito gruppo di interpreti a presentare una scelta di composizioni tratte dall'impresa editoriale rappresentata dai *Classici Musicali Italiani* curati da Giacomo Benvenuti, il valoroso musicologo scomparso meno di due mesi prima. Vi furono impegnati Virgilio Mortari in qualità di pianista, il flautista Giulio Tassinari, il soprano Alba Anzellotti, il violinista Alberto Poltronieri presente anche col suo ben noto quartetto per archi in un'operazione che coinvolse la RSI la quale ritrasmise l'intera manifestazione a cui dedicò un articolo sul proprio settimanale¹¹⁷, riservando bella vista all'inserzione elencante i dodici volumi già pubblicati e quelli in preparazione. In verità un'iniziativa tanto di nicchia, che vantava addirittura nella Libreria Melisa di Lugano la rappresentanza per la Svizzera¹¹⁸, era poco più che simbolica per un piccolo mercato assolutamente non in grado di costituire ambito di risonanza adeguato agli intenti ufficiali. Evidentemente ciò mascherava un'intenzione soprattutto propagandistica che, in virtù della comune cultura e attraverso il prestigio, mirava a conquistare adesione al corso politico dominante nella grande nazione vicina.

L'impatto maggiore, con risvolti propagandistici non indifferenti per lo scopo sotteso che vi era implicato, arrise alle iniziative da tempo promosse dal Circolo Italo-Svizzero creato da un ticinese nato a Montevideo, vissuto dapprima in Argentina e poi per lungo tempo in Italia, gerente del noto Bar Argentino in Piazza della Riforma a Lugano. Nel periodo del maggior consenso guadagnato dal fascismo e della maggiore aggressività della politica estera italiana a seguito della guerra d'Etiopia, Elvezio Grassi si fece mediatore di operazioni tese a vincere la diffidenza cresciuta nei confronti di ciò che proveniva da oltre confine, puntando decisamente su occasioni spettacolari. Sotto la sua egida il 14 novem-

¹¹⁴ L.C. [Luigi Caglio], *Il Circolo italiano di lettura alle soglie della stagione 1942-43*, «Corriere del Ticino», 23 ottobre 1942.

¹¹⁵ W. Jesinghaus, *Il duo Dallapiccola-Materassi*, «Gazzetta Ticinese», 16 marzo 1943.

¹¹⁶ Locandina nel Fondo RMnSI (UNA 491/1).

¹¹⁷ *I Classici Musicali Italiani*, RP, 27 febbraio 1943, 5.

¹¹⁸ RP, 22 agosto 1942, 19.

bre al Teatro Apollo ai Luganesi fu offerto un concerto del Coro del Teatro alla Scala diretto da Vittore Veneziani, che presentò un *Requiem* di Franco Vittadini, quattro mottetti di Palestrina, un madrigale di Monteverdi, due cori verdiani e alcuni canti regionali, salutando la presenza del sindaco della città, del presidente del governo cantonale e del segretario del Fascio di Lugano con l'esecuzione dell'inno nazionale svizzero, della *Marcia reale* congiunta al canto di *Giovinezza* e dell'*Inno a Roma* di Puccini¹¹⁹.

Il 3 febbraio 1938 gli riuscì di riunire la Radiorchestra luganese e quella della Radio della Svizzera romanda per offrire degna accoglienza a Pietro Mascagni, il quale vi diresse la *Sinfonia "Dal nuovo mondo"* di Dvorak, la sinfonia del rossiniano *Guillaume Tell* e le più note pagine dalle sue opere (la sinfonia de *Le maschere*, il "sogno" del *Guglielmo Ratcliff*, la *Danza esotica*, gli intermezzi di *Cavalleria rusticana* e dell'*Amico Fritz*). La presenza in città di una personalità tanto rappresentativa, oltre a garantire il successo, mobilitò le autorità politiche che gli riservarono un ricevimento ufficiale nella sede del municipio e un discorso del maggior scrittore ticinese, Francesco Chiesa, in apertura del concerto a salutare «l'italiano che lancia libero e sonoro il canto del suo petto generoso; e trova eco pronta nell'orecchio nostro e aperti i cuori di questa Svizzera italiana che tutta vorrebbe essere qui a dirle evviva e grazie, o Maestro, ed a salutare la perenne giovinezza delle sue forze e della sua opera»¹²⁰. Quell'anno fu particolarmente promettente per il Circolo Italo-Svizzero in fatto di grossi calibri, poiché, dopo aver ospitato in aprile un concerto degli artisti laureati al concorso lirico che si era tenuto a Firenze accompagnati dal maestro Nino Antonellini, il 5 maggio gli riuscì di portare al Teatro Apollo l'Orchestra sinfonica e il coro lirico dell'EIAR diretti da Armando La Rosa Parodi in un programma operistico¹²¹, e, il 15 settembre, il più popolare ed amato tenore del tempo, Beniamino Gigli il quale generosamente si sarebbe concesso anche in duo con il promettente baritono locale Ezio Greppi¹²². A breve distanza, il 14 aprile 1939 La Rosa Parodi alla testa dei complessi della radio italiana ritornava offrendo al pubblico luganese la *Messa di Requiem* di Verdi¹²³, che, in un tripudio di italianità programmata, impreziosiva la vetrina dei prodotti italiani di esportazione, estesa all'Orchestra del Teatro alla Scala che il 28 maggio sotto la direzione di uno dei maggiori maestri del tempo, Willem Mengelberg, offriva un programma comprendente Beethoven, Respighi, Wagner¹²⁴.

L'affollata platea del teatro luganese ripagò quindi abbondantemente gli organizzatori, anche se occasioni del genere non bastarono a guadagnare simpatia per la politica del fascismo, rimasta sostanzial-

¹¹⁹ M. Agliati, *Il teatro Apollo*, cit., 535-536.

¹²⁰ *Ibidem*, 550-554.

¹²¹ *Ibidem*, 558. Il concerto fu trasmesso dalla RSI che, sul suo settimanale, ne annunciava il programma (RP, 5 maggio 1938).

¹²² M. Agliati, *Il teatro Apollo*, cit., 559.

¹²³ *Ibidem*, 567. Gli interpreti erano Rita Fornari, soprano, Giorgia Tumati, mezzosoprano, Arturo Ferrara, tenore, Luciano Neroni, basso. La RSI ne assicurò la trasmissione, anche per gli ascoltatori della Radio della Svizzera francese (RP, 14.4.1939).

¹²⁴ M. Agliati, *op. cit.*, 568.

mente estranea alla tradizione ticinese ormai consolidata in fatto di pratica democratica fondata sull'autonomia dei poteri locali. Ciò non impedì il moltiplicarsi di occasioni che usavano la musica come mezzo propagandistico, fra cui l'«Orchestra da camera italo-tedesca», costituita estemporaneamente in concomitanza con i primi successi bellici dell'Asse¹²⁵.

Dopoguerra

L'immediato dopoguerra fu particolarmente favorevole agli incontri artistici per la Svizzera e per il Ticino, dove la marginalità era compensata dal fatto di garantire una continuità d'azione rispetto alla devastazione che nei paesi circostanti aveva azzerato intere istituzioni e paralizzato le iniziative. In tale scenario si inseriscono altre occasioni che di Lugano fecero un punto di transito di personaggi significativi. L'8 febbraio 1947 vi approdò Benjamin Britten con il fido Peter Pears, il tenore che due anni prima era stato il protagonista del successo arriso al suo *Peter Grimes*. Scritturati per intermediazione di Ernst Roth della Boosey & Hawkes, che abbiamo già visto a Lugano attivarsi per Richard Strauss, i due artisti presentarono al microfono di Radio Monteceneri i *Seven Sonnets of Michelangelo* del compositore inglese integrati dall'inno *Lord, what is man* di Purcell e da una serie di *Folk Songs* arrangiati da Britten¹²⁶. Il loro passaggio fu tuttavia fuggitivo e registrato da parte di Nussio solo da notazioni esteriori¹²⁷, tanto quanto quello di Zoltán Kodály propiziato dallo stesso Roth che a Londra ne curava le edizioni. In quel caso si trattò della prima esecuzione svizzera della *Missa brevis* nella versione per coro e organo che fu trasmessa il 22 aprile 1947 e per la quale, non

¹²⁵ «Un esito oltremodo soddisfacente ha arriso al concerto promosso dalla Casa d'Italia e dalla sezione locale del Fronte tedesco del lavoro e svoltosi ieri sera al Teatro della Casa d'Italia. L'orchestra da camera italo-tedesca sotto l'intelligente e accurata direzione del M.o Cesare Bertoni, ha eseguito un programma composto con fine discernimento e comprendente alcune delle pagine più smaglianti della produzione classica italiana e tedesca». Qualche anno prima il Bertoni aveva lasciato l'Orchestra della RSI, di cui era violino di spalla, alimentando una polemica in cui non mancarono le sfumature politiche a causa della sua dichiarata fede fascista. L'occasione fu probabilmente procurata a titolo di rivincita, inquadrata com'era da una cornice ufficiale sottolineata dalla cronaca: «Notati fra i presenti al concerto il cui provento era a favore delle opere assistenziali delle due comunità, il console generale d'Italia ministro conte Della Croce Doiola, il console di Germania signor Rausch, il cons. di Stato avv. Martignoni, il capo delle organizzazioni italiane avv. Lorenzani, il dirigente del Fronte tedesco del lavoro sig. Lang e

altre autorità consolari ed esponenti delle colonie italiana e germanica. Le note degli inni nazionali dei due Paesi dell'Asse e dell'Inno Patrio, hanno costituito un acclamato proemio del trattenimento artistico» (*Il concerto italo-tedesco alla Casa d'Italia*, «Corriere del Ticino», 14 dicembre 1940).

¹²⁶ RP, 8 febbraio 1947.

¹²⁷ «Era una serata d'inverno, con sulle strade un palmo di poltiglia di neve, e i due apparvero allo Studio per interpretare opere vocali per tenore e pianoforte. Ad onta della stima che nutrovo sia per il compositore delle *Variazioni* che per il suo interprete canoro, né l'uno né l'altro mi riuscirono particolarmente simpatici. Britten, con un gran ciuffo brizzolato di sbieco sulla testa, con gli occhi stanchi separati da un gran nasone, dava l'impressione d'un barbiere disoccupato. Pears, invece, nell'intenzione di soddisfare il più possibile l'amico autore, cantando si contorceva tutto, e le smorfie che faceva con la bocca mi ricordavano le contrazioni della parte inferiore d'una lumaca quando la si solleva» (O. Nussio, *Una vita*, cit., 217).

essendo l'auditorio radiofonico attrezzato con lo strumento a canne, si decise il trasferimento delle prove e dell'esecuzione nella Chiesa di S. Maria degli Angioli:

L'organo si trovava dietro al magnifico affresco del Bernardino Luini, in alto, mentre il coro doveva stare giù per ragioni di spazio. Per chi dirigeva la situazione era critica, tanto più che la luce era fioca e insufficiente. Risolvemmo il problema infilando le mani del Kodály in un paio di enormi guantoni bianchi, appostando alcuni specchi acciocché l'organista potesse vederlo. Il Maestro dava l'impressione d'essere un gendarme il quale dirigesse con molti gesti l'incessante traffico¹²⁸.

Un altro compositore inglese, Michael Tippett, fu chiamato nel 1951 a dirigere il suo *A Child of our Time*, l'importante oratorio che la RSI curò in versione italiana¹²⁹. Nel 1957 fu la volta di Paul Hindemith e di Wolfgang Fortner. Stravinsky vi sarebbe poi giunto di persona a due riprese (il 29 aprile 1954 e il 28 aprile 1955) a dirigere sue composizioni alla testa della Radiorchestra nell'ambito dei Concerti di Lugano. Non si dovettero quindi attendere i decenni a noi più vicini per registrare la presenza alla Radiotelevisione della Svizzera italiana di significativi rappresentanti della musica nuova (Mauricio Kagel nel 1975, Luigi Nono e Luciano Berio nel 1976, Vinko Globokar nel 1979, Hans-Werner Henze nel 1980, Morton Feldman nel 1981, Salvatore Sciarrino nel 1983, Sylvano Bussotti nel 1984, Luca Lombardi nel 1989, ecc.)¹³⁰.

Un ruolo determinante va infine riconosciuto a Stelio Molo, direttore dal 1947 al 1972, personalità di larghe vedute e di apertura cosmopolitica, il quale per l'inaugurazione del nuovo studio di Besso assegnò l'incarico di comporre un'opera di circostanza a Wladimir Vogel, personalità residente in Ticino ma di caratura internazionale che, su testo di Felice Filippini, il 31 marzo 1962 assicurò la creazione della *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani* per solisti, recitante, coro e orchestra,¹³¹ un atto di portata simbolica nei confronti della musica che non ebbe più riscontro in successive occasioni ufficiali dell'ente radio-telesivo regionale.

¹²⁸ O. Nussio, *Una vita*, cit., 163-164. L'esecuzione della *Missa brevis*, alla quale partecipava l'organista Paul Schmalz, era preceduta da alcune parole introduttive dell'autore stesso (RP, 22 aprile 1947).

¹²⁹ *Ibidem*, 10.

¹³⁰ C. Piccardi, *Parabola musicale del moderno* (in occasione dei dieci anni di *Novecento e presente*), «Cenobio», 4 (2009), 43-71.

¹³¹ H. Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern-München 1967, 122-126.