

Voci e suoni attraverso la frontiera Musica e scena tra Italia e Svizzera

Nel campo della formazione musicale e della pratica musicale diffusa è luogo comune da parte di noi ticinesi ritenere di avere ancora molto da imparare dagli altri Cantoni svizzeri. In verità, se di arretratezza si può parlare – ma i progressi in questo campo negli ultimi decenni sono stati a dir poco straordinari – essa non va imputata a una singola deficienza, bensì a una circostanza legata allo statuto riservato alla musica nell'area italiana, in cui l'arte dei suoni non vanta quel riconoscimento «culturale» che si è conquistata a nord delle Alpi. Non è sempre stato così.

Fino al XIX secolo l'Italia è il paese della musica per eccellenza, quello che ha determinato i modelli praticati in altri paesi, esportando musicisti (compositori, esecutori, impresari...) in ogni angolo d'Europa, da Madrid a San Pietroburgo, da Londra a Berlino, facendo valere una superiorità che si è incrinata solo dopo l'emancipazione delle tradizioni nazionali, portando i paesi nordici a conquistare il primato nella stagione romantica. Se in precedenza la musica si garantiva un ruolo soprattutto in virtù della propria funzione edonistica, d'intrattenimento, in seguito l'Italia cedette il passo quando la musica si conquistò dignità come espressione di un sistema di pensiero nel quadro di una concezione elevata del fatto artistico. In tale configurazione la Svizzera italiana, per la sua prossimità alla realtà transalpina, offre testimonianze significative nei rapporti tra i due mondi culturali.

L'esempio più vistoso, proposto all'attenzione di recente da ricerche condotte dalla Società Svizzera di Musicologia entro i programmi del Fondo nazionale della ricerca scientifica, è costituito dal patrimonio di musica italiana conservato nelle biblioteche dei monasteri svizzeri, in particolare per quanto riguarda il periodo barocco e classico. Vi spicca il vasto catalogo del convento benedettino di Einsiedeln, proveniente dall'attività svolta dalla diramazione nella residenza di Bellinzona, subentrata nel 1675 al Collegio dei gesuiti fondato nel 1646. Esso, fino alla chiusura nel 1852, funzionò da avamposto aperto sul fronte milanese nell'approvvigionamento di musica ita-

liana, nei nomi di Carlo Donato Cossoni, Carlo Monza, Andrea Bernasconi, Ferdinando Galimberti, Giuseppe Sarti, Bonifazio Asioli, Giovanni Andrea Fioroni, Luigi Boccherini, Pasquale Anfossi, Nicola Antonio Zingarelli.

E di molti altri che testimoniano il riconoscimento del primato stilistico in cui spiccano le opere di Giovanni Battista Sammartini con la più cospicua collezione manoscritta di sue composizioni e di Johann Christian Bach, con varie musiche dell'epoca in cui il figlio del grande Johann Sebastian Bach (sarebbe diventato figura preminente sulla scena londinese con i suoi concerti per pianoforte) era al servizio del conte Agostino Litta a Milano. Tali composizioni, oggi conservate nella Biblioteca abbaziale del monastero svizzero, passarono dalla residenza bellinzonese. Occorre notare inoltre che nel precedente Collegio dei gesuiti era segnalata un'attività teatrale a scopo pedagogico, con ruoli assunti dagli stessi studenti, ma con apporti forestieri di «actores» provenienti da altre regioni e dall'Italia, come indicavano gli aggettivi «Levanticus, Tradatens., Mediol.» (cioè liguri, di Tradate, di Milano).

Per quanto priva di realtà ecclesiastiche metropolitane dotate di cappelle musicali, grazie al suo posizionamento geografico la nostra regione ticinese pur nella sua dimensione limitata riusciva a svolgere una funzione di dialogo tra mondi culturali diversi. Riconosciuta ad esempio dal sindacatore basilese Hans Jakob Faesch, il quale nella sua descrizione del viaggio a sud delle Alpi non mancò di menzionare il vespro offerto alle autorità confederate accolte nella chiesa di San Lorenzo a Lugano (definita «eine köstlich erbaueene Kirche»), che ebbero modo «allda eine italiänische Music anzuhören» (*Jenseiths Bürgerischen Reiss Beschreibung*, 1682).

La prospezione dello sguardo musicale verso il sud non era solo garantita dai passaggi di musica religiosa, ma, perlomeno nella stagione della fiera autunnale del bestiame dei Lugano – luogo d'incontro di commercianti che venivano da nord e da sud – riguardava anche l'opera. Dalla seconda metà del XVIII secolo in poi, almeno a partire da *La Frascatana* di Giovanni Paisiello, rappresentazioni operistiche erano date nel teatro di piazza Bandoria: «In Lugano in tempo della Fiera si dà per quindici giorni l'opera in musica con balletto» (Stefano Franscini, *La Svizzera italiana*, 1837).

La condizione rurale del paese non impediva quindi la penetrazione di una pratica riconosciuta come caratteristica della vita borghese, tanto che lo stesso Franscini sottolineava come a Mendrisio e

Bellinzona, nei rispettivi piccoli teatri comparissero «compagnie comiche ambulanti» d'oltre confine. Solo nei termini di un'assestata condizione borghese era possibile in verità garantire sviluppo significativo alla cultura musicale. Nella limitatezza territoriale e demografica, un notevole ruolo di supplenza è segnalato ancora dal Franscini: «I divertimenti musicali sono una rarità; in Lugano un po' meno che altrove mercé particolarmente di alcuni valorosi dilettanti del novero degli emigrati italiani. [...] Molto è dovuto all'esule italiano Conte Giov. Grillenzoni di Reggio, ora cittadino svizzero, che coll'esempio e cogli eccitamenti tien viva in molti dilettanti la passione per la musica».

Condannato a morte per avere partecipato a una cospirazione carbonara in Emilia, il Grillenzoni aveva trovato rifugio in Ticino, dove non solo agiva come uomo di fiducia di Mazzini ma, per la sua competenza, animava la vita musicale locale, occasionalmente quale direttore della Civica filarmonica di Lugano e del coro della chiesa di San Lorenzo. Nel 1838 ospitò, in un concerto privato, Franz Liszt, in occasione del soggiorno del grande pianista che nel luglio di quell'anno aveva lasciato la capitale lombarda dopo la feroce polemica suscitata nei giornali milanesi dalla sua presa di posizione piuttosto denigratoria sul teatro alla Scala e sulla vita musicale locale. In verità le più significative manifestazioni musicali si dovevano alla presenza dei fuorusciti, sempre più numerosi si contarono dopo il giro di vite della repressione austriaca in Lombardia. La comparsa a Lugano della principessa Cristina Trivulzio Barbiano di Belgiojoso nel 1829 incrementò ad esempio intrattenimenti mondani e balli, tenuti sotto debita osservazione dagli emissari della polizia austriaca, per la nota propensione della nobildonna milanese verso le idee liberali. Parimenti è da menzionare la partecipazione del grande soprano Giuditta Pasta ai concerti indetti nel settembre 1848 allo scopo di raccogliere fondi per il soccorso delle vittime del pugno di ferro calato dagli austriaci in quel di Milano, in seguito al fallimento della ribellione scoppiata con le Cinque giornate del marzo.

Alla comunanza di cultura teatrale va fatta risalire la lista degli artisti ticinesi presenti dall'Ottocento in poi sulla scena italiana. All'inizio del secolo troviamo il tenore chiassese Cirillo Antognini a battere i teatri della penisola; l'architetto olivonese Giuseppe Aspari che collaborò nel 1829 all'allestimento scenico de *La straniera* di Vincenzo Bellini alla Scala – protagonista Domenico Reina, tenore luganese dalla carriera luminosa –; l'architetto, pittore e scenografo

Giuseppe Tencalla, bissonese, che nel 1869 curò le scene della nuova versione della *Forza del destino*, opera che segnò il rientro di Giuseppe Verdi al gran teatro milanese, al quale per un decennio dal 1859 prestò i suoi servigi di maestro concertatore Francesco Pollini di Mendrisio. Nella seconda metà del secolo si evidenzia la figura di Anna Bazzurri (nata Rusconi a Melide), con presenze significative nei teatri di Milano e Venezia e prolungando la carriera nell'America del sud, dove mieté successi soprattutto in Perù; e anche quella del tenore Giuseppe Frapolli, originario di Aranno, dalla carriera parimenti divisa fra i due continenti. Ai quali vanno aggiunti il soprano bissonese Angelica Moro, che raccolse successi a Firenze, a Torino e in varie città europee, nonché il soprano Regina Fontana (di Agno) apparsa alla Scala nel 1883.

La condizione di frontiera, dividendo realtà politiche nei rispettivi principî di riferimento, fu per lungo tempo motivo di contrapposizione. Già a partire dagli anni della Riforma, i territori italo-foni delle Leghe grigie si trovarono sollecitati in un ruolo di promozione della nuova fede. A turbare i sonni dei difensori dell'ortodossia tridentina negli stati italiani, nel 1740 apparvero a Strada, in val Bregaglia, *Li cl. Sacri Salmi di Davide. Ed alcuni Cantici Ecclesiastici più necessari e comuni. Tradotti ed accomodati alle Melodie di A. Lobwasser da Andrea G. Planta*, seguiti da *Li Salmi di David in Metro Toscano Dati alla Luce Per chi brama servire a Dio In Spirito e Verità*, pubblicati a Soglio nel 1753, ampliati da una successiva edizione stampata a Vicosoprano nel 1790.

Un'altra iniziativa concepita in funzione della penetrazione nelle terre italiane di idee facilmente sottoposte a censura fu l'attività editoriale del barone Thomas de Bassus, esponente di punta degli «Illuminati» di Baviera, il quale nel 1780 impiantò a Poschiavo una tipografia dai cui torchi uscivano pubblicazioni in gran parte tradotte dal tedesco che, oltre a diffonder le nuove idee massoniche, fece circolare opere letterarie e filosofiche di primaria importanza. Fra queste, figura la prima edizione italiana (1782) de *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang Goethe, che ispirò Giovanni Simone Mayr, musicista e precettore in casa sua a Poschiavo a partire dal 1787, nella composizione dell'opera *Verter* (rappresentata a Venezia nel 1796).

L'attività tipografica volta alla diffusione di pubblicazioni soggette a censura negli stati italiani fiorì invece, come noto, nella Svizzera italiana negli anni della Restaurazione, per merito soprattutto della

Tipografia Elvetica di Capolago e degli stabilimenti di Lugano: la Tipografia di Giuseppe Ruggia, rilevata nel 1842 da Giacomo Ciani come Tipografia della Svizzera italiana; la Tipografia di Giuseppe Vanelli e quella di Antonio Veladini, oltre alle minori, la Bianchi e la Fioratti, impegnate a fiancheggiare i tentativi più o meno rivoluzionari che si succedettero sino alla conquistata unità d'Italia. All'ombra di tale attivismo di importanza non secondaria fu l'azione dell'editoria musicale, che, per quanto sviluppata in un ambito culturale e soprattutto dell'intrattenimento, non poté evitare di intrecciarsi ai casi politici.

Significativa la vicenda di Carlo Pozzi. Nato a Castel San Pietro, lo troviamo a Firenze nel 1826, associato a Stefano Jouhaud nella gestione della succursale fiorentina della ditta aperta da Giovanni Ricordi nel 1824 in via dei Calzajoli. Grazie al matrimonio con Giulietta, figlia del fondatore della nota casa editrice musicale, Pozzi entrò ufficialmente nella gestione del negozio intitolato nel 1827 «Ricordi, Pozzi e C.». Del 14 febbraio 1828 è una sua lettera al fratello Gaetano, a Castel San Pietro, nella quale dichiara interesse per il progetto di promuovere all'interno della Svizzera lo smercio della musica stampata dal suocero. Un certo mercato doveva esserci anche a livello locale per tali prodotti, se è vero che nella «Gazzetta di Lugano», fin dal 1816, Ricordi faceva apparire l'annuncio delle sue recenti produzioni, lanciando nel 1823 la «Rossiniana», il mensile consacrato alle musiche del maestro pesarese, affidando a Giuseppe Vanelli (proprietario-redattore) la vendita degli spartiti.

Se questo e l'altro giornale luganese, «Corriere svizzero», presentavano con regolarità inserzioni di tipografi-librai italiani (oltre a Ricordi, Giovanni Pirota e Gaetano Motta), distribuiti anche per i più numerosi lettori d'oltreconfine, ciò significa che gli assaggi sul mercato dovettero essere stati positivi. Così il Pozzi decise di trasferirsi a Mendrisio allo scopo di diventar distributore delle edizioni Ricordi, diffondendo spartiti di opere (Gaetano Donizetti, Jacob Meyerbeer, Verdi, ecc.), romanze, pezzi caratteristici e metodi didattici. In una certa misura il Pozzi mantenne un'attività indipendente di stampatore, come risulta da due lettere: la prima, di Giovanni Ricordi alla figlia (23 settembre 1837) nella quale si fa menzione della «faccenda della stamperia» e del «torchio» che «facilmente potrà spedirsi mercoledì»; la seconda, di Tito Ricordi a Pozzi stesso (11 ottobre 1842), nella quale il cognato riferiva: «L'altro ieri [...] ti ho spedito tutte le prove corrette [*seguono i numeri*] più altre 30 lastre bianche». Scopo dell'impresa,

anche di contrastare l'azione dell'Euterpe Ticinese, ditta concorrente sorta a Chiasso nel 1833 su iniziativa di Giovanni Capella per distribuire (su concessione) spartiti stampati dall'editore Lucca a Milano.

Orbene nel 1848, in seguito alla fase repressiva seguita ai moti delle Cinque giornate, sostenuti dall'editore Ricordi e dalla sua rivista «Gazzetta musicale di Milano» e che portarono alla cacciata degli austriaci, l'impresa Pozzi fu chiamata a garantire il rifugio al personale della ditta del suocero che si era compromesso con il governo repubblicano della città. In particolare vi trovò rifugio Emanuele Muzio, allievo di Verdi, il quale a Mendrisio curò l'edizione dello spartito della *Battaglia di Legnano*, unica opera verdiana espressamente concepita a sostegno dei moti libertari del 1848, tanto da essere rappresentata al teatro Argentina il 27 gennaio 1849 alla presenza di Mazzini e Garibaldi durante l'effimera stagione della Repubblica romana. Più tardi, compromesso nella fallita sommossa del 6 febbraio 1853, nella tipografia di Mendrisio trovò riparo Augusto Giudici, più tardi divenuto, dopo il suo trasferimento a Torino, fondatore di una nuova casa editrice musicale, Giudici & Strada.

Raggiunta l'unità d'Italia, non perciò vennero meno per personalità legate al mondo della musica i motivi per ricercare in Ticino un luogo in cui scampare alle persecuzioni politiche. La repressione successiva ai moti milanesi del 1898, in cui l'esercito intervenne con violenza nelle manifestazioni di protesta contro il carovita, determinò la scelta dell'esilio da parte di Ferdinando Fontana, figura di letterato e giornalista militante legato alla Scapigliatura, librettista de *Le Villi* e di *Edgar* di Giacomo Puccini, stabilitosi a Montagnola dove continuò la sua attività di librettista (soprattutto come traduttore dei testi di opere e operette tedesche, fra cui quelle di Franz Lehár). Egli è da ricordare quale autore del testo di un *Inno del Cantone Ticino*, composto nel 1899 da Romualdo Marengo, compositore del celebre *Ballo excelsior*, anch'egli fervente repubblicano e fuoruscito per gli stessi motivi, che a Lugano si mantenne creando una scuola di violino. Stampata da Samuele Reggiani, impresario teatrale, editore, negoziante di generi musicali in via Albertolli, la composizione *Inno del Cantone Ticino* venne eseguita la sera del 14 maggio 1899 al teatro Apollo, con intervento della Civica filarmonica locale e della corale Concordia.

Se altre presenze, soprattutto di operisti, nulla hanno a che vedere con motivi politici – Giacomo Puccini soggiornante a Pizzamiglio nel 1888 e a Vacallo nel 1890 per la composizione di *Manon Lescaut*,

Alfredo Catalani in cura a Faido nel periodo di composizione de *La Wally* (1890-'91), Riccardo Zandonai nel ritiro di villa Concita a Figino nel 1913 – la scelta di Ruggero Leoncavallo di stabilirsi a Brissago, dove si fece costruire villa Myriam, non fu esente dalla simpatia per il «libero e forte popolo repubblicano», espressa nel discorso di ringraziamento ai brissaghesi nel 1904, allorché gli fu conferita la cittadinanza onoraria. D'altra parte, a lui va il merito di avere spronato il locarnese Angelo Nessi (autore dei libretti dei tre lavori *Maia*, *Malbruck*, *La Foscarina*) a dedicarsi in via professionale alle lettere e al giornalismo, favorendone l'inserimento nella scuderia editoriale di Sonzogno a Milano, venendone ripagato col colorito ritratto che lo salutava quale figura partecipe della vita sociale locale, con l'accento sul suo impegno politico: «A Locarno, sotto gli archi dei nostri portici o nel verde dei nostri viali, egli porta attorno bene spesso la sua poderosa persona, le sue atletiche spalle e la sua buona faccia di campagnolo, avvivata dalla luce di due occhi perspicaci e segnata violentemente sopra le labbra da un paio dei più superbi vaffi che mai si siano specchiati nelle repubblicane acque del nostro lago». Tale esperienza non fu forse estranea all'ispirazione a comporre nel 1915 *Mameli*, l'opera del compositore napoletano che più lo vide esposto nel fervore nazionalistico della Prima guerra mondiale.

Durante gli anni brissaghesi, Leoncavallo partecipò alle iniziative musicali che il mecenate-musicista franco-americano Louis Lombard animava al castello di Trevano, nella vicina Lugano, residenza fatta costruire dal barone russo Charles von Derwies (segretario privato dello zar) nel 1871, dotata di un teatro e di una sala di concerto; ove per quasi un decennio aveva operato un'orchestra privata – affidata alle cure del primo violino César Thomson e alla direzione di Karl Müller-Berghaus –, che assicurò tra gli altri gli allestimenti del *Ballo in maschera*, di Verdi, di *Una vita per lo zar*, di Michail Ivanovic Glinka nel 1879, e di *Dolores*, di Salvatore Auteri-Manzocchi nel 1880; e ove furono accolti ospiti di prestigio: lo zar Alessandro III, Vittoria regina d'Inghilterra, Elisabetta imperatrice d'Austria, Eugenia imperatrice dei Francesi.

Rilevata la residenza nel 1900, il Lombard vi ricostituì l'orchestra stagionale da lui diretta fino al 1911, comprendente molti musicisti provenienti dal teatro alla Scala e che si offriva a un pubblico scelto. Impegnato a onorare l'italianità del luogo, il musicista-mecenate si accordò con Luigi Illica per comporre e per rappresentarvi il 25 agosto 1907 l'opera *Errisiñola*, su testo del celebre librettista di Puccini,

Catalani e Umberto Giordano, davanti a un pubblico di notabili, con interpreti di rango – il contralto Emilia Locatelli, il tenore Walter Wheately, il basso Giuseppe Giardini –, fra i quali spiccava il noto soprano di coloratura americano Yvonne de Tréville. Fra le molte personalità accolte come ospiti nel castello di Trevano sono da ricordare: Antonio Fogazzaro, Cesare Lombroso, Teresina Tua, Marco Enrico Bossi, Amilcare Zanella, Enrico Mainardi. Fra questi, due soprattutto sono da segnalare per aver scelto Lugano come luogo di residenza: Luisa Tetrizzini e Ernesto Consolo.

Luisa Tetrizzini, soprano, dopo aver trascorso regolarmente parte dell'anno sulle rive del lago fin dall'inizio del secolo (e dopo aver interpretato la *Lucia di Lammermoor* al teatro Apollo nel 1901) acquistò nel 1910 villa Barioni nei pressi della chiesuola della Geretta. Nel tempo che vi trascorse, si compiacque di partecipare alla vita musicale cittadina, esibendosi in pubblico o dando serate nel giardino della propria residenza (come quella del 13 settembre 1913, invitata anche la locale corale Concordia).

Ernesto Consolo, pianista celebrato in Europa e America, dopo aver sposato Anna Cramer, figlia di Heinrich, console di Svizzera a Milano, visse per anni a Lugano a Montarina, a villa Consolo, partecipando intensamente alla locale vita musicale ed ebbe modo di frequentare lo scrittore Francesco Chiesa, a cui fu legato da fraterna amicizia. Alla fine di marzo del 1915 si esibì in duo con Carlo Zino, violinista torinese da anni residente in città, mentre nel drammatico 1914 fu tra gli artisti che diedero vita al teatro Apollo a un memorabile concerto «Pro Belgi», cui parteciparono le locali società musicali, animato da César Thomson il quale, dopo avere sposato una esponente del casato Riva, si era ormai stabilito a Lugano. In quel concerto di novembre il grande violinista, in omaggio al suo paese d'origine oltraggiato dall'esercito tedesco, fece aprire la serata dalla corale Concordia che intonò la *Brabançonne*.

Circostanze belliche furono all'origine del volontario esilio di un altro grande artista, Ferruccio Busoni, figlio di padre italiano e di madre tedesca il quale, negli anni della Grande guerra – insofferente per il conflitto che coinvolgeva le sue due patrie –, fu indotto a ritirarsi in terra neutra, a Zurigo. Benché la sua natura aristocratica non ne facilitasse l'integrazione nel contesto sociale e culturale del nostro paese, proprio in quegli anni – forse anche a causa del forzato distacco dal mondo musicale internazionale – Busoni maturò la sua definitiva visione estetica, manifestata in forma di lettera aperta a

Paul Bekker nel celebre saggio *Junge Klassizität*, del 1920. Ciò non impedì alla città ospitante di omaggiarlo nel 1917 con la presentazione in prima mondiale allo Stadttheater del suo *Arlecchino* e della *Turandot-Suite*, da lui stesso diretti; e alla locale università di conferirgli il dottorato *honoris causa*, nel 1920.

Da un'altra sorta di esilio volontario, scaturì un altro esempio significativo di rapporto con l'Italia, stavolta di un compositore svizzero, Ernest Bloch, il quale, lasciata la natia Ginevra nel 1916 in ricerca d'affermazione negli Stati Uniti, nel 1930 rientrò in patria; non nella città natale bensì, deluso dall'opprimente realtà metropolitana e tecnologica di quel paese e in cerca di calma e concentrazione, nell'isolamento sulle selvagge pendici di val Capriasca. Rintracciato nell'eremo di Roveredo da Mary Tibaldi Chiesa, che ne assicurò la prima monografia uscita in italiano, per i tipi di Paravia nel 1933, prese avvio l'operazione che, attraverso concerti e iniziative editoriali lo proiettarono in prima fila nel mondo musicale italiano del decennio, al grado di riconoscimento testimoniato da due eventi di rilievo: l'esecuzione in prima mondiale del suo *Servizio sacro ebraico*, da lui stesso diretto il 19 gennaio 1934 alla radio di Torino; e la rappresentazione italiana del *Macbeth* nel marzo 1938 al teatro San Carlo di Napoli, appuntamento musicale fra i più risonanti del tempo, che non ebbe sviluppi soltanto a causa delle leggi razziali che qualche mese dopo misero al bando dall'Italia fascista la musica dei compositori di origine ebraica.

La stessa congiuntura repressiva fu origine dell'involontario protagonismo italiano in terra elvetica d'una figura di rilievo: Vittore Veneziani, chiamato da Arturo Toscanini nel 1921 come maestro del coro al teatro alla Scala; carica che gli fu tolta alla promulgazione delle leggi razziali, nel 1938. Per qualche anno, si dedicò al coro del tempio israelita di Milano e all'attività corale che poté dirigere a Ferrara, sua città d'origine.

Già stato invitato da Edwin Loehrer a dirigere due programmi col coro della Radio della Svizzera Italiana nel novembre 1939, quando la situazione si fece più preoccupante con l'occupazione tedesca dell'Italia del nord, nel settembre 1943, scelse l'espatrio in Svizzera. Espatriato nel febbraio 1944, fu accolto a Roveredo Grigioni nel ricovero di Sant'Anna, dove gli fu di conforto la compagnia di altri noti fuorusciti italiani (Diego Valeri e Sabatino Lopez). Nel periodo dell'esilio, il maestro si dedicò con uguale generosità all'attività corale, istituendo un coro nell'istituto di Roveredo che lo ospitava. Soprattutto

animando la vita musicale della vicina Bellinzona, facendo rifiorire le corali Santa Cecilia e La Melodia, e la Società orchestrale, con le quali propose in concerto anche sue composizioni. Si ricorda la piccola *tour-née* che nel marzo del 1945 portò a Bellinzona, Locarno, Magadino, Brissago e Lugano lo *Stabat mater*, di Giovanni Battista Pergolesi, interpretato da due valenti soliste da lui scoperte a Bellinzona: il soprano Anna Borellini e soprattutto il contralto Maria Amadini, che ne ebbe assecondata la carriera scaligera nel dopoguerra.

Ad accompagnare all'organo il capolavoro pergolesiano era Alceo Galliera, altro artista approdato a Lugano nell'ottobre 1943 per porre in salvo la moglie di origine ebraica e il figlio di due anni e mezzo. Già segnalato in Ticino qualche anno prima in un programma di musica organistica sullo strumento della chiesa degli Angioli, trasmesso dalla Radio della Svizzera Italiana, dall'organo – che gli aveva valso una cattedra al conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano – Galliera era passato ad altre funzioni, facendosi apprezzare sia come compositore, sia come direttore a partire dal 1941 alla testa dell'orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Se l'espatrio forzato interruppe una promettente carriera, fu proprio a Lugano che furono gettate le basi del suo successo internazionale. Il maestro milanese aveva mosso i primi passi nel 1940 come direttore nei corsi tenuti da Antonio Guarneri all'Accademia musicale chigiana di Siena, venendo coinvolto nella riproposta di opere italiane antiche della Settimana musicale senese. Il primo anno fu *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti, diretto da Guarneri, di cui curò l'edizione; mentre nel 1942 gli era stata affidata la direzione dell'opera *Guglielmo d'Aquitania*, di Pergolesi, che si avvaleva delle scene di Virgilio Marchi e della regia di Corrado Pavolini.

Si può quindi ben comprendere come, tramite quest'esperienza, con Edwin Loehrer sia nata un'amicizia e anche occasioni di collaborazione, per l'interesse portato da Loehrer, maestro del coro della Radio della Svizzera Italiana, a quel repertorio. Nel programma di Radio Monteceneri in effetti, il 25 febbraio 1945, era annunciato il *Guglielmo d'Aquitania* diretto da Galliera; mentre, ancora alla testa dei complessi della Radio della Svizzera Italiana, ora in concerto pubblico, il 24 maggio troviamo il giovane italiano ne *Il trionfo dell'onore*, da lui citato come tappa chiave della propria affermazione avendo potuto assicurarsi, grazie ad amici, la presenza dell'autorevole critico del giornale «La Suisse», il quale gli riservò una lode ditirambica, propiziatrice – qualche mese dopo – dell'invito alle Settimane musicali di Lucerna.

A tal proposito va ricordato che il festival di Lucerna fu conseguenza in un certo senso delle limitazioni poste dai vicini paesi dittatoriali alla vita musicale. Esso nacque infatti grazie al concorso di due grandi direttori d'orchestra, a titolo diverso perseguitati nei paesi d'origine. L'anno d'avvio della rassegna nel parco della villa di Tribtschen, il 1938, non a caso corrisponde alla data dell'*Anschluss*, l'annessione dell'Austria al Reich nazista. Bruno Walter, cui in quanto ebreo fu immediatamente preclusa la partecipazione al Festival di Salisburgo, dov'era dal 1925 regolare presenza, vi trovò l'ultimo approdo in terra europea; così Arturo Toscanini che polemicamente aveva interrotto la collaborazione coi Bayreuther Festspiele, rifiutando l'invito personale giunto da Hitler, quando nel tempio wagneriano il dittatore aveva inalberato il simbolo del proprio partito, e dopo la decisione del celebre direttore di non più comparire in un ruolo artistico nel suo stesso paese in seguito all'aggressione subita a Bologna nel 1931, allorché si rifiutò di dirigere l'inno fascista *Giovinetta* in apertura di un concerto al Teatro comunale alla presenza del ministro Galeazzo Ciano. La presenza italiana alla rassegna lucernese è ancor oggi sottolineata dal ruolo che vi ha assunto Claudio Abbado come direttore, dal 2003, della *Lucerne Festival Orchestra*; che riunisce figure rappresentative del concertismo e i migliori esponenti delle orchestre di valore internazionale.

Tra i musicisti che scelsero l'espatrio in Svizzera dopo l'occupazione nazista dell'Italia spiccano vari nomi. Giuseppe Di Stefano, militare, entrato guadando il fiume Tresa, assegnato al campo di raccolta presso Faido, ricordò la generosità della popolazione locale nel foraggiare gli internati di cioccolata e di sigarette – conquistando col canto la simpatia di «anziane signore soccorritrici». Trasferito ad Ammerswil, poi a Herzogenbuchsee dispiegò il suo talento nella formazione del Complesso azzurro formato con la collaborazione del trombettista Giacomo Pezzotta. Di Stefano col baritono Luigi Marchiò partecipò occasionalmente alle esecuzioni itineranti del trio classico «Emme» creato da Cesare Carniti, violinista del teatro alla Scala, col pianista Ottorino Gentilucci, insegnante al conservatorio di Milano, e il violoncellista Renzo Pizzorno, dell'orchestra dell'Ente italiano audizione radiofoniche di Torino. D'altra parte Carniti, a Langenthal, era stato autorizzato a creare un complesso di «circa 60 internati, fra coro e orchestra», per concerti nei campi a scopo ricreativo e per concerti pubblici per «ricavare le spese materiali» derivate da quell'attività. Il giro nei campi militari cantando in orchestre di rifugiati pro-

curò a Di Stefano l'occasione di essere notato dal direttore di Radio Losanna, Edouard Moser, il quale lo presentò nel programma *Au pays du Soleil*, ospitandolo in varie produzioni operistiche che propiziarono le sue prime incisioni per i dischi de «La voce del padrone». Nonostante la sua qualifica di internato militare italiano, fu invitato inoltre dall'ambasciatore degli Stati Uniti a cantare in duomo a Berna alla cerimonia per la morte del presidente Franklin Delano Roosevelt.

Drammatico l'espatrio dal Passo Moro del baritono Renato Capecchi, salvato dal congelamento alla traversata del ghiacciaio del Diestelalp. Fiorenzo Carpi, diventato pochi anni dopo compositore delle musiche di scena per il Piccolo Teatro di Milano, entrato da Chiasso il 25 maggio 1944, fu assegnato al campo di Pont de la Morge, andando a finire a suonare in una piccola orchestra a Sion. Claudio Scimone, allora bambino, entrò con madre sorella, potendo continuare gli studi al Montalìa Institut di St. Moritz. Pure bambino era Enrico Fubini, poi musicologo, quando valicava avventurosamente i monti innevati dell'Ossola coi genitori e la sorella ebrei. Notevole figura di musicista espatriato, Cesare Siepi visse a Lugano una tappa fondamentale della formazione, allievo di Arnaldo Filippello. Sostenuto dal mecenate Dante Primavesi, colui che sarebbe diventato uno dei più celebri bassi operistici si esibì il 7 agosto 1944 al Kursaal; la radio gli spalancò le porte l'anno dopo, invitandolo a un concerto vocale-strumentale diretto da Leopoldo Casella.

La drammaticità delle circostanze che spinsero tali artisti a cercare rifugio nel nostro paese pone in evidenza il merito della Svizzera nell'aver saputo non solo valorizzare ma addirittura tener a battesimo esperienze che videro primeggiare personalità italiane di sicuro talento. In proposito va ricordato Giorgio Strehler, peraltro residente negli ultimi anni di vita a Lugano, dove morì il 25 dicembre 1997. La sua esperienza teatrale iniziò al campo di Mürren (Canton Berna), dove fu internato nel 1943 in qualità di rifugiato e dove arrivò a mettere in scena tre lavori di Luigi Pirandello. Inviato a Ginevra nel 1944, seguì i corsi di Jean Bard al conservatorio e fondò la Compagnie des Masques, con lo pseudonimo Georges Firmy, collaborando con Claude Maritz: alla comédie de Genève nel 1945 allestì *Meurtre dans la cathédrale* (Thomas S. Eliot), *Caligula* (Albert Camus) e iniziò le prove di *Notre petite ville - Our Town* (Thornton Wilder), prima di lasciare la Svizzera per iniziare la straordinaria avventura del Piccolo Teatro. Forse meno rilevante, ma non meno significativa, è l'esperienza di Franco Fortini, rifugiato a Zurigo dall'autunno 1943, dove incontrò un

ambiente culturalmente stimolante proprio allo Schauspielhaus, i cui attori furono impegnati nella messinscena di un suo atto unico (*Der Soldat*), dramma politico-religioso incentrato su di una famiglia sfolata sull'Appennino.

Se la Svizzera rappresentò per molti artisti la salvezza, ne fu quindi ripagata dai loro contributi alla sua vita culturale, in una relazione che non si interruppe con la fine del conflitto. La condizione disastrosa dei paesi vicini attribuì per anni alla piazza svizzera un valore di attrazione e di riferimento per la ripresa delle attività artistiche. Caduti i vincoli legati all'emergenza e ristabilita la concessione alla SSR, Radio Monteceneri trasse giovamento dalla disponibilità di personalità affermate ed emergenti attratte dal suo microfono. Giulietta Simionato, giunta a Lugano con il marito Renato Carenzio, vincitore del concorso al posto di prima viola della Radiorchestra, prima di mettersi in luce in *Manon* e *Così fan tutte*, che nel 1947 ne segnarono l'ascesa fra i grandi del teatro lirico, ebbe a palcoscenico la Radio della Svizzera Italiana.

Il 14 febbraio 1946 partecipò a un concerto pubblico diretto da Otmar Nussio nello studio del Campo Marzio interpretando lo *Stabat mater* e due arie dalla opera *Ercole sul Termidonte* di Antonio Vivaldi, mentre a partire dal 14 maggio diede vita a un «ciclo di musiche vocali italiane dal '500 ad oggi», sei programmi commentati da Carlo Florindo Semini. Accompagnata al piano da Leopoldo Casella e Walter Lang la giovane cantante iniziava il percorso da Giulio Caccini e Jacopo Peri, passando per Claudio Monteverdi e i «monodisti» (Piero Antonio Cesti, Antonio Caldara, Antonio Lotti), arrivando al canto settecentesco da camera di Alessandro Scarlatti e Benedetto Marcello, riservandosi arie da opere di Leonardo Leo, Pergolesi, Paisiello, Domenico Cimarosa, con grande spazio all'Ottocento di Gioachino Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, sino ad Amilcare Ponchielli, Pietro Mascagni, Giordano, Francesco Cilea, Puccini, senza trascurare il versante meno accreditato di Giuseppe Martucci e Bossi e i moderni (Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti).

Per quanto attiene i rapporti culturali con l'Italia non van tuttavia sottaciute le azioni di propaganda del governo fascista miranti a preparare il consenso a una eventuale annessione del Ticino alla «madrepatria», attuate attraverso occasioni di prestigio e spettacolari affidate a personalità che altrimenti non sarebbero mai approdate in un piccolo centro quale Lugano, e che usarono la radio come amplificatore della loro presenza. Da menzionare al proposito l'arrivo di

Pietro Mascagni nel 1938 a dirigere un concerto di proprie musiche al Teatro Kursaal, sul podio della Radiorchestra rinforzata con membri dell'Orchestre de la Suisse romande (preceduto dal ricevimento in municipio salutato da un alato discorso di Francesco Chiesa); e il concerto del Coro e dell'Orchestra dell'EIAR di Torino diretti da Armando La Rosa-Parodi e dell'Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Willem Mengelberg nel 1939.

Senza dimenticare il teatro leggero con la *troupe* della radiorivista dell'EIAR, presentata da Nunzio Filogamo, con l'Orchestra di Pippo Barzizza, e nel 1937 il trio Lescano (manifestazioni organizzate dal Circolo italo-svizzero, associazione filofascista animata da Elvezio Grassi, gerente del caffè «Argentino», noto ritrovo dei filoitaliani). Tra i fuorusciti politici o razziali e collaboratori dall'Italia che alla Radio assicurarono invece il necessario livello artistico sono da ricordare in campo teatrale Giuseppe Galeati, Giulietta De Riso (ambedue dal 1936), Romano Calò (dal 1940), integrati nella compagnia di prosa radiofonica guidata per quasi un decennio da Guido Calgari, al quale va il merito di avere operato un'intelligente e originale sintesi tra quel riconosciuto professionismo e alcune valide scelte delle risorse locali, provenienti dall'attività amatoriale e che negli anni arricchirono il valido parco dei «radioattori»: Maria Rezzonico, Mariuccia Medici, Vittorio Ottino, Ugo Bassi, Mario Genni, Gina Pasquini, Carlo Tanzi, Ponziano Benedetti, Romeo Lucchini.

Autore di una quarantina di testi drammatici fino al 1942, Calgari è stimolato in particolare da una sorta di competizione con l'EIAR, la radio italiana d'allora, che non manca di tener d'occhio il nostro ente radiofonico la cui libertà d'azione non si riflette solo nelle trasmissioni informative – non sottoposte a censura – ma anche nelle trasmissioni culturali e di *fiction*, in cui potevano essere affrontati senza remore temi quali il divorzio o il suicidio, quando questi erano tabù nella programmazione della radio fascista. In tale situazione non è possibile parlare di scambio di esperienze tra i due enti, ma di una corrente di contributi tra Italia e Svizzera che si mantiene a senso unico anche nel dopoguerra e che, sempre attraverso personalità mediate dalla presenza della radio, vede il diffondersi di attività teatrali nel territorio.

La pratica della rivista radiofonica nell'immediato dopoguerra, quando la situazione economicamente disastrosa della vicina Italia comportava difficoltà lavorative di non poco conto per i professionisti del teatro, trovò nella Radio un luogo di accoglienza che fece matu-

rare tale genere a livelli degni di nota, anche grazie al contributo di un pianista dell'Orchestra Radiosa (Giovanni Pelli) che ne assicurava l'estrosa e flessibile nervatura musicale con il «Quintetto jazz della rivista». Autori quali Italo Terzoli e Riccardo Morbelli, attori-autori quali Fausto Tommei e Walter Marcheselli sfornarono decine di copioni vivacizzati dalle voci di Liliana Feldmann, Evelina Sironi, Pina Renzi, Raniero Gonnella, esponenti del teatro leggero milanese sul cui esempio – e con la regia di Giuseppe Albertini alla guida della sezione ricreativa – fu plasmato l'apporto d'attori professionisti d'oltre confine (Tino Erler, Romolo Costa, Jolanda Ghezzi) o svizzeri in Italia (Olga e Serafino Peytrignet, Fabio Barblan), da tempo inseriti nella compagnia radiofonica, integrando il già ben collaudato vivaio semiprofessionistico degli attori locali formati alla Radio (Franca Primavesi, Ketty Fusco, Carmen Bianchi-Cerimido, Pax Perlasca, Battista Klainguti, Aldo Bordoni, Sergio Rusconi). La loro frequente uscita dallo studio radiofonico in spettacoli ricreativi nelle varie località del cantone, dai titoli a volte fantasiosi (*Il varietà del martedì grasso*, *Punto interrogativo*, *Appuntamento al Tritone*, *Stelle a Monteceneri*, *Radio Club*) rivelò alla Svizzera italiana figure che avrebbero in seguito troneggiato nel mondo dello spettacolo: Tino Scotti, Dario Fo, Franco Parenti, Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Alberto Sordi, Alighiero Noschese.

Vari gli artisti che abbandonano i palcoscenici della vicina penisola a favore del contratto stabile con l'ente radiofonico (Alberto Canetta, Raniero Gonnella, Alfonso Cassoli, Alberto Ruffini, Adalberto Andreani, Mario Rovati, Mario Bajo), mentre, sempre a partire dalla piattaforma di esperienze teatrali della RSI che mediava regolarmente, negli anni 1956-'57, con la scena italiana, Franco Passatore e Piero Nuti diedero vita all'avventura del teatro Prisma, diramato in varie località (Bellinzona, Locarno, Chiasso, Biasca...), in un tentativo di teatro stabile impegnato addirittura anche a mettere in scena lavori di autori locali (*Gabriella e il marziano*, di Giuseppe Biscossa); rimasto purtroppo senza sviluppo – al pari dell'esperienza del teatro la Maschera (1984-'87), animato dall'attore-regista Alberto Canetta, cui va anche il merito di aver rivelato le potenzialità del mezzo radiofonico in questo campo.

La RSI restò polo d'apertura sulla scena italiana, dalla quale confluirono attori (Andreina Pagnani, Marcello Giorda, Marcello Bonini, Stefania Piumatti, Anna Turco, Antonio Guidi, Alarico Salaroli, Enrico Bertorelli, Annamaria Guarnieri, Cleto Cremonesi, Giulia Lazzarini,

Eros Pagni, Ottavia Piccolo, Antonio Ballerio, Cesare Ferrario, Giancarlo Dettori, Franco Graziosi, Anna Nogara, Maddalena Crippa, Pamela Villoresi, Umberto Ceriani, Ruggero Dondi, Massimo Loreto, Mario Cei, Augusto Di Bono, Claudio Moneta, Elda Olivieri, Amanda Sandrelli); e registi (Umberto Benedetto, Dante Raitieri, Alessandro Brissoni, Vito Pandolfi, Bernardo Malacrida, Marco Parodi, Fabio Battistini, Massimo Navone, Marco Rampoldi e Sergio Ferrentino).

La crescita della vita teatrale non riesce a far riconoscere oltre confine il Ticino quale punto di riferimento degno di interesse in campo teatrale; neppure per l'eccellenza del teatro Dimitri, esponente di un genere che, pur affondando nella cultura della commedia dell'arte, trova più sensibilità nel pubblico nordico che in quello italiano. Solo negli ultimi anni l'affermazione internazionale del regista luganese Daniele Finzi Pasca con l'iniziativa del teatro Sunil è riuscita a rompere la logica a senso unico che nel rapporto con l'Italia ha visto sempre dominare l'importazione sull'esportazione. C'è da sperare che la fortuna arrida ai suoi spettacoli (*Nebbia* e *Donka*) e i suoi inviti a realizzazioni operistiche significative, quali i *Pagliacci* al teatro San Carlo di Napoli, non restino eccezioni isolate; ma aprano la via a nuove forme di collaborazione tra i due paesi, come negli ultimi decenni è già avvenuto con Lila De Nobili (nata a Castagnola), scenografa e costumista per Luchino Visconti e Franco Zeffirelli alla Scala, ma pure al Covent Garden di Londra e all'Opéra di Parigi, e con Margherita Palli, scenografa di Mendrisio insignita per ben cinque volte del Premio ubu, collaboratrice di Luca Ronconi, Gae Aulenti e Liliana Cavani.

Spesso si è parlato e si parla della funzione di ponte che in campo culturale e artistico può essere esercitata tra sud e nord dell'Europa dal nostro paese. Di certo lo si può dedurre dalle vicende evocate, benché, più che programmatica, tale funzione è stata spesso imposta dagli eventi esterni. L'importante è prender consapevolezza dell'importanza di tale processo, affinché grazie ai risultati si sedimenti nella memoria, stimolo a creare la disposizione a contatti fruttuosi e a ulteriori aperture. Purtroppo non è sempre stato il caso, di fronte a momenti pure strategici. Non fu il caso della dodecafonia, cioè della pratica compositiva avviata negli anni '20 da Arnold Schönberg, minoritaria fino a tutto il periodo della guerra: spinta ai margini dall'anatema che, in quanto «arte degenerata», le venne dalla feroce politica repressiva del nazismo anche in campo artistico e culturale, essa divenne veicolo dell'espressione dell'esilio interno per coloro che

ne subivano l'oppressione, nonché dell'esilio vero e proprio per chi sceglieva la condizione di profugo. È in Svizzera negli anni '30 inoltrati che Wladimir Vogel, profilatosi a Berlino – dove aveva avuto un ruolo primario, integrato entro una situazione di modernità condivisa ed equilibrata – viveva il difficile passaggio proprio in tali termini linguistici.

La dodecafonìa, nella sostanza sovvertitrice del codice comunicativo, a Vogel si impose proprio negli anni dell'arrivo in Ticino, gradualmente, per espressione di lacerazione esistenziale provocata dallo sradicamento. Sperimentata all'inizio nel *Concerto per violino e orchestra* (1937) e nei *Madrigaux* (1939), fu infine adottata in modo organico nella composizione del *Thyl Claes*, concepito a Comolugno in val Onsernone tra il 1937 e il '42; oratorio drammatico chiaramente configurato come protesta contro l'oppressione, ove la persecuzione degli eretici in Fiandra da parte di Filippo II è intesa quale metafora della violenza del fascismo. In tale contesto è significativo il fatto che la maturazione estetica avvenisse in parallelo, proprio attraverso la significativa, intensa corrispondenza epistolare con Vogel nel compositore italiano Luigi Dallapiccola, il quale pervenne al suo capolavoro, *Il prigioniero* (1944-'48), sulla base della medesima fonte letteraria, risalente a uno scritto di Charles de Coster.

Se inosservati passarono i corsi estivi organizzati dal musicista russo-tedesco a Comolugno nell'estate del 1936, nei quali figuravano le lezioni sulla «*musique à douze tons*» tenute da Willi Reich, allievo di Alban Berg (prima occasione per la Svizzera di andare alla fonte di un metodo compositivo guardato con diffidenza per la valenza radicale assunta in quei tempi aspri); ciò 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 schoenbergiano. Vogel convocò il 12 dicembre 1948 a Orselina una conferenza preparatoria del Primo congresso internazionale per la musica dodecafonica, tenuto poi a Milano dal 4 al 7 maggio 1949; riunendo la significativa rappresentanza internazionale di compositori che già si erano distinti nel nuovo orientamento musicale (Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, André Souris, Hans Joachim Koellreutter, Eunice Catunda).

Al congresso presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita (Hermann Meier, Erich Schmid, Alfred Keller, Rolf Liebermann); oltre i quali si consideri il bernese Edward Staempfli residente nel Luganese dal 1944, che partecipò quale pianista ai concerti a margine delle sessioni. Animato da Vogel e Malipiero, il congresso milanese va ricor-

dato come tappa importante, quale riaffermazione nel dopoguerra del potenziale creativo del filone della modernità che non si era piegato a compromessi; riemergendo ora dalla tragedia con tutta la sua forza universalistica, di importanza particolare per un'Italia che usciva faticosamente dall'esperienza del fascismo, ancora stordita dalle parole d'ordine che anche in campo artistico l'avevano indotta a circoscrivere il suo sviluppo nel perimetro di una visione estetica nazionale.

Un contributo basilare al congresso fu assicurato da Hermann Scherchen, che il 4 maggio 1949 al teatro Nuovo diresse il concerto più importante – sinfonico, con l'Orchestra dei Pomeriggi musicali, dove presentò *Cinque frammenti di Saffo*, di Luigi Dallapiccola, *Tre poesie di Baudelaire*, di Rolf Liebermann, *Sinfonia n. 3*, di Wallingford Riegger. Per quanto poco propenso a incoraggiare la diffusione del metodo schönberghiano nei termini assolutistici che stavano ormai prendendo piede, a lui va ascritta l'influenza determinante che esercitò su due personalità primarie della nuova creatività musicale italiana. Ciò avvenne a partire dal 1948, in occasione del corso di direzione d'orchestra tenuto dal maestro a Venezia a cui si iscrissero Bruno Maderna e Luigi Nono, occasione decisiva per il destino di quei due giovani compositori italiani, ardentemente desiderosi di riagganciare il treno dell'evoluzione musicale europea da lui incarnata, eliminati finalmente i condizionamenti politici che nei decenni precedenti avevano tenuto la musica italiana in posizione «autarchica».

Non per niente Luigi Nono fu associato alle iniziative che Scherchen, dopo la polemica – e per certi versi drammatica – interruzione del rapporto con la Radio della Svizzera tedesca nel 1950, e dopo il volontario allontanamento dal nostro paese, avviò nel 1954 a Gravesano con la fondazione dello Studio sperimentale di musica elettroacustica; divenuto immediatamente punto di riferimento per lo sviluppo della musica elettronica, che in quel decennio si stava diffondendo come un nuovo verbo nel continente. Non solo Nono collaborò alla rivista che parallelamente fu fondata da Scherchen, i «Gravesaner Blätter», ma le sue prime composizioni e quelle del decennio successivo furono accolte dalla casa editrice Ars Viva, alla quale il grande direttore d'orchestra diede parallelamente vita. Di quelle ricerche e di quelle frequentazioni profitto inoltre Luciano Berio che, a partire da quell'esempio, e con Maderna, aveva fondato nel 1955, a Milano, lo Studio di fonologia della RAI.

Se tali esperienze fruttificarono passando sopra gli operatori *in loco*, in un Ticino e in una Svizzera non pronti a sufficienza a coglierne

in via immediata la portata, l'esempio più organico di ponte con l'Italia fu dato dall'attività che per oltre un quarantennio Edwin Loehrer condusse alla Radio della Svizzera italiana quale direttore del coro radiofonico. La sua programmazione si sviluppò sin dal 1936 attorno all'asse portante della musica italiana sull'arco dal Rinascimento al primo Ottocento, operazione diretta a giustificare l'esistenza di un complesso operante all'interno di un ente di servizio alla minoranza linguistico-culturale di riferimento. L'opera del maestro sangaliese, nel rispetto del territorio in cui agì e soprattutto nella determinazione che lo portò ad arricchirlo di un patrimonio teso a renderlo consapevole della propria radice storico-culturale, è in tal senso encomiabile avanti di apprezzarne il valore come prodotto destinato a lasciare un segno profondo nel processo internazionale di recupero del repertorio preclassico della tradizione italiana.

Lo testimonia le serie di produzioni intitolate *Monumenti musicali della polifonia vocale italiana* e *Rarità musicali dell'arte vocale italiana*, le cui registrazioni immesse negli anni '50 nel circuito dell'Unione europea di radiodiffusione le diedero una fama; propiziando nel decennio successivo lo sbocco discografico della Società cameristica di Lugano, fondata da Loehrer stesso e diretta nel segno soprattutto di Monteverdi, attraverso le incisioni della Cynus (poi Accord), coronate dalla sequenza impressionante di Grand prix du disque. In una successione che ha del miracoloso, il massimo premio discografico europeo toccò al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1962), al *Laudario di Cortona* (1963), contemporaneamente ai *Péchés de vieillesse* di Rossini e ai *Madrigali guerrieri e amorosi* (1964), al *Ballo delle ingrato* (1965), all'integrale dei *Madrigali guerrieri e amorosi* (1967), con i corollari palestriniani dello *Stabat mater* (1981), del *Canticum canticorum* e dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi (entrambi 1982).

Per far rivivere questo repertorio non era certo possibile fare capo a risorse locali, palesemente inesistenti. Vincendo le remore ambientali della diffidenza di coloro che *in loco* frapposero ostacoli all'appello di artisti forestieri, e sostenuto dalla dirigenza radiofonica, Loehrer riuscì a creare un vivaio (per non dire un laboratorio) teso a trasformare cantanti italiani (o comunque di formazione italiana) di stampo operistico in interpreti di profilo cameristico creando un vero e proprio stile, al tempo in cui tale sensibilità non si era ancora affermata nella stessa Italia. La creazione di quel repertorio non sarebbe stata infatti possibile senza l'apporto dei vari Fernando Corena, Annette Brun,

Margherita De Landi, Marianna Caula, Simon Bermanis, Ferry Gruber, Maria Luisa Giorgetti, Luciana Ticinelli, Jolanda Mancini, Laerte Malaguti, Nestore Catalani, Alfonso Nanni, Rodolfo Malacarne, Maria Minetto, Romana Righetti, Maria Grazia Ferracini, Elena Rizzieri, James Loomis, Herbert Handt, Stella Condostati, Cettina Cadelo, Carlo Gaifa, Vincenzo Manno, Gastone Sarti e altri, che portarono a loro volta lo stile inconfondibile acquisito a tale scuola nelle interpretazioni, che in quel repertorio ebbero modo di diffondere nella vicina penisola. A tale definizione, a partire dalla sua sapienza strumentale ma con esiti stilistici guidati dalla sobrietà della linea interpretativa, è da sottolineare il concorso dato a queste operazioni dal bolognese Luciano Sgrizzi, attivo alla RSI come pianista accompagnatore fin dal 1948, ma rivelatosi poi un clavicembalista affermato a livello europeo per le interpretazioni scarlattiane e, nel nostro caso soprattutto, un trascrittore di musica antica in grado di equilibrare esemplarmente la fedeltà filologica con un senso vivo dell'esecuzione.

All'esempio di Loehrer si richiama oggi Diego Fasolis che, pur con diverso temperamento e diversamente attrezzato nella preparazione dell'esecuzione di musica antica, dal 1993 ha riformato il Coro della RSI, rivelandosi prodotto di una terra ticinese finalmente in grado di acquisire autosufficienza. Affiancando al complesso vocale quello strumentale dei *Barocchisti*, nel 1998, s'è conquistato reputazione internazionale ancora nel segno del repertorio italiano affermato in *tournées* concertiche e specie in attività discografica che, oltre all'imponente serie di registrazioni bachiane per la ARTS, gli ha già valso due Grand prix du disque per il *Faramondo* di Händel (2009) e per il *Farnace* di Vivaldi (2011), diramandosi nell'ambizioso Progetto Palestrina, con esecuzioni basate sull'*Edizione Nazionale delle Opere di Palestrina*, curata da Francesco Luisi, all'origine di un'aggiornata rilettura del grande compositore rinascimentale. Tornato ad essere un centro di competenza per quanto concerne la musica italiana, il complesso radiofonico di Lugano, diretto da Fasolis, catalizza ormai l'attenzione di quanti in Svizzera hanno a cuore questa tradizione.

Esiti ancor più prestigiosi gli sono preannunciati, oltre la visibilità offerta nel 2012 dal Lucerne Festival, con la collaborazione alla serata vivaldiana riservata a una figura rilevante quale il mezzosoprano Cecilia Bartoli, ormai zurighese di adozione sull'esempio di un altro grande musicista italiano, che nella città sulla Limmat ha trovato non solo la tribuna privilegiata alla sua arte interpretativa ma

pure residenza stabile: Nello Santi, dal 1958 attivo all'Opernhaus e per dieci anni direttore della Radiosymphonieorchester Basel, nel solco delle scelte di vita di altri artisti italiani stabilitisi in modo permanente nel nostro paese – da Arturo Benedetti Michelangeli, per più di un ventennio in Ticino, da lui privilegiato di indimenticabili esecuzioni oggi risuonanti nei documenti sonori di registrazioni memorabili; a Luigi Ferdinando Tagliavini, organista e ordinario di musicologia all'Università di Friburgo dal 1965 (cattedra alla quale nel 2000 gli è succeduto il veneziano Luca Zoppelli); a Luciana Serra, soprano di coloratura ed esponente di punta del bel canto operistico da vari anni residente a Tesserete, da dove diffonde il suo magistero vocale a schiere di giovani discepoli ammessi ai suoi corsi di perfezionamento.

Queste sono le punte d'eccellenza che alla musica italiana riservano posizione di rilievo nel nostro paese e affermazione di un valore fondamentale, quello dell'italianità. L'Italia stessa l'ha riconosciuto, ricambiando in un certo senso con la fruttuosa attività condotta per decenni da Peter Maag, specie col laboratorio teatrale diretto dal maestro sangallese fino alla sua morte (2001) presso il Teatro comunale di Treviso.

E dal violoncellista luganese Rocco Filippini, fondatore del Trio di Milano nonché docente ai corsi di perfezionamento per la formazione di esecutori di musica da camera e solistica alla Fondazione creata dallo svizzero Walter Stauffer a Cremona con lo scopo di favorire l'insegnamento della liuteria classica. Ancora, dallo zurighese Karl Martin per vari decenni direttore stabile al Teatro Massimo di Palermo e dal 1996 al 1999 direttore principale dell'Orchestra Haydn di Bolzano; dal luganese Giorgio Bernasconi, nel fondamentale ruolo di promotore della musica contemporanea specie quale direttore, per lunghi anni, del Gruppo musica insieme di Cremona.

E dal ticinese Luca Pfaff, in Francia, ma formato e attivo in Italia, dove ha diretto l'Orchestra da camera di Santa Cecilia (1980-'84) e il gruppo Carme di Milano (1990-'94), assicurando prime esecuzioni di Berio, Sylvano Bussotti, Niccolò Castiglioni, Maderna, Franco Donatoni, Giacinto Scelsi, Goffredo Petrassi, Ivan Fedele, e soprattutto di Giorgio Battistelli (di cui nel 1995 ha tenuto a battesimo a Strasburgo *Prova d'orchestra*, opera che nel 2007 ha riproposto allo

Stadttheater di Berna); nonché altre iniziative che si vanno ad aggiungere alle regolari occasioni di presenza culturale ed artistica svizzera, garantita dal lavoro promozionale condotto da Pro Helvetia tramite l'Istituto Svizzero di Roma.

Bibliografia essenziale

- M. AGLIATI, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Bellinzona-Lugano 1967
- G. APPOLONIA, *Domenico Reina - Biografia di un tenore luganese*, Bellinzona 1990
- G. APPOLONIA, *Duecento anni di opera a Lugano*, Locarno 1996
- G. CLERICETTI, *Voci antiche - La nascita del Coro della Radiotelevisione svizzera*, «Arte & Storia», VIII (2009), n. 45 (*Il Ticino della musica tra storia e attualità*, a cura di C. Piccardi), pp. 60-66
- A. COLZANI, *Musica della Riforma e della Controriforma in Val Bregaglia e nei territori soggetti alle Tre Leghe*, Lugano 1983
- P. LEPORI, *Il teatro nella Svizzera italiana. La generazione dei fondatori (1932-1987)*, Bellinzona 2008
- G. P. PEDRAZZI, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, Lugano 1983
- C. PICCARDI, *Wladimir Vogel. Aspetti di un'identità in divenire*, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di H. J. Jans, Basel 1986, pp. 199-206
- C. PICCARDI, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di A. Colzani - A. Luppi - M. Padoan, Como 1988, pp. 315-356
- C. PICCARDI, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di S. Miceli, Milano 1998, pp. 205-272
- C. PICCARDI, *La musica moderna alla radio svizzera*, in «Entre Denges et Denezey...». *Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900-2000*, a cura di U. Mösch, Basel - Lucca 2001, pp. 186-196
- C. PICCARDI, *Musicisti della Svizzera italiana - Una crescita tra luci e ombre*, «Arte & Storia», VIII (2009), n. 45 (*Il Ticino della musica tra storia e attualità*, a cura di C. Piccardi), pp. 6-29
- Theaterlexikon der Schweiz - Dictionnaire du théâtre en Suisse - Dizionario teatrale svizzero - Lexikon da teater svizzer*, Zürich 2005