

Musica e cittadinanza artistica: il caso svizzero

di Carlo Piccardi

Qualcuno ha detto che, di fronte alle vicende che l'hanno eletta a luogo ospitale per viaggiatori e profughi da tutto il continente, la Svizzera sia stata un Paese che ha "accolto" le persone che vi hanno trovato conforto e riparo, più che "colto" i messaggi di cui queste erano portatrici. È certamente una questione di punti di vista, ma è anche vero che, proprio nella misura in cui negli ultimi due secoli la nazione ha costruito la sua stabilità evitando il coinvolgimento nelle dinamiche che portarono l'Europa a lacerarsi fino a sprofondare in guerre devastanti, la cautela che ha nutrito la sua politica e determinato i suoi comportamenti sociali ha avuto come conseguenza la presa di distanza dalle idee che, nel bene e nel male, avevano spinto agli squilibri e alle tensioni sfociati nei conflitti. La neutralità dichiarata come necessità politica non tardò infatti a tradursi in neutralità ideologica, che significava in pratica la chiusura in forme di isolazionismo e di autarchia culturale. In verità il fattore determinante nell'evoluzione del modello svizzero, per quanto riguarda l'affermarsi del principio di autosufficienza, è riconoscibile nelle forme di autonomia caratterizzanti le comunità che compongono la Confederazione, dove l'orgoglio dell'indipendenza, di destino preso nelle proprie mani, si accompagna alla mobilitazione permanente dei singoli per affermare e coltivare i principi fondanti, col risultato di accentuare il principio di conservazione. In Svizzera il conservatorismo non è solo, come altrove, una peculiarità delle istituzioni, ma è direttamente riscontrabile nel corpo sociale, pronto a reagire a ogni possibile minaccia all'ordine costituito. L'esercito organizzato come milizia lo sta a testimoniare, rappresentando esso più una realtà civile che militare nella responsabilità della difesa delegata al cittadino.

Un altro fattore è dato dalla geografia socio-economica del Paese, privo del centro e di una grande metropoli in cui si concentrino le energie produttive e gli slanci trainanti verso obiettivi indicati come superamento della tradizione. La realtà svizzera, oltre a fare i conti con le autonomie linguistico-culturali e cantonali, è stata ed è ancora fortemente condizionata da centri urbani di piccola e media grandezza in concorrenza tra loro e perciò tendenti all'arroccamento nel consolidare il proprio patrimonio di cultura. Ciò ha avuto il vantaggio di radicare solidi nuclei borghesi, che al processo di istituzionalizzazione della cultura hanno affiancato una pratica culturale intensa e solida, ma inevitabilmente declinata in senso conservatore, lasciando poco spazio a manifestazioni innovative in grado di uscire da tale spazio integrato e di attirare l'attenzione da oltre frontiera. Lo dimostra la stessa nascita della moderna Confederazione nel 1848 come stato nazionale decentrato, privo di forza centripeta, a cui riuscì l'alchimia di porre sotto controllo le forze disgreganti attraverso un patto che in pratica bilanciava il rapporto città-campagna. Non dimentichiamo che la guerra del Sonderbund, dietro lo schieramento cattolico-conservatore opposto a quello progressista protestante-liberale, contrapponeva i cantoni alpini a quelli che già si muovevano secondo spinte provenienti dalla realtà industriale. In quel frangente fu la cultura a essere investita del compito civile di incarnare i valori della tradizione legati al territorio, non già nutrendo l'immaginario collettivo di ideali proiettati al superamento della condizione di sudditanza gravante fino all'*ancien régime* (come negli Stati riformati dopo il '48), ma richiamandosi al mito dei fondatori della lega dei primi cantoni che si erano scrollati di dosso il giogo imperiale fin dal Medio Evo e che con le loro mani l'avevano tenuto a bada per secoli, simbolicamente protetti dalle montagne. Deve far riflettere il fatto che il mito dell'*homo alpinus*, orgogliosamente esaltato come emblema nazionale, sia stato creato nelle città della nuova economia industriale, le quali, anziché additare come modelli i tipi umani cresciuti nella nuova realtà della tecnica, riconobbero come proprio il modello contadino legato alla montagna, comune alle varie regioni linguistiche e idealizzato nella dimensione del tempo fermato. Da una parte, a differenza degli eroi selezionati dai grandi Stati vicini per il loro *pantheon* nazionale, ciò surrogava la mancanza di un emblema unitario di tipo etnico, mentre dall'altra stabiliva un ponte organico tra l'arcaica e quieta realtà alpina e la concitata realtà urbana, nel senso di moderarne le aperture verso la modernità.

Un altro fattore di conservatorismo è rappresentato dall'assetto democratico della nazione, che differenzia la Svizzera dagli altri Paesi non solo nella sua storia secolare di regione indipendente dall'Impero e fondata sulla libertà dei cittadini, ma anche nella distinzione dai regimi monarchici che l'attorniarono ancora nell'Ottocento. Orbene, stante la riflessione di Tocqueville circa l'uniformità delle idee e il livellamento verso il basso dei regimi democratici, dove il consenso sarebbe conseguibile come media tra posizioni estreme ("L'eguaglianza è meno elevata, ma è più giusta", "il genio diviene più raro e l'istruzione più comune"),¹ la Svizzera scontrerebbe il vantaggio di consolidare una valida *mediocritas* attraverso l'emarginazione delle eccellenze, a cui non è negata la voce, ma che difficilmente vi arrivano a dettare legge. Tale *mediocritas*, nel suo valore (poiché non si tratta necessariamente di un limite), è visibile nel fenomeno dell'associazionismo, già rilevato da Tocqueville, relativamente alla democrazia degli Stati Uniti, come gestione dal basso delle differenze,² che dalle forme corporative fondate nei tempi antichi a scopo protettivo si trasformò nell'Ottocento in fattore di partecipazione attiva alla vita civile. Proprio a questo livello è significativo che uno dei più importanti tratti che suggellano la tendenza all'unione sia di tipo musicale. La coralità, il canto e la musica d'insieme, che si manifestano nei cori e nelle bande, è un modo d'essere imprescindibile nella misura in cui cementa in modo visibile la coscienza collettiva della nazione, non solo per la forma simbolica del fondamento identificato nell'azione di gruppo, ma anche per l'implicito assetto organizzativo di un'attività artistica strettamente determinata dall'operosa configurazione della comunità. Lo testimoniò Ernst Ludwig Gerber nel suo *Neues historisches-biographisches Lexikon der Tonkünstler* dove si afferma che l'*Allgemeine schweizerische Musikgesellschaft*, fondata per iniziativa dello zurighese Hans Georg Nägeli nel 1808, era "l'unica associazione di dilettanti di musica in Europa".³ Il fenomeno del *Festspiel*, dello spettacolo di massa prodotto su larga scala tra Ottocento e Novecento, lo dimostra a più livelli. Tale forma rappresentativa, tipicamente svizzera, è significativamente sorta in margine alle sorprendenti risorse del collettivo dimostrate nelle periodiche *Musikfeste* che, accanto alle feste di ginnastica e a quelle di tiro, costituiscono il

¹ Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*, a cura di Giorgio Candeloro, Bur, Milano 1999, pp. 673, 746.

² *Ibid.*, pp. 633-34.

³ Antoine Cherbuliez, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Verlag Von Huber, Frauenfeld-Leipzig 1932, p. 319.

luogo di riconoscimento della realtà confederale per gli aspetti partecipativi in cui non a caso dominò l'idea liberale. Il cantare insieme era la dimostrazione tangibile dell'abbattimento delle differenze di origine e di classe, come rilevava lo stupito cronista della *Gazzetta musicale di Milano* alla festa musicale di Lucerna nel 1850: "Gli illustri e potenti signori di Berna, Basilea e di Zurigo cantano e fraternizzano coi montanari e gli artigiani di Glaris, di Baden, di Zug, d'Olten, di Lanzburgo, di Zofingen".⁴ Ciò accadeva soprattutto nei *Festspiele*, regolarmente organizzati in occasione delle commemorazioni dei momenti fondativi, dove il popolo cantante diventava attore esso stesso nella celebrazione dei fatti di storia nazionale. Qui la partecipazione collettiva assumeva una portata tale da impressionare ancora di più gli osservatori esterni, come testimoniò Ernst Curtius il quale, assistendo nel 1892 al *Festspiel für Kleinbasler Gedenkfeier* di Rudolf Wackernagel, con la musica di Hans Huber, rilevava nell'assieme una dimensione sacrale e una ritualità che rimandavano addirittura all'idea di cittadinanza maturata nella *polis* ellenica.⁵ Se n'era reso conto anche Wagner nello scritto *Ein Theater in Zürich* (1851), quando, indicando la prospettiva di un teatro emancipato dall'edonismo della tradizione italiana e dalla pura spettacolarità parigina, ipotizzava uno sviluppo a partire dalla vasta diffusione in Svizzera dei *Gesangsvereine*: "Pressoché ogni comune ha raccolto le proprie forze per il canto in funzione di un'intensa attività formativa, che, allo scopo di elevare il suo senso a beneficio della formazione collettiva, attende solo di essere indirizzata al fine drammatico".⁶

Orbene è riconosciuto che l'attività corale nella realtà svizzera abbia costituito lo zoccolo duro di una vita artistica che, in virtù di tale radicamento, è stata in grado di garantire un alto livello di tradizione anche nelle località più periferiche. Grazie a tale pratica diffusa e solidamente organizzata, fu possibile fare leva sulle risorse amatoriali per affrontare opere di vasto impegno compositivo. Se lo spettacolo operistico a quello stadio rimaneva inaccessibile, non così l'oratorio, che per l'articolazione in ruoli individuali, di gruppo e di massa, e senza bisogno dell'apporto scenografico, si

⁴ Carlo Piccardi, "Il *Festspiel* ticinese tra storia, leggenda, mito e edonismo", in Carlo Piccardi, Massimo Zicari, *Un'immagine musicale del Ticino. Al canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del Festspiel*, Giampiero Casagrande Editore, Lugano-Milano 2005, p. 21.

⁵ *Ibid.*, pp. 143-44.

⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, a cura di Wolfgang Golther, vol. V, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart 1911, p. 47.

dimostrò alla portata delle risorse dilettantesche e semiprofessionali, che riuscirono in questo modo a stabilire un solido ponte organico con la pratica artistica borghese delle città.⁷

Ora, se gran parte di questa produzione non superò l'ambito locale, costituendo un repertorio relegato ai margini della vita culturale e testimonianze l'attivismo di minori ma volenterosi compositori, in non pochi casi vi troviamo impegnati artisti di prestigio e di indiscussa formazione accademica, rappresentanti dell'ufficialità culturale, e persino esponenti dell'avanguardia. È in questo senso sintomatico il caso di René Morax, fondatore nel 1908 del Théâtre du Jorat a Mézières, ricavato da un grande fienile ligneo, un teatro di campagna a cui fu tradizionalmente attirata la popolazione di tutto il Canton Vaud, diventato tempio dello spettacolo popolare per l'epicità dei drammi rappresentati. Morax ha potuto passare da un compositore quale Gustave Doret, di palesi radici popolari, impegnato a musicare i suoi testi di fondamento leggendario e patriottico, a un giovane Arthur Honegger (con *Le Roi David* e *Judith*), già affermato sulla scena parigina grazie a una scrittura avanzata, ma in questo caso capace di venire a patti con i termini di un sentire collettivo che lo segnò fortemente nell'assetto comunicativo fondato sull'economicità dei mezzi. Perplesso di fronte allo squilibrato assetto di solisti, grande coro e piccolo complesso strumentale messi a disposizione, il giovane compositore svizzero fu incoraggiato da Stravinskij, il quale, in forza dell'esperienza dell'*Histoire du soldat*, composta qualche anno prima proprio in quel contesto regionale con l'intenzione di operare come teatro di piazza in percorsi paesani dissociati dall'ambito del teatro borghese, gli diede questo consiglio: "È semplicissimo: lavori come se *Lei stesso* avesse desiderato quell'organico e scriva musica per cento cantanti e diciassette strumentisti".⁸ È inoltre già stato fatto notare come quel frutto della collaborazione di Stravinskij con Ramuz sia la testimonianza più significativa dell'estetica propugnata dai "Cahiers vaudois" in termini di coniugazione di regionalismo e moderna internazionalità, nella misura in cui la premessa era la comunanza tra distinte ma simili realtà contadine, la romanda e la russa.⁹ La lezione di funzionalità che ne deriva rivela il grado di compatibilità tra i

⁷ Hermann Danuser, Dimensioni dell'immaginario nella musica oratoriale svizzera, in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezyl... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, Paul Sacher Stiftung-LIM Editrice, Basel-Lucca 2000, pp. 173-174.

⁸ Arthur Honegger, *Écrits*, a cura di Huguette Calmel, Champion, Paris 1992, p. 150.

livelli della produzione musicale in un contesto in cui, pur con le opportune differenziazioni relativamente alla concezione e ai risultati, l'obiettivo di un'espressione musicale motivata da una forte carica di comunicazione collettiva, per non dire civile, riguarda anche le forme più elevate. Il caso di Honegger è sintomatico nella misura in cui, artista nato e affermatosi in Francia, si differenzia dai compagni di strada, più che mai sodale nell'ambito del Groupe des Six, per quel suo tratto identitario che Milhaud chiamava "atavisme":¹⁰ la propensione al canto corale, che gli viene dalla pratica familiare (i salmi del tempio protestante) e dal legame con il Paese d'origine, *in primis* la formazione zurighese sotto l'egida di Friedrich Hegar, uno degli artefici dello sviluppo della musica corale in Svizzera.

È da quell'esperienza democratica che deriva il modello della coralità così diffuso tra i compositori svizzeri e la didascalicità dell'impianto oratoriale riconoscibile da *Le Laudi* di Hermann Suter agli oratori di Frank Martin (*In terra pax*, 1944, *Golgotha*, 1945-1948), dall'*Oratorium nach Sprüchen des Angelus Silesius* (1933-1934) di Conrad Beck, a *Die Flut* (1964) di Rudolf Kelterborn fino agli sfigurati affreschi corali di Klaus Huber (*Erniedrigt - geknechtet - verlassen - verachtet*, 1975-1982 ecc.) che, nelle lacerate tensioni intervallari del corpo sonoro, riflettono le sofferenze inflitte all'umanità dall'ingiustizia diffusa nel mondo moderno. Non sorprende quindi la presenza di compositori di primo rango nelle occasioni celebrative, motivati dal dovere civile e soprattutto in dialogo con il pubblico generico, senza cioè rinunciare, in nome del rigorismo linguistico, alla funzione di interpretare, attraverso il potere affratellante della musica, il compito pubblico che le compete. Nella lista delle opere composte per occasioni celebrative troviamo quindi *Nicolas de Flue* di Arthur Honegger (1939), *Laupen 1939* di Willy Burckhard (1939), *Tag unseres Volkes* di Albert Moeschinger (1939), *St. Jakob an der Birs* di Conrad Beck (1944), *Das gerettete Land* di Erich Schmid (1947), *Inclyta Basilea* di Walther Geiser (1951), la *Cantata per il settimo centenario della Confederazione svizzera* di Rolf Liebermann (1991), fino ai *Festspiele* modernizzati attraverso il linguaggio del jazz: il *Mythenspiel* di Herbert Meier e Daniel Schnyder, composto nel 1991 per il settecentesimo della Confederazione, che agli autori valse il rimprovero da parte dei gruppi artistici che avevano decretato il boicottaggio delle

⁹ Jürg Stenzl, "Aber abseits wer ists?" - Über Musikkulturen in der Westschweiz", *Musica*, XL, 1986, p. 126.

¹⁰ Joseph Roy, "Le rôle du choeur dans les oratorios d'Arthur Honegger", *Dissonanz / Dissonance*, 34, novembre 1992, p. 15.

manifestazioni ufficiali della ricorrenza, *Napoleon + Basel* (1988) di George Gruntz e, sempre di Gruntz, benché rimasto allo stadio di progetto, *Basel 1798 - ein Festspiel 1998*.¹¹

È evidente che, nella necessità di rispondere alle attese del vasto pubblico, a partire dalla massa di coristi regolarmente mobilitati per questo tipo di operazioni, la loro estetica doveva venire a patti con modalità comunicative semplificate. Ma, a differenza della situazione degli Stati totalitari in cui tale orientamento era imposto dall'alto, nella situazione svizzera esso derivava dalla tradizione di una musica colta evoluta nella consapevolezza del valore sociale dell'arte dei suoni, tanto più assecondato quanto più la realtà svizzera richiedeva forme simboliche di carica unitaria per sopravvivere. La cultura corale, dagli inizi dell'Ottocento discesa dall'azione di un Hans Georg Nägeli, segnata in senso pedagogico dalla militanza pestalozziana e concepita come strumento di partecipazione alla vita della nazione, divenne la spina dorsale della vita musicale del Paese, condizionandone lo sviluppo. Se la forza delle culture continentali, fortemente determinata dalle tradizioni etnico-nazionali, aveva fatto sì che anche per i musicisti svizzeri i poli formativi rimanessero fuori del Paese, nei conservatori di Lipsia, Monaco, Berlino e Parigi, con conseguenti influenze sul loro profilo stilistico, la loro riconoscibilità in quanto elvetici era legata alla propensione per la produzione corale e al moderatismo che caratterizzava il loro grado di adesione al modello estetico assunto.

Troppo sbrigativo sarebbe liquidare il valore degli esiti artistici di Hans Huber, Hermann Suter, Volkmar Andreae, Otto Barblan, Walter Courvoisier, Joseph Lauber e Fritz Brun, come di artisti minori, attardati e marginali, quando proprio questi tratti rivelano quanto sia importante il grado di radicamento della loro maniera nel contesto socio-culturale del loro campo d'azione e come la loro forza sia proporzionale all'organica corrispondenza con la mentalità comune, prima ancora che dipendente dal grado di inserimento istituzionale. Se, più di qualsiasi altra manifestazione artistica, la musica dipende dai termini del suo inserimento sociale e istituzionale, ciò è particolarmente vero nel caso svizzero, dove ha agito un meccanismo di autoregolamentazione basato sulle strutture organizzative di base. Per la natura dello Stato federale, infatti, al governo centrale non sono riconosciuti i compiti culturali e formativi, rimasti invece prerogativa dei cantoni, ragion per cui in

¹¹ Sigfried Schibli, "Basler Festspiele", in Sigfried Schibli (a cura di), *Musikstadt Basel*, Buchverlag der Basler Zeitung, Basel 1999, pp. 86-89.

questi campi non è data la premessa di un fondamento unitario. Nonostante ciò, un forte tratto comune caratterizza l'ambito artistico, soprattutto quello musicale, con effetti quasi dirigistici, senza con questo richiamarsi a un'istanza autoritaria.

Lo dimostra la storia centenaria dell'Associazione dei musicisti svizzeri (Schweizerische Tonkünstlerverein), che dal 1900 opera non solo come organismo rappresentativo della categoria con compiti parasindacali, ma soprattutto come referente istituzionale, con effetti di non poco conto sull'orientamento delle scelte estetiche attraverso la sua festa annuale. La selezione delle opere presentate nei concerti di tale periodico appuntamento ha determinato con i suoi *exempla* l'evoluzione di una storia musicale avvenuta, potremmo dire, sotto l'effetto di una vigilanza collettiva.

Non dimentichiamo che, come Paese che accolse a più riprese personalità per le quali altrove era problematico o impossibile agire ed esprimersi, la Svizzera ospitò Richard Wagner dal 1849 al 1858, Ferruccio Busoni e Stravinskij durante la Prima guerra mondiale, Hermann Scherchen e Wladimir Vogel dopo l'avvento del nazismo e Sándor Veress dall'Ungheria comunista, personalità dalle posizioni estetiche avanzate, senza che nell'immediato esse lasciassero un segno diretto della loro presenza, proprio a causa del grado di avanzamento della loro poetica. Più che di chiusura si dovrebbe parlare di rapporto immunizzato, nel senso che, con tutta l'attenzione e il rispetto per simili personalità, di fronte al loro modo di profilarsi scattò inevitabilmente una forma di rigetto, fondata sul rifiuto di una cultura separata dalla società. Proprio perché la moderna Confederazione era nata nel 1848 sulla spinta della rivoluzione radicale, la coscienza civile maturata in quel contesto, con la sua forte spinta all'integrazione sociale nel rispetto delle particolarità, richiedeva una partecipazione degli artisti al processo di consolidamento dei valori comuni. Ciò allontanava la Svizzera dal corso dell'arte ottocentesca, guidata dal principio del culto del genio, celebrato per la sua capacità di primeggiare sottraendosi alle norme borghesi in una fuga negli incanti del fantastico, una dimensione confermata nel XX secolo, anche se ribaltata nella condizione del profetico artista d'avanguardia, ammirato per la sua capacità di rompere gli indugi proponendo forme precorritrici del tempo. Tali atteggiamenti, che in quanto esclusivi erano determinati dallo statuto aristocratico riconosciuto all'artista, avevano poche possibilità di attecchire in un Paese costituzionalmente democratico, che chiedeva all'arte di porsi al servizio della comunità.¹²

Ciò spiega la lunga e nutrita trafilata di compositori minori, per molto tempo condannati alla marginalità e all'epigonismo, nella misura in cui era sollecitata la loro coscienza di cittadini con la richiesta di seguire la via mediana del dialogo permanente col pubblico. Poté quindi accadere che il sorgere a Zurigo del Cabaret Voltaire, palestra del dadaismo, rimanesse un episodio senza eco diretta nel contesto locale e che l'esecuzione dei *Cinque pezzi per orchestra op. 10* di Webern e del *Quintetto op. 26* di Schönberg al Festival della Società internazionale di musica contemporanea (SIMC) di Zurigo nel 1926, oltre a lasciare scettico il pubblico, incidesse solo sulla determinazione di due giovani musicisti, Alfred Keller ed Erich Schmid, ambedue diventati allievi di Schönberg a Berlino negli anni successivi, a cercare fuori della Svizzera l'aggancio con l'evoluzione internazionale della musica. La risonanza e il prestigio di quella manifestazione non bastarono infatti a convincere l'AMS a costituirsi come sezione nazionale della Società internazionale di musica contemporanea: anzi, proprio l'apertura di quella organizzazione alle espressioni radicali determinò il rifiuto di aderirvi. Negli anni Trenta l'AMS preferiva collaborare con il Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori presieduto da Richard Strauss (Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten), l'organismo alternativo creato dal governo nazista a Wiesbaden nel 1934 con obiettivi più rassicuranti, rimandando al 1945, grazie all'arrivo di Paul Sacher alla presidenza, la decisione di stabilire un rapporto organico con la SIMC.¹³ Non aveva forse Hugo Ball affermato che "gli svizzeri propendono per lo jodel piuttosto che per il cubismo"?¹⁴

Significativa in proposito è la testimonianza di Erich Schmid, rientrato in Svizzera dopo l'avvento di Hitler in Germania nella speranza di trovare sostegno alla sua attività compositiva proprio nell'AMS. Il quartetto per archi fatto pervenire all'associazione gli

¹² Roman Brotbeck, "Il paese dell'Esposizione nazionale: una gestazione difficile e i figli ribelli. L'avanguardia musicale nella Svizzera degli anni sessanta e primi settanta", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denez... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, pp. 274-75. Brotbeck menziona la testimonianza dell'avversione di grandi scrittori svizzeri del passato, quali Jeremias Gotthelf e Gottfried Keller, per l'opera e il balletto come campi di raffinatezza eccedente nell'artificiosità, ma cita anche la critica di Dürrenmatt all'arroganza mondana della protagonista Claire in *La visita della vecchia signora*.

¹³ *Ibid.*, p. 277.

¹⁴ Chris Walton, "Heil Dir, Helvetia! Anmerkungen zur Musikpublizistik eines 'neutralen' Landes", in Anselm Gerhard (a cura di), *Musikwissenschaft-eine verspätete Disziplin?*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, p. 317.

fu rispedito senza commento: “Ma ho poi sentito che uno di questi signori aveva detto che finché lui fosse stato in quel consiglio una cosa simile non sarebbe mai stata eseguita”. D'altra parte, se la sua *Sonatina op. 1* per violino e pianoforte, eseguita per la prima volta nel 1930 a Francoforte davanti a Schönberg, gli era valsa l'ammissione alle lezioni del suo futuro maestro, quando fu eseguita l'anno successivo alla Festa dei musicisti svizzeri di Solothurn ottenne solo grasse risate.¹⁵ L'AMS operò quindi come una corporazione, prioritariamente dedita a difendere le posizioni acquisite e con ciò agendo quasi istituzionalmente come organismo conservatore. Probabilmente in nessun altro Paese fu data una situazione come quella svizzera, dove al servizio dei compositori, in forma autogestita, fosse aperto un canale permanente di affermazione e di riconoscimento sociale; ciò avvenne però selettivamente e con esiti moderatori rispetto allo scenario internazionale, a causa del prevalere del legame con il territorio. La prudenza che guidava i responsabili dell'AMS è confermata dal verbale del comitato che nel 1933 selezionò le tredici composizioni da presentare alla festa annuale: “Henri Gagnebin, Frank Martin et Georges Humbert insistent pour que l'on ne charge pas trop les programmes, que l'on ne présente pas d'oeuvres problématiques, mais autant que possible des oeuvres dont la portée est déjà expérimentée”.¹⁶ Così, mentre le circostanze internazionali (le due Guerre mondiali e l'avvento dei totalitarismi) a ondate periodiche portarono in Svizzera personalità dalle prospettive cariche di avvenirismo, che sfuggivano alle limitazioni loro imposte nei rispettivi Paesi, gli artisti locali risposero prevalentemente con atteggiamenti protezionistici.

A più riprese la Svizzera fu piattaforma di operazioni radicali da cui irradiarono messaggi di sovvertimento dell'ordine costituito. Per quanto riguarda la politica, fu crocevia dell'anarchismo alla fine dell'Ottocento; nel 1915, a Zimmerwald, vi si riunì l'Internazionale socialista in quanto luogo neutro non toccato dalla guerra

¹⁵ Kurt von Fischer, *Erich Schmid*, Hug & Co., Zürich 1992, p. 16. Si veda anche Christoph Keller, “Un'oasi per la Scuola di Vienna. I direttori d'orchestra Hermann Scherchen ed Erich Schmid a Winterthur e Zurigo”, in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Danges et Denezey... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, cit., p. 81. Scoraggiato nel proprio isolamento, Schmid cessò di comporre quando nel 1949 optò definitivamente per la direzione d'orchestra, succedendo a Volkmar Andreae come direttore dell'Orchestra della Tonhalle.

¹⁶ Thomas Gartmann, “Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...”. Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960”, *Musik-Konzepte*, 117/118 (*Arnold Schönbergs “Berliner Schule”*), a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, Edition Text + Kritik, München 2002, pp. 24-25.

e Lenin soggiornò a Berna e a Zurigo prima del suo rientro in Russia nel cruciale anno 1917. In campo artistico, negli stessi anni, ospitò la cerchia dadaista zurighese – Hugo Ball, Tristan Tzara, Emmy Hennings, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Max Oppenheimer – e le iniziative della Maison des Artistes al Castello di La Sarraz presso Losanna, con il Congresso internazionale di architettura moderna che nel 1928 riunì Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Alberto Sartoris e varie altre personalità della disciplina, sodali nell’impegno a controbattere l’accademismo imperante, mentre l’anno successivo seguì il primo congresso dei cineasti indipendenti, in cui Sergej Eisenstein, Hans Richter e Ivor Montagu realizzarono un film polemico verso gli altri partecipanti al convegno (Ruttman, Tisse, Bunuel ecc.).

Sulle condizioni della scena zurighese è significativa la testimonianza di Busoni, che proprio nella città svizzera maturò la sua definitiva visione estetica, manifestata in forma di lettera aperta a Paul Bekker nel celebre saggio *Junge Klassizität* del 1920. Busoni, che ebbe contatti con gli esponenti del nucleo dadaista, in particolare con Hans Richter, constatava in una lettera del 16 agosto 1918 ad Albert Biolley¹⁷ l’importanza di un luogo dove potessero essere accolti gli “isolati” spiazzati dalle vicende della guerra: “Tra questi Lenin, Romain Rolland, Paderewski... Recentemente mi hanno fatto visita Rilke e Wassermann”.¹⁸ Egli tuttavia non riuscì a sentirsi altro che un “senza patria”, per non dire dei “vier Jahren Gefangenschaft”, quattro anni di prigionia, come egli definì gli anni svizzeri in una lettera al figlio del 6 marzo 1920. Nonostante l’aiuto e i favori di cui godette tramite Volkmar Andreae, culminati nel 1917 nella presentazione allo Stadttheater di *Arlecchino* e della *Turandot-Suite*, da lui stesso diretti, e nel 1920 nel dottorato *honoris causa* conferitogli dalla locale università, nonostante fosse riuscito a radunare intorno a sé una nutrita cerchia di amici, sia svizzeri sia stranieri in esilio, la Svizzera gli appariva come “eine Art Sanatorium”, come scriveva a Max Oppenheimer nel 1915.¹⁹ Dopo aver ribadito lo stesso concetto di ambiente chiuso e asfittico in una lettera a Philipp Jarnach, comunicandogli l’effetto “liberatorio” del

¹⁷ Laureto Rodoni, “Die gerade Linie ist unterbrochen’-L’esilio di Busoni a Zurigo”, *Annuario Svizzero di Musicologia* (“Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft”), Nuova Serie, 19, 1999, pp. 51, 77. L’articolo fa parte di un numero monografico dell’*Annuario Svizzero di Musicologia*, a cura di Joseph Willmann, intitolato *Svizzera: Terra d’Asilo*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

suo arrivo a Parigi nel 1920, Busoni precisava meglio le ragioni del suo disagio in Svizzera:

Lo stile di vita libero e signorile è per me come un ritorno a casa, tanto mi è familiare e tanto a lungo mi è mancato. Qui non si tien conto di quanti anni ha una persona, né di quanto spende, né se è visto in compagnia di una signora, né se sale su un'automobile. Io sono stato allevato in questo stile da gran signore, e non ho mai potuto assuefarmi all'idea che sia biasimevole, come pretendono gli zurighesi. Sin da piccolo mi è stato insegnato a non dar mai a vedere se fossi ricco o povero. (Ero povero e mi ritenevo ricco). E questo calcolare fino al centesimo quanto uno possiede e come si comporta nella vita pubblica e privata, è estremamente offensivo. È una prassi normale in Svizzera, persino ufficiale.²⁰

Tale dichiarazione è la più perfetta definizione della reticenza costituzionale dello svizzero ad accettare i privilegi della condizione aristocratica, la quale, viceversa, era strettamente connessa alla concezione romantica, e ancor più decadentistica e costituzionalmente antidemocratica, dell'artista come individuo che fonda il proprio operare sulla distinzione. Tale concetto in Busoni emerge ancor più nell'impetosa ironia manifestata in una lettera al banchiere zurighese Albert Biolley, riguardante proprio i compositori svizzeri:

Già da qualche tempo avevo osservato, ed ora mi sono convinto come di un assioma, che gli svizzeri – per altri versi dignitosi e coscienziosamente civili – in musica sono curiosamente trascurati e superficiali. Se Lei prende la genealogia Raff - Huber - Andreae - Schoeck (i migliori nomi), trova in tutti lo stesso tratto di una produzione frettolosa, irreflessiva, quasi di routine. Ciò si spiega, credo, appunto col fatto che questi musicisti – in quanto artisti – si sentono esonerati dalla dignità del costume civile. Proprio come in Inghilterra, là dove tutti arrivano in frack, l'artista crede di potersi presentare in giacca di velluto. Ma questo è un errore, come Lei ben sa. Ciò che io tento di descrivere è il dilettante e non l'artista. L'artista è l'uomo più meticoloso e sempre, quando crea, veste in alta uniforme.²¹

L'argomentazione di Busoni discendeva da una concezione monarchica dell'arte, fondata sul privilegio, del tutto estranea alla concezione repubblicana che nella realtà elvetica non riguardava solo l'assetto politico-sociale ma anche le espressioni artistiche, nella misura in cui esse erano indotte a tener conto di una volontà

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 78.

partecipativa estesa a tutto il corpo sociale, tanto più reale e ineludibile quanto più la Svizzera aveva raggiunto un equilibrio e un'integrazione tra città e campagna. Oltre a ricordare come i grandi scrittori svizzeri dell'Ottocento si siano definiti nel rifiuto della cultura aristocratica, della sua tendenza iperbolica e della sua ricercatezza, Roman Brotbeck ha evidenziato come i compositori svizzeri provenissero dal ceto medio (commercianti, insegnanti, pastori protestanti ecc.), restio a identificarsi in questi modelli. Se da quella cultura fondata sull'individualismo sorse l'avanguardia come spinta al rinnovamento radicale, fino al punto del distacco dalla società, l'artista svizzero mal sopportava l'idea dello sradicamento. Incapace di profilarsi come anticipatore, trovò semmai il modo di porsi a lato della corrente tradizionale come "Aussenseiter" e, per non isolarsi, di consacrarsi all'insegnamento. Tra parentesi, non è forse un caso che la Svizzera sia stata terra fertile di esperienze pedagogiche di rilievo: tralasciando i precedenti di Nägeli e Pestalozzi, sicuramente a partire da Emile Jaques-Dalcroze a Ginevra, fino alla scuola di ritmica sviluppata a Zurigo da Mimi Scheiblauber, mentre a Coira è da ricordare l'azione della scuola di canto di Luzius Juon.²²

Chiusura corporativa

Se le avanguardie all'inizio del Novecento si posero in antagonismo con la tradizione, anche se apparentemente in sintonia con il radicalismo politico, ciò avveniva sempre in base al principio della centralità creatrice dell'individuo, a una sorta di aristocrazia dello spirito implicante un'iniziazione, la cui gerarchia dettava anche la geografia del suo sviluppo a partire dalle metropoli come laboratorio della nuova umanità, punto avanzato che aumentava anziché diminuiva la distanza con le realtà periferiche. È indubbio che il feroce fanatismo dimostrato dai nazisti contro l'avanguardia ("entartete Kunst") derivava dalla loro percezione della distanza tra le nuove concezioni artistiche di stampo cosmopolita, maturate nelle capitali moderne, e le tradizioni legate alle radici territoriali, esaltate come valore assoluto non negoziabile, mentre fra le ragioni dell'ascesa di Hitler va certamente ascritto il consenso che gli venne dalle periferie, le quali avevano perso il senso del rap-

²² Roman Brotbeck, "Zum Schweizerischen in der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts oder die Nibelungen-Identität", in Anselm Gerhard, Annette Landau (a cura di), *Schweizer Töne-Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Chronos, Zürich 2000, pp. 255-57.

porto organico con la metropoli, accusata di snaturamento rispetto alla fedeltà ai valori fondativi della Nazione. Del pericolo della fuga in avanti delle esperienze berlinesi si rese precocemente conto un brillante operatore culturale quale Hans Heinsheimer, figura chiave dell'Universal Edition di Vienna, il quale, in una lettera del 10 ottobre 1929 a Kurt Weill, attirava l'attenzione su un "crescente isolamento degli intellettuali berlinesi" esortandolo, di fronte all'entusiasmo per i suoi nuovi progetti, a commisurarli alla "solida ed ammirevole vita intellettuale della provincia".²³ La maggiore difficoltà incontrata in Svizzera dagli artisti che scelsero di lasciare la Germania dopo il 1933 fu appunto lo stesso grado di incomprendimento di una provincia ripiegata sul primato dell'estetica "nazional popolare", di una sorta di "Blut und Boden" appiattito sull'immagine di un Paese rurale e sul mito alpino, prevalentemente chiuso ai messaggi di modernità provenienti dalla metropoli. Paradossalmente gli esponenti dell'"arte degenerata" cercavano rifugio in una Svizzera che, pur non essendo uno Stato dittatoriale, si era eletta come luogo artistico degli stessi valori tradizionali in nome dei quali il Terzo Reich aveva condannato all'esilio i suoi figli migliori. Non per niente una delle figure musicali più apprezzate nella Germania nazista, consacrata da innumerevoli rappresentazioni teatrali, a partire da *Romeo und Julia*, diretta a Dresda da Karl Böhm nel 1940 e ufficialmente sostenuta dai critici di regime, fu un compositore svizzero, Heinrich Sutermeister, predisposto per attitudine e formazione a dar forma a quel "nuovo romanticismo temprato" ("stählerne Romantik") che Ernest Krause ravvisava nella sua *Zauberinsel*, con riferimento al concetto espresso da Goebbels nel discorso alla Reichskulturkammer del 1933, collegato "all'eroica concezione della vita" e al "coraggio di guardare ai problemi con occhi impietosi".²⁴ Il suo orientamento, dichiaratamente dissociato dalla tendenza all'astrazione della forma e dal raffinemento psicologico, aspetti caratterizzanti la musica moderna avanzata, e tendente "vers des procédés nouveaux et moins recherchés, visant à la simplification du tissu polyphonique [disdegnando] la nuance pour n'user que de tons très tranchés",²⁵ aderiva perfettamente all'ideale estetico nazista

²³ Carlo Piccardi, "Legittimazione della Nuova musica nel teatro", in Carlo Piccardi (a cura di), *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti*, Unicopli, Milano 1991, p. 139.

²⁴ Antje Müller, "Heinrich Sutermeister, der "Neutrale" im NS-Staat", *Dissonanz / Dissonance*, 25, agosto 1990, pp. 11-14.

²⁵ R.-Aloys Moser, *Regards sur la musique contemporaine 1921-1946*, Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne 1946, p. 36.

mirante al coinvolgimento del grande pubblico attraverso la laccocità dell'effetto. In quanto svizzero, pur adottando in quel contesto un atteggiamento neutrale e apolitico, Sutermeister contribuì a dettare alla musica tedesca una linea populistica, accettando anche di essere collocato accanto a una testimonianza di professione di fede nazista, quando nel 1944 a Dresda il suo *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* fu presentato in prima esecuzione nella stessa serata in cui appariva una cantata di Gottfried Müller su testo di Adolf Hitler (*Führerworte*).²⁶

D'altra parte non è da sottovalutare il fatto che non solo Othmar Schoeck ottenne nel 1937 il Premio Erwin von Steinbach dell'Università di Friburgo in Brisgovia, ma, quando fu attaccato in patria dal giornale socialista *Das Volksrecht*, che lo contrapponeva alla dignità della posizione assunta da Toscanini, il quale si era rifiutato di dirigere a Bayreuth dopo l'avvento al potere dei nazisti, non seppe rispondere altro che "come svizzero, sono neutrale".²⁷ Ciò non stupisce più di tanto, se si considera il ruolo che Jacques Handschin, uno dei musicologi svizzeri più illustri della prima metà del secolo, aveva assegnato alla Svizzera come "Paese della ponderazione tra le diverse tendenze culturali",²⁸ predestinato in un certo senso alle scelte moderate.

Si diede quindi il caso che, sfuggiti a misure poliziesche nel loro Paese come esponenti di un'arte sprezzata in quanto dominata dall'eccesso, gli artisti tedeschi costretti all'esilio trovarono spesso in Svizzera condizionamenti altrettanto pesanti, come permessi di lavoro negati o condizionati o spesso arbitrariamente non concessi. Nel caso degli attori e dei drammaturghi approdati numerosi allo Stadttheater di Zurigo, si ricordano addirittura casi di rappresentazioni contestate e disturbate da una parte del pubblico, che richiesero l'intervento protettivo della Polizia. Solo dopo lo scoppio della guerra, quando la minaccia hitleriana richiese una scelta di campo senza compromessi, la linea antifascista delle loro scelte

²⁶ Jürg Stenzl, "Im Reich der Musik, Heinrich Sutermeister und Carl Orff zwischen 1935 und 1945", *Musik & Aesthetik*, V, 20, ottobre 2001, pp. 46, 64-65. Sutermeister non toccò mai l'argomento del suo rapporto con la Germania nazista. D'altra parte in Svizzera il problema della funzione della sua musica in quell'ambito fu rimosso, almeno fino a quando la vita musicale fu dominata dagli esponenti conservatori. Quando nel 1967 Heinz Holliger osò manifestare la sua obiezione contro il premio assegnato dall'AMS al compositore, fu severamente redarguito sulla stampa da Willi Schuh (*Ibid.*, p. 65).

²⁷ Chris Walton, *Othmar Schoeck: eine Biographie*, Atlantis Verlag, Mainz-Zürich 1994, p. 223.

²⁸ Jacques Handschin, "Die Rolle der Nationen in der Musikgeschichte", *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, V, 1931, pp. 1-2.

programmatiche si saldò con la mobilitazione del Paese in difesa dell'indipendenza.²⁹ Il problema si pose in modo particolarmente acuto agli artisti della penna, a causa del ruolo fiancheggiatore della Polizia federale degli stranieri espressamente assunto dalla Società svizzera degli scrittori a partire dall'assemblea generale di Baden del 1933, come messo in luce da Charles Linsmayer.³⁰ In quell'occasione furono deliberate raccomandazioni alla Polizia, rimaste in vigore fino al 1943, che limitavano il riconoscimento dell'asilo in Svizzera agli "scrittori eminenti sul piano letterario e morale perseguitati in Germania per ragioni politiche", ma che prevedevano il rifiuto del diritto di soggiorno "a tutti gli altri scrittori e giornalisti stranieri, in particolare agli scribacchini [*kleinen Zeilenschreibern*] e agli autori occasionali non significativi". Ciò si tradusse praticamente in una funzione poliziesca surrogata, assunta dal presidente della società Felix Möschlin, ammiratore dichiarato di Mussolini, e dallo zelante segretario Karl Naef, i cui giudizi furono determinanti nelle decisioni delle autorità. Se personalità quali Thomas Mann furono accolte per ragioni di prestigio – il consigliere federale Giuseppe Motta si attivò subito per un autore insignito del Premio Nobel –, per altri scattò il rifiuto in base a considerazioni estetiche discutibili, che servivano da paravento alla meschina difesa degli interessi di categoria che, nella presenza degli artisti stranieri, vedevano una pericolosa concorrenza. Spesso, quando non si arrivava al rifiuto, era raccomandata la limitazione dell'esercizio della professione, col risultato di condannare i richiedenti alla miseria e all'isolamento. È il caso di Robert Musil, per il quale la Società svizzera degli scrittori raccomandò alla Polizia federale di esigere il suo impegno a non collaborare con nessun giornale o periodico svizzero, a non dare conferenze né alla radio né in pubblico e a non accettare impieghi quali lettore o redattore. Ciò avveniva sullo sfondo di trattative che, già alla fine del 1933, grazie all'azione di Möschlin presso Wissmann, braccio destro di Goebbles, portarono all'ottenimento, per i membri della Società svizzera degli scrittori, del beneficio degli stessi diritti e privilegi

²⁹ Klaus Völker, "Welttheater in der Enge oder 'Grosses Theater' in einer bequemen Stadt?", in Christian Jauslin, Louis Naef (a cura di), *Ausgangspunkt Schweiz-Nachwirkungen des Exiltheaters*, Theaterkultur-Verlag, Willisau 1989, pp. 66-69.

³⁰ Charles Linsmayer, "Sie haben den geistigen Verrat bereits vollzogen", *Der Kleine Bund*, 154, 5 luglio 1997, pp. 1-3; pubblicato in traduzione francese e in due parti in *Le Nouveau Quotidien*, "Quand la Société suisse des écrivains dénigrat les auteurs juifs allemands" (21 luglio 1997, p. 12) e "En 1933, la Société suisse des écrivains demande à la police de refouler les 'pisse-copies' allemands" (22 luglio 1997, p. 12).

dei membri della Reichsschrifttumskammer tedesca. È evidente che esisteva un rapporto tra tale accordo e il trattamento degli artisti fuoriusciti dalla Germania invasi al regime nazista, che spiegherebbe anche come nel 1935 l'Associazione degli editori svizzeri ottenne la proibizione di installare a Zurigo il Fisher-Verlag, una casa editrice di grande reputazione. Qui ebbe ragione anche un certo antisemitismo, che l'anno successivo impedì a Daniel Brody di trasferirsi in Svizzera con il Rhein-Verlag. In questo caso nel preavviso dell'Associazione degli editori svizzeri alla Polizia federale figuravano condizioni palesemente impossibili, cioè l'impegno di garantire la pubblicazione almeno al 50% di autori svizzeri, di assicurare una linea editoriale "di grande valore culturale e principalmente basata sulla Svizzera", di fornire la prova di poter vendere i propri libri in Germania, pretesto poi testualmente smascherato dall'affermazione: "Non abbiamo interesse alla creazione di una nuova casa editrice per gli emigranti". Stessa sorte fu riservata alle edizioni "Die Runde".³¹

Se per quanto riguarda la musica non si giunse a una situazione a tal punto scandalosa, non mancarono interventi diretti contro musicisti ospiti, mossi dalla stessa duplice preoccupazione di difendere la posizione degli artisti indigeni dalla concorrenza e dalla penetrazione di idee e concezioni ritenute estranee al modo d'essere e alla tradizione elvetica. In verità il problema si era già posto durante la Prima guerra mondiale quando, con il violento scatenarsi dei nazionalismi, la neutralità del Paese chiedeva di essere sorretta da un carattere specificamente svizzero nelle espressioni artistiche. L'allarme fu dato all'assemblea generale dell'AMS del 1917 a Basilea, dove fu denunciata l'invasione di musica proveniente dall'estero, contro la quale si riteneva necessario proteggere gli interessi artistici ed economici dei musicisti svizzeri. Il problema fu avvertito ancor più nel 1920, quando il cambio favorevole del franco rispetto alle altre monete rese particolarmente attraente la Svizzera come luogo di lavoro. Orbene l'AMS riuscì in quell'occasione a ottenere di essere consultata dalle autorità prima di accordare il visto d'entrata ai musicisti stranieri.³² Le basi del protezionismo erano quindi gettate da tempo, per cui nella situazione degli anni Trenta, quando le circostanze nei Paesi dittatoriali vicini spingevano all'emigrazione, l'AMS non tardò a muo-

³¹ *Ibid.*

³² Wilhelm Merian, "Fünfzig Jahre STV / Cinquante ans de l'A.M.S.", in AA.VV. (a cura di Hans Ehinger), *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Viertheljahrhundert seines Bestehens / L'Association des Musiciens Suisses dans le second quart de siècle de son existence*, Atlantis Verlag, Zürich 1950, pp. 31-32.

versi diffondendo, già nel 1935, un opuscolo, *Le soliste suisse dans la vie musicale actuelle*, che manifestava la preoccupazione di fronte all'afflusso di stranieri in "dimensioni tali da danneggiare gli interessi vitali degli artisti svizzeri di pari livello o persino da mettere in pericolo la loro stessa esistenza". Il documento giungeva addirittura a formulare un "appello al pubblico dei concerti sinfonici svizzeri: promuovere i concerti degli artisti frequentandoli assiduamente".³³ Tale posizione era inveterata al punto che, come la funzione detenuta dalla Società svizzera degli scrittori di preavviso alla Polizia federale per i permessi agli scrittori stranieri si prolungò episodicamente fin verso il 1950, così ancora nel 1953 la corporazione locale dei musicisti si schierò contro i Concerti Club della Migros, impegnati a portare in Svizzera le grandi orchestre straniere, spingendo la città di Berna a vietare addirittura a Herbert von Karajan di prodursi in concerto con i Wiener Philharmoniker, per riservare il podio a Ernest Ansermet e all'Orchestre de la Suisse Romande. In quell'occasione il responsabile dei Concerti Club, Franz Schnyder, aggirò il divieto spostando l'atteso concerto nella vicina Friburgo, dove tutti gli spettatori vennero trasferiti gratuitamente grazie a un treno speciale.³⁴ In tempi più recenti, a sottolineare la spinta corporativa legata all'associazionismo, attecchita anche nel settore delle espressioni più spontanee e più radicali apparentemente riluttante a riconoscersi in forme organizzative, è da menzionare l'attivismo di Action CH-Rock, che nel 1998 portò avanti fieramente la rivendicazione, parzialmente accolta, di una quota fissa di musica svizzera nella programmazione della radio nazionale.³⁵

È difficile stabilire in quale misura, negli anni trenta, la frequenza di interventi protezionistici fosse dettata dalla semplice difesa del proprio spazio vitale piuttosto che dal rigetto delle nuove modalità espressive che penetravano in Svizzera al seguito degli artisti, mettendo in questione l'*establishment* culturale. A parte il fatto che il passaggio dall'assetto corporativo all'autarchia è breve,³⁶ sta di fatto che le misure coercitive che ne derivarono toccarono soprattutto le personalità che rappresentavano una chiara

³³ Matthias Kassel, "Motivazione: eccesso di componenti straniere". La Svizzera come paese d'esilio per i musicisti durante la seconda guerra mondiale", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezey... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, p. 374.

³⁴ Claudio Danuser, "50 Jahre Klubhaus-Konzerte-Ein historischer Rückblick", p. 16.

³⁵ Judith Wyder, "Rock, chanson et techno", in Dominique Rosset (a cura di), *La vie musicale en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich 2001, p. 65.

alternativa alla linea conformistica dominante. Quando Wladimir Vogel nel 1935 fu invitato da Harry Goldschmidt a tenere a Basilea dei corsi sulla “nuova musica”, per quanto in forma privata in casa di un professore di medicina, ne fu impedito dalla Polizia, che successivamente gli negò il permesso di soggiorno motivando il rifiuto con l’*Überfremdung* (eccesso di stranieri). D’altra parte la Polizia federale, per tutto il periodo della guerra trascorso a Comolengo, in Valle Onsernone, non gli concesse il permesso di soggiorno, obbligandolo a lasciare il Paese ogni tre mesi e consentendogli di muoversi all’interno della Svizzera solo previo permesso rilasciato dall’autorità cantonale.³⁷ Fu comunque a Comolengo dal 1° luglio al 15 agosto 1936, nella residenza della “Barca”, concessagli dalla sua compagna di vita Aline Valangin, che Vogel organizzò dei “Cours de vacances pour la musique” dove, accanto a lezioni di musica moderna inglese (Alan Bush), di comprensione della musica antica (Manfred Bukhofzer), di musica antica per organo (Victor Schlatter), di canto gregoriano (Martino Signorelli), di musica a quarti di tono e atematica (Alois Habà, annunciato ma che probabilmente non fu presente), figurava il corso di “musique à douze tons” tenuto da Willi Reich, l’allievo di Alban Berg che si apprestava a emigrare in Svizzera e che avrebbe avuto un ruolo importante per la cultura musicale del Paese. In questo modo, in una sperduta vallata ticinese, per la prima volta in Svizzera una dozzina di allievi alquanto casuali si trovarono riuniti a seguire l’illustrazione di un metodo compositivo che, messo al bando ufficialmente dalla Germania nazista, sarebbe stato ancora per molto tempo guardato con diffidenza per la valenza radicale che in quei tempi difficili aveva assunto come connotazione politico-esistenziale, diventando una sorta di lingua franca degli emarginati, dei perseguitati, degli artisti strappati alla loro radice culturale.³⁸ C’è

³⁶ L’intreccio delle due motivazioni emerge comunque in vari preavvisi formulati dalla Società degli scrittori svizzeri alla Polizia, ad esempio quello del 1942 in merito alla domanda di Lisa Tetzner, che soggiornava a Carona e sulla quale il segretario dell’associazione Karl Naef così si esprimeva: “Non conosciamo il contenuto dei racconti di Lisa Tetzner, ma dubitiamo che si tratti di opere improntate a uno spirito esclusivamente svizzero. In questi tempi siamo responsabili verso la nostra gioventù, facendo di tutto affinché determinati influssi stranieri siano tenuti lontani da loro” (Carlo Piccardi, “L’arma degli scrittori”, *La Regione Ticino*, 12 gennaio 1998, p. 2).

³⁷ Si veda il documentario dal titolo *Wladimir Vogel. Itinerario di un compositore europeo*, realizzato dallo scrivente per la Televisione della Svizzera italiana nel 1988. Si veda inoltre Walter Labhardt, “Vom Überleben der Musik in finsternen Zeiten. Wladimir Vogel in der Schweiz (1933 à 1948)”, in Beat Schläpfer (a cura di), *Swiss Made*, Scheidegger & Spiess, Zürich 1998, p. 249.

qualcosa di simbolico nel fatto che questo primo corso sulla dodecafonia si tenesse in un remoto villaggio di montagna, lontano da occhi indiscreti, in un luogo tra l'altro che, grazie alla Valangin e al suo primo marito Wladimir Rosenbaum, aveva registrato il passaggio di molti altri esuli – Toller, Tucholsky, Brentano, Silone, Curjel, Mendelssohn e Canetti³⁹ – in forma quasi cospirativa. In verità, se la dodecafonia era ancora una pratica accettata da poche individualità al di fuori del nucleo viennese originario e ancora marginale nella stessa SIMC, tanto più trovò resistenza in Svizzera in quanto essa aveva assunto una valenza sovversiva. Lo stesso Vogel, così come Ernest Krenek, all'origine non era stato della partita, ma vi approdò solo quando – lasciata la metropoli berlinese in cui aveva avuto un ruolo primario in termini espressivi ben diversamente integrati in una situazione di condivisa ed equilibrata modernità – lo sradicamento produsse una lacerazione anche in termini linguistici. Non per niente, dopo il primo assaggio nel *Concerto per violino e orchestra* (1937) e nei *Madrigaux* (1939), la dodecafonia si impose a Vogel durante la composizione del *Thyl Claes*, composto proprio a Comolengo tra il 1937 e il 1942. Oratorio drammatico, chiaramente configurato come protesta contro l'oppressione e nel quale la persecuzione degli eretici in Fiandra da parte di Filippo II è vista come una metafora della violenza del fascismo, nella seconda parte vi si registra il passaggio al nuovo metodo compositivo. Orbene la Svizzera, risparmiata dalle catastrofi politiche ma spinta a compattare la propria società per resistere alle pressioni esterne, tra le due Guerre non poteva non privilegiare invece la via espressiva della modernità moderata, che si riconosceva nel Neoclassicismo e nel Neo-oggettivismo, orientamenti che, in quanto fondati sulla priorità del principio funzionale rispetto alla componente ideologica, erano facilmente predisposti all'integrazione e alla mediazione anziché alla contrapposizione. Se già per tradizione la musica in Svizzera si era sviluppata in forme e modi espressivi strettamente connessi con la forte

³⁸ Carlo Piccardi, "Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonicisti a congresso", in Sergio Miceli (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Edizioni Suvini e Zerbin, Milano 1998, p. 215. Nel 1943, sempre a Comolengo, Vogel si attivò per organizzare un corso di due settimane e prese contatto con Erich Schmid, intenzionato ad affidargli la trattazione della tecnica dodecafonica. Dedicata al tema "musica e arti figurative", l'iniziativa non andò in porto (Thomas Gartmann, "Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...". Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960", p. 31).

³⁹ Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Francke Verlag, Bern-München 1967, p. 61.

domanda partecipativa proveniente dal pubblico, tanto più negli anni Venti e Trenta fu indotta a consolidare il livello mediano dell'espressione, attenta a non rompere il delicato filo del dialogo con il pubblico. È ad esempio da notare come l'AMS avesse già preso a cuore il problema della musica militare negli anni della mobilitazione, quando dedicò l'assemblea di Thun del 1915 a una discussione sull'importanza di migliorare il livello delle creazioni, che ebbe come conseguenza una serie di interventi nelle bande dell'esercito. Della stessa preoccupazione di funzionalità l'associazione si fece carico durante la seconda mobilitazione, quando, in occasione dell'assemblea di Langnau nel 1944, ospitò un colonnello divisionario a discettare sull'importanza delle marce militari.⁴⁰ D'altra parte, spesso nelle feste dell'AMS, anche in anni recenti, uno spazio è riservato alla musica liturgica. Se il difetto del corporativismo, come eccesso di difesa degli interessi di categoria, è sempre stato in agguato nell'attività dell'AMS, non si può invece dire che essa sia stata tentata da atteggiamenti di arroccamento nei confronti della società, rispetto alla quale è invece sempre stata attenta a cercare la sintonia.

Difficile cammino verso la modernità

Se l'esule forestiero in condizione straniata era spinto a rafforzare la propria identità in forme individualistiche, che prescindevano ormai da un rapporto organico con un pubblico interlocutore, per lo svizzero, che al contrario si sentiva minacciato non come individuo, ma come parte di una Nazione in pericolo in quanto tale, valeva la preoccupazione contraria, che spingeva verso il rafforzamento dell'identità collettiva. La problematica del rapporto con la modernità in quegli anni fu appunto determinata dalla necessità di modulare l'ambizione a esplorare nuove frontiere dell'espressività, senza che venisse meno la coscienza civile che vincolava l'artista al dovere di adeguarsi alle attese della comunità, che non potevano essere quindi quelle del linguaggio avanzato.

Tale situazione diffusa non impedì alla Svizzera di illuminare la scena internazionale come faro capace di orientare la navigazione in determinati momenti topici, attraverso eventi eccezionali. In ambito musicale, due di essi ebbero come centro l'Opernhaus di Zurigo: il 2 giugno 1937 la prima rappresentazione della *Lulu* di Alban Berg e il 28 maggio 1938 quella di *Mathis der Maler* di Paul

⁴⁰ Wilhelm Merian, "Fünfzig Jahre STV / Cinquante ans de l'A.M.S.", pp. 27-28, 49.

Hindemith, vale a dire opere bandite dal Terzo Reich, che ormai potevano trovare udienza solo in Svizzera in quanto terra di lingua tedesca. La prima, attesissima, era una sorta di testamento del compositore viennese da poco scomparso e punto di riferimento dello schieramento avanguardistico approdato al metodo dodecafonico; la seconda una specie di opera manifesto, di un compositore ormai indotto all'esilio, che aveva per tema il tormento dell'artista sullo spazio ancora concesso all'arte in un'epoca di guerre e persecuzioni. Benché la risonanza di tali eventi fosse più internazionale che nazionale – non ebbero un riscontro coinvolgente ma suscitavano piuttosto un cauto interesse – essi gettarono un seme che avrebbe fruttificato nel dopoguerra. Lo stesso dicasi di alcune prime teatrali, che da sole bastano a indicare l'importanza della scena svizzera di quel periodo, dove domina la prima rappresentazione dei lavori cruciali di Bertolt Brecht allo Schauspielhaus di Zurigo: *Mutter Courage und ihre Kinder* il 19 aprile 1941 (con la musica di Paul Burkhard), *Der gute Mensch von Sezuan* (con la musica di Huldreich Georg Früh) il 4 febbraio 1943, *Lebens des Galilei* il 9 settembre 1943, senza dimenticare l'occasione che la Volksbühne offrì, ai lavoratori riuniti nel Volkhaus di Zurigo, di assistere nel 1938 alla rappresentazione di *Die Gewehre der Frau Carrar* e, il 1° maggio 1941, a quella di *Die Mutter* che il grande drammaturgo aveva ricavato da *La madre* di Gor'kij. Probabilmente l'accoglienza dei messaggi artistici avanzati che venivano dall'esterno, in un certo senso, è riscontrabile più facilmente nell'ambiente sindacale, come dimostra il grande sforzo profuso dallo Zürcher Arbeiter-Sängerkartell nell'allestimento di *Jederman*, "cantata profana" di Hans Sahl con la musica di Tibor Kasics, altro emigrante di origine ungherese, cresciuto a Zurigo e tornato, per collaborare con il Cabaret Cornichon a partire dal 1934, dopo un'esperienza maturata a Berlino nell'ambiente cabarettistico come pianista jazz.⁴¹ Come autore della musica di questa "cantata profana", per non compromettere la richiesta della cittadinanza svizzera, allora si manifestò con lo pseudonimo di Victor Halder. Anche Sahl, fuggito da Berlino via Praga, nel 1934 arrivò a Zurigo, dove fu attivo per qualche tempo nei Cabaret Pfeffermühle e Cornichon, ma dovette lasciare subito la Svizzera non avendo potuto ottenere il permesso di soggiorno. Amici zurighesi gli procurarono l'incarico di *Jedermann*, che il 1° maggio 1938 mobilità ottocento esecutori per la rappresentazione al Limmathaus, un successo che

⁴¹ Elsie Attenhofer, *Cornichon-Erinnerungen an ein Cabaret*, Benteli Verlag, Bern 1975, pp. 80 sgg.

motivò una serie di repliche nella grande tenda eretta nella Bellevueplatz. Il lavoro inscenava la parabola del proletario dalla nascita fino alla morte violenta, attraverso una lunga lotta contro l'ingiustizia e l'oppressione, per terminare con la condanna alla pena capitale comminatagli dall'esercito di uno Stato fascista-capitalista. In questo caso la critica fu generosa. Il *Tages-Anzeiger* osservò che "il socialismo ha ottenuto un *Festspiel* rappresentativo, che può essere contestato politicamente, ma non artisticamente", dove significativamente l'accento era posto sulla contestabilità del messaggio politico, che in Svizzera difficilmente poteva attecchire data la situazione di pace sociale che i sindacati e i datori di lavoro avevano pattuito nel 1937 in funzione della "difesa spirituale del Paese".⁴²

La denominazione di *Festspiel* scelta dal cronista stabiliva un parallelo tra quella specie di oratorio politico militante di chiaro stampo "weimariano" e il genere svizzero di spettacolo drammatico-musicale riattivato proprio in quegli anni come manifestazione di una mobilitazione per la libertà, viceversa di stampo consociativo. Ciò spiega come, nell'ambito dell'Esposizione nazionale del 1939 a Zurigo, la *Landesaustellung*, accanto ai *Festspiele* ufficiali dei cantoni potesse essere inscenato un *Festspiel* del Partito socialdemocratico. Il lavoro, didascalicamente basato sul principio della lotta di classe, era intitolato *Der neue Kolumbus*; i suoi autori, Albert Ehrismann per il testo e Huldreich Georg Früh per la musica,⁴³ non a caso provenivano dall'esperienza del Cabaret Cornichon, che era sì ideologicamente schierato a sostegno della "difesa spirituale del Paese", ma con dichiarati tratti antifascisti, rispecchianti le pratiche artistiche berlinesi dell'opposizione a Hitler che non mancarono di suscitare le proteste dei rappresentanti in Svizzera delle autorità tedesche e italiane.⁴⁴ Evidentemente la presenza in quegli anni, sulla scena zurighese, di artisti fuoriusciti della Germania⁴⁵ costituiva un riferimento in grado, anche se marginalmente, di porsi in alternativa alla compattezza dell'impianto conservativo del *Festspiel* tradizionale. Le tensioni dell'epoca alimentarono infatti occasionalmente forme di opere-manifesto che non riuscirono a creare un vero e proprio filone, ma che riman-

⁴² Martin Stern, "Schweizertheater und Exildramatik", in Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern (a cura di), *Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschweiz bis Frisch und Dürrenmatt*, Chronos Verlag, Zürich 2000, pp. 493-96.

⁴³ Martin Stern, "Das Festspiel", in Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern (a cura di), *Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschweiz bis Frisch und Dürrenmatt*, pp. 142-44.

⁴⁴ Elsie Attenhofer, *Cornichon-Erinnerungen an ein Cabaret*, pp. 30-34.

gono testimonianza di un confronto con la solida tradizione del *Festspiel* patriottico. Ne è un documento rivelatore *Das neue Land oder Kolumbus kehrt zurück*, la leggenda drammatica di Albert Ehrismann, il quale, nel 1946, riprese nell'ambito del settimo Schweizerisches Arbeiter-Turn-und-Sport-Fest, quindi di un'organizzazione di sinistra, il tema del suo lavoro rappresentato a Basilea nel 1939.⁴⁵ La parabola rovescia la vicenda della scoperta dell'America, i cui indigeni convincono i colonizzatori venuti dal mare a ritornare nel vecchio mondo – la Spagna qui è quella moderna del franchismo – per portarvi la libertà. Ne compose la musica, improntata al *song* di Kurt Weill e con gli accenti marziali di Hanns Eisler, Rolf Liebermann, il quale, oltre ad avere respirato l'aria weimariana nei cabaret zurighesi ai quali aveva già collaborato,⁴⁷ nel 1940 era andato ad Ascona a studiare composizione con Wladimir Vogel. Questi non solo gli impartì i principi del metodo dodecafonico a cui si sarebbe applicato, ma non poteva non trasmettergli lo spirito dell'esperienza della "Kampfmusik" da lui maturata negli anni berlinesi. Se già suscitava diffidenza la prospettiva dodecafonica, di cui nel suo radicalismo il compositore russo-tedesco era portatore, a maggior ragione poteva fomentarla il contesto ideologico di quel suo precedente. Anche qui il ruolo di Vogel si rivela centrale come testimonianza di una condizione in cui la militanza politica, non potendo essere esercitata dallo straniero, si manifestava tra le righe in forma quasi sotterranea.

⁴⁵ La spinta venne infatti dal Cabaret Pfeffermühle che, trasferito da Erika Mann da Monaco a Zurigo nell'autunno del 1933, con il suo successo spronò Walter Lesch, Emil Hegetschweiler, Alois Carigiet e i musicisti Billy Weilenmann e Otto Weissert a dar vita al Cabaret Cornichon, che iniziò l'attività nel 1934 con gli attori Mathilde Danegger, Toni von Tuason, Fritz Pfister, la berlinese Dora Gerson e il viennese Ludwig Donath, cui si aggiunsero in seguito Elsie Attenhofer, Karl Meier, Hilde Herter, Helene Pastorini, Traute Carlsen, Trudi Stössel, Heinrich Gretler, Lotte Krauss, Alfred Rasser ecc. Vi collaborarono i compositori Robert Blum (*Grosses Oratorium für Zufriedene*, 1934), Tibor Kasics, Huldreich Georg Früh, Walter Lang, Werner Kruse, Rolf Liebermann e, occasionalmente, Arthur Honegger (*Ibid.*, pp. 13-14, 38-40, 108, 314-15, 319). Su quel modello sorsero nel 1935 a Basilea il Cabaret Resslerlytt, in cui operò il regista tedesco Gerog Manth e che fu trasformato nel 1939 in *Der Spiegel* e, nel 1936 a Berna, il Cabaret Bärenatze, col regista Igor Pahlen proveniente dall'esperienza del Pfeffermühle, mentre Alfred Rasser nel 1943 ne fondò uno proprio, il Kaktus. Esaurite le tematiche politiche con la fine della guerra, tali esperienze si conclusero. Ciò non impedì a Weisser, Lenz e Carigiet di rinverdire quei fasti fondando nel 1949 il Cabaret Fédéral, mantenuto vivo fino al 1960 (Ursula Käser-Leisibach, "Das schweizerische Cabaret", in Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern (a cura di), *Schweizertheater. Drama und Bühne der Schweiz bis Frisch und Dürrenmatt*, pp. 346-51).

⁴⁶ Martin Stern, "Das Festspiel", p. 151.

Ciò avviene nei cori parlati di *Thyl Claes*, che al popolo clamante nella drammatica oppressione delle Fiandre da parte di Filippo II attribuisce una significativa dimensione moderna, strettamente legata alla precedente esperienza del musicista nell'*Arbeitermusikbewegung* berlinese. Ne è testimonianza in particolare il coro di uomini all'unisono ("Ton frère est mort sur la roue", n. 12), che rivela una sorprendente assonanza con il tono di marcia sommersa tipico di certi canti francesi del *maquis*. Così la sua composizione *Devise* per banda, presentata al Festival della SIMC del 1936 a Barcellona, oltre ad avere un corrispettivo per coro di chiaro profilo politico (*Schliesst die Einheitsfront*), in una sorta di metamorfosi ricompare nella cantata *An die Jugend der Welt*, composta nel 1954 per il congresso delle Jeunesses Musicales a Hannover, su un testo più moderato esortante alla giustizia in un mondo da cui non sono state ancora bandite le guerre, ma con l'accento memore dello spirito di lotta che aveva infiammato gli animi nei suoi anni berlinesi.⁴⁸ La composizione di Vogel forse più emblematica della difficoltà di manifestare apertamente la propria professione di fede politica è il quintetto *Ticinella*, composto nel 1941 ad Ascona su alcuni motivi popolari ticinesi. Concepito come omaggio al Paese di accoglienza, lascia decifrare in trasparenza, in una forma di crittogramma musicale, temi delle composizioni che segnarono la sua affermazione in Germania. Attraverso l'allegretto canto militare degli svagati soldati svizzeri ("Addio la caserma"), si profila il fosco presagio della sua *Ritmica ostinata*, che Hermann Scherchen aveva presentato nel 1932 in una versione monumentale per soli fiati con la Berliner Posaunisten-Vereinigung (*Sturmarsch*) e che

⁴⁷ Liebermann aveva praticato il *song* di stampo brechtiano come autore di canzoni per il Cabaret Bärenstätze, come direttore musicale della Volksbühne di Zurigo e soprattutto per avere messo in musica poesie di Bertolt Brecht per Liselott Wilke, sua compagna d'allora e attrice dello Schauspielhaus zurighese, la quale (conosciuta col nome d'arte di Lale Andersen) era stata fra gli interpreti di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* a Berlino (Verena Naeyege, "Liebermann" [ad vocem], in *Theaterlexikon der Schweiz/Dizionario teatrale svizzero*, II, Chronos Verlag, Zürich 2005, p. 1105; Gisa Aurbeck, *Rolf Liebermann*, Eller & Richter Verlag, Hamburg 2001, pp. 20-21).

Il rapporto tra il compositore svizzero e Lale Andersen (ricordata come la prima cantante ad avere inciso e diffuso nel 1938 la celebre canzone di Norbert Schultze divenuta il mito di una generazione) nel 1980 ha costituito in forma romanzata il soggetto di *Lili Marlen*, il noto film di Rainer Werner Fassbinder interpretato da Hanna Schygulla e Giancarlo Giannini.

⁴⁸ Carlo Piccardi, "Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni", in Gianmario Borio, Mauro Casadei Turroni Monti (a cura di), *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, LIM, Lucca 1999, pp. 89-105.

si ricorda per la subitanea acquisizione di una connotazione antifascista nella contrapposizione alle camicie brune, che già marciavano al canto dei loro inni guerreschi per le strade della capitale tedesca⁴⁹.

Nella doppia valenza, la piccola composizione di Vogel rivela la precarietà dello straniero in Svizzera negli anni in cui dilagava il protezionismo intellettuale, ufficializzato nella “difesa spirituale del Paese”. Molti ne fecero le spese. Altri poterono farsi valere per meriti acquisiti, come fu il caso di Hermann Scherchen, il grande direttore d’orchestra che grazie al suo legame con l’Orchestra del Musikkollegium di Winterthur, risalente al 1923, riuscì a ottenere nel 1937 la residenza a Neuchâtel. Anch’egli, proveniente dalle stesse esperienze berlinesi di Vogel, manifestava uguale propensione politica, guardata con sospetto dall’autorità di Polizia federale, come dimostra l’indagine sui suoi rapporti con la spia ungherese Sándor Radó, che da Ginevra passava all’Urss informazioni sul Terzo Reich.⁵⁰ Lo tradiva anche la sua disponibilità verso i sindacati e la sinistra democratica, in cui trovò il surrogato a una militanza radicale che nel contesto elvetico non aveva radici, ma che poteva creare l’illusione di un filo diretto tra l’arte e la classe operaia. Ciò avvenne in varie occasioni: a Zurigo nel 1944, quando tenne un corso sulle Sinfonie di Beethoven, con conseguente ciclo di concerti, organizzato dal comitato per la formazione della locale sezione del partito socialista; nel 1946 con l’allocuzione e l’esecuzione della *Quinta* di Beethoven a Berna nella giornata unitaria del VPOD (sindacato dei servizi pubblici) e infine il 1° maggio 1947 a Zurigo con la *Nona* per la quale, oltre all’orchestra di Winterthur, fece appello a un “Beethovenchor” composto di studenti e lavoratori.⁵¹

Soprattutto Scherchen, nella sua disposizione pragmatica, trovò il modo di equilibrare la sua grande apertura verso le espressioni moderne avanzate con la ristretta visione della provincia svizzera attraverso l’impegno instancabile profuso, a Winterthur prima e a Radio Zurigo poi, nell’esecuzione di autori svizzeri, contempora-

⁴⁹ Friedrich Geiger, “Ticinella-Wladimir Vogel im Schweizer Exil, in Chris Walton, Antonio Baldassarre (a cura di), *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918-1945*, Peter Lang, Bern 2005, p. 69. Si veda inoltre Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, pp. 54-55.

⁵⁰ Hansjörg Pauli, “Dossier 769033-Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen”, *Dissonanz / Dissonance*, 29, agosto 1991, pp. 8-9.

⁵¹ Hansjörg Pauli, Dagmar Wünsche, *Hermann Scherchen Musiker 1891-1966*, Edition Hentrich, Berlin 1986, pp. 9-10.

nei e del passato, senza distinzione. Ne è testimonianza il lungo elenco di compositori, ai quali assicurò anche prime assolute, in cui troviamo l'intero piccolo *pantheon* nazionale – decine di nomi da Volkmar Andreae a Edward Staempfli, da Robert Blum a Frank Martin –, al punto da indurre Lothar Kemper, nel volume commemorativo dei quattro secoli del Musikkollegium, a chiamare il periodo della gestione Scherchen una “perenne festa federale di musica”.⁵² In questa cornice si collocava l'esecuzione di opere fondamentali, come avvenne il 3 marzo 1943, in una serata comprendente il *Symphonisches Rondo auf alte Schweizerlieder* di Hans Studer, pezzi di Conrad Beck, Albrechtsberger e Schubert e la presentazione delle *Variazioni per orchestra op. 30* di Anton Webern alla presenza del compositore stesso.⁵³ Grazie a questo evento e ad altre occasioni, per merito di Scherchen, l'appartata Winterthur divenne un caposaldo della modernità internazionale.

Ciò non deve però trarre in inganno poiché, soprattutto relativamente agli avamposti dodecafonici, le condizioni della loro comprensione non erano per nulla scontate.⁵⁴ Prima di approdare a Winterthur, la composizione di Webern era stata rifiutata a Ginevra da Ernest Ansermet e a Basilea da Paul Sacher. Con tutti i meriti che l'associazione Pro Musica di Zurigo, fondata nel 1934, si conquistò nella promozione della musica contemporanea, è significativo che le prime composizioni della Seconda Scuola di Vienna, che appaiono nei suoi programmi, siano state proposte nel 1940-1941 in *Hauskonzerte* a latere dei concerti principali.⁵⁵ Non diversamente era accaduto a Basilea in un concerto per pochi intimi del 10 febbraio 1940, introdotto da un discorso di Willi Reich, in cui figurava un incunabolo quale il *Lied op. 4 n. 4* (“So ich traurig bin”) di Webern, risalente al 1909. Ciò era tuttavia bastato per accendere nel giovane Jacques Wildberger – anche grazie allo studio della *Suite op. 25* di Schönberg a cui fu indirizzato da Paul Baumgartner – la fiamma dell'interesse per il nuovo metodo compositivo:

Dovevo solo trovare un maestro che mi accompagnasse nell'apprendimento. Il che non era un'impresa facile, poiché nel panorama musicale

⁵² Hansjörg Pauli, “Dossier 769033-Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen”, pp. 9-10.

⁵³ Christoph Keller, “Un'oasi per la Scuola di Vienna. I direttori d'orchestra Hermann Scherchen ed Erich Schmid a Winterthur e Zurigo”, p. 87.

⁵⁴ Su questo tema si veda Ulrich Mosch, “La dodecaфонia in Svizzera”, in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denez... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, pp. 228-43.

⁵⁵ Joseph Willmann, *Pro Musica der neuen Musik zulieb*, Atlantis Musikbuch, Zürich 1988, p. 56.

svizzero, alquanto conservatore, la dodecafonia non era riconosciuta come un metodo compositivo pienamente valido, bensì veniva vista con sospetto in quanto intellettualisticamente costruita e perciò innaturale e antimusicale. Mio maestro fu dunque Wladimir Vogel, che mi condusse in un nuovo mondo musicale. Già da tempo nutrivo un certo interesse nei suoi confronti grazie all'oratorio *Thyl Claes, Fils de Koll-draeger* (1938-1945) tratto dal romanzo di Charles de Coster. Era una musica di protesta politica. L'oppressione dell'Olanda da parte della Spagna era il simbolo del regime terrorstico di Hitler. Una nuova e importante esperienza: veniva infranto il tabù borghese della rigorosa separazione tra arte e politica. Per tale motivo Vogel era un emigrante non da tutti pienamente accettato.⁵⁶

In verità, nonostante il prestigio che nel dopoguerra gli spalancò le porte della scena italiana con esecuzioni al Maggio Musicale Fiorentino e al Festival di Venezia, Vogel godette di poca considerazione in Svizzera. Non solo nessun conservatorio gli offrì mai una cattedra di composizione, ma nel 1950, in occasione del cinquantenario dell'AMS, il suo nome non comparve nemmeno fra le decine e decine di personalità tratteggiate da Willi Schuh nel saggio riassuntivo inserito nel volume commemorativo.⁵⁷ Solo a distanza di oltre vent'anni dal suo arrivo nella Confederazione l'AMS ospitò una sua composizione in una delle proprie feste, *Dal quaderno di Francine settenne*, presentato nel 1957 alla festa tenuta a Locarno, dove non poteva mancare l'omaggio al maggior compositore residente nella Svizzera italiana. Significativamente, però, fu eseguita a distanza di pochi giorni dal Festival della SIMC, tenuto a Zurigo, dove era stata data in prima esecuzione la sua *Gotthardkantate*, presentata nel programma scelto dalla giuria internazionale dall'AMS.⁵⁸ Ciò non deve stupire, considerando che Vogel ottenne la cittadinanza svizzera solo nel 1954, in pratica ben due decenni dopo il suo arrivo in Svizzera. È significativo che il suo primo rapporto con l'AMS, per quanto indiretto, risalisse al 1935, quando il sodalizio, più che mai impegnato a sostenere gli artisti svizzeri,

⁵⁶ Jacques Wildberger, "Come ho vissuto la Svizzera da compositore", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezyl... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, p. 224.

⁵⁷ In verità il nome di Vogel vi appare una sola volta, indicato come insegnante di composizione di Rolf Liebermann. Willi Schuh, "Die Musik in der alemannischen Schweiz 1900-1950. Ein Überblick über die Schaffenden / La musique en Suisse alémanique 1900-1950. Brève revue des compositeurs", in AA.VV., *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens / L'Association des Musiciens Suisses dans le second quart de siècle de son existence*, p. 243 (ed. tedesca), p. 227 (ed. francese).

arrivò a protestare ufficialmente per il patronato che l'ambasciatore svizzero a Bruxelles, in virtù della presenza dello Sterk'sche Privatchor di Basilea, concesse alla prima esecuzione del suo oratorio *Wagadu*, diretto da Hermann Scherchen.⁵⁹ E un vero psicodramma può essere considerato l'intralcio all'*iter* dell'ammissione all'AMS, ufficialmente richiesta nel 1953 da Vogel: una richiesta accettabile secondo gli statuti, data l'ininterrotta residenza in Svizzera dal 1939, ma non secondo il comitato presieduto da Paul Sacher, che lo riteneva "non assimilato". Dopo aver deciso una specie di esame e una serie di limitazioni ("Le Président veut bien se charger [...] de lui poser ouvertement la question de savoir quels avantages il espère retirer en faisant partie de l'AMS, et en lui faisant entendre qu'il serait difficile de faire jouer ses oeuvres au cours de nos fêtes et de les faire bénéficier de notre propagande à l'étranger"), l'incontro con Sacher si risolse con la proposta di ammettere il richiedente quale "ausländische Mitglieder des STV" (membro straniero dell'AMS).⁶⁰ Nonostante lo scenario fosse mutato rispetto alle emergenze provocate dai totalitarismi alla frontiera con la fine della guerra ormai lontana, l'arroccamento rispetto agli stranieri persistette per lungo tempo ancora, come dimostra anche l'intervento di Sacher, quale presidente dell'AMS, per impedire nel 1947 la nomina a direttore del Conservatorio di Basilea di Bernhard Paumgartner, musicista e musicologo prestigioso ma di nazionalità austriaca.⁶¹ Per altrettanto tempo tale atteggiamento andò di pari passo con la resistenza nei confronti

⁵⁸ Bernard Geller, "75 ans de réalisations. Histoire de l'Association des Musiciens suisses / 75 Jahre Aufbau. Geschichte des Schweizerischen Tonkünstlervereins", in AA.VV. (a cura di Max Favre), *Tendances et réalisations. Volume commémoratif publié à l'occasion du septante-cinquième anniversaire de l'Association des Musiciens Suisses (1900-1975) / Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900-1975)*, Atlantis Verlag, Zürich 1975, p. 58 (ed. francese), p. 61 (ed. tedesca).

⁵⁹ Thomas Gartmann, "Das Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945", in Chris Walton, Antonio Baldassarre (a cura di), *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918-1945*, p. 51.

⁶⁰ Friedrich Geiger, "Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins", in Ulrich Mosch (a cura di), *Paul Sacher-Facetten einer Musikpersönlichkeit*, Schott, Mainz 2006, pp. 153-59. Ciò non impedì a Sacher, vari anni dopo, di commissionare a Vogel la *Komposition für Kammerorchester* (1976). Sulla sua *forma mentis* "nazionalistica", per quanto concerne l'occupazione delle posizioni ufficiali, merita di essere ricordato il suo intervento polemico come presidente onorario dell'AMS contro Martin Fläming, "Landeskirchenmusikdirektor der Evangelisch-Lutherischen Kirche" della Sassonia, che nel 1962 aveva concorso per un posto a Berna, qualificato come "profugo della Germania dell'est" (*Ibid.*, p. 151).

delle espressioni radicali, della dodecafonia giudicata “kompliziert”, “konstruiert” o “rabiät”, al punto che, in una circolare dell’aprile 1953 in cui il comitato dell’AMS si esprimeva sulla richiesta di nuove ammissioni, in merito alle tre composizioni presentate da Jacques Wildberger, Sacher cinicamente dichiarava: “Nessuna giuria accetterà queste opere, mai dovremo ascoltarle per cui possiamo tranquillamente decidere l’ammissione”.⁶²

In modo quasi ossessivo la difesa spirituale del Paese fu interpretata in una forma accesamente protezionistica, al punto che perfino un maestro cui la musica elvetica doveva più che a qualsiasi altro, Hermann Scherchen, nel 1940 si vide rifiutare la domanda di adesione all’AMS in ragione dello statuto, che per gli stranieri richiedeva la residenza nel Paese da almeno dieci anni. Che dietro a un atteggiamento tanto fiscale si celasse l’opposizione a ciò che il maestro rappresentava come proposta culturale è dimostrato dall’intervento dell’associazione presso la Polizia degli stranieri, affinché non fosse concesso a Scherchen il permesso di tenere un corso di composizione al conservatorio di Berna. La proposta proveniva da Paul Sacher, una volta ancora particolarmente attivo nella difesa dei diritti degli indigeni, il quale, in virtù delle regole più severe applicate agli stranieri, nel 1942 richiese “un’epurazione” nelle liste degli affiliati (“eine sofortige Säuberung des Mitgliederbestandes”). Tale zelo vigilante si estendeva poi ad altre associazioni, quale l’Unione dei direttori d’orchestra professionali, che nel 1944 intervenne ad esempio contro l’ingaggio di Paul Klecki, il maestro ebreo che aveva dovuto lasciare la Polonia all’arrivo dei nazisti, per un concerto dell’Orchestra di Radio Beromünster.⁶³ Poco importa che tali impedimenti fossero eminentemente dettati dall’interesse di difendere dalla concorrenza lo spazio professionale degli artisti svizzeri. Già di per sé le conseguenze di queste censure andavano oltre la semplice dimensione amministrativa, ostacolando il nascere di occasioni di arricchimento della vita culturale del Paese. Il clima di chiusura che si era determinato come risposta all’avvento dei totalitarismi ai confini

⁶¹ *Ibid.*, pp. 151-52. Nel verbale del comitato dell’AMS del 21 gennaio 1936, redatto da Sacher, è documentata l’occhiuta vigilanza del sodalizio nei confronti di artisti stranieri – il baritono Hermann Schey, il tenore italiano Salvati, il compositore Erwin Lendvai che a Zurigo era alla ricerca di una sistemazione come direttore di un “Arbeitermännerchor” – affinché non sfuggissero al controllo delle autorità. Thomas Gartmann, “Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...”. Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960”, p. 34.

⁶² Friedrich Geiger, “Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlerverein”, pp. 129-30.

della nazione si accompagnava spesso alla coscienza del pericolo di infiltrazioni che destabilizzavano l'ordine estetico allora percepito come valore civile. Lo attesta Paul Sacher fin dal 1935 quando, in un articolo sulla *Schweizerische Musikzeitung*, con tutto l'orgoglio per la funzione storica di terra d'asilo del nostro Paese, osava porsi il problema dell'opportunità di concedere la cittadinanza agli artisti stranieri, di fronte al fatto che "l'evoluzione della nostra vita musicale non trae necessariamente un beneficio quando cade sotto l'influsso dello straniero".⁶⁴ È evidente allora che, in tale contesto, la diffidenza verso le espressioni radicali fosse massima e che in particolare la posizione verso la dodecafonia fosse tutt'altro che neutra è dimostrato non solo dalla seconda parte del *Thyl Claes* di Vogel e dalla parte avuta da Vogel nel sostenere la direzione estetica intrapresa da Luigi Dallapiccola nei coevi *Canti di prigionia*,⁶⁵ ma già dal primo compositore dodecafonico svizzero, Erich Schmid, che, fra i suoi lavori rimasti ineseguiti a causa del suo isolamento, annovera quattro cori a cappella (*Gesänge der Zeit op. 15*)

⁶³ Thomas Gartmann, "Das Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945", pp. 55-56. Sul contributo, dato allora da Sacher, alla posizione chiusa e diffidente verso gli apporti che venivano dall'estero, parla un suo intervento di alcuni anni prima: "La Svizzera è fiera di essere stata in ogni tempo il luogo degli stranieri emigrati. La nostra ospitalità deve, così lo pretendono la predisposizione e la legge, preservare i senza patria da un destino miserevole di profughi. A noi si impone solo il problema irrisolto di come gli artisti indigeni (già diventati più numerosi a causa dei colleghi già attivi all'estero e costretti a rientrare) possano essere protetti dalla crescente concorrenza che ne deriva. Anche l'integrazione [*Einbürgerung*] spesso non è purtroppo raggiunta dagli stranieri per ragioni ideali, e non è senz'altro un bene per lo sviluppo della nostra tutela artistica se cadesse sotto l'influsso dello straniero".

Questo egli scriveva già nel 1935 nella *Schweizerische Musikzeitung*, rivista che, tra l'altro, non mancò di ospitare vari interventi di fuoriusciti dalla Germania nazista, quali Leo Kestenbergh, Hans Mersmann, Hans Gál, Otto Erich Deutsch, Rudolf Klein, Ernst Krenek, Hans Heinz Stuckenschmidt, Willi Reich (Thomas Gartmann, "Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...". Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960", pp. 33-34), ma solo dopo il 1938, mentre negli anni precedenti vi troviamo recensioni dell'attività musicale in Germania, affidate a critici tedeschi che non nascondevano il loro allineamento alla politica nazionale (Chris Walton, "Heil Dir, Helvetia! Anmerkungen zur Musikpublizistik eines 'neutralen' Landes", pp. 313-17).

⁶⁴ Thomas Gartmann, "Das Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945", p. 50.

⁶⁵ Carlo Piccardi, "Wladimir Vogel-Aspetti di un'identità in divenire", in Hans Jörg Jans (a cura di), *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Paul Sacher Stiftung, Basel 1986, pp. 200-3.

concepiti nel 1930 e revisionati nel 1940, su versi del poeta operaio Bruno Schönlanck. L'ultimo, programmaticamente rivolto ai "traditi" e agli "oppressi", li esorta a insorgere alla vista della "grande luce", che accende il tessuto vocale nella tensione estrema dei registri, lacerandolo attraverso la dilatazione degli intervalli. C'era quindi più di un motivo perché i musicisti svizzeri guardassero con sospetto a una pratica compositiva che inevitabilmente si sarebbe imposta come nel resto d'Europa, ma con un ritardo significativo. Sintomatico è, ad esempio, il fatto che uno dei pionieri della dodecafonia in Svizzera, lo zurighese Hans Schaeuble, rimanesse all'estero, in Germania, e che, anche quando rientrò in patria in piena guerra, si tenesse appartato senza né ottenere né cercare esecuzioni della sua musica, in una specie di esilio interno.⁶⁶

Un particolare contrassegno di modernità nel Novecento va riconosciuto al jazz, della cui diffusione la radio, come altrove, fu uno dei principali agenti. Il fatto che tale forma di espressione, notoriamente profilata come manifestazione di internazionalità, di stile di vita urbano e di spirito giovanile, apparisse nel decennio precedente la Seconda guerra mondiale (quando le circostanze politiche internazionali indussero la Svizzera a chiudersi sempre più rigidamente nelle certezze di un patrimonio acquisito simboleggiato dai suoi miti arcaici), pose un problema non solo sociale ma anche politico di non poco conto. È sintomatico che nel 1942 l'Unione dei contadini chiedesse ai responsabili della Radio svizzera di trasmettere jazz solo dopo le nove di sera, quando i contadini erano già a letto,⁶⁷ ma anche nelle città l'opposizione alla musica sincopata ritenuta deviante si manifestò a volte in modo autoritario, come dimostrò la campagna contro tale pratica nei bar e nelle sale da ballo di Basilea nel 1940 e negli anni successivi, giunta a gradi di isteria sorprendenti.⁶⁸ In verità la Svizzera tedesca, maggiormente esposta alla pressione del settore agrario, fu condizionata pesantemente dal radicamento della tradizione contadina fortemente legata alle manifestazioni patriottiche, che si ritenevano insidiate da "un nuovo male, una vera peste" (*ein neues Unheil, eine wahre Seuche*), cioè "dalla musica jazz che minaccia di soppiantare la buona, domestica musica da ballo paesana" (*Länd-*

⁶⁶ Chris Walton, "Inner Exile? The Peculiar Case of Hans Schaeuble", in Chris Walton, Antonio Baldassarre (a cura di), *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918-1945*, pp. 289-99.

⁶⁷ Theo Mäusli, "Ein Tanzorchester mit Schlagzeug ist eine Jazzband", in Theo Mäusli (a cura di), *Jazz und Sozialgeschichte*, Zürich (Chronos) 1994, p. 23.

⁶⁸ Theo Mäusli, *Jazz und geistige Landesverteidigung*, Zürich (Chronos) 1995, pp. 84-94.

ler-Tanzmusik), come affermava nel 1944 la *Schweizer Musiker-Revue*.⁶⁹ Se, in virtù del successo internazionale di alcuni complessi svizzeri, una presenza di rilievo all'Esposizione nazionale di Zurigo nel 1939 fu concessa alle orchestre di Teddy Stauffer e di Fred Böhrler,⁷⁰ la diffidenza verso questo tipo di musica si protrasse fino alla fine dell'azione della "difesa spirituale del Paese", cioè fino alla fine della guerra. La maggiore apertura verso questo nuovo linguaggio fu manifestata da Radio Ginevra, l'attivismo del cui direttore, Félix Pommier, portò nel 1935 alla proposta di creare una piccola orchestra jazz affidata a Bob Engel, destinata a servire le tre emittenti nazionali attraverso sei ore di trasmissione.⁷¹ In merito la Radio della Svizzera tedesca si dimostrò invece piuttosto esitante, al punto che il direttore generale Alfred Glogg giunse a proibire la trasmissione dell'hot jazz ripreso da Radio Sottens sull'antenna di Radio Beromünster, anche se poi dovette moderare la direttiva.⁷² Ciò avveniva nell'estate del 1940, quando l'esercito nazista aveva portato alla capitolazione della Francia, per cui v'è il sospetto che ciò sia da collegare anche all'intenzione di non irritare la Germania, che da tempo e notoriamente aveva introdotto limitazioni alla diffusione della musica jazz. È infatti sintomatico che nel 1943, dopo la sconfitta tedesca a Stalingrado e la piega presa dalla guerra a favore degli Alleati, la Radio della Svizzera tedesca si aprisse maggiormente a questo tipo di musica, al punto da creare anch'essa una propria orchestra jazz.⁷³

Tale situazione non impedì che proprio dal nostro Paese partisse l'iniziativa di ristabilire i rapporti interrotti dalla guerra tra i musicisti che avevano adottato il metodo schönberghiano, dispersi e divisi a causa delle vicende politiche. Fu così che Wladimir Vogel, il 12 dicembre 1948, convocò a Orselina una conferenza preparatoria del Primo congresso internazionale per la musica dodecafonica, tenuto a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, riunendovi una significativa rappresentanza internazionale di compositori che già si erano distinti nel nuovo orientamento: Luigi Dallapic-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

⁷² *Ibid.*, p. 142. Artur Beul, autore di fortunate canzoni aperte allo stile sincopato, ha testimoniato come del suo *Swing in Switzerland* per un certo tempo fosse proibita la programmazione radiofonica (Gabriela Schöb, "S mues scho e biz mee dehinder sii" - Schweizer Schlager und 'Geistige Landesverteidigung' - Zusammenhänge zwischen Musik und einer Mentalität gewordenen Ideologie", in Anselm Gerhard e Annette Landau (a cura di), *Schweizer Töne-Die Schweiz im Spiegel der Musik*, p. 206).

cola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris. Vi presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita – Erich Schmid, Alfred Keller e Hermann Meier – ai quali si aggiunse Rolf Liebermann. Oltre a costoro dovremmo considerare anche Edward Stampfli, residente nel Luganese dal 1944, che partecipò come pianista ai concerti tenuti in margine alle sessioni, sia a Orselina sia l'anno dopo a Milano,⁷⁴ e che dal 1949 iniziò a comporre secondo il metodo schönberghiano. Il congresso milanese, benché superato l'anno successivo dalla linea del serialismo integrale nei corsi estivi che spostarono verso Darmstadt l'attenzione del mondo musicale, è da ricordare come una tappa importante quale riaffermazione nel dopoguerra del potenziale creativo della concezione compositiva radicale, un filone della modernità che non si era piegato a compromessi e che, soprattutto, aveva mantenuto la distanza dalle vicende politiche, senza lasciarsi trascinare nel gorgo dei nazionalismi responsabili della devastazione del continente, riemergendo dalla tragedia con tutta la sua forza universalistica. Benché la conclusione del congresso di Milano rimanesse una generica professione di fede, alto fu il suo significato simbolico di ricerca di motivazioni al di là degli steccati nazionali. Ci si potrebbe allora chiedere come mai, essendo stato concepito in Svizzera, tale incontro fosse organizzato all'estero, o perlomeno non avesse in Svizzera le successive edizioni, che invece si tennero a Darmstadt nel 1951 e a Salisburgo nel 1952.⁷⁵ Il mancato aggancio con la ripresa internazionale del fervore artistico fu lo scotto che la musica, arte più di

⁷³ Theo Mäusli, *Jazz und geistige Landesverteidigung*, pp. 142-46.

Una prudenza, per non dire un opportunismo simile, si riscontrò allo stesso momento nella Società svizzera di musicologia, la quale solo nell'estate del 1943, quando la guerra cominciò a pendere a favore degli Alleati, ammise nel suo comitato tre eminenti ricercatori da tempo emigrati in Svizzera in quanto ebrei, mentre la firma di Willi Reich solo da quel momento fece regolare comparsa sulla *Neue Zürcher Zeitung* (C. Walton, "Heil Dir, Helvetia! Anmerkungen zur Musikpublizistik eines 'neutralen' Landes", p. 319).

Nel 1944, ingaggiando l'orchestra di Bob Huber, la Radio della Svizzera tedesca si dotò finalmente di un complesso stabile di musica ricreativa (Bruno Rub, "Vom Beromünster-Mix zum DRS-2-Format - der Jazz im Deutschweizer Radio", in Bruno Spoerri [a cura di], *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich [Chronos] 2005, p. 335).

⁷⁴ Carlo Piccardi, "Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonicisti a congresso", pp. 215, 256-57.

⁷⁵ Gianmario Borio, "Kontinuität der Moderne?", in Gianmario Borio, Hermann Danuser, *In Zenith der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, vol. I, Rombach Verlag, Freiburg in Breisgau 1997, pp. 183-84.

ogni altra legata al momento aggregante della società, in particolare in Svizzera, pagò nel lento processo di decantazione dello spirito di arroccamento in cui si erano irrigidite le sue pratiche durante il conflitto mondiale. In tale contesto si colloca anche l'occasione mancata, per lo Schauspielhaus di Zurigo, di rappresentare per Bertolt Brecht il polo di riferimento dopo il suo rientro in Europa dall'esilio americano, prima che egli trovasse il punto d'approdo nel Berliner Ensemble, dove si affermò lo svizzero Benno Besson, entrato in contatto con il drammaturgo tedesco proprio a Zurigo. Lo dimostra la scarsa evidenza concessa all'*Antigone*, che egli poté allestire nel febbraio 1948 grazie a Hans Curjel allo Stadttheater di Coira con la propria regia. Il teatro zurighese lo ospitò in sordina in una sola *matinée* in marzo, mentre, pur riservandogli la prima rappresentazione di *Herr Puntila und sein Knecht Matti* il 5 giugno 1948, non fece figurare il suo nome quale regista, attribuendo la regia al suo assistente Kurt Hirschfeld, pare a causa di problemi con la Polizia degli stranieri. Evidentemente il clima di guerra fredda che si era imposto impedì a quella istituzione di affidarsi a un artista dichiaratamente schierato sul versante comunista.⁷⁶

L'episodio più clamoroso risale al 1944, quando la Radio della Svizzera tedesca scelse Hermann Scherchen come capo dei programmi musicali e direttore della ristrutturata orchestra dello studio di Zurigo. Nonostante i meriti guadagnati in favore della musica svizzera nella funzione di direttore ospite stabile dell'Orchestra del Musikkollegium di Winterthur dal 1923 al 1950, dove si distinse per la programmazione di molte esecuzioni di compositori svizzeri contemporanei⁷⁷, Scherchen era di nazionalità tedesca e schierato politicamente a sinistra. La scelta di un musicista straniero portò addirittura l'Associazione dei musicisti svizzeri a decretare un boicottaggio della radio da parte dei propri membri e, in un'assemblea straordinaria, a votare una petizione indirizzata al Consiglio federale affinché usasse i propri mezzi per far sì che a quel posto fosse destinato uno svizzero, "poiché la nomina di uno straniero, estraneo alla mentalità svizzera (*der zudem schweizerischem Wesen fremd ist*), al posto di direttore musicale dell'Orchestra della radio della Svizzera tedesca ufficiale e rappresentativo di fronte alla Svizzera e all'estero, significa un'immeritata degradazione morale e artistica dei nostri musicisti

⁷⁶ Klaus Völker, "Welttheater in der Enge oder 'Grosses Theater' in einer bequemen Stadt?", pp. 71-81.

⁷⁷ Hansjörg Pauli, "Dossier 769033-Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen", pp. 9-10.

sti”.⁷⁸ In quel caso la direzione della Società svizzera di radiodiffusione (SSR) resistette alle pressioni e rifiutò le dimissioni che il maestro aveva inoltrato. Con il significativo incarico a Scherchen, essa dimostrava una disponibilità piuttosto audace per le condizioni dell’epoca e in anni di forte ripiegamento interno, sia per le novità organizzative che Scherchen portava (grazie all’esperienza acquisita a Radio Königsberg dal 1928 al 1931) sia in generale per l’apertura verso le personalità portatrici di nuove idee provenienti dall’estero.⁷⁹

Alcuni anni dopo tuttavia, dopo un intervento di Scherchen il 23 giugno 1950 nell’ambito di una settimana culturale organizzata dal Partito del lavoro su “Cecoslovacchia 1950”, in cui egli riferiva in termini positivi dell’esperienza vissuta a Praga a due riprese nel festival di primavera (1949-1950), sulla stampa si scatenò una feroce polemica intorno al presunto scandalo di un alto funzionario dell’ente radiofonico che elogiava un regime comunista. In quel caso, nel clima di guerra fredda, la Radio della Svizzera tedesca non ebbe la forza di resistere alla pressione generalizzata, per cui, impossibilitata a mantenere il maestro nel ruolo dirigenziale, fu lei stessa a indurlo a dare le dimissioni.⁸⁰ Ciò non toglie che tale ente, come tra il 1942 e il 1945 già aveva affidato la responsabilità della conduzione del settore musicale a Huldreich Früh (direttore musicale del Cabaret Cornichon e autore delle musiche di scena della prima rappresentazione a Zurigo di *Der gute Mensch von Sezuan* di Bertolt Brecht nel 1943), anche dopo la partenza di Scherchen, scegliendo per tale carica (fino al 1957) Rolf Liebermann che aveva avuto una frequentazione altrettanto intensa con lo stesso trasgressivo ambiente cabarettistico, dimostrasse la sua capacità di porsi in alternativa al conservatorismo dominante nelle altre istituzioni ufficiali.

⁷⁸ Thomas. Gartmann, “‘Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...’. Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960”, p. 35.

⁷⁹ Quanto al livello intellettuale e politico della Società Svizzera di Radiodiffusione varrà per tutte la trasmissione in prima mondiale, il 12 maggio 1940 dallo studio di Berna sulle onde di Radio Beromünster, del radiodramma *Der Verhör des Lukullus* di Bertolt Brecht con la regia di Ernst Bringolf (John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, 1959 [ed. italiana *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Lerici, Milano 1955, p. 65]), approdato in Svizzera nel 1933 e che vi sarebbe ritornato tra il 1947 e il 1948 per allestire la sua versione di *Antigone* a Coira su invito di Hans Curjel e il *Puntila* allo Schauspielhaus di Zurigo.

⁸⁰ Hansjörg Pauli, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Hug & Co., Zürich 1993, pp. 44-45.

D'altra parte Liebermann (il primo allievo di Vogel in Svizzera) era stato tra i pochi che promossero la prima iniziativa mirante a ristabilire i rapporti interrotti dalla guerra tra i musicisti che avevano adottato il metodo schönberghiano, dispersi e divisi a causa delle vicende politiche.

Per quanto riguarda la musica, la dodecafonia si sarebbe fatta largo negli anni successivi, indirizzando i più giovani a cercare il confronto con i colleghi della nuova generazione in una cittadella al di là del confine, Darmstadt, in cui era ripreso il filo interrotto del messaggio avanguardistico dopo il *vulnus* inferto dal regime hitleriano direttamente alla cosiddetta "arte degenerata". Un esame di coscienza andrebbe però fatto da parte della Svizzera – unico Paese risparmiato dalla guerra nel centro dell'Europa, rimasto intatto nelle sue istituzioni – per avere mancato l'obiettivo a portata di mano di diventare la specola del verbo artistico del continente liberato e da ricostruire, unico membro vivo e vegeto fra le nazioni distrutte e spossate, che per di più aveva accolto le menti migliori perseguitate nei loro Paesi d'origine. L'istituzione di un corso di composizione, affidato a Pierre Boulez nel 1960 al Conservatorio di Basilea, poi seguito da Karlheinz Stockhausen nel 1963 e da Henri Pousseur nel 1964, sarebbe arrivata tardi e come atto accademico di importazione, mentre se il Paese avesse saputo abbandonare i propri pregiudizi e valorizzare i talenti ospitati, le condizioni affinché un modello estetico potesse irradiare dopo la guerra dal territorio svizzero erano state date ben prima.⁸¹ Il fatto poi che tali corsi fossero voluti e finanziati da Paul Sacher, cioè dallo stesso regista della vita musicale svizzera, che prima d'allora era stato una delle principali figure di riferimento del sostegno "condizionato" alla modernità, deve far riflettere. Questa sua apertura, che contrastava duramente con la posizione dell'altro esponente storico della modernità musicale in Svizzera, Ernest Ansermet – uscito proprio nel 1961 con *Les fondements de la musique dans la conscienceschoenberhumaine*, un trattato che, sulla base della fisiologia uditiva, stabiliva una frontiera tra i suoni indistinti organizzati nel sistema seriale e il linguaggio tonale come unico a poter vantare una ragion d'essere espressiva – va interpretata nel quadro dei cambiamenti intervenuti nel dopoguerra. Il passaggio è stato collegato da Roman Brotbeck al riposizionamento della Svizzera come Paese fiorente della moderna economia che spingeva all'apertura inter-

⁸¹ Robert Piencikowski, "Un esperimento pedagogico. I corsi superiori di composizione alla Musik-Akademie di Basilea alla fine degli anni Sessanta", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezyl... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, pp. 262-269.

nazionale, convertito al binomio tradizione-progresso senza più preclusioni. L'avanguardia, nella precedente fase guardata con sospetto per gli aspetti estremistici equivalenti a una scelta rivoluzionaria, nella nuova fase, che nel lato antagonistico dei Paesi dell'est vedeva l'imposizione dall'alto del realismo socialista, assumeva una valenza alternativa, nel senso di testimoniare al più alto grado la libertà lasciata dalla società occidentale all'artista di operare nella sua individuale autonomia d'espressione.⁸²

Emancipazione e spinte radicali

Un punto fermo è rappresentato dal Festival mondiale della Società internazionale di musica contemporanea, tenutosi a Zurigo nel 1957 e ricordato per la prima esecuzione in forma scenica di *Moses und Aron* di Schönberg. Il Festival rinverdiva il ricordo della centralità della città svizzera in occasione delle prime teatrali di Berg e Hindemith di vent'anni prima e si collegava alla manifestazione delle correnti seriali più avanzate, fra cui spiccava la presentazione di una serie di lavori dello Studio di fonologia della Rai di Milano, con composizioni di Luciano Berio, Bruno Maderna e Henri Pousseur, organizzato con la collaborazione di Radio Zurigo.⁸³

Grazie alla spinta tecnologica la radio, che già negli anni Trenta e Quaranta come emblema della modernità fu uno strumento molto importante di diffusione della Nuova Musica,⁸⁴ assunse in quel periodo un ruolo propulsore. Alla radio (in questo caso allo Studio di Basilea per merito del suo direttore Fritz Ernst e del capo del dipartimento musicale Conrad Beck) era già andato il merito di avere organizzato dal 19 al 21 maggio 1955 un simposio su "Elektronische und konkrete Musik",⁸⁵ a cui erano stati invitati i pionieri

⁸² Roman Brotbeck, "Il paese dell'Esposizione nazionale: una gestazione difficile e i figli ribelli. L'avanguardia musicale nella Svizzera degli anni sessanta e primi settanta", pp. 274-77.

⁸³ Joseph Willimann, *Pro Musica der neuen Musik zulieb*, p. 143.

Sull'insieme della manifestazione si veda Heidi Zimmermann, "Il suono del grande e vasto mondo. Il festival mondiale della musica della SIMC a Zurigo nel 1957", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezzy... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, pp. 137-44.

⁸⁴ Carlo Piccardi, "Tra creatività e realtà quotidiana. La musica moderna alla radio svizzera", *AAA-TAC Acoustical Arts and Artifacts-Technology, Aesthetics, Communication*, I, 2004, pp. 29-52, pubblicazione in forma più estesa di Carlo Piccardi, "La musica moderna alla radio svizzera", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezzy... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, pp. 121-36.

della musica elettroacustica. Vi avevano tenuto relazioni Herbert Eimert e Werner Meyer-Eppler, fondatori dello Studio di musica elettronica di Radio Colonia (che vi avevano presentato tra l'altro le prime composizioni su nastro di Karlheinz Stockhausen e di Henri Pousseur), Pierre Schaeffer, fondatore del Groupe de Recherche de Musique Concrète dell'ORTF a presentare composizioni sue e di Pierre Henry, Maurice Martenot inventore dell'Onde Martenot, strumento esibito nel *Concerto* composto da André Jolivet, Friedrich Trautwein e Oskar Sala, rispettivamente inventore del Trautonium e suo utilizzatore, interprete del proprio *Konzert für Mixturtrautonium und elektronisches Schlagwerk* (nastro magnetico registrato a Radio Brema e a Radio Basilea) diretto in prima esecuzione da Paul Sacher nella serata preceduta da una conferenza di Hans Heinz Stuckenschmidt.

Benché Hansjörg Pauli abbia ricordato, da “compagno senza patria” [*vaterlandloser Geselle*], i suoi programmi sulla musica d'avanguardia come il prodotto di uno spaesamento (“Quando nei primi anni Sessanta attraverso Radio Zurigo cominciai ad informare sui fatti alternativi, mi si rimproverò di sostenere l'inforestiamento culturale”⁸⁶), quelle trasmissioni contribuirono notevolmente allo svecchiamento della scena musicale svizzera. Quasi contemporaneamente a Ginevra, nel 1959, Jacques Guyonnet fondava lo Studio de musique contemporaine mentre, per merito di André Zumbach, sorgeva il Centre de recherches sonores de la Radio suisse romande e, a partire dal 1964, il Diorama de la musique contemporaine, che garantì per oltre un decennio, e sempre per merito della radio, una rassegna aggiornatissima di musica nuova,⁸⁷ benché ciò avvenisse non senza difficoltà, per non dire lacerazioni, come risulta dal “manifesto” pubblicato nel 1966 da Guyonnet nel *Journal de Genève* contro il conformismo della vita musicale romanda, che testimonia un vero e proprio conflitto generazionale.⁸⁸

Un appoggio alle forze rigeneratrici venne nel 1964 dall'Esposizione nazionale di Losanna, impegnata a fornire un'immagine rin-

⁸⁵ Heidy Zimmermann, “Il suono del grande e vasto mondo. Il festival mondiale della musica della SIMC a Zurigo nel 1957”, p. 139.

Si veda anche Fred Prieberg, *Musica ex machina*, Verlag Ullstein, Berlin-Frankfurt-Wien 1960, pp. 128-30 (trad. it., Einaudi, Torino 1963, pp. 135-37).

⁸⁶ Joseph Willimann, *Pro Musica der neuen Musik zulieb*, p. 202.

⁸⁷ Carlo Piccardi, “Tra creatività e realtà quotidiana. La musica moderna alla radio svizzera”, pp. 47-48; nonché Carlo Piccardi, “La musica moderna alla radio svizzera”, p. 132. Si veda anche Philippe Albéra, *Musique suisse du XXe siècle*, in Dominique Rosset (a cura di), *La vie musicale en Suisse*, p. 30.

novata di Paese tecnologicamente evoluto, fedele ai principi e alle tradizioni secolari non più per una forma di compiaciuta contemplazione della propria diversità, ma come solido fondamento necessario per spiccare il volo verso orizzonti volti al futuro. La scena artistica svizzera vi trovò la motivazione per uscire dal cerchio protezionistico dei valori consolidati e per mettersi in gioco in un acceso confronto con le tendenze più avanzate. Nonostante il fatto che la cantata ufficiale dell'esposizione, *Croire et créer*, fosse stata commissionata a un rappresentante del tradizionalismo qual era Heinrich Sutermeister – ma ricordando che l'evento musicale maggiore fu rappresentato dalla sinfonia *Les échanges* di Rolf Liebermann, per 156 macchine d'ufficio elettronicamente comandate, nel padiglione che illustrava l'irradiazione mondiale dell'economia elvetica –, su quell'impulso le correnti radicali riuscirono ad affermarsi in un processo che, in prospettiva, può essere addirittura visto come un rovesciamento di campo. L'affacciarsi di una nuova generazione di compositori – Jürg Wyttenbach, Hans Ulrich Lehmann, Heinz Holliger, Thomas Kessler, Eric Gaudibert, Francesco Hoch, Paul Glass, Balz Trümpy, Gérard Zinsstag ecc. – ridusse in poco tempo la distanza con le frontiere estetiche maturate a livello internazionale. Se nessuno svizzero fu associato alle esperienze condotte da Hermann Scherchen nello Studio sperimentale di elettroacustica fondato nel 1954 a Gravesano, presso Lugano – dove passò inosservata la presentazione programmatica del florilegio di tre opere chiave della nuova musica uscite dalla fucina darmstadtiana nel seminario tenuto tra il 23 luglio e il 5 agosto del 1956 (*Structures* di Pierre Boulez, *Incontri* di Luigi Nono e *Kontrapunkte* di Stockhausen)⁸⁹ – dieci anni dopo la mutazione era già in atto. Con i già citati corsi basilesi, con i passaggi di testimone nelle cattedre di composizione dei Conservatori svizzeri – Klaus

⁸⁸ “J'accuse Ernest Ansermet et le 'milieu' qui, pour des motifs sans doute forts divers, a suivi la consigne de ses aberrants interdits esthétiques, d'avoir – consciemment ou non – étouffé une génération de musiciens” (Jacques Guyonnet, “Pour une politique de la musique”, *Journal de Genève*, 29-30 ottobre 1966, ripubblicato in *Schweizerische Musikzeitung*, CVII, [1967], p. 135). In merito si veda anche Jürg Stenzl, “‘Aber abseits wer ists?’ - Über Musikkulturen in der Westschweiz”, p. 128.

⁸⁹ Carlo Piccardi, “Alla scoperta di Hermann Scherchen”, in Carlo Piccardi (a cura di), “La musica nella Svizzera italiana”, *Bloc notes*, 48, 2003, p. 141. Nel seminario tali composizioni, insieme con le *Variazioni per orchestra op. 31* di Schönberg e le *Variazioni op. 30* di Webern, furono presentate in registrazioni su nastro magnetico (Luigi Nono, “Die neue Kompositionstechnik”, *Gravesaner Blätter*, 6, dicembre 1956, pp. 19-20, pubblicato in traduzione italiana in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, vol. I, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2001, p. 15).

Huber nel 1964 a Basilea, Rudolf Kelterborn nel 1968 a Zurigo, Jacques Wildberger e Robert Suter nel 1968 a Basilea – e con il Komponistenseminar di Boswil creato da Klaus Huber nel 1969, una rete veniva a costituirsi per preparare il cambio della guardia.⁹⁰

Per quanto accelerato, il processo richiese tempo per ottenere il riconoscimento dei suoi obiettivi. Nonostante l'avanguardia del dopoguerra si sia delineata al di fuori degli schemi organizzativi come vera esperienza alternativa – perfino la SIMC, la cui funzione orientativa fu fondamentale fra le due guerre, in quel momento decadde – nella scena svizzera quella fase continuava a essere vissuta come esperienza collettiva più che individuale, come se il problema dipendesse dalla conquista dell'ufficialità. In altre parole, anziché opporsi al moderatismo dell'AMS, la strategia fu quella di occuparla per spostarne l'orientamento. All'inizio, col titolo di "Avanguardia in Svizzera", nella festa dell'associazione, il 30 maggio 1970 a Lugano, fu proposto un concerto di musica sperimentale, in cui le libere azioni di Pierre Mariétan (corno), Giuseppe Giorgio Englert (magnetofono), Rainer Boesch (pianoforte e apparecchi) e Urs Peter Schneider (organo elettrico) furono accolte negativamente dagli associati,⁹¹ e significativamente tre dei quattro erano artisti svizzeri attivi all'estero.⁹² Alla festa di Berna, nel 1972, migliore accoglienza non arrise all'Ensemble "Neue Horizonte", che eseguì composizioni di Mariétan, Schneider, Boesch e Roland Moser. Per questo motivo l'associazione, "che si era sempre considerata come una grande famiglia unita", preoccupata di dover affrontare una spaccatura nella festa di Yverdon del 1973, predispose un "concerto d'informazione sulla musica d'avanguardia", comprendente tre opere di musica elettroacustica di Werner Kaegi, Roland Moser e Rainer Boesch, seguite da un'improvvisazione collettiva, per la quale fu richiesta la presenza di quasi tutti i partecipanti.⁹³ Ciò costituì la premessa affinché, negli anni successivi, le espressioni di musica avanzata non fossero più collocate a parte,

⁹⁰ Patrick Müller, "Fra neoclassicismo e avanguardia: la didattica della composizione in Svizzera dopo il 1945", in Ulrich Mosch (a cura di), *Entre Denges et Denezey... Documenti sulla storia della musica svizzera 1900-2000*, p. 259.

⁹¹ Bernard Geller, "75 ans de réalisations. Histoire de l'Association des Musiciens suisses / 75 Jahre Aufbau. Geschichte des Schweizerischen Tonkünstlerverein", p. 139 (ed. francese), p. 146 (ed. tedesca).

⁹² Carlo Piccardi, "Lugano: musicisti svizzeri in festa", *Lo spettatore musicale*, luglio-agosto-settembre 1970, p. 24.

⁹³ Bernard Geller, "75 ans de réalisations. Histoire de l'Association des Musiciens suisses / 75 Jahre Aufbau. Geschichte des Schweizerischen Tonkünstlerverein", p. 147 (ed. francese), p. 156 (ed. tedesca).

ma venissero integrate all'insieme dell'offerta, in uno sviluppo che alla fine mutò del tutto gli equilibri, in favore non più della fedeltà a un modello che potremmo chiamare "nazional popolare", ma della fuga in avanti verso obiettivi proiettati sulla scena internazionale nella competizione a livello dell'innovazione.

L'equilibrio si era rotto negli anni Sessanta, negli anni in cui anche la Svizzera visse a livello sociale la contestazione giovanile. Anzi, i moti zurighesi – il cosiddetto Globus-Krawall del 1968 e le altre sommosse legate alla richiesta di centri autonomi giovanili – mostrarono un grado di radicalizzazione significativamente ben più ampio di quello che ci si poteva aspettare da un Paese dall'assetto sociale tutto sommato tranquillo. Il fatto è che la scossa non riguardava tanto il sistema nelle diramazioni del suo potere, come avvenne altrove, soprattutto in Italia in forme di contrapposizione politica particolarmente organizzata, ma fu essenzialmente un'azione simbolica contro la staticità dei valori acquisiti, sempre più incapaci di rispondere alle esigenze dell'evoluzione della società, e contro l'ipocrisia di un modello che si reggeva solo su schemi retorici autocelebrativi. Il "disagio svizzero" di cui si cominciò a parlare⁹⁴ andava cioè al di là del rilevamento delle contraddizioni emergenti nella fase del neocapitalismo, per mettere in discussione il rapporto consociativo che fino ad allora aveva legato il mondo della cultura e dell'arte all'istituzione. Si criticava cioè quella specie di patto storico che ancora nel 1969 vedeva Maurice Zermatten, presidente della Società svizzera degli scrittori, e altri esponenti della corrente artistica tradizionalista collaborare al Libretto della difesa civile ("libretto rosso"), che il Consiglio federale fece distribuire a tutte le famiglie: prodotto estremo della Guerra fredda e soprattutto frutto fuori stagione, in una congiuntura ormai da distensione internazionale, di una Svizzera ancora arroccata, abbarbicata al punto tale alle sue virtù da non essere più in grado di considerare i propri difetti. In questo senso il '68 svizzero è stato doppiamente radicale: da una parte esso si lascia riconoscere come ripercussione della dimensione internazionale del fenomeno, dall'altra come reazione specifica ai valori di riferimento della "difesa spirituale del Paese" che hanno dominato ben oltre la fine della guerra.⁹⁵ Su questa base, di moto fundamental-

⁹⁴ Georg Kreis, *Die Schweiz in der Geschichte. 1700 bis heute*, Silva, Zürich 1997, p. 264 (trad. it. *La Svizzera. Storia di un successo?*, Armando Dadò, Locarno 1999), p. 254.

⁹⁵ Mathias Spohr, "Wie kommen Schweizer zu identischen Zeichen ohne einheitliche Sprache?", in Anselm Gerhard e Annette Landau (a cura di), *Schweizer Töne*, p. 248.

mente morale – espressione della cattiva coscienza della parte più consapevole della cittadinanza contro gli egoismi, il materialismo, la grettezza e le ottusità della società elvetica del dopoguerra – si compì la rottura dell'unità tra gli scrittori svizzeri. Con la creazione, nel 1971, del Gruppo di Olten come movimento dissidente, si manifestò la solidarietà con gli stranieri immigrati di fronte al crescere degli attacchi xenofobi, si sviluppò la coscienza della problematica nord-sud con la “Dichiarazione di Berna” del 1968; Jean Ziegler lanciò le sue offensive missionarie denunciando le perversioni del dominio dell'alta finanza. Allo stesso modo si diffuse nel 1989 l'indignazione per lo scandalo delle schedature delle informazioni raccolte illegalmente su migliaia di cittadini dalla Polizia federale, che indusse Max Frisch a restituire il passaporto svizzero, mentre l'anno dopo Friedrich Dürrenmatt lanciò la provocazione della Svizzera come prigioniera nel discorso tenuto a Zurigo in occasione della consegna del Premio Duttweiler a Václav Havel. Più recentemente sono emersi i sensi di colpa per la questione dei beni delle vittime dell'Olocausto, occultati nei forzieri delle banche.

A questi problemi la politica da sola non poteva dare risposta, per cui, come ai tempi della “difesa spirituale” essa aveva fatto appello alla cultura per rafforzare la coscienza nazionale, così nel 1996, dopo lo scoppio della questione dei fondi delle vittime del nazismo occultati negli istituti bancari della Confederazione, affidò a una commissione indipendente di esperti, diretta da Jean-François Bergier, il compito di far luce sulle vicende e sui comportamenti della Svizzera durante la Seconda guerra mondiale. Di fronte all'immagine guastata del Paese di cui erano responsabili, l'economia e la politica chiamavano in causa la cultura per rifarsi una verginità, in una specie di patto durevole proprio in quanto capace di reggere in differenti e opposte situazioni. Parallelamente, infatti, l'acuirsi della coscienza critica per la sua valenza simbolica riguardò anche, se non soprattutto, l'arte, che negli ultimi quarant'anni spesso ha cominciato ad agire in modi provocatori. Nel caso della musica la direzione postweberniana e la scelta radicale in genere erano anche sentite come una forma di riscatto rispetto alla chiusura dei musicisti svizzeri nei confronti di esperienze straniere nel periodo tra le due guerre. Ciò forse spiega come mai l'atteggiamento contestatario – che dai movimenti rivendicativi giovanili del '68 in ogni nazione ha ricavato le ragioni di un nuovo radicalismo – in Svizzera sia durato più a lungo che altrove, e duri tuttora, con pratiche sperimentali diffuse e nell'ambito di una scena indipendente, segnando soprattutto il cinema in quanto specchio più diretto della realtà. Esso, al pari del

conformismo appiattito sui valori nazionali della fase precedente, si prospetta quasi come un denominatore comune nel quadro delle diversità culturali e linguistiche del Paese.

Per quanto riguarda la musica, è da sottolineare la pratica dell'improvvisazione, diffusasi negli stessi anni sulla spinta emancipatrice dello spontaneismo. Mentre altrove si è ridotta a essere una tendenza marginale, in Svizzera essa ha motivato e motiva ancora oggi molti musicisti a costituire una costellazione ragguardevole: Peter Streiff, Pierre Favre, Irene Schweizer, Peter K. Frey, Jacques Siron, Christoph Baumann, Christian Kobi, Fritz Hauser, Jacques Demierre, Katarina Weber e altri. Punti di riferimento organici ne sono le Internationale Tagungen für Improvisation, triennali a partire dal 1990 e organizzate a Lucerna da Walter Fähndrich, il festival Zoomin di Berna, giunto nel 2007 alla quarta edizione, i festival Taktlos e Ton Art sempre a Berna, il Werkstatt für improvisierte Musik di Zurigo, dove hanno operato negli anni ottanta collettivi quali la Koprod, VAL 5 con Alfred Zimmerlin e Markus Eichenberger, tra gli altri, UnknownmiX, con Magda Vogel e Ernst Thoma e la compagnia di danza Drift.⁹⁶ A Zurigo si concentrano attività di club quali il collettivo elettronico sperimentale Domizil. Anche se dopo quasi quarant'anni il fenomeno ha perso molta della sua determinazione oppositiva, esso non manca di attrarre per la sua valenza di modello estetico alternativo.

Tutto ciò è avvenuto in parallelo a una forte diramazione degli aspetti performativi nelle varie discipline, arti figurative e letteratura, spesso sfocianti in veri e propri eventi sonori, e ponendo l'accento sull'esibizione corporale dal vivo (*live*), incrementando nello spazio teatrale la funzione liberatoria del movimento. Dalla letteratura provengono Vincent Barras e Pierre Thoma, dalle arti plastiche Gérald Minkoff.⁹⁷ Christian Marclay si avvicina alla musica da artista plastico, Ruedi Häusermann concepisce la musica come teatralità. *Skulptur und Komposition* era nel 1992 il titolo di un'esposizione a Zurigo in cui l'artista plastico Niklaus Lehnherr e il compositore Alfred Zimmerlin hanno proposto l'installazione *Raum-Gänge*. Altri accoppiamenti disciplinari di

⁹⁶ Peter Kraut, "Erfahrungen am Rande der Musik", in Sybille Omlin (a cura di), *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*, Pro Helvetia, Zürich 2004, p. 65. Questo sviluppo, determinato dalla partecipazione del pubblico giovanile, si fonda spesso sulla riqualificazione di luoghi alternativi: Rote Fabrik a Zurigo, Kulturwerkstatt Kaserne a Basilea, Reithalle e Dampfzentrale a Berna, Boa-Halle a Lucerna (Thomas Meyer, "Alternative Kulturbetriebe in der Schweiz", *Dissonanz / Dissonance*, 28, maggio 1991, pp. 20-23).

⁹⁷ Peter Kraut, "Erfahrungen am Rande der Musik", p. 65.

questo tipo sono stati tentati da Stefan Rinderknecht, musicista di Baden, con Beat Zoderer, artista plastico di Wettingen, e da Roland Dahinden che ha realizzato installazioni sonore per le opere di Daniel Buren, Sol Le Witt e Philippe Deléglise.⁹⁸ Oscar Wiggli esplora la materia generatrice delle sue sculture anche attraverso la dimensione acustica, per non dire acumatica, delle sue composizioni, che attingono spesso ai suoni della stessa fonderia da cui escono le sue opere plastiche,⁹⁹ mentre l'ascolto degli sghembi e cigolanti meccanismi di Jean Tinguely contribuisce a comprenderne la dimensione straniata.¹⁰⁰ L'intreccio tra le discipline è sempre più stretto, in una tensione che sempre più prescinde dalla norma: alla Gare du Nord di Basilea domina il concerto scenico o il teatro musicale.¹⁰¹

L'improvvisazione come via aperta a esperienze inedite è ormai un presupposto per la giovane generazione di compositori quali Silvie Courvoisier, Daniel Ott, Mischa Käser, Daniel Weissberg, Edu Haubensak, Dieter Jordi¹⁰². Le nuove categorie giustificano l'istituzione, nel 1985, di una classe di improvvisazione unica in Europa alla Musik-Akademie di Basilea, assunta da Fähndrich. Alla Hochschule der Künste di Berna è stata aperta una classe di musica e arte mediatica, mentre alla HKB di Bienne il pianista Pierre Sublet orienta il suo insegnamento nella direzione del teatro strumentale.¹⁰³ Che gli aspetti sovvertitori dei linguaggi omologati si manifestino per di più nell'area alemannica della nazione è un fatto che ha probabilmente a che fare con il fattore destabilizzante introdotto dal Romanticismo nella cultura tedesca, meno

⁹⁸ Thomas Meyer, "Quand la musique s'installe", *Passages*, 22, primavera 1997, pp. 24-26.

⁹⁹ Francis Dhomont, "Métal vibrant", *Passages*, 22, primavera 1997, pp. 36-37.

¹⁰⁰ Andreas Langenbacher, "Les trompe-l'oreille de Jean Tinguely", *Passages*, 22, primavera 1997, pp. 28-29.

¹⁰¹ Il tema è trattato diffusamente in Françoise Ninghetto, "Les débuts: de Dada à la performance, en passant par Fluxus et le happening / Die Anfänge: von Dada, Fluxus und Happening zur Performance", Rayelle Niemann, "Der Körper als Medium: das Performance-Netzwerk Schweiz / Le corps comme instrument: la performance et son réseau en Suisse", Dagmar Walser, "Das postdramatische Theater: auf dem Weg zur Performance? / Le théâtre postdramatique: sur la voie de la performance?", Christina Thurner, "Aus der Reihe tanzen: Körper, Raum, Zeit / Danse à part: corps, espace et temps en mouvement", tutti in Sybille Omlin (a cura di), *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz / Le "performatif" - Les arts de la performance en Suisse*, Pro Helvetia, Zürich 2004, pp. 17-58.

¹⁰² Peter Kraut, "Erfahrungen am Rande der Musik", pp. 63-64.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 66.

pronunciato nelle aree latine propendenti alla normatività dei valori classici.

D'altra parte la tendenza alla provocazione ha fatto irruzione anche nei luoghi rappresentativi, prima con il boicottaggio del settescentesimo anniversario della Confederazione nel 1991 da parte del Gruppo di Olten e poi con lo slogan "Suiza no existe" di Ben Vautier nel padiglione svizzero dell'Esposizione universale di Siviglia nel 1992, argomento principale del fallimento dell'iniziativa legislativa per l'introduzione dell'uno per cento in favore della cultura. E ancora nel 2004 in *Bienvenue en Suisse*, film di un'impertinente regista romanda, peraltro finanziato dall'Ufficio federale della cultura, con il gioco di parole con sottinteso erotico nello stravolgimento del cognome del Ministro dell'interno Couchepin; con l'installazione *Swiss Swiss Democracy* di Thomas Hirschhorn al Centro culturale svizzero di Parigi nel 2005, comprendente un'azione scenica in cui un attore orinava sull'immagine del Consigliere federale di destra Christoph Blocher, mentre sul manifesto le bandiere dei cantoni fondatori erano imbrattate di sangue in una combinazione che rifletteva le torture del carcere iracheno di Abu Ghraib. Negli ultimi due episodi la corda troppo tirata ha causato una reazione politica scomposta, nel primo caso conclusosi con le dimissioni del responsabile dell'Ufficio federale della cultura, con l'intervento del Ministro offeso a denunciare la parzialità nel sostegno ai film sinistrorsi da parte dei propri funzionari, nel secondo con la decisione punitiva del Parlamento, sfociata nella riduzione di un milione di franchi del sussidio federale alla fondazione nazionale per la cultura Pro Helvetia, curatrice della manifestazione. In verità questi non sono stati altro che incidenti di percorso (giocati da ambo le parti a loro favore) in uno stretto rapporto di necessità tra i due campi, in Svizzera più che mai interdipendenti.

Paradossalmente, pur essendo priva di un Ministero centrale della cultura, aspetto federalisticamente demandato ai cantoni nel rispetto delle distinte identità, la Svizzera è sempre stata costretta ad affidarsi alla cultura per promuovere il senso di nazione nei riti collettivi di celebrazione della fratellanza, problematica in un Paese costituzionalmente caratterizzato dalla differenza. Nell'Ottocento, indicando i valori della cultura alpestre come patrimonio di identità – non solamente della campagna ma anche della città industriale, che in tal caso rinunciò alla preponderanza – la Svizzera riusciva a comporre le divergenze trovando un equilibrio certamente conservatore, ma necessario a salvaguardare il federalismo, vale a dire la ricchezza e l'autonomia delle sue com-

ponenti. La funzione dimostrativa della cultura, soprattutto dell'arte, come manifestazione della coesistenza di queste differenze, è diventata quindi una necessità, a cui provvedono le associazioni di categoria (scrittori, musicisti, pittori, architetti, registi ecc.) anche quando non condividono necessariamente le scelte politiche. L'acuirsi dei loro atteggiamenti critici non ha impedito agli artisti di collaborare nel 1991 alle manifestazioni del settecentesimo della Confederazione, di cui sono stati l'anima, di contribuire a Expo 02, beneficiando di un dispiegamento di mezzi come nessun altro Stato in proporzione assicura agli artisti, di dar vita in anni recenti, nel 1997 a Lucerna e nel 2000 in Engadina, a due edizioni della Festa delle Arti. Quest'ultima è di per sé significativa come emanazione del "club dei cinque" – Società dei pittori, scultori e architetti svizzeri, Associazione dei musicisti svizzeri, Associazione svizzera dei realizzatori di film, Società svizzera degli scrittori, Gruppo di Olten – che, senza nulla sacrificare della loro visionarietà radicale, anzi per certi versi esasperandola come gestione collettiva della provocazione, hanno mantenuto il modello tradizionale della festa come priorità del momento comunitario in quanto luogo creativo, in contrapposizione all'avanguardia intesa, ad altra latitudine, come laboratorio individuale. Non esistono, in altri Paesi, momenti di incontro permanente di categorie artistiche nella forma di stati generali della cultura come avviene ogni anno a Solothurn nelle Giornate letterarie e nelle Giornate del cinema. Persino il movimento techno, che della Street Parade zurighese ha fatto un punto di riferimento internazionale, nella dimensione svizzera ha trovato il modo di distinguersi, trasferendo i propri assordanti *raves* anche fuori dai confini urbani, nelle radure e nei pascoli alpini.¹⁰⁴ Significativo è il festival Alpentöne, appuntamento biennale dal 1999, sorto ad Altdorf sull'onda dell'interesse per la prospettiva sonora degli orizzonti montani, rinato con l'adozione del corno delle Alpi da parte del trombettista Hans Kennel – fin dall'Alpine Jazz Herd nel 1983, con Jürg Solothurnmann, poi con la Contemporary Alphorn Orchestra, con Mytha e con Habarigani – e poi nel 1994 da *Roots of Communication* del trombonista Robert Morgenthaler, entrambi iniziatori di un filone originale del jazz svizzero.¹⁰⁵ Altri musicisti che si sono rifatti alla musica popolare svizzera sono Roland e Gabriel Schiltknecht, George Gruntz, Mathias Rüegg, Christoph Baumann, Christy Doran, Werner Lüdi, Heiri Känzig, Mani Planzer, Daniel

¹⁰⁴ Christian Hubschmid, "Der Club und die Strasse: Der Performative Lebensraum", in Sybille Omlin (a cura di), *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*, cit., pp. 73-74.

Schnyder, oltre alle cantanti Erika Stucky, Betty Legler, Corin Curschellas, Christine Lauterburg, Eliana Burki. Anche se non tutti hanno raggiunto il risultato delle geniali meditazioni sonore del violinista Paul Giger (*Alpstein*, 1991), è significativo il numero degli artisti che, pur avendo scelto di manifestarsi in un linguaggio internazionale, hanno subito il richiamo dell'identità territoriale nella forma del recupero dell'arcaica espressione popolare. Rivitalizzata, quest'ultima, proprio in virtù della contaminazione con la componente allogena, come nel caso di *Roots of Communication*, con il passaggio dal corno alpino al didjeridoo australiano, o a volte considerata come base per esplorazioni sonore al di là della consuetudine, come fa Kennel nel convertire il corno delle Alpi in strumento idiofonico, sfregandolo con il bocchino, come accade con la pratica di Balthasar Streiff di "ruggire" mentre suona lo strumento alpino, oppure con il suonatore di corno dell'ensemble Gelato misto musicale, che lo impugna a rovescio cantando attraverso la campana. Non mi risulta che in altri Paesi le forme "neotradizionali" siano attraversate da una simile tensione tra modello d'origine e prospettiva sperimentale, come si manifesta ad esempio nella pratica del gruppo alto-vallesano degli *Oberwalliser-Spillit*, messosi al servizio di un artista avanzato quale Heinz Holliger per interpretare il suo *Alb-Cher*, oppure con il duo Stimmhorn, composto dai polistrumentisti Balthasar Streiff e Christian Zehnder, che attraversa idealmente le Alpi congiungendosi avventurosamente all'universo degli armonici della pratica sonora meditativa tibetana.¹⁰⁶

D'altra parte, con tutto quanto può significare la ricerca sonora sperimentale in fatto di allontanamento e superamento dei valori consolidati, è sintomatico che un artista quale Walter Fähndrich abbia scelto la calma della piccola vallata del Richisau, a monte del Lago di Klöntal, per diffondervi una "benedizione alpestre", mentre il pioniere di queste ricerche, il vallesano Pierre Mariétan, creatore a Parigi del Laboratoire acoustique de musique urbaine nel 1979, abbia concepito nel 1991, per le manifestazioni del settecentesimo della Confederazione, *Paysmusique*, un'immagine sonora della Svizzera nella musica dei suoi dialetti, elaborati da registrazioni sul campo. Anche per gli artisti più radicali, nel senso proprio di coloro che hanno scelto di prescindere dalle loro radici, spesso

¹⁰⁵ Peter Rüedi, "Patrie imaginaire", *Passages*, 22, primavera 1997, p. 18; nonché Peter Rüedi, "Der Gang um die Welt oder die lange Heimkehr-kleiner Versuch über Jazz und Volksmusik", in Bruno Spoerri (a cura di), *Jazz in der Schweiz-Geschichte und Geschichten*, Chronos, Zürich 2005, pp. 394-401.

¹⁰⁶ Richard Butz, "CD-Coda", *Passages*, 22, primavera 1997, pp. 65-66.

attraverso la fuga dal Paese d'origine, soprattutto per gli artisti post-sessantotteschi particolarmente insofferenti nei confronti della mentalità dominante, chiusa e miope per non dire gretta, il ritorno in qualche modo si impone. Il destino di molti artisti svizzeri è stato ed è ancora l'espatrio, anche solo per il fatto che le capitali culturali di riferimento (Parigi, Berlino, Roma ecc.) sono al di là dei loro confini, poiché la storia passa dalla metropoli. Orbene "la città straniera, in quanto mondo estraneo, incarna il freddo, mentre ciò che ci è proprio incarna il calore", per cui il richiamo all'origine alla fine può risultare vincente in questa polarizzazione.¹⁰⁷

Prevalendo l'apertura sulla globalità, oggi il punto d'equilibrio tende a spostarsi decisamente al di fuori del Paese che, percepito come piccolo e deficitario, viene tematizzato in un'immagine competitiva nel confronto con le grandi realtà esterne, nella quale spesso aspirazioni velleitarie verso astratte visioni si impongono sull'evidenza e sull'urgenza di concrete problematiche nazionali, come è accaduto con l'Expo 02, nel suo proiettarsi verso una dimensione del vivere universale alla ricerca di una qualificazione "moderna" dei valori.¹⁰⁸ Ciononostante, il richiamo agli archetipi culturali e la forma dell'associazionismo come ricerca dell'affermazione attraverso la forza del collettivo rimangono un carattere tipicamente svizzero anche nei comportamenti artistici. Come prassi che assicurano il rapporto funzionale con l'istituzione, particolarmente evidente nei sussidi elargiti alla cinematografia, essi sono fattori di preservazione dell'organicità in una scena artistica che, integrata perfettamente nel sistema di valori internazionalmente affermati, denota in questo una specificità nazionale. Pur non essendo più tempo di messaggi "nazional popolari" – anche se l'atteggiamento oltranzista nella denuncia dell'ordine costituito preserva comunque una valenza civile – il senso di partecipazione a una realtà comune e la dinamica che muove ancora gli operatori artistici in base a una logica di riconoscimento dell'istituzione

¹⁰⁷ "Il motivo della freddezza attraversa tutta la letteratura svizzera, e la morte di freddo nella foresta e nella neve è un tema costante, incessantemente ricorrente, in Gotthelf, in Keller e Inglin – e in Walser è un'esperienza cruciale, fin nella sua biografia. Proprio perché la Svizzera ha coltivato la sicurezza, questo mito materno, il freddo reale è un'esperienza molto più forte". Peter Von Matt, "Zirkelexistenzen-Die doppelte Heimat der Schweizer Literatur", in Beat Schläpfer (a cura di), *Swiss Made*, p. 96.

¹⁰⁸ Carlo Piccardi, "Tra realtà e velleità-Riflettendo sui molti messaggi dell'Expo 02 appena conclusa", *Corriere del Ticino*, 22 ottobre 2002; e in forma più estesa in Carlo Piccardi, "Tra realtà e velleità-Riflettendo sui molti messaggi dell'Expo 02 appena conclusa", *L'onda*, 110, 10 ottobre 2002, pp. 2, 10.

come istanza con la quale dialogare, sono tratti che in Svizzera distinguono ancora il fare artistico. In questi termini, accanto alle peculiari forme elvetiche della democrazia diretta, si può parlare di cittadinanza artistica, di dinamica rivendicativa ma soprattutto di partecipazione, esercitata dai settori dell'arte attraverso lo strumento associativo, che, anche in situazioni estremizzate di distanza del prodotto artistico dal sentire comune, in non pochi casi – ad esempio nel vasto progetto “Gallerie 57/34,6 km”, promosso recentemente da Pro Helvetia nel contesto dei cantieri delle trasversali alpine, la cui diramazione musicale è andata sotto il nome di “Construction sonor”¹⁰⁹ – è in grado di finalizzare le energie creative a obiettivi di rilevanza pubblica, sociale e civile.

¹⁰⁹ Il progetto, approdato su un doppio CD pubblicato nel 2004, riunisce le elaborazioni realizzate dal compositore zurighese Bernd Schurer a partire dalle registrazioni sonore effettuate nei cantieri di Alptransit del San Gottardo e del Lötschberg (*Construction sonor fieldrecordings*) e le elaborazioni sugli stessi materiali da parte di altri tredici compositori.

ERRATA CORRIGE

Nel saggio di Carlo Piccardi, “Musica e cittadinanza artistica: il caso svizzero”, apparso sul n. 89 di *Musica/Realtà*, il titolo della composizione di Tibor Kasics menzionata a pag. 38 (*Jedermann*) è da intendere come *Jemand*, mentre la nota 34 a pagina 34 è risultata incompleta. La ripubblichiamo qui in forma integrale.

Nota 34: Claudio Danuser, “50 Jahre Klubhaus-Konzerte-Ein historischer Rückblick”, in René Karlen (a cura di), *Musik für alle-50 Jahre Klubhaus-Konzerte*, Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich 1998, p. 16.