

# *Cenobio*

Rivista  
trimestrale  
di cultura

N. 4, Anno LVIII, ottobre-dicembre 2009

***Pascal***

- DOMENICO BOSCO – *Pascal: un invito al pensare* 7
- RAFFAELE BERETTA PICCOLI – *Blaise Pascal, “scienziato della natura umana”* 15
- PAOLO GIR – *“Silenzio eterno” e “spazi infiniti” (Una nota su Pascal)* 37

***Bianco e Nero***

- ANGELO GUARRACINO – *Discretio Spirituum*

***Interventi***

- CARLO PICCARDI – *Parabola musicale del moderno nella Svizzera italiana* 43
- PIETRO DINI – *Traduzioni poetiche (a proposito di “Lugano incontra Riga”)* 73
- FRANCESCO DEL PRIORE – *Armando Dadò, un editore appassionato* 81

***Inediti***

- FABIO ANDINA – *Oggi / Da quando mangio da solo* 85

***Recensioni***

89

## *Parabola musicale del moderno*

*di Carlo Piccardi*

«L'artista è in sciopero generale contro la società», dichiarava Mallarmé, riconoscendo il carattere antagonistico caratterizzante l'ultima fase della modernità, cioè il Novecento che abbiamo ormai alle spalle non solo e tanto in termini cronologici, quanto come archiviazione di un'esperienza secolare da cui si cerca di prendere le distanze attraverso l'uso problematico del termine "postmoderno". In verità mai come dopo il Novecento il tentativo di superare la precedente fase artistica si è rivelato ingannevole, nella misura in cui le esperienze più recenti hanno rinunciato a guardare al futuro aprendo l'orizzonte verso nuovi linguaggi, trovandosi imbrigliate a ruminare sui portati del passato (vicino e lontano) non solo sopravvivate in forme frammentate, ma implicito anche nelle stesse ipotesi dimostrative dell'emancipazione dal lascito dei padri.

Se dovessimo ricondurre il significato dell'arte del Novecento a un solo concetto unitario si imporrebbe inevitabilmente quello di "utopia", come tensione verso una terra promessa che, proprio in quanto avvicinata e mai raggiunta, ha prodotto in termini radicali lo sganciamento della coscienza artistica dalle funzioni del presente sospingendola verso traguardi futuri, consumando le sue energie nella visione di quanto è prefigurabile, di un miraggio più che del conseguimento di un risultato definitivo. Il programma wagneriano che si reggeva sul principio della "Zukunftsmusik", destinata al pubblico a venire più che a quello coevo dai cui condizionamenti mirava a sciogliersi, innescò un processo di accelerazione che portò a bruciare le tappe dell'innovazione segnando in forme sempre più laceranti il divario tra l'opera d'arte e il contesto di ricezione. «Il mio tempo verrà» fu il motto di Gustav Mahler, cosciente del grado di incomprendimento che circondava il suo messaggio. L'avanguardia artistica è nata da questa situazione di sfasamento tra espressioni prodotte da profonde intuizioni a cui giunsero i creatori (sempre più votati alla sperimentazione) e il pubblico, che si è articolato in fasce distinte tra chi è stato in grado di seguirne l'arduo percorso e chi, rimanendo condizionato dalla consuetudine, è rimasto fedele ai modelli del passato.

Su questo fatto, nelle trattazioni miranti a mettere a fuoco la natura del fenomeno artistico novecentesco, non si è mai riflettuto abbastanza. Soprattutto per quanto riguarda la musica non possiamo ignorare che, a fronte di un'evoluzione

che ha portato l'arte dei suoni a percorrere stadi di sviluppo sempre più avanzati (attraverso Stravinsky, Schoenberg, Bartók, il serialismo, l'alea, l'elettronica e via dicendo), la maggioranza del pubblico ha continuato a coltivare le espressioni della tradizione dando vita, nella pratica concertistica e attraverso i vettori della musica riprodotta (radio, televisione, disco, internet), a un museo permanente che ha rivitalizzato (come non mai era avvenuto prima nella storia) il passato in tutti i suoi gradi (dal più recente a quello che si perde nella notte dei tempi). In questo senso l'equivalenza tra Novecento e modernità, diventata un luogo comune, andrebbe relativizzata in una definizione più attenta ai modi in cui l'ipoteca del passato pesa sull'insieme della realtà artistica del secolo trascorso in cui ci troviamo ancora immersi. Artisticamente cioè è stato (ed è ancora) possibile che un individuo novecentesco (o contemporaneo) sia potuto e possa crescere identificandosi con valori e modi appartenenti al passato, annesso come fosse un portato dell'oggi, prescindendo dalle manifestazioni genuinamente sorte nel presente. Nella misura in cui l'opera fu una palestra di educazione sentimentale, ad esempio la *Traviata* come esaltazione del sentimento in un contesto di sfida alle convenienze e alle ipocrisie sociali, essa è stata ed è ancora in grado di costituire un fattore di coinvolgimento delle coscienze a livello emozionale e morale più delle stesse rappresentazioni odierne, al punto che persino oltre i confini del genere operistico lo stesso grado di commozione ha debordato in un film di successo quale *Pretty Woman*. Da questo punto di vista non saprei dire se il Novecento sia stato più il secolo dell'innovazione e non piuttosto il secolo della rivincita del passato in una situazione paradossale che, accanto alla produzione di opere anche di grande rilievo, significative per il grado di estrema emancipazione dalla tradizione (che ha portato a strappi anche violenti della continuità), ha parallelamente consolidato i fondamenti dell'eredità che ci è stata trasmessa dai predecessori.

Utopia, abbiamo detto, in questo condividendo l'arte novecentesca l'aspirazione dei movimenti politici che hanno trascinato le masse nelle rivoluzioni che hanno sconvolto l'Europa e il pianeta tutto, fino a spegnersi nella disillusione di non essere riuscite a dar vita a quell'uomo nuovo, emancipato dai condizionamenti del bisogno e dell'oscurantismo di cui era giunto a prendere coscienza attraverso il progresso guidato dal pensiero radicale. Non è certamente un caso che il cammino dell'arte novecentesca nelle sue forme più avanzate abbia seguito un corso cronologicamente parallelo alle rivoluzioni politiche fondate sul principio della rigenerazione dell'uomo (il comunismo e il fascismo). Il programma era esplicito, come risulta dall'*Harmonielehre* che Schoenberg elaborò tra il 1909 e il 1911, in cui, pur essendo ancora lontano lo sbocco estremo del suo pensiero, la direzione era tracciata:

«L'artista coraggioso si abbandona completamente alle sue tendenze; e solo chi si abbandona ad esse è coraggioso, e solo chi è coraggioso è un artista. Manderà allora per aria la tradizione, si scuoterà di dosso i risultati dell'educazione, balzeranno in primo piano le sue tendenze, gli ostacoli creeranno un nuovo corso alla corrente dei suoi sentimenti e si imporrà sugli altri un colore preciso che, nel quadro precedente, era subordinato: è nata una nuova personalità, un uomo nuovo!»

In perfetta equivalenza con le istanze di lotta contro la borghesia e il capitalismo, l'arte di rottura d'inizio secolo si dichiarò immediatamente alternativa al sistema esistente e alla stessa classe borghese, dai cui referenti culturali pur sempre dipendeva. La condanna da parte del nazismo di quell'avanguardia come "arte degenerata" fu appunto dovuta all'identificazione di quella con il comunismo ("bolscevismo culturale" era l'epiteto equivalente). Il fatto poi che il movimento hitleriano attaccasse a sua volta la raffinata linea artistica borghese sollecitando le forme più populistiche ne è la conferma in negativo, così come la svolta repressiva dell'URSS nei confronti dell'*élite* artistica in favore del risorgere della vieta mentalità sottoforma di "realismo socialista". Ora non è senza significato che – dopo i sussulti seguiti ai moti del '68, con esiti anche in campo artistico attraverso il moltiplicarsi della provocazione nelle manifestazioni alternative (in questo caso estese oltre il confine giurisdizionale della borghesia) – la chiusura dei conti con quel passato ideologico sia avvenuta contemporaneamente alla caduta del Muro di Berlino. L'evento dell'89 non è stato solo l'inizio dello sconvolgimento dell'ordine mondiale basato sulla dialettica tra due sistemi politici ma – nella misura in cui l'URSS soccombente aveva preteso di incarnare lo stadio evolutivo avanzato della società reso possibile attraverso lo strappo della continuità rispetto al precedente storico, mentre l'Occidente che prevaleva vi trovava la conferma della ragionevolezza del proprio modello depositario del moderato sviluppo della tradizione – ha sancito anche la fine dell'ostracismo verso le forme espressive considerate in ritardo sui tempi, per non dire regressive.

Il Postmodernismo, con la sospensione dell'idea di evoluzione permanente, vi ha trovato perciò conferma alla capacità di sottrarsi al passaggio obbligato nella morsa tra conservazione e rivoluzione. Il primo effetto è stato il venir meno della tensione verso il tempo a venire e la tentazione di volgere lo sguardo all'indietro, non necessariamente con intento restaurativo ma certamente senza più pregiudizi verso ciò che poteva apparire retrodatato. L'esercizio ormai decennale della pratica di forme emancipate dalla tradizione ha consentito di tornare a rivolgersi al passato con sguardo non coinvolgente, col senso di una distanza immunizzante,

base di operazioni non necessariamente scontate. È forse presto per vedervi la costituzione di un'organicità creativa in grado di consolidare principi altrettanto cogenti rispetto a quelli che per quasi un secolo hanno retto le sorti delle espressioni radicali. Probabilmente ci troviamo in una fase dove l'eccitamento per la liberazione dai lacci dell'imperativo antagonistico spinge disordinatamente al recupero di ciò che prima era vietato, in abbuffate ancora troppo scopertamente compiaciute per costituire un fondamento all'elaborazione di progetti serenamente emancipati dalla semplice reazione a una disciplina troppo supinamente subita.

In verità già all'interno del messaggio radicale era costituita l'opposizione tra due ipotesi, quella dirompente lanciata verso il superamento dello stadio integrato nell'ordine acquisito dalla società e quella tendente a sottomettersi a quell'ordine. Nella sua *Filosofia della musica moderna* (1949), a sostegno della linea tracciata da Schoenberg e prima ancora di affrontare il conflitto con la "alienata" posizione stravinskiana, Adorno metteva in guardia coloro che davano già segno di utilizzare il metodo dodecafonico non come una chiave per dare espressionisticamente voce al «dolore non trasfigurato dell'uomo, la cui impotenza è aumentata tanto da non permetter più né gioco, né apparenza», bensì come il fondamento di un sistema in cui il principio di un nuovo ordine portava al riequilibrio del rapporto tra artista e società. Ciò che invece gli appariva fondamentale era la tensione dialettica in cui si profilava l'espressione schoenberghiana, capace di subire il richiamo della matrice espressiva lasciata come ipoteca dal Romanticismo nel momento stesso in cui se ne emancipava grazie al metodo dei dodici suoni: «La tecnica dodecafonica è una tenaglia inesorabile che trattiene le forze che altrettanto inesorabilmente vorrebbero disperdersi: usarla senza l'opposizione di queste forze, organizzarla senza che ci sia nulla che si oppone e nulla da organizzare è fatica vana». In questo senso il percorso dell'avanguardia viennese non è disgiungibile dal radicamento nel passato in cui si specchia, fosse solo per la deformazione delle strutture ereditate costituenti il suo punto di partenza. Opposizione quindi, che implica un allontanamento dalla regola, una distanziamento mirante a sciogliersi dal codice imposto dalla società, pagata con la "solitudine come stile", con l'opera d'arte privata dei nessi che la integravano nei rapporti sociali al punto da apparire come "il manoscritto chiuso in una bottiglia".

La posizione di Adorno, che ha segnato profondamente l'esegesi del moderno, con ciò implicava il contrasto con una diversa maniera di prendere le distanze dal precedente storico, quella di una modernità apparente appunto, che nel confronto con le forme ereditate rinuncia a rivendicare «la soggettività estetica

autonoma, che aspira ad organizzare l'opera d'arte per impulso proprio, in libertà», abbandonandosi al compiacimento dell'«abilità artigiana nel disporre a piacimento di una dimensione staccata del materiale, invece di essere una coerenza costruttiva che assoggetta tutti gli strati del materiale alla medesima legge». È superfluo ricordare che in tale definizione è adombrata la figura di Stravinsky, additato come l'esponente maggiore del «sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione». Se lo stacco radicale operato da Schoenberg era dettato dalla preservazione del primato e dell'autonomia del soggetto rispetto alla società che ne gestiva l'inquadramento, con il compositore russo «il soggetto, che ormai musicalmente non ha più nulla da dire di se stesso, cessa in tal modo di 'produrre' in senso proprio, e si accontenta della vuota eco del linguaggio musicale oggettivo che non è più suo». Di qui la distanza oggettiva e la fortunata definizione di "musica al quadrato" implicante un rapporto con il passato non più inteso come continuità della ricerca di verità nel superamento delle forme espressive via via decadute di senso, bensì come possibilità di manipolare quelle forme nell'indifferenza al loro significato, assunte come gusci vuoti privati del succo, come frutti avvizziti non più in grado di generare altre piante. Al neo-oggettivismo Adorno rimproverava il venir meno della responsabilità nei confronti del materiale, il «giocare con i mezzi senza curarsi dello scopo», il mimare una funzionalità senza produrre nulla di sostanziale, risolvendosi in gesti puramente ornamentali. In questo senso la regressione sarebbe doppia, nel senso del marchio neoclassico proveniente dal preciso ambito stilistico sei-settecentesco di riferimento, ma anche nel senso della funzione esornativa che in quella società era prevalentemente richiesta alla musica. Indifferenza nella gestione del referente stilistico assunto dal passato che porterebbe alla deresponsabilizzazione nel confronto con esso, non a caso sconfinante nel grottesco: «Il grottesco è di solito socialmente la forma sotto cui viene reso accettabile ciò che vi è di estraneo o di progredito. Il borghese è pronto ad avvicinarsi all'arte moderna se essa lo rassicura, con il suo aspetto, che non deve essere preso sul serio». Se così fosse, tutto l'arco neo-oggettivistico (neoclassico) delle esperienze primonovecentesche non sarebbe che una restaurazione mascherata, «musica tradizionale pettinata contropelo» secondo l'affermazione di Adorno.

Al di là del fatto che, in base a questa concezione dialettica, tale contrario opposto alle scelte radicali si erge come una necessità (la seconda faccia della medaglia senza la quale la prima nel suo carattere antagonistico non si giustifi-

cherebbe), questo schema pecca per le esclusioni, lasciando fuori una moltitudine di esperienze che per il Novecento hanno contato molto, come la risorgenza delle radici etniche nell'Europa orientale o il pionierismo su terreno vergine che negli Stati Uniti ha sviluppato una coscienza liberata *ab imo* dall'ipoteca storicistica. Senza considerare che ci fu anche un neoclassicismo che, pur apparentato con l'esperienza stravinskiana, ha guardato decisamente più al passato che al futuro. Si tratta della modernità musicale italiana che ha radice nella "Generazione dell'Ottanta" (Ottorino Respighi, Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero) sorta come reazione all'internazionalismo dell'opera italiana da cui prese le distanze in nome di una dignità nazionale ritenuta offesa dalla sua platealità, per cui, sorretta dal filone neo-oggettivistico già tracciato a livello continentale, vi riflui con contributi specifici attingendo al ricco patrimonio di musica italiana preottocentesca, soprattutto strumentale. In questo caso il prevalere dell'ipoteca nazionalistica portò a separare l'esperienza italiana dal contesto europeo. Se nel 1924 Casella si era fatto promotore della famosa *tournee* di Schoenberg, chiamato a presentare il suo *Pierrot lunaire* al pubblico della penisola, in realtà (accostandovi il proprio *Concerto per due violini, viola e violoncello*) lo scopo era soprattutto quello di dimostrare l'indipendenza degli italiani da una scuola ritenuta estranea alle proprie radici. Sostenuto dall'evoluzione politica del paese, egli poteva quindi tranquillamente sentenziare nel 1930 (in 21+26) che «la atonalità è una musica assolutamente impossibile per noi italiani» e compiacersi nel vedere «un forte gruppo di compositori risuscitare una musica di stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita».

Anche questo è il Novecento che, con tutte le sue tensioni, le sue priorità, le sue esclusioni, i suoi integralismi, i suoi deliri e le sue derive, artisticamente è stato il secolo che più si è confrontato con il passato e con la storia e che per essere compreso appieno non può accettare di vedersi rappresentato solo dalle esperienze radicali, ma va considerato nella pluralità delle scelte anche contrapposte, tutte in ogni caso attraversate da una dinamica essenzialmente rivolta a misurare il rapporto con la tradizione. La sua ricchezza, a conti fatti, sta proprio nella molteplicità delle ipotesi e nella varietà delle realizzazioni che, insieme con i prodotti che emblematicamente lo caratterizzano (costituendo un patrimonio di cultura non inferiore ai precedenti), ha rafforzato notevolmente la coscienza critica dei fruitori.



## Nella Svizzera italiana: il ruolo della radio

Nella Svizzera italiana il Novecento artistico si è manifestato con ritardo. Sul tema si è già dibattuto, sia relativamente alla generazione dei letterati con le prime testimonianze dell'uscita dalle secche tardo ottocentesche nei primi anni '40 (Circolo italiano di lettura animato da Giovan Battista Angioletti, "Collana di Lugano" di Pino Bernasconi), sia per le aperture dei giovani esponenti dell'arte visiva dello stesso periodo (Gruppo Terrarossa, ecc.). Per quanto riguarda la musica tale discorso non è stato ancora affrontato. La marginalità dell'attività musicale compositiva che la nostra storia ha conosciuto fino a pochi decenni fa purtroppo non fornisce nemmeno la materia del contendere. Eppure vi sono stati momenti anche rilevanti che meritano di essere ricordati, perlomeno per capire quali siano stati i poli dello sviluppo che oggi ci rende meno sguarniti sulla scena della creazione moderna. In questo senso è indubbio che il ruolo decisivo va riconosciuto nell'istituzione della radio, fin dall'inizio nata come organismo chiamato a svolgere il suo compito nel contesto nazionale, quindi non solo regionale. Per quanto limitata nei mezzi e nelle scarse risorse culturali ed artistiche del bacino di riferimento, la Radio della Svizzera italiana, stimolata dal confronto con le altre stazioni nazionali a cui nei primi decenni era chiamata ad offrire contributi negli spazi di programma in comune, mantenne l'ambizione di tenere alta la guardia e di non cadere nella facile trappola del dilettantismo e della mediocrità provinciale. Fin dai primi anni il suo microfono fu messo a disposizione di figure rappresentative del mondo musicale che di persona furono invitate a portare le loro creazioni. Basterà ricordare Frank Martin, il 6 dicembre 1934 sul podio della Radiorchestra in un concerto monografico in cui furono presentati *Pavane couleur du temps*, le musiche di scena per *Edipo a Colono*, il *Quintetto con pianoforte* e quattro pezzi per pianoforte eseguiti dallo stesso compositore; Darius Milhaud, pure sul podio della Radiorchestra nel 1938; Francis Poulenc, lo stesso anno ad accompagnare il tenore Pierre Bernac in una serie di proprie liriche da camera; Arthur Honegger, ospitato nel 1939 a presentare tutte le sue composizioni per pianoforte (e per canto e pianoforte), ritornandovi nel 1946 a dirigere composizioni sue per orchestra e nel 1947 addirittura per un vero e proprio festival a lui consacrato tra il 23 marzo e il 3 aprile 1947. Da menzionare sono anche le presenze di Alfredo Casella nella *Sonata a tre op. 62* (eseguita al pianoforte nel 1940 con Arturo Bonucci, violino, e Alberto Poltronieri, violoncello), di Zoltán Kodály nel 1947 a dirigere la prima esecuzione svizzera della sua *Missa brevis* e, lo stesso anno, quella di Benjamin Britten ad accompagnare il fido Peter Pears nei

*Seven Sonnets of Michelangelo*; per non parlare di Richard Strauss il quale, in occasione di un suo lungo soggiorno a Lugano nella primavera del 1947, accettò l'invito a dirigere alcune proprie composizioni alla testa della Radiorchestra il giorno del suo compleanno (11 giugno), mantenendo la promessa di comporre per il complesso luganese il *Duett-Concertino* per clarinetto, fagotto e archi, di cui Nussio assicurò la prima mondiale il 4 aprile 1948.

L'importanza della RSI sta soprattutto nell'aver saputo concedere spazio a personalità di primaria importanza non di origine ticinese, ma ospitati nella regione. Se ragioni cronologiche non le permisero di onorare Eugen D'Albert, il grande pianista e compositore morto a Riga nel 1932 ma che volle essere sepolto nel cimitero di Morcote dopo avere preso residenza a Figino nel 1927, in più occasioni onorò la presenza nella regione di Friedrich Klose, allievo di Bruckner nato a Karlsruhe, dal 1921 residente a Muralto e poi a Ruvigliana, le cui musiche entrarono nel repertorio della locale Radiorchestra benché non più rappresentative del gusto del tempo. Parimenti agli operatori musicali della RSI non sfuggì la venuta a Tesserete (residenza che mantenne in alternanza con Lucerna) di Will Eisenmann, tedesco di orientamento estetico francese e pacifista che nel 1933 con l'avvento di Hitler al potere decise di non più ritornare in Germania. A lui la radio luganese riservò la prima esecuzione del *Concerto in mi bemolle per sassofono e orchestra* interpretato da Sigurd Rascher e diretto da Otmar Nussio il 5 febbraio 1939, dopo che Leopoldo Casella il 12 marzo 1937 gli aveva già diretto *Pareti di vetro (impressioni di Davos)* e dopo *l'Építaphe pour Maurice Ravel* per pianoforte e orchestra che Hermann Scherchen, il 10 marzo 1938, aveva inserito nel suo primo programma approntato per la RSI. Il 10 maggio 1946 troviamo ancora i suoi *Gesänge im Zwielficht* interpretati dal soprano Annette Brun, mentre (diretta da Nussio) il 9 ottobre la Radiorchestra eseguiva la sua *Musica in forma di spirale*. Paradossalmente meno evidenza sull'antenna luganese fu riservata a Max Ettinger, figura di primo piano della scena musicale tedesca negli anni '20 in cui circolavano almeno tre sue opere teatrali (*Judith, Juana, Clavigo*) e dove ricoprì cariche importanti (al Conservatorio Stern di Berlino), ma il quale in quanto ebreo all'arrivo dei nazisti fu costretto ad emigrare scegliendo la soluzione più a portata di mano, cioè trasferendosi ad Ascona dove sbarcò il lunario trasformando la casa che possedeva in pensione gestita insieme con la moglie cantante. La sua presenza in Ticino non passò inosservata: non solo è documentata l'esecuzione di alcune sue composizioni cameristiche (la *Sonatina per due violini* trasmessa il 16 febbraio 1939 e una serie di suoi *Lieder* interpretati dal tenore Simons Bermanis), ma si ricorda la sua collaborazione alla RSI come trascrittore di musiche italiane per l'orchestra e il coro.

Più emblematico è il caso di Wladimir Vogel, compositore russo-tedesco attivo dal 1936 in poi tra Comolengo ed Ascona, ai margini della vita culturale anche per la sua precaria sopravvivenza con un visto turistico che lo obbligava a lasciare il paese ogni tre mesi. Orbene, prima di ricevere incarichi significativi come avvenne nel 1946 con la creazione delle "Settimane musicali" di Ascona, che egli promosse insieme con il pianista Alessandro Chasen e l'avvocato Leone Ressiga-Vacchini, nel 1941 compose per la RSI le *Liriche* su testo di Francesco Chiesa, che furono trasmesse il 14 marzo nell'interpretazione di Fernando Corena, mentre i suoi *Madrigali per coro a cappella* su testo di Aline Valangin (1938-39), la prima sua composizione scritta in base al metodo dodecafonico, trovarono fra i primi esecutori il Coro della RSI diretto da Edwin Loehrer, che li presentò al microfono della nostra radio il 12 ottobre 1943, un anno dopo la loro prima esecuzione a Basilea.

D'altra parte l'arrivo a Lugano, dove avrebbe risieduto fino al 1951, del compositore e pianista bernese Edward Staempfli (di formazione cosmopolitica in Germania e a Parigi, la cui *Musik für 11 Instrumente* aveva ottenuto il "Prix Henry Le Boeuf") portò sicuramente una ventata considerevole di modernità, documentata dall'esecuzione l'11 maggio 1942 nello studio del Campo Marzio della sua *Sonata* in un programma di musiche per pianoforte a quattro mani con Suzanne Wetzel-Favez. Lo documenta pure l'esecuzione, l'11 settembre 1944 alla RSI, del suo *Duo per due pianoforti* composto nel 1938, eseguito (insieme con l'*Andante* e l'*Allegro molto* dal *Concerto per due pianoforti* di un altro compositore svizzero, Peter Mieg) da due artiste luganesi, Carla Badaracco e Pina Pozzi, quest'ultima detentrici del secondo premio ottenuto al "Concours international d'exécution musicale" di Ginevra nel 1943, che le aprì una discreta carriera concertistica. Di Staempfli il 15 aprile 1945 Loehrer diresse anche i *Sei sonetti per soprano e orchestra da camera*, insieme con *Une des fins du monde* di Rolf Liebermann, che alcuni anni prima era venuto ad Ascona a perfezionare la composizione con Wladimir Vogel.

Radio Monteceneri costituì quindi un punto di incontro non solo genericamente parlando (surrogando la mancanza di istituzioni musicali), ma per la presenza fisica degli artisti invitati al suo microfono, fondamentale soprattutto per coloro che per vari motivi si erano stabiliti nella Svizzera italiana e che il polo rappresentato dallo studio radiofonico tolse dall'isolamento favorendo (come in questo caso) il loro contatto con la realtà locale. A questo proposito occorre perlomeno ridimensionare un certo luogo comune che pretende il Ticino indifferente alla presenza pur cospicua di personalità di provenienza nordica (anche rilevanti come Hesse, Hauptmann, Zweig, Ball, Klee, Arp, ecc.), rimaste rintanate nelle loro residenze senza contribuire allo sviluppo della cultura locale (sottolineando il

grado di incompatibilità fra i due livelli). Se questo fu il caso dei letterati, certamente non lo fu per quanto riguarda la musica, sia per la sua natura comunicabile al di là della barriera linguistica, sia per il ruolo che appunto la radio svolse come intermediario, dovuto all'ambizione di mantenersi all'altezza della funzione che altrove la radiofonìa aveva assunto nei confronti della creatività contemporanea, unita alla constatazione della scarsa rilevanza dei pochi compositori indigeni che l'ente non esitò a surrogare adottando, in un certo senso, la produzione degli artisti venuti da fuori.

Non si può pertanto passare sotto silenzio il significato dell'incarico di composizione dato ad Ernst Křenek, allora residente nella regione, addirittura per un'occasione celebrativa. Per il concerto d'inaugurazione del studio radiofonico il 6 novembre 1938, Radio Monteceneri commissionò al compositore austriaco l'ouverture *Campo Marzio op. 80*, il cui titolo non solo derivava dal nome della zona in cui era stata edificata la nuova struttura, ma anche da quello dello stadio attiguo in cui giocava regolarmente la squadra locale, tant'è vero che la composizione sintetizza il dinamismo dello svolgimento del gioco calcistico nel contesto fragoroso di una folla vocante a giustificare l'esasperazione sonora, l'intrico ritmico, lo stridore delle dissonanze di un pezzo che si qualifica accanto ad altre opere di carattere "metropolitano" del tempo (*Rugby* di Honegger, *Foules* di Ferroud, *La bagarre* di Martinu, *Record* di Tocchi e così via). La scelta si ripeté nel 1962 per l'inaugurazione della nuova sede radiofonica di Besso, quando all'ufficialità nazionale invitata fu offerta l'esecuzione, diretta da Edwin Loehrer, della *Meditazione su una maschera di Modigliani* commissionata a Wladimir Vogel su testo di Felice Filippini. Fra i momenti di particolare rilievo è inoltre da ricordare l'occasione già offerta nel 1937 ad Ernst Křenek di dirigere alla nostra radio varie sue composizioni, tra cui l'intermezzo *Estremadura* dall'opera *Karl V* che l'anno prima Ansermet aveva diretto al festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Barcellona (mentre la prima esecuzione integrale dell'opera, che segna il definitivo approdo del compositore al sistema dodecafonico, sarebbe stata data a Praga solo l'anno dopo).

### **Lo scotto pagato all'italianità**

In verità tale apertura del nostro ente radiofonico non avvenne senza contraccolpi, dovuti al fatto di trovarsi esso direttamente confrontato con la realtà d'oltre San Gottardo, da cui giungevano spinte verso una dimensione cosmopolita e

radicalizzata del fare artistico, in contrasto con la corrente maggioritaria che in ambito italiano aveva portato all'arroccamento su posizioni nazionalistiche, impegnate a demarcare il confine tra il senso di continuità rispetto ai valori della classicità ereditati dal proprio glorioso passato e la rottura degli equilibri che si era manifestata in campo europeo. Il valore dell'italianità, particolarmente sentito e coltivato in Ticino durante gli anni del fascismo (ed anche oltre la fine della guerra), indipendentemente dalla netta contrapposizione politica ne ancorava le prospettive artistiche alle conseguenti forme di autarchia culturale che, sommate alle remore strutturali tipiche della provincia, ritardarono fino agli anni '50 il riallineamento con il grado avanzato della scena internazionale. In ambito musicale ne abbiamo il riscontro nella dialettica, instauratasi alla RSI, tra le aperture di una figura quale Edwin Loehrer (che non solo creò un vero e proprio punto di riferimento per la riproposta della musica antica italiana, ma si distinse anche per le scelte innovative che lo portarono già all'inizio degli anni '40 a proporre musiche avanzate come quelle di Vogel citate) e la posizione conservatrice di Otmar Nussio il quale, pur essendo compositore (ma proprio per la formazione respighiana), non oltrepassò mai l'orizzonte delle forme tornite e solari di matrice mediterranea. L'ambito di intervento suo e del secondo direttore della Radiorchestra, Leopoldo Casella, rimase infatti fino al termine della loro attività (negli anni '60) quello della musica neo-oggettiva che aveva dominato nel periodo tra le due guerre, di autori quali Riccardo Pick-Mangiagalli, Mario Pilati, Felice Lattuada, Virgilio Mortari, Carlo Alberto Pizzini, Gian Luca Tocchi, Renzo Bossi (gli ultimi quattro presenti anche sul podio della Radiorchestra), per fare solo pochi nomi, invitando a dirigere proprie opere direttori di convenienza (a scopo di scambio) come Gaston Brenta nel 1956, o addirittura alcuni compositori-direttori "decotti" (potremmo dire per il ruolo ufficiale detenuto durante il fascismo). Adriano Lualdi, già deputato e consigliere nazionale alla Camera dei fasci e delle corporazioni attraverso cui si era assicurato incarichi prestigiosi, fu chiamato a più riprese, ancora nel 1964 a dirigere la sua opera *Le furie di Arlecchino*. Ennio Porrino, che si era distinto come teorico di una "arte autarchica" e come autore dell'*Inno dei legionari della Repubblica di Salò*, fu più volte sul podio della Radiorchestra.

In tal modo si spiegano i primi interventi critici di Carlo Florindo Semini il quale, indipendentemente dai meriti di promotore culturale assunti in seguito, al suo arrivo alla RSI stabilì un fronte che, pur non riuscendo a prevalere del tutto, in forza della sua formazione napoletana lo erse a sentinella di una posizione essenzialmente impegnata a difendere valori che con la fine della guerra stavano ormai alle spalle. Commentando un programma dedicato al trentesimo

dell'URSS, parlando di Mossolov e Šostakovič, egli metteva l'accento su «quella produzione che si scosta e dalle astruserie metafisiche della corrente scriabiniana e dalla volgarità di effetti propagandistici» (“Radioprogramma”, 1 novembre 1947, p. 4). Presentando i quartetti di Vito Frazzi e di Carlo Savina elogiava la loro capacità «di liberarsi dal peso dei riguardi dovuti allo snobismo e della singolarità raggiunta ad ogni costo [differenziandosi] da quella produzione ove l'anima e la fantasia – cioè le eterne sorgenti dell'arte – sono eliminate dal meccanismo tecnico come valori provvisori e contingenti» (*idem*, 9 agosto 1947, p. 4). È superfluo sottolineare come tali criteri di giudizio fossero ancora intrisi dell'animosità che aveva alimentato l'ostracismo decretato nell'anteguerra contro gli spiriti che rifiutavano di essere assimilati al dettato organico, alle scelte politiche d'ordine e di autorità, esplicitamente riprodotto nei termini imposti alle «espressioni artistiche contemporanee, che possono essere valide a condizione che ogni fremito polemico e rivoluzionario sia superato e purificato dalle libere ed inalterabili ragioni dell'arte» (*idem*, 22 luglio 1950, p. 9). Nel commento a tre concerti della Radiorchestra, che come si vede era particolarmente impegnata a dar voce alle nuove espressioni, allo scopo di guidare l'ascolto attraverso la loro varietà egli riproduceva la stessa terminologia che era servita ai detrattori della “musica degenerata” a tracciarne il profilo patologico, distinguendo le espressioni «pervenute a risultati concreti (riconoscibili per solidità e novità di architettura formale, ampio respiro e consistenza inventiva), [da] altre disperatamente aggirantesi nei meandri del più grigio cerebralismo e apparentemente illuminate dall'idea di comicità e di grottesco che, in effetti, non riesce a nascondere l'ipocrisia di una truccatura, spesso soltanto pirotecnica e chiassosa» (*idem*, 22 luglio 1950, p. 3).

Chiaramente il modello era quello italiano, di un'Italia di cui tuttavia non riconosceva ancora la svolta che anche in campo estetico, oltre che politico, era avvenuta al termine della guerra aprendola alle prospettive europee, celebrata quindi ancora per i valori restaurativi di un preteso primato latino proveniente dalla sua storia secolare. Un concerto pubblico diretto da Bruno Erminero con musiche di Licinio Refice, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti ed Alfredo Casella fu l'occasione di dichiarare la sua professione di fede: «Assertori convinti della necessità di portare dinanzi al pubblico nostro opere che parlino un linguaggio nuovo, ma un linguaggio che non abbia l'unico privilegio della curiosità e dell'anomalia cerebrale, non possiamo che approvare l'odierna presentazione: musiche italiane moderne non recentissime ma sempre attuali per il vivo senso di poesia che le sorregge. Segnaliamo particolarmente gli *Inni greci* dalla *Festa delle Panatenee* di Pizzetti, musica di scena ispirata al mondo classico. Più di una volta il composito-

re di Parma ha saputo risuscitare nel suo cuore quel mondo greco che, a preferenza, gli fu prodigo di risonanze armoniose; ed è proprio questo il Pizzetti che amiamo, perché quelle visioni Egli sa fermare in un quadro musicale, breve e perfetto, penetrato dagli spirti d'una danza ideale» (*idem*, 8 marzo 1947, p. 4).

## Apertura degli orizzonti

Si può capire allora cosa Semini potesse pensare della dodecaфонia, la cui affermazione ebbe una tappa importante che coinvolse il Ticino, ed in parte la radio, quando Wladimir Vogel riunì un gruppo di "reduci" e di neofiti convertiti a quel messaggio (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris, Erich Schmid, Rolf Liebermann, Alfred Keller, Hermann Meier) in una conferenza tenuta il 12-13 dicembre 1948 all'Hôtel Victoria di Orselina come sessione preparatoria del Primo Congresso internazionale per la musica dodecafonica che si sarebbe svolto a Milano il 4-7 maggio 1949. La RSI non era parte in causa, ma sappiamo che vi fu il progetto da parte di Loehrer di tenervi un concerto di composizioni corali-orchestrali fra cui i cori da Il prigioniero di Dallapiccola, opera che avrebbe avuto la prima esecuzione solo il 1 dicembre di quell'anno. Per motivi organizzativi e finanziari il progetto non andò in porto, ma un contributo indirettamente proveniente dalla radio luganese a Milano ci fu comunque attraverso la partecipazione di Margherita De Landi (soprano del coro di Loehrer) accompagnata dal marito Edward Staempfli nei *Kafkalieder* di Křenek, mentre l'anno prima la coppia aveva partecipato al concerto tenuto ad Orselina in margine alla conferenza preparatoria. Comunque, dopo avere già diretto i *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* di Dallapiccola in esecuzioni dal 1946 in poi, Loehrer ne presentò i *Cinque frammenti di Saffo* nel 1949, seguendolo fino alle ultime opere (*Tempus destruendi* e *Tempus aedificandi* nel 1974), mentre di Riccardo Malipiero avrebbe diretto nel 1949 la cantata *Antico sole* e nel 1959 l'opera *La donna è mobile*. Al contrario il quadro delle esecuzioni di musica moderna affrontate da Nussio e da Leopoldo Casella, oltre i referenti d'obbligo (Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Honegger, ecc.), rimaneva circoscritto agli autori rappresentativi di una modernità moderata (Jean Rivier, Benjamin Britten, Arthur Benjamin, Marcel Poot, solo per fare alcuni nomi). Loehrer, che pure non trascurò autori moderati quali Britten, Jean Françaix, Jean Absil, Jacques Ibert, Marcel Landowsky, Carl Orff, Poulenc, Vaughan Williams, Felice Quaranta, Gian

Carlo Menotti e altri, a Wladimir Vogel garantì la presentazione anche di altre opere (*In memoriam* nel 1948, *Goethe-Aphorismen* nel 1959, *Preludio - Interludio lirico - Postludio* nel 1965, *Sei frammenti da "Thyl Claes"* nel 1970), andò anche oltre giungendo fino a Webern (nel 1956), in un ventaglio di autori spazianti tra Frank Martin (di cui nel 1957 eseguì *Le vin herbé* in versione italiana come "il vin fatato" e più tardi *Pilate*), Bohuslav Martinu (*What Men Live By* nel 1956 e *Gilgamesch* nel 1959), Michael Tippett che invitò nello studio di Lugano il 16 dicembre 1951 a dirigere il suo celebre oratorio *A Child of Our Time* (poi ripreso, diretto da lui stesso), fino alle composizioni vocali di Olivier Messiaen per le quali invitò Marcel Couraud nel 1960 a dirigere il suo coro, ad Hans Werner Henze di cui affrontò i *Cinque canti napoletani* nel 1966, i *Cinque madrigali* su testi di Villon e la *Cantata della fiaba estrema* nel 1967, ai *Canti amorosi* di Wilhelm Killmeyer nel 1968, a *Psalm of Christ* di Klaus Huber, a *Psalm 130* di Heinz Marti e a *Gelöstes Haar* di Peter Wettstein nel 1970, a *Chant de naissance* di Wolfgang Fortner nel 1971, a *El carbonero* di Sylvano Bussotti e alle *Tres cantiones sacrae* di Rudolf Kelterborn nel 1974. Nell'ambito specifico della coralità non è inoltre da sottovalutare il suo impegno sul fronte degli autori che più innovarono in ambito novecentesco (Janáček, Bartók, Kodaly).

Di Loehrer vanno ricordate anche alcune prime esecuzioni svizzere, in particolare la *Messa* di Poulenc nel 1948 e la *Messa* di Stravinsky che preparò per la presentazione ufficiale il 22 aprile 1949 alle "Settimane musicali" di Ascona sotto la bacchetta di Ernest Ansermet, ma che sotto la sua direzione andò in onda sull'antenna di Radio Monteceneri il 13 marzo. Nella funzione assunta in un organismo dedito alla promozione della cultura italiana, esattamente come si era consacrato alla valorizzazione della musica italiana antica, era alla musica moderna del paese di riferimento che consacrò altrettante cure. Nei suoi programmi possiamo quindi trovare Pizzetti e Guido Guerrini abbinati a Monteverdi e Pergolesi (22 gennaio 1950), Gian Francesco Malipiero (*Le sette allegrezze d'amore* e *Li sette peccati capitali* nel 1950, *Vergilii Aeneis* nel 1964, *La passione* nel 1966), più volte Giorgio Federico Ghedini (che invitò a dirigere di persona la prima esecuzione di *Contrappunti* il 12 aprile 1962), Goffredo Petrassi di cui diresse *La morte nell'aria* nel 1955 e i *Mottetti per la passione* nel 1970, Valentino Bucchi di cui presentò *Il contrabbasso* (1955), Giulio Viozzi a cui riservò l'esecuzione di *Un intervento notturno* (1955). Altri autori italiani considerati da Loehrer furono Louis Cortese, Guido Turchi, Flavio Testi, mentre, come nella musica antica era guidato dalla pratica accademica in forme cicliche di programmazione, così in forma sistematica poteva raggruppare Massimo Toffoletti, Alberto Soresina, Bruno Bettinelli, Guido



Farina come "Giovani compositori milanesi" (22 luglio 1951), oppure Emilia Gubitosi, Barbara Giuranna, Elsa Respighi, Giulia Recli come "Compositrici italiane" (17 giugno 1951).

L'interesse e l'impegno per la musica contemporanea, a fronte di certe preclusioni riscontrabili nelle scelte di Nussio e di Casella, portò Loehrer a sviluppare una collaborazione organica con un musicista che, in quanto allievo di Hermann Scherchen, frequentava il maestro nella sua attività presso lo Studio sperimentale di musica e elettroacustica fondato a Gravesano nel 1954. Si tratta di Francis Irving Travis, allora alle prime armi ma affermatosi poi per la sua militanza in favore della musica contemporanea a livello europeo. Entrato in contatto con la RSI, dal 1957 in poi il giovane maestro americano contribuì in modo determinante ad allargare la paletta della programmazione. Nonostante il compito di assicurare la produzione vocale-orchestrata, Loehrer lo lasciò libero di mettere in cantiere significative esecuzioni di musica strumentale. Nel 1957, sicuramente indottovi da Scherchen, il giovane maestro presentava *Dance Rhythms op. 58* del dodecafonico americano Wallingford Riegger, contemporaneamente ai *Sex carmina Alcaei* di Dallapiccola e al *IV Concerto* di Petrassi, due composizioni italiane lontane l'una dall'altra ma significative per il grado avanzato di modernità esibito quasi programmaticamente, temperata quell'anno dalla presentazione del *Canto e ballo sardo* di Casella, dalla *Terza fantasia concertante* di Gian Francesco Malipiero e dalla *Musica notturna* di Ghedini, di cui avrebbe diretto due anni dopo il *Concerto dell'Albatro*, e ancor più nel 1963 dall'esecuzione della *Sinfonietta* di Mario Zafred.

Travis si dimostrò sempre pluralista nella militanza per la musica nuova, rispettata in tutte le sue diramazioni, benché si sia fatto una fama ponendosi al servizio del fronte radicale. La musica italiana, in base alla linea dettata da Loehrer, era prioritaria, per cui nel prosieguo ne troviamo molta. Di Petrassi a Lugano avrebbe ancora eseguito nel 1959 i *Quattro inni sacri* e *Noche oscura* nel 1970, di Gianni Ramous *La crocefissione* (1962), di Roman Vlad l'atto unico *Storia di una mamma* (1965), mentre di Dallapiccola nel 1972 avrebbe affrontato *Il prigioniero*. Questo avveniva senza mancare alla funzione di valorizzare la modernità nei suoi capitali "storici", come dimostra *La favola d'Orfeo* di Casella registrata nel 1961. L'8 dicembre 1958, accanto ad *Universa universis* per coro maschile di Gian Francesco Malipiero (di cui avrebbe eseguito anche *Preludio e morte di Macbeth* nel 1964) e alla *Corona di sacre canzoni* di Ghedini, troviamo in un suo programma autori italiani fra i primi a schierarsi sul fronte dodecafonico: Mario Peragallo con la *Musica per archi* e Alberto Bruni Tedeschi con la *Sinfonia in un tempo*, ereditata da Scherchen che l'aveva diretta nell'immediato dopoguerra a Venezia. Sempre in

base alla ciclicità adottata da Loehrer nell'appuntamento con la "Musica moderna italiana", il 21 dicembre 1959 Travis presentava musiche di Vittorio Fellegara, Petrassi e Ghedini, mentre il 26 aprile 1963 era la volta di Guido Turchi, Orazio Fiume e Petrassi. Il maestro americano si muoveva a tutto campo, dalle composizioni corali di Schoenberg (1959), alle "opéras minute" di Milhaud (1962), da William Walton e Ralph Vaughan Williams all'opera *Corinna* composta nel 1958 da Wolfgang Fortner, presentata in versione italiana il 18 maggio 1962.

La musica svizzera costituiva l'altro punto cardine della programmazione. A parte qualche concezione alla moderatezza (Tischauer nel 1961, Julien François Zbinden nel 1961-62), le sue scelte erano inequivocabilmente orientate sul versante dodecafonico: *Musik* (scena sinfonica), *Chinesische Lieder* (interpretati da Eric Tappy), *Suite sopra sei canzoni popolari svizzere* di Rolf Liebermann (1962), *Impromptu* (1959) e *Lyrische Suite* (1960) di Robert Suter, con un interesse particolare per una giovane leva quale Rudolf Kelterborn (*Suite per ottoni, archi e percussioni* nel 1960, *Sonate per 16 archi* nel 1961).

Molta musica contemporanea figurava anche nei programmi allestiti dagli altri direttori che Loehrer invitò sul podio a Lugano. Anzi, se per quanto riguarda la musica antica (o più genericamente del passato) fu lui a detenere prevalentemente la bacchetta, per la musica del Novecento concesse ampie possibilità ai maestri ospiti. Oltre a Paul Schmalz, Vittorio Baglioni, Werner Heim, Jean Meylan, Antonio Narducci, Willy Gohl, Napoleone Annovazzi, Tito Gotti, Rätö Tschupp, Martin Turnovsky, Samo Hubad (per la musica moderna jugoslava), Ivan Marinov (per la musica moderna bulgara), Imre Czenki (per la musica moderna ungherese), Miltiades Caridis (per la musica moderna greca), significativa fu la presenza di compositori-direttori: Wolfgang Fortner nel 1959 con *Nuptiae Catulli* per tenore, coro e orchestra e *Aria* per contralto e orchestra, Walter Furrer con *Sources du vent* (1965) e *Türkische Lieder* (1970), Flavio Testi nel 1975 in concerto pubblico con *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Marcum*.

Un apporto di tutto rispetto relativamente alle espressioni più avanzate, con particolare attenzione alla scena italiana, fu assicurato dal maestro torinese Bruno Martinotti, per quanto riguarda Bruno Maderna (*Serenata n. 2*, 1966), Riccardo Malipiero (*In Time of Daffodils*, 1966; *Carnet de notes*, 1969; *Mosaico*, 1971; *Muttermusik*, 1978), Gianni Ramous (Cantata, 1966; Lettera alla madre, 1971), Dallapiccola (*Piccola musica notturna*, 1967; *Concerto per la notte di Natale*, 1971), Albert Moeschinger (*Miracle de l'enfance*, 1967), Carlo Jachino (1967), Vittorio Fellegara (1967, 1975), Petrassi (*Recréation concertante*, 1968; *Sonata da camera*, 1969), Luigi Nono (*Ha venido*, 1968), Webern (*Cantata op. 31*, 1968),

Giacomo Manzoni (*Don Chisciotte*, 1969), Bruno Bettinelli (1971), Luciano Chailly (1975), Eric Gaudibert (*Année*, 1977), Lutoslawski (*Paroles tissées*, 1978). Come si vede, nonostante qualche oscillazione, il solco era ben tracciato nel campo dell'innovazione raccogliendo dal contesto italiano, in modo non completo ma sufficientemente rappresentativo, i segnali delle forze migliori.

L'operazione più originale, sfruttando al meglio le risorse dell'ente, fu comunque l'iniziativa di Loehrer di affidare a Travis l'organizzazione di un ciclo di musica contemporanea denominato "Podio". Riunendo, a seconda degli organici, singoli membri dell'orchestra radiofonica, gli fu possibile allestire tra il 1960 e il 1961 una serie di programmi, trasmessi la domenica mattina, di composizioni in formazione cameristica, che coprivano l'arco della recente modernità internazionale, come rivelano gli autori prescelti (Stravinsky, Casella, De Falla, Hindemith, Weill, Dallapiccola, Mathias Seiber, Britten, Lex Van Delden, Walter Piston, Gian Francesco e Riccardo Malipiero). Purtroppo tale iniziativa non andò oltre l'arco di alcuni mesi, ma essa rimane uno dei momenti più originali della programmazione di musica contemporanea alla RSI, anche se tutto questo impegno produttivo rimaneva finalizzato alla trasmissione via etere senza sbocco nel rapporto diretto col pubblico. Questo capitò solamente l'11 febbraio 1963, con l'esecuzione di *Verklärte Nacht* e del *Pierrot lunaire* di Schoenberg diretti da Travis, in un contesto più favorevole ed interessato rispetto alla prima occasione che il pubblico ticinese ebbe di confrontarsi con questa musica, il 27 febbraio 1947, quando Otmar Nussio presentò il tormentato ciclo vocale maeterlinckiano del compositore austriaco, accolto "con derisione e fischi" (come ricorda nella sua autobiografia).

Nel frattempo il pubblico locale aveva infatti avuto l'occasione di confrontarsi con Stravinsky, giunto di persona ai "Concerti di Lugano" a due riprese alla testa della Radiorchestra, nell'esecuzione dei suoi lavori (il 29 aprile 1954 e il 28 aprile 1955), seguito da Paul Hindemith nel 1957 pure in veste di compositore-direttore. Inoltre il 20 gennaio 1962, con un concerto della Radiorchestra diretta dal giovane Charles Dutoit in un programma modernamente orientato su Stravinsky, Frank Martin e Arthur Honegger, promossa da Carlo Florindo Semini e quindi ancora centrata sulla radio, veniva ufficialmente fondata la sezione regionale della Gioventù musicale svizzera che in poco tempo giunse a radunare intorno a sé più di mille aderenti, rivelando la crescita di un interesse che in realtà andava oltre la musica. Al di là del risultato della formazione di un pubblico di ascoltatori fedeli delle manifestazioni musicali che sempre più frequentemente si tenevano, la motivazione di tale sviluppo rispondeva a stimoli intellettuali derivanti dalla fruizione di occasioni artistiche ancor più frequenti in altre discipline. Non per

niente, più che organizzatrice di concerti la Gioventù musicale, attraverso conferenze, sedute d'ascolto e la creazione di un proprio periodico, era impegnata a prospettare una riflessione sui principi estetici, storici e sociali che informavano il fatto musicale. Sintomaticamente, in quell'ambiente maturarono le scelte di alcune personalità quali Francesco Hoch e Luigi Quadranti, i primi a votarsi alla composizione sul fronte dell'avanguardia, o di interpreti quali Fabio Schaub, Luca Pfaff e Giorgio Bernasconi che intrapresero meritevolmente la carriera direttoriale per lo più al servizio dei prodotti della nuova creatività.

Una certa influenza proveniva dall'eco delle iniziative promosse da Hermann Scherchen nel suo Studio di Gravesano nel 1954, assunto a centro di portata europea accanto agli studi consimili creati a Parigi, Colonia, Milano, Varsavia. Le attività portate avanti dalla sua istituzione (le realizzazioni sonore di Luc Ferrari e di Iannis Xenakis, i soggiorni di studio e i congressi a cui parteciparono personalità quali Pierre Schaeffer, Werner Meyer-Eppler, Friedrich Trautwein, Oskar Sala, Luigi Nono, Fritz Enkel, Abraham M. Moles, Michel Philippot, ecc., nonché la pubblicazione dei "Gravesaner Blätter") furono sostenute anche dalla RSI attraverso i contributi dell'ingegnere del suono Ermanno Briner, del responsabile tecnico Ausilio Scerri e del direttore Stelio Molo. Oltre a quest'ultimo, il più vicino al maestro tedesco nelle sue iniziative (unico svizzero tra l'altro membro dell'associazione "Freunde von Gravesano" composta di personalità internazionali), fra i pochi altri ticinesi a seguire i convegni di Gravesano fu Fausto Bernasconi, sacerdote-musicista-giornalista prematuramente scomparso, che ne riferì occasionalmente sul "Giornale del popolo". A dire il vero la RSI rimase guardinga rispetto all'attività del polo musicale di Gravesano, limitandosi a collaborazioni di tipo tecnico e a trasmettere alcune esecuzioni delle registrazioni che Scherchen realizzava con l'Orchestra "Ars viva" costituita ad hoc (un ciclo sulla sinfonia del '700 e arrangiamenti di musica leggera) al punto che alla morte del suo artefice nel 1966 non fu in grado di rilevarne l'iniziativa (come ci si sarebbe potuti attendere, con la possibilità di collocare la RSI nel novero degli studi radiofonici protagonisti dell'innovazione compositiva allora operanti). Un risultato di rilievo riuscì tuttavia a ricavarne. Tra il gennaio e l'aprile del 1965 in un memorabile ciclo di sei concerti Scherchen fu invitato sul podio della Radiorchestra a dirigere le nove sinfonie di Beethoven accoppiate ad altrettante composizioni di fresca creazione o addirittura in prima esecuzione, di Humphrey Searle (*Scherzi op. 44*), Iannis Xenakis (*Pollata dihna*), Albert Moeschinger (*Capriccio per fagotto e orchestra*), Leon Schedlowsky (*Elegia*), Tona Scherchen (*Tsu [ambiguità]*), Darius Milhaud (*Caroles op. 402*). Volute da Molo e gestite da Briner – deliberatamente sottratte alla com-

petenza di Nussio, evidentemente insensibile di fronte a tale stadio di sviluppo della musica – le proposte del grande maestro che sarebbe di lì a poco scomparso, che presentavano a Lugano alcuni compositori dell'ultima generazione, furono di stimolo negli anni successivi a dare spazio alla musica d'avanguardia fino a quel momento emarginata.

Fu così che ancora la RSI l'11 settembre 1967, questa volta con Carlo Florindo Semini in prima linea, approfittando del passaggio del celebre Coro della Radio svedese diretto da Eric Ericson (reduce dalla prima esecuzione del *Requiem* di Ligeti al Festival della Biennale di Venezia) organizzò un memorabile concerto nella Chiesa di S. Pietro a Biasca rivelatore di come la musica d'avanguardia (in quel caso *Lux aeterna* di Ligeti accostato a *Friede auf Erden* di Schoenberg e a una vasta rappresentanza del repertorio corale scandinavo) proposta a un pubblico non direttamente predisposto alla musica seria (complice in quel caso la bravura e l'ammirevole virtuosismo canoro) potesse infrangere il muro di diffidenza che la circondava.

Per un certo periodo, a farsi carico di trainare il pubblico su questo fronte fu la Gioventù musicale, di cui è importante ricordare il concerto che a Locarno ospitò il gruppo MW 2 di Cracovia l'11 maggio 1968, il quale non del tutto involontariamente rispecchiava la turbolenza internazionale di quel momento critico. Per quanto proveniente da un paese comunista, il complesso polacco era noto per la capacità provocatoria dove il suono sconfinava nella gestualità e ci confrontava per la prima volta con eventi sonori programmaticamente dissacranti nel nome di John Cage (*Amores e Solo*) e di Boguslaw Schäffer (*Quartetto per due pianisti, soprano e violoncello*).

Qualche anno più tardi la Gioventù musicale fu in grado di organizzare in proprio il primo concerto interamente consacrato ad autori rappresentativi delle nuove tendenze, grazie a Fabio Schaub fresco di diploma il quale, con il proprio Ensemble für zeitgenössische Musik di Friburgo in Brisgovia, il 22 novembre 1971 presentò nell'auditorio della RSI un impegnativo e vasto programma comprendente composizioni di Luciano Berio, Franco Donatoni, Morton Feldman, Niccolò Castiglioni, Paolo Castaldi e Fausto Razzi (gli ultimi due presenti di persona a testimoniare il loro grado di militanza). Schaub, prematuramente scomparso a 27 anni nel 1975, si sarebbe poi distinto per la militanza in favore di Hanns Eisler che lo portò ad allestire in una propria traduzione italiana la cantata *Die Mutter* su testo di Bertolt Brecht, nel 1973 all'Autunno Musicale di Como, e qualche mese dopo (nel 1974) a Lugano in prima esecuzione svizzera (prima che l'interesse per questo capitolo dell'esperienza musicale weimariana si propagasse alla Svizzera tedesca).

## Nel territorio oltre il microfono

Nel frattempo, con la cessazione delle funzioni di Otmar Nussio e di Leopoldo Casella e la nomina a capo dei programmi musicali di Ermanno Briner, nel 1966 si era chiuso un capitolo di storia musicale, in parte ancora segnato dall'orizzonte circoscritto di un'italianità musicale di matrice classicistica poco disposta a confrontarsi con la spinta evolutiva delle esperienze radicali maturate nel resto del continente. Nel gennaio 1968 Briner diede il via alla rubrica quindicinale *Musica nel nostro secolo*, tribuna che selezionava le registrazioni effettuate dalle radio europee nelle canoniche sedi dei festival di musica contemporanea (Donaueschingen, Darmstadt, La Rochelle, Venezia, ecc.), mirando a un aggiornamento organico dell'attualità compositiva.

Con l'arrivo nel 1969, in qualità di direttore stabile dell'Orchestra della RSI, del giovane Marc Andreae (musicista instancabile nella ricerca di nuove forme comunicative e dai vasti interessi, particolarmente impegnato ad adeguare il suo lavoro alle necessità radiofoniche, nel senso di allargare gli orizzonti verso l'inedito in funzione di un archivio articolato di registrazioni), la stagione dei concerti pubblici radiofonici assunse un'ampiezza significativa. A differenza dei brevi cicli precedenti in cui la modernità era rappresentata da personalità di retroguardia (nella rassegna del 1967 un giovanissimo Riccardo Muti vi diresse l'atto unico *Il rosario* di Jacopo Napoli, mentre quella del 1968, intitolata "Musica di ieri e di oggi", Franco Mannino fu chiamato a presentare in versione di concerto la sua opera *Vivi*), si aprì un nuovo corso che, oltre ad impostare le stagioni concertistiche intorno al repertorio sinfonico facendo dell'orchestra l'asse portante, regolarizzò la presenza della musica del nostro tempo. Dopo vari tentativi miranti a saggiare la capacità dell'orchestra nell'affrontare il linguaggio più avanzato, come fu ad esempio la registrazione di *Canto* composto nel 1961 da Włodzimierz Kotonski per i corsi di Darmstadt, ciò avvenne con la formula del concerto "Musica viva", integralmente consacrato ad opere di autori viventi, a partire dal 1972 quando furono presentati in prima esecuzione svizzera *To Earle* di Franco Donatoni, *Informel 2* di Aldo Clementi, *Edition D* di Werner Heider, seguito nel 1973 dal *Concerto per violoncello e orchestra* di György Ligeti, dal *Concerto per oboe e orchestra* di Bernd Aloys Zimmermann e dalle prime esecuzioni di *Prove concertanti* di Francesco Hoch, da *Mouvements pour cordes* di Max Zehnder e di *Doktor Faust* di Paolo Castaldi, e infine nel 1974 da una serie di composizioni di John Cage (*Atlas eclipticalis* in prima esecuzione svizzera, *Cartridge Music* e *Wintermusic* in versione per otto pianoforti), in questo senso seguendo il modello dei paesi nordici (modificato in

seguito con il semplice inserimento dei brani contemporanei nei normali programmi, a causa dell'appurata estraneità di tale "ghettizzazione" alle abitudini locali). Un momento significativo da ricordare risale al 10 aprile 1975, quando Roman Vlad, una delle figure più rappresentative della critica italiana e un'autorità nel campo del moderno, fu invitato a presentare un concerto interamente dedicato ad Anton Webern, il compositore considerato all'origine dell'avanguardia musicale del dopoguerra. Un evento altrettanto programmatico nel richiamare l'attenzione su un altro progenitore dell'avanguardia fu il concerto del 5 aprile 1979, diretto congiuntamente da Travis e da Andreae, con una prima parte dedicata ad opere di Charles Ives composte tra il 1904 e il 1916 e la seconda riservata alla presentazione di *Prima vista* di Mauricio Kagel.

Contemporaneamente continuava la serie ragguardevole di prime esecuzioni di opere commissionate ad autori quali Robert Majek e Mario Venzago (1974), Bruno Martinotti (*Paradigma per orchestra e nastro magnetico* diretta dall'autore nel 1975), Hans Ulrich Lehmann (1979), Vinko Globokar (1980), Albert Moeschinger (1979 con *Étude pour instruments d'orchestre*, compositore abbastanza privilegiato dalla RSI, che l'anno prima gli aveva riservato l'esecuzione della *Sinfonia n. 2 op. 73* e della *Sonatine pastorale*), Morton Feldman (1981), Gerhard Wimberger (1982), Salvatore Sciarrino (1983), Sylvano Bussotti (1984), Robert Suter (1985), Josef Haselbach (1986), Alessandro Lucchetti (1986), Christian Bänninger (1988), Luca Lombardi (1989), Roland Moser (1989). Oltre a questi sono da considerare i vari compositori ticinesi attraverso i quali si riflette l'evoluzione generazionale: Luigi Quadranti (1973, 1978, 1987), Andreas Pflüger (1974), Claudio Cavadini (1978), Ermano Maggini (1978, 1987), Francesco Hoch (1978, 1987), Paul Glass (1987), Renzo Rota (1987), Carlo Florindo Semini (1990), Denise Fedeli (1991), Giorgio Koukl (1981, 1991), Mario Pagliarani (1991), Sergio Menozzi (1991), ai quali occorre aggiungere Niccolò Castiglioni (*Morceaux lyriques* nel 1984), Peter Wettstein (*Suono del Ceresio* nel 1988, commissionato dalla Città di Zurigo), Nguyen Thien-Dao nel 1985 e Semini nel 1998 diretti da Luca Pfaff, Claudio Cavadini nel 1993 diretto da Matthias Aeschbacher. Questi ultimi sono già anni posteriori, in cui la partenza da Lugano di Andreae (1992), unitamente ad altre priorità nella programmazione, corrispose al venir meno dell'impegno in favore delle prime esecuzioni. Occorrerà tuttavia pur sempre ricordare la presentazione di *Laborintus II* da parte di Giorgio Bernasconi nel 1993, alla presenza e introdotto da Edoardo Sanguineti (autore del testo in dialogo con Giovanni Orelli), e l'esecuzione di *Rendering* dello stesso Berio nel 1997 diretto da Muhai Tang, oltre all'accoglienza riservata a complessi esterni quali

l'Ensemble dell'Orchestra di Stato dell'Azerbaijan diretta da Rauf Abdullaev, che l'8 gennaio 1990 presentò un programma di autori di quella nazione (Khayan Mirza-Zade, Zaur Farkhadov, Franghiz All-Zade, Farktrung Gusseinov e Faraj Karaiev), l'Euroensemle diretto da Pietro Antonini nel 1990 con una prima esecuzione di Martin Derungs, La Strimpellata diretta da Jürg Hennenberger nel 1993 con una composizione di Pagliarani.

Per un certo periodo ad Andreae si affiancò Mario Venzago, attivo come pianista accompagnatore nella sede radiofonica dal 1971, il quale assicurò nel 1974 l'esecuzione di *Aventures* di Ligeti insieme con una prima esecuzione di Robert Majek, una propria nel 1977 (*Gegenzauber*) e nel 1981 una di Peter Wettstein. D'altra parte Giorgio Bernasconi, ospitato regolarmente, si attivò ben presto soprattutto in favore dei compositori ticinesi o residenti nella Svizzera italiana: Paul Glass, Hoch, Moeschinger, Pflüger, Dalibor Vackar col Gruppo Musica Insieme di Cremona nel 1978, Vogel, Glass, Renato Grisoni nel 1983. Il 7 dicembre 1982 presentò inoltre *Recital I (for Cathy)*, alla testa del suo gruppo cremonese con Cathy Berberian qualche mese prima della morte della grande cantante, la quale, oltre ad una registrazione di canti armeni, orientali e di Villa-Lobos, accompagnata da Luciano Sgrizzi nel 1960, oltre a un sorprendente concerto pubblico del 1969 intitolato da "Monteverdi ai Beatles" e oltre, infine, alla serata intitolata "Cathy canta l'America" appositamente allestita nel 1981 per il ciclo di concerti pubblici dedicato alla musica degli Stati Uniti, lasciò una serie di significative testimonianze in video in varie produzioni della TSI: *Melodie di seconda mano* nel 1975, *Façade* di William Walton nel 1979, *Castye* (le canzoni russe di Stravinsky) nel 1980 ed *Esoterik Satie* nel 1981.

Particolarmente significativi sono stati i concerti tenuti da compositori-direttori nei cui programmi non sono mancate loro composizioni: Ladislav Kupkovic (1976), Marcello Panni (1976), Christobal Halffter (1977), Gilbert Amy (1978). Giuseppe Sinopoli (1979), Marius Constant (1990), Rudolf Kelterborn (1976, 1982), Friedrich Cerha (1982), Jürg Wyttenbach (1984), Krzysztof Penderecki (1992), a cui occorre aggiungere l'omaggio a Morton Feldman (di cui Andreae aveva già diretto nel 1977 la registrazione di *Madame Press died last week at ninety*), presente di persona il 25-26 marzo 1981 alla prima esecuzione di *The Turfan Fragments* per commentare una serie di sue composizioni pianistiche eseguite da Giancarlo Cardini, e quello riservato a Olivier Messiaen il 14 marzo 1987 invitato ad assistere alle *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, dirette da Travis con la partecipazione di Jeanne e Yvonne Loriod. Compositori-direttori furono ospitati di persona anche per produzioni semplicemente registrate, fin dai



numerosi contributi di Hans Haug (pioniere della musica radiofonica) negli anni '50 e '60, Gerhard Maasz residente in Ticino dal 1965 dopo funzioni dirigenziali svolte nei settori musicali delle radio tedesche (più volte dal 1957 al 1966), e soprattutto Frank Martin il quale, dal 12 al 14 maggio 1972, sul podio della Radiorchestra registrò *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* con il soprano Ursula Mayer-Reinach.

Particolare impegno fu riservato da Andreae ai contemporanei svizzeri, a giustificazione della funzione di servizio pubblico detenuto dall'ente radiotelevisivo in un periodo in cui, a fasi alterne, cominciava a serpeggiare la minaccia dell'abolizione delle orchestre radiofoniche, concretizzata effettivamente negli anni '80 e che nella Svizzera italiana fu possibile risolvere in modo indolore con la trasformazione della Radiorchestra in un complesso sinfonico regionale nel 1991. In proposito, oltre alle presentazioni in pubblico, sono da menzionare le registrazioni in studio, pluralisticamente riservate a compositori di varie ascendenze (Alfred Keller, Willy Hess, Willy Burckhard, Richard Sturzenegger, Julien-François Zbinden, Jean Daetwyler, Peter Benary, Mathias Bamert, Christian Bänninger).

L'arrivo a Lugano di Andreae ebbe conseguenze anche sulle scelte di Edwin Loehrer. Se il maestro sangallese si era già distinto oltre misura per l'apertura al nuovo, precedentemente era pur sempre stato legato alle manifestazioni della generazione maturata prima e nell'immediato dopoguerra. Dal '70 in poi, in tacita competizione col più giovane collega zurighese, è riscontrabile nei suoi programmi un'attenzione più marcata per l'avanguardia in azione. La svolta fu anche formalmente segnata dall'audace inserimento nel ciclo pubblico di un memorabile concerto del Coro della RSI affidato alla bacchetta di Clytus Gottwald, direttore ben noto per le sue scelte estreme collaudate nei festival specializzati e nella discografia di riferimento. Invitato già nel 1971 a registrare un impervio *ANN* di Dieter Schnebel, il 5 aprile 1973, nell'Auditorio della RSI riservò un'intera serata a una carrellata dimostrativa del fronte più avanzato e provocatorio della vocalità: *Entflieht auf leichten Kaehnen op. 2* di Webern, *Sarà dolce tacere* di Luigi Nono, *Consolation II* di Helmuth Lachenmann, *Verzeichnis* di Friedrich Cerha, *Psalms* di Heinz Holliger, *Halleluja* di Mauricio Kagel. Loehrer lo invitò anche in seguito, nel 1977, a realizzare con voci e strumenti *O King* di Berio, *A Dream of the Seven Lost Stars* di David Bedford e *Transfiguracion* di Thomas Marco, nel 1978 *Das Augenlicht op. 26* di Webern insieme con mottetti di Schütz e un'antifona del secentesco Johann Ulrich Steigleder, e nel 1980 con coro e orchestra *Being Beauteous* di Henze, *Seven in nomine* di Peter Maxwell Davies e il *Magnificat* giovanile di Luciano Berio. Nel 1977 invitò a Lugano Pierre Mariétan,

un capofila dell'avanguardia svizzera, a dirigere e registrare due proprie composizioni corali (*Fonogrammi* e *Musica di Gandria*), richiamandolo due anni dopo per *Un âge va, un âge vient* per recitante, soli, coro e orchestra.

È significativo che, nonostante l'età, a quello stadio in Loehrer maturasse un interesse tanto acceso per la creatività contemporanea apparentemente lontana dalla sua generazione, dettato probabilmente dal fatto che maestri come Gottwald ed Ericson (che invitò ancora nel 1986 a dirigere il *Pater noster* di Verdi, due composizioni corali di Ildebrando Pizzetti, *Aftonen* di Hugo Alfvén, due *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* di Dallapiccola, *De Profundis* di Ingvar Lidholm, ma soprattutto due madrigali di Monteverdi e di Gesualdo di Venosa) potevano suggerire attraverso l'esperienza acquisita nella pratica della musica contemporanea soluzioni adatte a un modo rinnovato di affrontare la musica antica.

Fatto sta che nell'ultimo decennio della sua attività alla RSI lo spazio da lui riservato al confronto con la musica nuova prese una dimensione significativa. Restio ad assumersi un compito guida in questo campo, fu il principio della "carta bianca" da lui concessa ai maestri invitati a dirigere. Rudolf Kelterborn fece da spartiacque dirigendo due sue cantate nel 1970 e presentando da autori quali Rolf Loser, Wilhelm Killmeyer, Berio, Maderna, Niccolò Castiglioni, Dallapiccola. Contemporaneamente individuò in Mario Venzago, che poi si sarebbe rivelato un talento direttoriale indiscusso, un collaboratore particolarmente motivato in questo campo. Venzago diresse il Coro della RSI nell'esecuzione, per certi versi programmatica, non solo di composizioni proprie ma anche dei maestri di riferimento (Schoenberg, Eric Schmid, Robert Suter, Rudolf Kelterborn). Ma fu soprattutto al giovane zurighese Werner Bärtschi (pure inizialmente attivo come ripetitore) che accordò la maggior fiducia, dal giovane pianista ripagata con una motivazione particolare nell'allestire la complessa esecuzione delle pagine allora più rappresentative ma anche più ardue della vocalità. Dopo gli assaggi di Webern e Bussotti (*Il nudo*) nel 1971, tra le altre realizzazioni è da ricordare il concerto del 15 novembre 1973 in cui diresse una serie impressionante di pagine che da poco avevano rinnovato lo scenario della nuova musica: il sesto *Rar'ancora* di Bussotti, *Atemzüge, Drei Stücke per 18 voci* di Martin Derungs (in prima esecuzione) e soprattutto *Mikrophonie II* di Stockhausen, *Atemzüge* di Dieter Schnebel e (in prima esecuzione svizzera) l'integrale dei *Versuche* dello stesso compositore. Nel 1974 seguì la produzione di *Der heimliche Weg* di Hans Wüetrich.

Francis Travis, che aveva continuato ad essere un riferimento di garanzia per la musica contemporanea (come dimostravano le sue interpretazioni di *Jeux vénitiens* di Lutoslawski e della *Partita per cembalo concertante e strumenti* di

Krzysztof Penderecki nel concerto pubblico del 31 marzo 1977, oltre a *Melodien* di Ligeti e di *Tempora noctis*, per due soprani, orchestra e nastro magnetico di Arne Nordheim, sempre in pubblico, il 27 marzo 1980 e in prima esecuzione), succedendo nel 1981 a Loehrer come maestro del coro e responsabile della produzione vocale, pur varando una programmazione di repertorio non mancò di lasciar spazio alla contemporaneità, eseguendo *Friede?* di Vogel (1982), *Madrigal n. 1* per archi di Fortner (1983), *Ein Landarzt*, atto unico di Hans Werner Henze e, dell'amato Isang Yun, *Der weise Man* (1981) e *Ein Schmetterlingstraum* nel 1987, in un concerto pubblico comprendente *La mort d'un tyran* di Milhaud, due brani dalla cantata *La vita non è un sogno* di André Laporte e il *Ballet mécanique* di George Antheil. Come agli inizi della sua collaborazione con la RSI, con *Friede auf Erden* di Schoenberg nel 1958, aveva presentato un saggio di pura coralità geometrica, così verso la fine (1987) non mancò di ritornare su quegli orizzonti siderei col coro a cappella rivisitato da Rolf Urs Ringger (*Tacciono i boschi e i fiumi* e *Nell'aria i vaghi spiriti*) e partecipando alla valorizzazione di Giacinto Scelsi (*Même si je voyais e Il est grand temps*, per tenore solo). A Ringger riservò ancora la presentazione di *Ode aus Südlicht* nel 1985, e nel 1988 l'esecuzione di *Aufbruch* per soprano, coro maschile e orchestra.

Accanto alla tradizionale azione della radio è poi da considerare quella della Televisione della Svizzera italiana. Pur concentrate in produzioni occasionali, essa fu all'origine dell'invito di alcune personalità della nuova musica a presentare i prodotti della loro arte in veste di testimoni ed esecutori insieme: Sylvano Bussotti (1974), Mauricio Kagel (1975), Luciano Berio (1976), Luigi Nono (1976), Hans-Werner Henze (1980). Nel 1981, in occasione dell'82esima Festa dei Musicisti svizzeri (dedicata al tema musica e televisione) tenuta a Lugano, la TSI commissionò e produsse in studio *Claustrophonie* di Jürg Wyttenbach, composizione per violino solista e 12 violini di fila (con la regia di Peter Schweiger) concepita come "Monodrama" per la destinazione visuale (eseguita il 30 maggio, diretta dall'autore nel concerto della Radiorchestra in cui, sotto la direzione di Andreae, figuravano prime esecuzioni di Ulrich Gasser, David Padrós, Peter Streiff, Francesco Hoch). Nel 1985, sempre la TSI, in prospettiva sperimentale, realizzò un successivo lavoro di natura multimediale, *Leonardo e/und Gantenbein* di Francesco Hoch, presentato anche in pubblico al Teatro Kursaal.

La RSI e Marc Andreae furono anche all'origine dell'apertura delle "Settimane musicali" di Ascona alla musica contemporanea, nella forma di un incarico di composizione attribuito annualmente dal 1977 a un compositore svizzero, alternando ciclicamente con spirito federalistico uno svizzero italiano, un romando e

uno svizzero tedesco. Ciò ha permesso all'Orchestra della RTSI di offrire un ampio quadro della vivace scena creativa elvetica attraverso i compositori: Wladimir Vogel, Will Eisenmann, Conrad Beck, Jean Derbès, Claudio Cavadini, Jaques Wildberger, Carlo Florindo Semini, Rudolf Kelterborn, Eric Gaudibert, Francesco Hoch, Norbert Moret, Jost Meier, Paul Glass, Heinz Holliger, Jean-François Zbinden, Renzo Rota e via via (ribattezzata col nome di Orchestra della Svizzera italiana e sotto la direzione di vari maestri) Robert Suter, Jean-Claude Schläpfer, Renato Grisoni, Gian Antoni Derungs, Thomas K. J. Mejer, Pierre Mariétan, Nadir Vassena, Mathias Rüegg, Jean-Luc Darbellay.

Nel contempo, direttamente sostenuta dalla RSI, nel 1977 si arrivò alla costituzione dell'associazione "Oggimusica", dedita alla diffusione della musica contemporanea con particolare attenzione per le esperienze sperimentali e alle relazioni fra espressioni lontane e di livelli diversi. Sull'arco di un trentennio, oltre ai significativi momenti dedicati a John Cage (1977), Luigi Nono (1979, 1992), alla musica sovietica (1987), a Luciano Berio alla presenza del compositore (1985), vi hanno sfilato autori ed interpreti rappresentativi di una militanza coinvolgente, giunti di persona a Lugano a portare il loro messaggio: Dieter Schnebel (1977), Ivan Vandor, Jürg Wyttenbach, Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roqué Alsina, Giancarlo Cardini (1978), Philip Glass (1978, 1991), Laurie Anderson, Alvin Lucier, Giovanna Marini (1979), Cathy Berberian (1980), Terry Riley (1981, 1983, 1991), Alvin Curran (1981, 1991), Claude Helffer, Bruno Canino, Antonio Ballista, David Tudor (1983), Ciro Scarponi, John Tilbury, Giancarlo Schiaffini, Aldo Bennici, Urs Peter Schneider, Pietro Grossi (1985), Steve Reich, Michael Vetter (1988), Karl-Heinz Stockhausen (1989), Michael Nyman (1990), Paul Giger (1991), il Kronos Quartet, il Balanescu Quartet (1992), il Klangforum Wien (1993), Walter Fähndrich (1997).

Sicuramente sull'onda della stessa motivazione, quasi contemporaneamente in periferia si sviluppò una palestra estesa addirittura alle prime assolute. Con la denominazione "Musica nel Mendrisiotto" nel 1978 sorse una rassegna diramata nelle località della regione meridionale del Ticino, meritevole per l'impegno a proporre musica preromantica con strumenti originali e pratiche esecutive d'epoca. Rivolgendosi ad un pubblico in un certo senso vergine (sicuramente meno condizionato da pregiudizi e più disponibile a recepire prodotti non allineati con i modelli estetici omologati), vi venne intelligentemente aperto lo spazio alla musica nuova assicurando una sessantina di prime assolute (di Wladimir Vogel, Bruno Bettinelli, Claudio Cavadini, Paul Glass, Renato Grisoni, Francesco Hoch, Ermano Maggini, Mario Pagliarani, Andreas Pfüger, Luigi Quadranti, Carlo

Florindo Semini, Nadir Vassena, Pietro Viviani, Fritz Vögelin, Rocco Abate, Silvia Bianchera, Roberto Dikmann, Ernesto Esposito e altri) e presentando più di duecento composizioni contemporanee di tipo cameristico (molte di autori ticinesi), con interventi estesi al di là dell'esecuzione vera e propria in incontri diretti con i compositori (Bruno Bettinelli, Renato Dionisi, Franco Donatoni, Riccardo Malipiero, Azio Corghi).

## Riorientamento

Negli ultimi quindici anni la sete di novità si è purtroppo affievolita, portando ad esempio "Oggimusic" sull'orlo della chiusura e le rassegne a diminuire (per non dire a cancellare) le prime esecuzioni. A fronte di una vita musicale cresciuta anche grazie alla creazione del Conservatorio della Svizzera italiana e alla moltiplicazione delle occasioni d'ascolto, ciò potrebbe apparire paradossale. Nonostante il fecondo dialogo instaurato con i poli d'oltre San Gottardo fin dai primi decenni del secolo, con l'annuale Festa dei musicisti svizzeri (ospitata a Lugano nel 1921, a Locarno nel 1941 e nel 1957, di nuovo a Lugano nel 1970 e nel 1982), successivamente (anche se in un'originale formula che ha coinvolto Lugano, Chiasso e Bellinzona) ciò ha avuto un seguito solo nel 2003, ma facendo segnare, con l'allentamento dell'intervallo temporale, anche un certo distacco dal modo organico in cui, nella Svizzera tedesca soprattutto, viene coltivata la musica d'oggi. A questo livello ci troviamo sicuramente confrontati con la disparità di concezioni e di scelte riferite a matrici culturali diverse. Rispetto al contesto alemannico, in grado di implicare più facilmente nel fare artistico il principio del superamento progressivo e senza remore dei modelli (derivante dall'inappagata ricerca della verità del Romanticismo, prioritariamente attecchito in quelle terre), la radice latina ci ha condizionati ad esperire il fremito delle soluzioni alternative nel quadro di una concretezza in cui la matrice classicistica ha agito ed agisce ancora come un richiamo all'ordine. Se ciò vale meno per gli artisti, conta certamente di più per il pubblico da cui provengono gli stimoli alla creazione. Lo dimostrano dal 1999 gli "Swiss Chamber Concerts", l'unica rassegna contemplante prime esecuzioni diramata su quattro città (Ginevra, Basilea, Zurigo, Bellinzona dapprima e in seguito Lugano) che si distingue per le prestazioni interpretative di alta qualità con significative finestre sulla musica contemporanea, la quale nella puntata ticinese, nonostante la garantita regolarità, riesce ancora a fatica a fidelizzare uno spicchio di pubblico. In verità questo ciclo di concerti è la

dimostrazione del vantaggio che la Svizzera italiana ricava dalla struttura federale del paese, mettendosi a disposizione di iniziative sorgenti oltre San Gottardo che, per aspirare ad essere nazionali, sono tenute a contemplare una diramazione a sud delle Alpi. Con ciò si giustifica la periodica presenza nella regione di occasioni importanti come questa che autonomamente, in loco, non sarebbero sorte ma che contribuiscono a mantenere costante la preziosa offerta di incontro con le nuove creazioni.

D'altra parte, in virtù dello stesso principio (di ente nazionale finalizzato al servizio della regione), la stessa Radiotelevisione della Svizzera italiana è stata ed è fondamentale per la crescita della musica contemporanea. Senza la RTSI non sarebbe stato possibile organizzare in Ticino le feste dell'Associazione dei Musicisti Svizzeri, così come un appuntamento impegnativo quale la partecipazione, nell'autunno del 2004, ai "World New Music Days" della Società Internazionale di Musica Contemporanea, con i concerti che hanno contemplato Lugano fra altri poli svizzeri (Lucerna, Winterthur, Basilea, La Chaux-de-Fonds, Bienne, Losanna, Ginevra, Aarau, Berna, Zurigo). In tale contesto il 5 novembre (con il preludio sul cantiere di Alptransit a Pollegio e in seguito nella Chiesa di S. Maria degli Angeli e nell'Auditorio della RSI) la città ospitava l'esecuzione di novità provenienti non solo dalla Svizzera (Mathias Steinhauer, Felix Baumann) ma da tutto il mondo (David Young dall'Australia, Makoto Shinohara e Takashi Fuji dal Giappone, Junghae Lee e Inho Park dalla Corea del Sud, Daniel Teruggi dalla Francia, Sonia Bo dall'Italia, Merlijin Twaalfhoven dall'Olanda, Betty Olivero da Israele, riservando alla musica del grande György Kurtág la parte del leone). Tuttavia, nonostante il fatto che in questa circostanza fossero riuniti tutti agli operatori locali ("Oggimúsica", il Conservatorio della Svizzera italiana, la RSI), con un allargamento significativo della struttura organizzativa rispetto alla situazione di un mezzo secolo prima, quando la radio costituiva l'unico polo musicale, non si può affermare che gli spazi dedicati alla musica d'oggi si siano proporzionalmente estesi. La stessa RSI, che pure non ha mancato di sostenere alcune impegnative prime esecuzioni di Francesco Hoch (*Memorie da Requiem* nel 1993, *The Magic Ring* nel 1999, approdati su disco grazie alle sue registrazioni, e *Percorso Novecento* nel 2005), ha rarefatto la presenza della musica contemporanea a causa di altre priorità programmatiche.

Una ragione delle recenti difficoltà di affermazione del nuovo va comunque rintracciata anche nel venir meno della capacità orientativa dei referenti estetici agenti fino agli anni '70 come unità di misura, che in seguito hanno ceduto il posto a una miriade di scelte individuali accomunate solo dall'ambizione di pro-

filarsi per la novità di impostazione. Caduti i pregiudizi “partitici” che hanno segnato il prevalere di determinati filoni rispetto ad altri (in particolare la visione deterministica che dall’Espressionismo ha portato alle forme radicali dell’atonalità, della dodecaфонia, del serialismo, dell’alea e via dicendo), il panorama che le recenti espressioni offrono ai nostri orecchi si presenta ormai in una complessità e in una differenziazione di manifestazioni sorprendentemente varia, perfino contraddittoria.

Il ciclo concertistico che ha preso avvio 11 anni fa con la denominazione *Novecento, passato e presente* (diventato col passaggio di secolo *Novecento e presente*) ha opportunamente assunto la responsabilità di dare adeguata risposta al paesaggio sonoro frammentato che ci si para davanti, creando motivi di approfondimento di territori anche lontani e marginali rispetto al filone consacrato della modernità, considerata comunque nella dignità dei suoi aspetti diversificati (non mancando il riferimento alla storia, risorgente come interrogazione sullo stadio raggiunto in rapporto al passato e anche come svelamento di una derivazione consapevole). Il Conservatorio della Svizzera italiana ne ha ricavato lo stimolo per arricchire in forma originale il quadro della propria offerta didattica, la RSI vi ha trovato la conferma della propria centralità come motore della vita musicale della regione e il pubblico (si spera) non poche occasioni di chiarimento nell’intricato cammino di un’attualità artistica sempre più complessa (per non dire confusa) e bisognosa di essere decifrata attraverso un percorso efficacemente guidato.