

Bloc notes 48

giugno 2003

LA MUSICA NELLA SVIZZERA
ITALIANA
a cura di Carlo Piccardi

<i>Carlo Piccardi</i>	11	Percorsi di vita musicale
<i>Claudio Bacciagaluppi</i>	101	Il salotto dei Pollini: il fondo musicale di una famiglia ticinese, 1800-1850
<i>Carlo Piccardi</i>	117	L'avventura spirituale di un musicista "reservato" (Edwin Loehrer)
<i>Giorgio Appolonia</i>	127	Cirillo Antognini, un caso di emigrazione artistica
<i>Carlo Piccardi</i>	141	Alla scoperta di Hermann Scherchen
<i>Ermanno Briner</i>	147	Ricordi di Gravesano
<i>Abraham A. Moles</i>	155	Hermann Scherchen et le studio expérimental de Gravesano
<i>Lorenzo Bianconi</i>	163	La temperata irregolarità dell'estro di Luciano Sgrizzi
<i>Ilario Garbani Marcantini</i>	171	La cornamusa in Ticino
<i>Carlo Piccardi</i>	179	Popolare e popolareesco
<i>Aldo Sandmeier</i>	187	Album del jazz di famiglia
<i>Graziano Ballerini</i>	243	Italianità della banda nelle fonti della Società Filarmonica di Tremona
<i>Ivana Rentsch</i>	259	"Jüdische" Musik aus dem Schweizer Exil: Max Ettinger in Ascona
<i>Carlo Piccardi</i>	267	Il futuro nel passato (Francesco Hoch)
<i>Antonio Baldassarre</i>	281	Ultima generazione: intervista a Nadir Vassena
<i>Giovanni Conti</i>	289	Frammenti di un antifonario romano: ipotesi per una prassi liturgico-musicale

UTILITÀ

Comitato di redazione:
Matteo Bianchi
Gilberto Isella
Jean-Jacques Marchand
Liliana Marchand-Boggia
Graziano Martignoni
Sergio Pautasso

Direttore:
Liliana Marchand-Boggia
E-mail: ljmarchand@dplanet.ch

Redazione, edizione e amministrazione:
Bloc notes
Casella Postale
1431 Novalles
CCP 65 - 4560 - 3

Copertina:

Francesco Hoch, *Su gentile invito*
(Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2000)

Antonio da Tradate, *Angeli musicanti*
(Prugiasco - Negrentino, *Sant'Ambrogio Vecchio*, 1510 ca.)

Retrocopertina:

Giovanni Serodine, *Angeli musicanti*
(Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, pala d'altare, 1625-30)

Fonte:
Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte, Bellinzona

Si ringrazia
Pro Helvetia e il Canton Ticino
per i contributi

I collaboratori sono pregati di inviare alla redazione i loro contributi su fogli dattiloscritti in almeno due copie, a doppia interlinea **senza ulteriori appunti a penna o a matita**. Agli autori è affidata di regola la correzione delle prime bozze di stampa. Il materiale inoltrato **non** viene restituito.

LA MUSICA NELLA SVIZZERA ITALIANA
a cura di Carlo Piccardi

Numero tematico realizzato in collaborazione con l'associazione
Ricerche Musicali nella Svizzera italiana

Tracciare la situazione della musica nella Svizzera italiana è un interessante esercizio di metodo. La delimitazione territoriale che vi corrisponde evidenzia un'autonomia politica maturata nel corso della storia. Dal punto di vista artistico vi troviamo la matrice dei mestieri legati alla costruzione e all'abbellimento degli edifici, all'origine dello straordinario fenomeno secolare dell'emigrazione di architetti, pittori, scultori e stuccatori in tutta Europa. Dal punto di vista culturale in generale il grado di specificità si lascia identificare in una sovrastruttura impostasi attraverso le epoche, parallela al costituirsi di un'entità cantonale organizzata amministrativamente.

Seguendo la musica a livello delle testimonianze colte, dal passato ci proviene invece ben poco e quel poco non sufficientemente significativo per costituire la base di una trattazione organica, distinguibile dalla dipendenza da realtà esterne. Prescindendo dai rapidi sviluppi dell'ultimo secolo, non sapremmo ad esempio indicare compositori meritevoli di essere onorati dall'attribuzione del loro nome a una via o a una piazza. Se ciò non è ancora avvenuto non è infatti solo per colpa della scarsa considerazione concessa storicamente all'arte dei suoni alla nostra latitudine, ma a causa della loro limitata rilevanza, tale da scoraggiare indagini particolarmente impegnate.

Senonché la musica si rivela nella società a più di uno stadio, in manifestazioni strettamente correlate con le abitudini, le tradizioni, gli sviluppi del vivere collettivo al punto da lasciarsi leggere come il diagramma delle mutazioni che, attraverso il tempo, hanno portato alla profonda trasformazione della geografia culturale del paese, da realtà rurale e dipendente all'acquisizione di gradi di autonomia all'origine di un'urbanizzazione che, pur essendo lungi dal dotare il territorio di una dimensione metropolitana, ha importato modelli chiamati a misurarsi e addirittura a competere con realtà maggiori.

Nella sua articolazione a vari livelli del vivere, scorrendo in filoni distinti per funzionalità (dalla ritualità delle espressioni religiose e popolari, all'intrattenimento, all'emblematicità delle manifestazioni di stampo accademico) è possibile ripercorrere l'itinerario di un'evoluzione che consente di scoprire momenti di originalità, congiunture caratteristiche di un territorio ristretto ma promosso dalla storia a un ruolo più grande della sua dimensione, indotto ad attingere a ogni sorta di risorsa al fine di consolidare la sua immagine. In tal caso la musica consente di identificarvi sedimentazioni di lunga data, avanzamenti evolutivi corrispondenti a determinate situazioni storiche, tracce di attraversamenti, innesti di esperienze importate, spesso rimasti testimonianza isolata ma arricchenti un "paesaggio sonoro" estremamente vario.

Di là la necessità di affrontarlo nel suo complesso, indipendentemente dai generi e dai gradi di importanza, soprattutto considerando il fatto che la musica, nel suo inderogabile versante esecutivo, è strettamente connessa con l'assetto comunitario e gli apparati istituzionali, cioè con la nervatura del corpo sociale di un paese da sempre confrontato con un problema di identità e il quale quindi si è avvalso anche di essa per assicurare spesso alla sua configurazione. Se consideriamo poi il modo in cui la musica si struttura, spesso in rapporto complementare ad altre espressioni e situazioni, numerosi sono gli spunti che ci inducono a riflettere, attraverso di essa, su una realtà estremamente sfaccettata ed aperta alle dinamiche. Il fatto di essere territorio di confine (politicamente circoscritto al sud, linguisticamente ed etnicamente delimitato al nord) con gradi di permeabilità dosati in vario modo attraverso i tempi ma continui, ha trovato nella musica (capace di superare agevolmente la barriera linguistica) un fattore di aperture insospettite, non sempre colte come occasioni di crescita, ma che hanno lasciato impronte riconoscibili e contribuito a recuperare spazi d'azione altrimenti negati all'arte dei suoni nella naturale condizione di provincia riservata dalla storia al paese. Le dieci nazionalità in cui si dividono oggi i quarantuno componenti dell'Orchestra della Svizzera italiana (senza contare chi proviene dalle varie parti della Svizzera) è l'emblematica e significativa punta dell'iceberg di un pluralismo (a volte cresciuto a livello di cosmopolitismo) che, forse più che in ogni altro campo culturale, ha costituito il contrappeso all'orizzonte chiuso delle pratiche musicali correnti, determinando accelerazioni e svolte in un panorama che potrebbe esserne viepiù accresciuto nelle prospettive della globalizzazione a cui siamo già confrontati.

Ciò serve anche a misurare la distanza fra il grado di coscienza musicale acquisito negli ultimi decenni e gli stadi precedenti. Un fatto la dice lunga: il riconoscimento come patrimonio da proteggere, nell'elenco dei monumenti storico-artistici, di alcune pregevoli casse lignee d'organo giacenti nelle nostre chiese, a fronte di nessuna tutela della struttura fonica corrispondente (in base ad una distinzione di "nobiltà" che alla musica

stenta ad essere assegnata). È perciò significativo che questo primo compendio, diramato su vari fronti della presenza musicale nella Svizzera italiana, trovi ospitalità in una rivista letteraria: lo interpretiamo volentieri come la caduta di un pregiudizio e delle distinzioni di merito fra le categorie artistiche e culturali.

Tale risultato, già come esito di una posizione conquistata attraverso il tempo ma soprattutto come elaborazione di documenti e materiali radunati in più di un trentennio, non sarebbe stato possibile senza il lavoro dell'associazione Ricerche Musicali nella Svizzera italiana e dei suoi membri passati e presenti, i quali, senza distinzioni di valore, hanno supplito con la raccolta volontaria alla mancanza di fonti e di istituzioni che le conservassero. La recente collocazione definitiva del fondo di tale associazione all'Archivio di Stato del Cantone Ticino, con relativo inventario, è quindi da salutare come tappa importante nell'apertura di prospettive di ricerca meno occasionali rispetto a ciò che finora è stato intrapreso, anche alla luce del Dizionario della musica nella Svizzera italiana che, nella sua realtà di opera in fieri, sta per trovare la sua naturale destinazione nella dimensione in rete del sito www.ricercamusica.ch.

C. P.

PERCORSI DI VITA MUSICALE

Se fosse vera la teoria del *genius loci*, non è alla musica che nella Svizzera italiana spetterebbe la posizione di primato. In una regione dalla matrice culturale inconfondibile, ma non sufficientemente autonoma per assicurare continuità a forme d'arte che si fondano su un'organizzazione solida e capillare, il nostro passato non concesse all'arte dei suoni che pochi momenti di affioramento, mai sufficienti a dotarla di quel rilievo di esemplarità che è condizione indispensabile a farne il polo di attrazione nei rapporti con l'esterno. Sull'arco di cinquecento anni i nomi di compositori degni di occupare un piccolo posto nella storia si contano sulle dita di una mano. Gli interpreti, più numerosi, ben poco si manifestarono al di là di un'attività di portata esclusivamente locale e per lo più dilettantesca. Quanto registrato da Hans Rudolf Schinz nei suoi *Beyträge zur nähern Kenntniss des Schweizerlandes* tra il 1783 e il 1787 - dove, accanto al riconoscimento del valore della tradizione pittorica ed architettonica nella Svizzera italiana, affermava che "la musica ha più amatori che conoscitori e promotori" - vale anche per i secoli successivi e in parte ancora per gli ultimi decenni.

Non stupisce quindi che Franz Liszt, trattenutosi a Lugano nel 1838 al riparo dai Milanesi di cui era divenuto bersaglio per i giudizi da lui riservati alla loro vita musicale, osasse chiamare la cittadina sul Ceresio "*un sale trou*". Sarebbe stato troppo pretendere da Lugano a quel tempo di mettersi in concorrenza con Parigi, Ginevra, Vienna, Venezia e con gli altri centri che il grande concertista inanellava nei suoi lunghi peripli concertistici.

È evidente che, anche per un musicista che da Romantico purosangue non poteva rimanere insensibile all'armoniosa combinazione di lago e monti, la bellezza del paesaggio naturale non bastava a compensare il vuoto di operosità musicale in cui si trovò durante il suo soggiorno luganese, prima all'Albergo Svizzero in Via Canova, poi nella Villa Riva a Montarina. Non bastavano gli sforzi del suo anfitrione, il conte Giovanni Grillenzoni, nobile esule che da Reggio si era rifugiato sulle rive del Ceresio fissando residenza in una villa alla Muggina di Viganello e sfogando il suo amore per l'arte dei suoni in quello che allora dalle nostre parti era probabilmente uno dei pochi modi per far risuonare note di musica in pubblico, cioè come direttore di una corale, una delle prime di cui si abbia notizia.

In effetti in una regione strutturalmente rurale, priva di centri urbani veri e propri, mancava quella borghesia che consentisse di svilupparvi sta-

bilmente forme di cultura in grado di interagire, al di là dell'aspetto localistico, con quanto poteva essere realizzato nelle città d'Italia e d'Europa. Tanto più tale debolezza si faceva sentire in campo musicale, per una disciplina che abbisognava di un apparato produttivo complesso e costoso, che non poteva darsi senza il sostegno di un consenso collettivo organizzato, per non dire senza istituzioni. Ciò che traspare dalle parole spregiative di Liszt è appunto il vuoto istituzionale riguardo alle modalità di trasmissione della cultura, che poteva essere compensato episodicamente ma che già individuava una situazione di fondo con cui, fino in anni vicini, il nostro paese sarebbe stato chiamato a confrontarsi.

Non per niente il salto di qualità fu determinato da fattori esterni, più che da un'interna crescita. La situazione geografica di paese di transito facilmente accessibile e la felice configurazione paesaggistica invitante nei confronti di spiriti romanticamente sensibili ai valori della natura, vi attrassero viaggiatori dalle pretese intellettuali e facoltosi amanti dell'arte i quali a volte, nella realizzazione dei propri individualistici progetti, lasciarono più di un segno *in loco*, magari solo gettando semi che sarebbero germogliati a distanza di tempo. In tale situazione è naturale che le relative vicende si siano configurate più come fiaba che come storia. La personalità di Paul von Derwies, barone russo (forse figlio illegittimo dello zar) arricchitosi come costruttore di ferrovie che aveva investito 300 milioni nell'edificazione della *Villa Valrose* a Nizza nel 1870 e il quale quattro anni dopo a Trevano fece erigere una residenza ancor più fastosa con orchestra e compagnia d'opera private, diede effettivamente luogo a una vicenda che rasenta la leggenda, coronata nel 1881 da una misteriosa morte per suicidio. Essa è però anche storia di fatti fondamentali, come la rappresentazione del *Ballo in maschera* nel 1879 e di molte altre opere nella sala teatrale, appositamente costruita accanto a una sala di musica dove si esibiva un'orchestra con a capo nientemeno che César Thomson, celebre violinista belga divenuto poi mezzo luganese (morirà a Bissone nel 1931), il cui organico è da segnalare poiché, nel 1880, sotto la direzione di Karl Müller-Berghaus, risultava composta da 100 professori. Tale sontuoso inizio fu anche il principio di una storia di incompatibilità, esteriormente contrassegnata dal fatto che le manifestazioni di Trevano rimanevano strettamente riservate a una cerchia di scelti invitati (mentre le rappresentazioni e i concerti nella residenza di Nizza erano pubblici) e che l'ambiente locale vi rimase spettatore spesso scettico. Le cronache giornalistiche del tempo, che riferivano il discorso dell'avvocato De Stoppani in cui il Von Derwies (a nome dei Ticinesi presenti alla festa d'inaugurazione del *Castello*) era salutato come, "personificazione della Beneficienza", non mancavano poi di soffermarsi sulla cerimonia religiosa della consacrazione officiata in rito ortodosso dall'archimandrita Vassiliev (presidente della commissione accademica d'insegnamento ecclesiastico in Russia) accompagnata da cori chiamati appositamente "dalla Boemia", attestando un grado di estraneità che non sarebbe

mai stato superato nemmeno quando la residenza di Trevano, anni più tardi, sarebbe diventata centro di iniziative meno riservate.

Nel 1900, dopo varie vicissitudini che alla morte del Von Derwies videro l'intervento di speculatori locali allora già attivi, la proprietà fu acquistata da Louis Lombard, finanziere franco-americano che aveva sposato l'ereditiera di una famiglia pure arricchitasi con la costruzione di impianti ferroviari negli Stati Uniti. Rimesso a nuovo il castello, fino al 1911 egli vi tenne ben 856 concerti, questa volta aperti al pubblico o addirittura "decentrati": al Teatro Apollo, in località minori (Rodi-Fiesso, Brunnen, ecc.), al Teatro Sociale di Como e perfino a Milano: "Un pubblico immenso di 4000 persone assisteva al Politeama Verdi al Concerto dell'Orchestra di Trevano diretta da Lombard" ("Il Secolo").

Come il Von Derwies era compositore (le sue esequie furono accompagnate da un' *Ode funebre* scritta da lui stesso), così il Lombard che, oltre che essere compositore era violinista e direttore d'orchestra, nella sua residenza luganese ospitò i nomi più prestigiosi del concertismo del tempo (Luisa Tetrazzini, Teresina Tua, John McCormick, Ernesto Consolo, Albert Spalding, Rudolf Ganz, Enrico Bossi, Leonora Jackson, Fanny Bloomfield-Zeisler, Enrico Mainardi, Victor Morel), accanto a scrittori e musicisti del calibro di Antonio Fogazzaro, Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Gabriel Fauré, Ermete Novelli e Luigi Illica, autore dei più fortunati libretti pucciniani, il quale per Lombard scrisse il libretto di *Errisñola*, opera rappresentata a Trevano il 25 agosto 1907 di fronte a un'udienza internazionale.

La musica del Lombard non era fatta per attirare a Trevano i critici a caccia di rivelazioni. Anche nelle pagine sue più impegnative dominava la concezione salottiera, testimoniata da scrittura brillante, elegante nell'esteriorità mondana con tocchi bizzarri che comunque non ne intaccano la concezione sostanzialmente autosufficiente ed esente da ogni tentazione di crisi. Non è certo in Lombard che dobbiamo cercare le avvisaglie delle esplosive novità che covavano sotto la musica del tempo. Eppure, nonostante l'aspetto "integrato" della sua visione estetica, nonostante gli sforzi encomiabili di assimilare la sua attività all'ambiente locale (con vocazione umanitaria e missionaria d'altronde assai tipica di un Americano che aveva fondato e diretto un conservatorio di musica a Utica nello stato di Nuova York), alla sua scomparsa tutto cessò e non rimase niente nemmeno nella memoria collettiva, se non la vaga nostalgia di un'epoca aristocratica, animata da protagonisti inavvicinabili. Più che altro l'audace iniziativa di tanto meritevoli "castellani" metteva a nudo la povertà culturale di un paese privo di istituzioni e tradizioni in grado di fornire risposta adeguata a proposte allora correnti in qualsiasi centro aggiornato in fatto di musica. Illuminante, per quanto incerta nella formulazione, è quindi la reazione del cronista di "Gazzetta Ticinese" (16 agosto 1909) all'esecuzione di una composizione di Gabriel Fauré (l'ospite più in vista e più fedele di Trevano che a Lugano soggiornava regolarmente):

Una buona metà del programma comprendeva appunto della musica del maestro Fauré, musica originale, bizzarra, che lascia perplessi; in essa l'autore dimostra di possedere una perfetta conoscenza dell'orchestra, nel distribuire con mano maestra ai vari strumenti la frase musicale che il cervello ha ideato, ma quella musica poco s'addice al nostro temperamento italiano; non è della complicata e spettacolosa orditura della battuta che noi ci dilettiamo, ma bensì della frase o della melodia sentita, piena di passione che dice qualche cosa al nostro intimo.

Sono parole che rispecchiano in primo luogo e certamente la spiccata coscienza dell'identità culturale italiana, inalberata dall'anonimo cronista nella consapevolezza di appartenere a una condizione specifica, indipendentemente dal grado di frequentazione della rispettiva tradizione musicale.

La chiamata in causa dalla "melodia sentita" si rifà alla tradizione melodrammatica che innerva strutturalmente il modo di intendere la musica nella nostra realtà. Anche se nessuna località ticinese fu mai dotata di un teatro stabilmente funzionante, a ciò bastavano le rappresentazioni operistiche occasionali assicurate da compagnie minori itineranti, per lo più esposte in quel di Lugano, divenuto proverbiale riferimento di improbabile fattore di successo dopo che nell'aria del primo atto de *La pietra del paragone* di Rossini il gazzettiere Macrobio intona le parole: "Chi è colei che s'avvicina? / È una prima ballerina, / sul teatro di Lugano / gran furor nel Solimano". In verità nello stesso anno in cui fu composta l'opera di Rossini (1812) nell'allora Teatro di Piazza Bandoria i Luganesi poterono assistere a un non meglio identificato ballo intitolato *Selim II* a rivelare che, in qualche modo, il legame con il mondo dell'opera era concreto. La prima testimonianza risale addirittura al 1782, quando a Lugano fu rappresentata *L'Italiana di Londra* di Domenico Cimarosa, mentre, a partire dal 1806 si delinea un quadro abbastanza esaustivo di una continuità che mostra il radicamento di una tradizione che ci ha permesso, anche da posizione marginale, di partecipare all'evoluzione di uno dei filoni più importanti in cui la cultura italiana si è affermata nel mondo. Le rappresentazioni coincidevano con la fiera autunnale del bestiame, che convogliava sulle rive del Ceresio mercanti dalle regioni vicine e anche dai cantoni transalpini. *In nuce* vi troviamo quindi quella che sarebbe diventata la ragione turistica, ma soprattutto la testimonianza di quanto vasto fosse il raggio d'azione dell'opera negli strati sociali.

Lo conferma anche il profilarsi di un'attività teatrale a Bellinzona, fin dalle opere che, probabilmente a scopo pedagogico, venivano rappresentate dai maestri di musica e dai loro allievi nel Convento dei Benedettini: tra i lavori documentati a partire dal 1761 si ricorda un *Artaserse in Ciro* con due intermezzi composti dal Padre Fintan Steinegger e un *Castore e*

Polluce nel 1767. Tali pratiche crearono una consuetudine che nel 1785 portò alla creazione di una società di musicisti e filodrammatici, che nel 1790 prese il nome di *Illustre Accademia* orientandosi sempre più verso la musica (nell'esecuzione di arie, sinfonie, quartetti e quintetti di Cimarosa, Paisiello, Nicolini, ecc.), in cui non mancavano melodrammi documentati da titoli che, per quanto generici, rivelano una chiara appartenenza alla tradizione italiana (*Giulietta e Romeo, Il ratto delle Sabine, Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli*). Bellinzona ebbe poi il merito di creare un piccolo polo artistico nel 1847, con l'edificazione del Teatro Sociale, in cui, per quanto adattate alla ristrettezza dello spazio in forma pressoché cameristica, non mancarono fin dall'inizio le rappresentazioni operistiche. Nel 1851 in cartellone figura *Lucrezia Borgia* di Donizetti e *Chi dura vince* di Luigi Ricci, mentre nella stagione di carnevale (tradizionalmente riservata al repertorio di teatro musicale), tra il dicembre 1876 e il febbraio 1877, vennero rappresentati *Un ballo in maschera* di Verdi e il *Belisario* di Donizetti in allestimenti garantiti da un certo maestro Luigi Piontelli, contrabbasso nell'orchestra della Scala di Milano in grado di assicurare avventurosamente, in termini tascabili, spettacoli sostenuti da "12 professori forestieri, che uniti ai Signori Dilettanti del paese formeranno un complesso d'orchestra formato di non meno di 18 individui".

La perifericità di tali iniziative non impedì che il 19 giugno 1878 (otto anni prima che il telefono fosse introdotto nella Svizzera italiana) nel teatro bellinzonese fosse realizzata la prima trasmissione mondiale di musica per filo, in occasione di una rappresentazione del *Don Pasquale*. L'esperimento va ascritto al merito dell'Ingegnere Michele Patocchi il quale ne riferiva i dettagli nella relazione ufficiale all'indirizzo dei suoi superiori della Direzione generale dei telefoni di Berna:

In questa occasione veramente favorevole ebbi l'idea di provare gli effetti combinati del telefono Bell come apparecchio ricevitore e il microfono a carbone Hughes come apparecchio trasmettitore. Ho così installato in una loggia di proscenio del teatro l'apparecchio trasmettitore Hughes con una pila di due elementi ordinari, collegati con due fili di 1,5 mm di 150 m con la sala dei biliardi dove posi il ricevitore Bell, in un luogo al riparo dai rumori. A grande soddisfazione generale il risultato non poteva essere più bello, completo e meraviglioso. Ebbi cura di mettere in ascolto dei competenti di musica per poter dare giudizio e tutti furono d'accordo che non si perdeva una sola nota dell'orchestra, non un solo tono, degli artisti e del canto, il tutto chiaramente in modo superlativo.

Evidentemente nei cartelloni delle brevi stagioni luganesi e bellinzonesi dell'Ottocento, a cui si aggiungerà nel 1902 il Teatro di Locarno, deciso a partire alla grande con un *Barbiere di Siviglia* e un *Don Pasquale* nei quali si vantava la partecipazione di cori di operai e la cospicua presen-

za di dilettanti locali a rinforzo dell'orchestrina del Grand Hôtel (fra cui, in veste di violoncellista, il pittore Filippo Franzoni), sfilano regolarmente i capolavori di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. In verità, a parte una selezione dal *Lohengrin* rappresentato a Lugano nel 1896, non si registrano presenze francesi o tedesche, che nella seconda metà del secolo si introdussero nei grandi teatri italiani determinando nuovi equilibri estetici. Da teatro di provincia la fedeltà della nostra esperienza locale al ceppo originale, anche in epoca in cui l'estendersi delle relazioni aveva aperto nuovi fronti, è testimonianza del conservatorismo delle periferie ma anche di un'italianità a prova di bomba.

Infatti l'opera da noi riviveva soprattutto attraverso il suon di banda esemplato appunto sul respiro della vocalità, sul fraseggio del canto che gli strumenti a fiato prendevano a modello nelle arie riprodotte nelle fantasie operistiche sempre presenti nei concerti bandistici di un tempo. Si trattava di una cultura organica che concedeva all'una esperienza di compenetrarsi nell'altra, come testimonia l'osmosi tra banda e opera praticata da noi come in qualsiasi altra provincia italiana. Basterà ricordare la rappresentazione de *L'elisir d'amore* nel 1834 (due anni appena dopo la composizione dell'opera donizettiana) quando la *Società filarmonica di Lugano* prestò i suoi fiati al piccolo teatro della città, caso non unico di interdipendenza, che tra l'altro sta all'origine della caratterizzazione sonora agile, duttile e carica di empito che fa ancora oggi la differenza tra le nostre bande e i complessi di fiati come sono praticati al nord delle Alpi. Intorno a questa esperienza è cresciuta e si è mantenuta un'identità musicale di gusto, che ha condizionato e probabilmente condiziona ancora la nostra vita musicale.

In tal senso va ricordata l'azione di Luigi Tosi, musicista toscano approdato nel 1919 a Bellinzona come direttore della *Civica Filarmonica*, il quale dedicò molta parte della sua attività alla pratica corale, fondando nel 1920 la *Corale Santa Cecilia* che riuscì ad elevare a livelli insospettabili di qualità (e a portare in concerti ed a concorsi all'estero). Orbene, unendo varie forze locali (egli dirigeva anche la *Musica dei Ferrovieri*, il coro maschile *La melodia* e la *Società orchestrale*), consentì occasioni d'ascolto di oratori di Lorenzo Perosi (nel 1923 *la Passione* e *La resurrezione di Cristo*, nel 1925 lo *Stabat Mater* di Pergolesi) e più ambiziosamente negli anni Trenta rappresentazioni operistiche al Teatro Sociale (*Bohème*, *La favorita*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Tosca*, *Faust*), senza contare la propria commedia musicale, *Dania* (su testo di Elena Bonzanigo), ivi andata in scena nel 1930.

Se il teatro d'opera, sporadicamente ma con regolarità quasi annuale rappresentò un fattore concreto di identità (anche in mancanza di un bacino urbano sufficientemente esteso), il concerto in quanto riferimento per la comunicazione della musica, come dimostrava l'estraneità che circondava

l'esperienza del castello di Trevano, stentò ad imporsi. L'appartenenza all'area culturale italiana, dove nell'Ottocento la tradizione strumentale era decaduta, faceva sì che ciò che oggi è diventata la principale occasione d'incontro pubblico con la musica rimanesse un fenomeno d'importazione. L'assenza di una vita concertistica nella nostra regione non è infatti solo imputabile alla debolezza della locale borghesia, di una classe sociale dal ruolo cruciale nella promozione dei moderni modelli di cultura, ma appunto anche alla marginalità che contraddistingue il concerto in quanto luogo di trasmissione della musica nell'ambito della società italiana. Semmai per certi versi il nostro paese, in quanto regione di confine e di scambio demografico con l'area nordica, non si adagiò con spirito conservatore nelle abitudini confermate dalla tradizione ma subì l'influenza diretta di comportamenti esterni. Lo dimostra l'attività del Castello di Trevano e l'apporto fondamentale dato dalla componente dei residenti tedeschi, e soprattutto svizzero-tedeschi, al manifestarsi dell'abitudine concertistica.

Il primo dopoguerra in questo senso segna una svolta. Non è un caso che la costituzione di un'associazione espressamente dedita all'organizzazione di concerti di musica da camera avvenga nel 1922, in un periodo in cui il Ticino consolida il suo elvetismo assimilando più o meno palesemente i comportamenti culturali e sociali del resto della nazione. Al di là dell'amore per la musica, non c'era nulla di programmatico negli intenti dei fondatori, ma è chiaro che l'azione degli *Amici della musica* di Lugano, la cui attività durò fino al 1973, non sarebbe stata concepibile senza il sostegno dei residenti appartenenti al ceppo etnico tedesco ormai numerosi in una città in cui le attività commerciali e turistiche si stavano sviluppando, intensificando le occasioni di scambio. L'effetto dell'apertura della galleria del San Gottardo alla fine del secolo XIX aveva invertito la direzione dei rapporti economici, sociali e culturali che il Ticino fino ad allora aveva intrattenuto praticamente in modo esclusivo con il sud, con la Lombardia. La grande impresa ferroviaria non solo assolveva il compito di intensificare le comunicazioni, ma era essa stessa il risultato di un rapporto fecondante, attraverso il personale specialistico venuto dalla Svizzera tedesca in Ticino a supplire alla mancanza *in loco* di collaboratori professionalmente formati. Parallelamente lo sviluppo dell'industria alberghiera vedeva in primo piano operatori scesi dal nord i quali, oltre a creare le premesse per la circolazione di uomini e di idee attraverso la loro attività, venivano a prendere residenza in Ticino con le loro famiglie. Se a questi, e ad altri operatori commerciali o dei vari rami dell'amministrazione federale trasferiti da altre parti della Svizzera, fu vietato aprire scuole in lingua tedesca nella nostra regione attraverso cui assicurare ai propri figli la trasmissione della cultura d'origine, non fu loro impedito di riprodurre alla nostra latitudine i modi di vita della propria tradizione.

L'attività corale ad esempio subì un incremento in senso generale grazie alla vocazione all'associazionismo dei cittadini svizzero-tedeschi (parimenti manifesta nelle società di ginnastica e di tiro) e specificamente con la creazione di alcuni *Männerchöre* seguiti dai *Frauenchöre* costituitisi qua e là come punti di aggregazione di una mentalità che non necessariamente si manifestava in conflitto con la realtà locale, ma che piuttosto giungeva ad importare modelli esterni in assenza, nella regione, di punti di riferimento sufficientemente solidi per i bisogni sociali di primaria importanza per la cultura dei nuovi insediati. È inutile negare che, quasi un secolo dopo la sua enunciazione, era ancora valida la conclusione che sulla tradizione musicale del nostro paese Stefano Franscini aveva tirato nel volume *La Svizzera Italiana* (1837):

Scarsi sono stati i nostri progressi nella musica sia vocale che istromentale. Molte associazioni si sono formate, principalmente in questi ultimi trent'anni, per eseguire in comune musicali concerti, ma i pregiudizi de' luoghi piccoli, le invidie e gelosie con qualche dose d'indolenza sconcertarono tutto. Non abbiamo che alcune già menzionate bande che non suonano quasi che a prezzo nelle pubbliche feste e nelle strade... Nelle nostre chiese cantano e uomini e donne, ma quasi dappertutto senza la minima tintura di beninteso canto popolare. Il canto gregoriano o fermo, come dicono, è studiato da' sacerdoti che appartengono al clero delle principali nostre chiese collegiate e da ben pochi altri. Non pochi organi si veggono qua e là nelle chiese, ma o tacciono quasi tutto l'anno per mancanza di suonatori, o fanno spesso crollare i pilastri e le mura del sacro tempio colle più stridule voci dei mondo. Donne e zitelle che sappiano di musica, a gran pena rinvenir ne potresti venti in tutto il Cantone.

Questa testimonianza la dice lunga sul significato che dovettero avere le iniezioni di cultura musicale subite dal nostro paese, benefiche quanto mai ma spesso problematiche per quanto concerne la possibilità di essere adeguatamente recepite. La sfolgorante parentesi della residenza di Trevano rimase tale in quanto nessuna istituzione era pronta a raccoglierne l'eredità, men che meno l'azione di operatori privati da cui non c'era da attendersi nessuna intenzione mecenatesca in favore della musica che andasse al di là del sostegno alle pratiche associative delle bande e delle corali.

Per quanto riguarda l'attività corale, spesso sbandierata come manifestazione di un naturale istinto canoro del nostro popolo subalpino, in realtà, pur essendoci stati progressi rispetto allo stato miserevole denunciato all'origine dal Franscini, essa fu sempre oggetto di mitizzazione tale da sottrarre alla vista (o meglio all'udito) i difetti di una pratica coltivata con tanto entusiasmo ma con poca disciplina. Poche furono le occasioni per portare in primo piano questa realtà. Oltre ai Festspiele, di cui parleremo,

è da ricordare la circostanza dell'“esilio” di Vittore Veneziani, direttore del coro del Teatro alla Scala, funzione da cui decadde nel 1938 a causa delle leggi razziali che lo colpirono in quanto ebreo. Nel 1944, trovato rifugio nel Ricovero S. Anna a Roveredo Grigioni, dove gli fu di conforto la compagnia di altri noti fuoriusciti italiani (Diego Valeri e Sabatino Lopez), egli continuò a dedicarsi intensamente all'attività del canto d'assieme, istituendo un coro nell'istituto grigionese che lo ospitava e soprattutto risvegliando la vita musicale della vicina Bellinzona. Il 1° luglio 1944 dirigeva le corali *Santa Cecilia*, *La melodia* e la locale *Società Orchestrale* in un concerto di musiche sue. Soliste di canto erano Anna Borellini, Giuliana Bocca e Maria Amadini, artiste bellinzonesi che egli contribuì a formare e, nel caso della Amadini, a portare più tardi alla carriera teatrale (otto anni alla Scala a partire dal 1948 accanto alla Callas, alla Tebaldi, a Del Monaco, ecc.). Con gli stessi solisti e complessi vari furono i concerti dati a Bellinzona, Locarno, Magadino, Brissago e Lugano dove, il 24 gennaio 1945 nell'esecuzione dello *Stabat Mater* di Pergolesi, all'organo sedeva Alceo Galliera, di cui è nota la carriera direttoriale, allora pure profugo nel nostro paese.

Non vi furono solo motivi drammatici a spingere musicisti di fama a prendere residenza nella regione, poiché tale fenomeno risulta prevalentemente legato all'affermazione del turismo e allo sviluppo delle comunicazioni. Con ciò si ricorda la presenza all'Albergo dell'Angelo di Faido di Alfredo Catalani nel 1890 e nel 1891, nel periodo della composizione de *La Wally*, i cui echi montani non sono probabilmente estranei a quell'esperienza (benché il riscontro documentario più preciso sia stato affidato dal musicista toscano alla barcarola dal titolo *Ricordo di Lugano* pubblicata nel 1882). Nel 1888 Giacomo Puccini fece la sua apparizione a Pizzamiglio, mentre nel 1890 si trattenne per due mesi nella Casa Camponovo di Vacallo dove terminò il lavoro intorno a *Manon Lescaut*, lasciando dietro di sé particolari legendari, come la composizione di una marcia richiesta al celebre musicista dal locale corpo bandistico. A Vacallo nacque una forma di confronto tra Puccini e Ruggero Leoncavallo, che vi soggiornò contemporaneamente quando i rapporti fra i due non erano ancora incrinati dalla concorrenza “sleale” suscitata dall'interesse comune per *La bohème*. In seguito il musicista napoletano si trasferì a Brissago dove nel 1904 costruì Villa Miriam, residenza in cui ospitò Caruso, la Storchio, la Tetrizzini e molti altri, frequentata dal pittore Filippo Franzoni (già ricordato come valente violoncellista) e dal poeta Angelo Nessi, coinvolto come librettista di vari suoi lavori (l'opera *Maia* e le operette *Malbruck* e *La Foscarina*), esperienza alla base della scelta del Locarnese di stabilirsi nel 1910 come libero professionista a Milano, dove fu critico teatrale dell'“Opera comica” e del “Messaggero dell'Operetta” e dove, in una ventina d'anni, sarebbe riuscito a produrre una sessantina di libretti

d'opera, di operetta, di rivista e di azione teatrale con musica.

Sulle rive del Ceresio nel 1913 trascorse alcuni mesi Riccardo Zandonai, nella Villa Conchita che l'amico Tancredi Pizzini aveva fatto costruire in omaggio all'opera del musicista roveretano, impegnato in quel periodo nella composizione di *Francesca da Rimini*. Sulla scia dei rifugiati politici, dopo i moti milanesi di maggio, giunse invece nel 1898 a Lugano Romualdo Marenco, l'autore della musica del celebre *Ballo Excelsior*, il quale già l'anno dopo faceva eseguire dalla *Corale Concordia* e dalla *Civica Filarmonica* un suo *Inno al Ticino*, stampato da Samuele Reggiani, impresario teatrale, editore e negoziante di generi musicali in Via Albertolli. Nel suo esilio luganese Marenco aprì una scuola di violino lasciando il ricordo di un concerto dei suoi allievi al Teatro Apollo nel 1905, l'anno prima del suo rientro a Milano.

Per il ruolo attivo nelle stesse vicende milanesi del 1898, a Lugano giunse come profugo anche Ferdinando Fontana, poeta, giornalista, librettista delle opere d'esordio di Puccini (*Le Villi* e *Edgar*). Esponente non secondario della Scapigliatura, nel 1900 egli fece pubblicare a Bellinzona l'*Antologia meneghina*, mentre a Montagnola, dove si ritirò, continuò il suo lavoro di librettista e di traduttore di libretti di opere ed operette: sue sono le traduzioni de *La vedova allegra* e de *Il Conte di Lussemburgo*, mentre all'opera *Tiefland* di D'Albert egli adattò il titolo *Terra bassa*.

Eugen D'Albert, non solo compositore ma anche pianista dalla carriera sfolgorante, frequentò la Svizzera italiana a più riprese, acquistando una villa a Figino nel 1927 dove trascorse gli ultimi anni, decidendo di farsi seppellire nel cimitero di Morcote dopo la sua morte, avvenuta a Riga nel 1932. La personalità di artista più aperta nei confronti dell'ambiente locale fu certamente il soprano Luisa Tetrazzini, la quale comparve a Lugano all'inizio del secolo per trascorrervi regolarmente parte dell'anno sulle rive del lago. Durante quei soggiorni, oltre a prodursi in spettacoli operistici (nel 1901 vi interpretò *Lucia di Lammermoor*), partecipò a manifestazioni di carattere sociale: nello stesso 1901 fu l'attrazione in uno dei concerti organizzati per raccogliere fondi destinati alla costruzione dell'Ospedale italiano. Nel 1910 acquistò una casa nei pressi della chiesuola della Geretta, che nelle sue memorie ella si vantò addirittura di aver salvato dal disfacimento, mentre nel tempo che vi passò fino alla guerra mondiale si compiacque di partecipare alla vita musicale cittadina, esibendosi in pubblico ed organizzando serate musicali nel giardino della sua villa (come quella del 13 settembre 1913 in cui fu invitata anche la locale *Corale Concordia*).

Da allora numerosi fino ai tempi nostri furono gli artisti attirati dalla bellezza della regione. Ai compositori, già citati, occorre aggiungere la lista dei cantanti (Tatiana Menotti, Juan Oncina, Luigi Alva, Mario Del Monaco, Grace Bumbry, Luciana Serra), fra i quali spicca Sigrid Onégin, grande contralto ricordata per la densità sonora della voce e il modo in cui

si destreggiava nei ruoli più disparati, da *Carmen* al repertorio wagneriano. Nel 1941 prese residenza a Magliaso dove morì nel 1943 e dove, per molti anni dopo la sua morte, rimase aperto al pubblico un museo a lei dedicato (*Weihestätte Sigrid Onégin*).

Fra i violinisti è da ricordare Peter Rybar, ritiratosi nel 1967 a Caslano dove tenne corsi dopo una carriera che l'aveva portato al ruolo di spalla dell'*Orchestra di Winterthur* e dell'*Orchestre de la Suisse Romande*, oltre che a una ragguardevole attività di solista. In tempi recenti registriamo la presenza di Maxim Vengerov che va ad aggiungersi a quella di due direttori d'orchestra: Zoltán Peskó e Ion Marin. La schiera dei pianisti è più nutrita se risaliamo a Wilhelm Backhaus, passando per Arturo Benedetti Michelangeli e salutando Alexis Weissenberg, recentemente accresciuta da Ivo Pogorelich. Il pianista ospite che maggiormente partecipò alla vita musicale locale fu Ernesto Consolo, stella di prima grandezza nel concertismo del suo tempo, che a Lugano visse un lungo periodo in una villa di Montarina, detta da allora "Villa Consolo". Legatosi d'amicizia a Francesco Chiesa, partecipò intensamente alla vita musicale locale, di cui sono da ricordare i concerti con Enrico Polo (1913), con Carlo Zini, violinista piemontese allora residente sulle rive del Ceresio, e con César Thomson (1915), e in particolare un concerto che lo vide apparire insieme ad Arrigo Serato (violino) e ad Enrico Mainardi (violoncello) nella sede degli *Amici della musica* nel 1924.

L'azione degli *Amici della musica* di Lugano, con la regolarità dei loro appuntamenti, in questo senso segnò una tappa importante benché riguardasse solo l'aspetto cameristico, in questo riflettendo le esigenze della cultura tedesca a cui già si è alluso. Fu questa una tribuna da cui passarono anche artisti eminenti quali Clara Haskil, Walter Gieseking e Wilhelm Backhaus, il quale tra gli altri coltivò un rapporto privilegiato con l'associazione luganese assicurandovi periodiche apparizioni già prima di diventare egli stesso cittadino di Lugano negli anni della seconda guerra mondiale.

Se il seguito che poterono avere nei primi decenni gli appuntamenti luganesi degli *Amici della musica* (comprensibilmente condizionati dal repertorio di tradizione austro-tedesca) si riduceva a una cerchia ristretta in cui dominava la componente germanofona residente (al punto che molto lento fu il processo di acquisizione di tale abitudine da parte del pubblico locale), più rapidamente si impose un altro modello venuto dal nord. Si tratta del Festspiel, genere di spettacolo tipicamente svizzero che ha trovato la sua ragion d'essere nella natura democratica del nostro paese, nel senso di una cultura specificamente basata sulle strutture comunitarie prima ancora che sul ruolo degli individui: rappresentazione di massa per la massa, dove il popolo è spettatore di se stesso sulla scena. Esso si è configurato fra le manifestazioni patriottiche che hanno portato alla fondazio-

ne dello stato federale e come sbocco delle energie creative maturate nella pratica delle società di canto, di ginnastica e di tiro, che non furono solo palestra di sviluppo delle idee liberali ma anche luogo di maturazione di una peculiare estetica. Nel rispetto dei particolarismi (tipico della mentalità confederale) vi si faceva appello non al genio individuale che tutto riassume in forma esclusiva (ammirevole ed inarrivabile), bensì al talento diffuso, alle risorse integrabili in realizzazioni concepite come valorizzazione del più umile sforzo creativo, ottenendo uno spettacolo dove non l'azione individuale è significativa, bensì la somma di tante singole azioni, in un tutto che non si presenta come una semplice addizione, ma che consegue un livello di struttura di forza tale da dominare sulle componenti stesse della rappresentazione. È l'effetto moltiplicatore che nel secolo scorso veniva già rilevato dagli osservatori esterni, fra cui il corrispondente della "Gazzetta Musicale di Milano" (4 settembre 1850), il quale così riferiva della festa di musica di Lucerna:

A un'ora, assistiamo (sempre nella chiesa dei Gesuiti) al vero grande concerto ove le società riunite cantano i grandi cori. Questa volta non sono più 30 a 50, ma 5 a 600.

Ciò che v'ha di bello in queste grandi riunioni, si è che vi regna un sentimento ammirabile di buona eguaglianza, di lodevole fraternità. Gli illustri e potenti signori di Berna, di Basilea e di Zurigo cantano e fraternizzano coi montanari e gli artigiani di Glaris, di Baden, di Zug, d'Olten, di Lanzburgo, di Zofingen.

Il cronista milanese ne aveva ben capito la valenza democratica in un'epoca in cui la cultura si affermava ancora aristocraticamente, come dimostrò Giuseppe Mazzini, il quale (nonostante le sue idee repubblicane) di tale realtà comprese ben poco, quando calò un ironico compatimento sulle evoluzioni coreografiche delle ragazze della società di ginnastica di Baden paragonate al ricordo incancellabile delle leggiadre ballerine del Teatro alla Scala. Orbene, nel processo di maturazione patriottica che vede il Ticino del secondo Ottocento adottare i simboli e le nuove consuetudini nazionali, si fa largo anche il modello della festa e del Festspiel come mobilitazione delle risorse creative di base.

Una prima manifestazione del genere si ebbe nella Festa per il centenario dell'indipendenza ticinese del 1898, che riunì associazioni e sodalizi di tutto il cantone, fra cui numerosi gruppi musicali e in occasione della quale alla compositrice Maria Galli fu assegnato il primo premio per l'*Inno trionfale* (su testo di Luigi Bazzi) per l'inaugurazione del monumento dell'indipendenza. Per quanto importata - in un cantone rurale, relazionata in forma ancora precaria con la raffinata realtà borghese - tale consuetudine intenzionalmente sintetizzante una *mediocritas* estetica si innestava senza grandi problemi su pratiche artistiche di umile conio e dilet-

tantesche le quali anzi, di fronte a questo obiettivo, ricavavano una motivazione essenziale e spiegano l'alto grado di adesione assicurato ai Festspiele veri e propri, a partire dagli spettacoli allestiti a Locarno in occasione della *Festa delle camelie*.

Significativamente il modello seguito non fu quello dell'epica militare mirante alla celebrazione delle battaglie che segnarono le tappe della storia nazionale, caratterizzante gli spettacoli cantonali della Svizzera tedesca. Per un cantone che si era trovato a subire la storia, scontando gli effetti del potere esterno, la celebrazione in cui identificarsi non poteva essere che quella dell'identità agreste ed alpina del suo popolo, ispirata semmai alle *Fêtes des Vignerons*, che avevano già provveduto a declinare in terra romanda (con un parallelo trascorso di sudditanza) un'epopea trapassata in idealizzazione estetico-decorativa. Non a caso nel 1924 il primo spettacolo locarnese, musicato da Leo Kok (ebreo olandese residente ad Ascona), vide impegnate personalità importate dalla Svizzera francese, René Morax nelle vesti di regista e Alexandre Cingria come costumista. Nel 1927 seguì *Il miracolo della camelia* di Angelo Nessi con musica di Yvan Darclée (noto compositore di operette, attivo a quel tempo nell'ambiente milanese). Il fiorentino Carlo Gatti fu l'autore della musica di altri tre spettacoli locarnesi su testo di Luigi Orsini succedutisi nel 1931 (*Verbania*), 1932 (*Il dono dell'amore*), 1933 (*Bella terra del Ticino*). Insegnante nel Conservatorio di Milano e critico musicale, egli riunì per queste occasioni esecutori e collaboratori del Teatro alla Scala, allo scopo di raffinare più che di integrare la partecipazione locale di coristi e strumentisti dilettanti generosamente rispondenti all'appello.

Nello stesso contesto si colloca *Una vela sul lago*, commedia musicale di Emil Ludwig (scrittore tedesco da vari anni stabilito a Moscia presso Ascona) che, nella versione italiana di Ada Salvatore, andò in scena il 14 ottobre 1934 nel giardino della casa dello scrittore sullo sfondo del Lago Maggiore e delle Isole di Brissago, richiamante il luogo e il tempo in cui era ambientata la vicenda, cioè il periodo dell'occupazione napoleonica della Lombardia quando le terre ticinesi dovettero scegliere se unirsi alla Repubblica Cisalpina oppure alla Svizzera. Ne era autore della musica il poco più che ventenne Vincenzo Saputo, milanese allora residente con la famiglia nella regione, il quale ampliò in seguito la prima parte della composizione con una scena corale in cui era in evidenza la popolazione afflitta dalla carestia e il canto accorato di una madre. In questa versione nel 1936 il lavoro fu diffuso dai microfoni della Radio della Svizzera italiana, diretto da Leopoldo Casella. Di sapore più salottiero che teatrale, delicata e leziosa immagine di un mondo idealizzato dove la storia si guarda bene dall'irrompere sulla scena per rimanere a fare da sfondo a un sogno gentile, tale espressione resta fuori della porta anche come storia della musica, ignorando quanto dopo Puccini (e con Puccini stesso) è stato acquisito alla storia musicale moderna. Prodigandovi la sua generosa vena melodica,

prorompente tra struggimenti sentimentali e tenerezze fanciullesche, egli dimostrava di adeguarsi per la facilità (di derivazione più operettistica che operistica) al compito di realizzare il modello popolare di massa richiesto dalla circostanza.

Il termine Festspiel è espressamente dichiarato a Bellinzona nel 1929 in occasione del Tiro federale che rappresentò un'occasione importante di crescita urbanistica della cittadina, la quale si trovò al centro dell'attenzione allestendo il memorabile *Vita nostra* di Alberico Agnelli su libretto di Silvio Sganzi, la cui fortuna fu all'origine dell'incarico allo stesso compositore di musicare nel 1934, in occasione dell'Esposizione cantonale dell'agricoltura, il melodramma *L'alba di un secolo* (testo di Enrico Talamona). Contemporaneamente la Fiera svizzera di Lugano, che si svolgeva ai margini della Festa della vendemmia, decideva di marcare la sua portata nazionale con l'allestimento di spettacoli che si succedevano quasi annualmente, richiamandosi alla vita contadina idealizzata e a un'italianità del sentire orgogliosamente esibita come componente di una distinta stirpe. Nel 1933, su testo di Alina Borioli, andò in scena *Vigilia di sagra* di Arnaldo Filipello, musicista di origine piemontese stabilito a Lugano dal 1914 dove dirigeva *I canterini del Ceresio* e il quale proprio quell'anno, battezzandoli ai microfoni della nascente Radio della Svizzera italiana, aveva dato vita ai *Bambini ticinesi*, il gruppo corale che sarebbe diventato, oltre i confini cantonali, il portatore applauditissimo dell'immagine idillica del Ticino. Nel 1935 sarebbe stato di nuovo chiamato a comporre il bozzetto lirico popolare *Il canvetto* su testo di Giovanni Anastasi, presentato congiuntamente a *Il cantico del Ticino* di Enrico Dassetto, pure piemontese, maestro della *Civica Filarmonica di Lugano* dal 1909, con un passato di compositore di operette e di direttore di spettacoli operistici, perfettamente a suo agio in un genere dove era richiesto un sintetico tratto rappresentativo e una capacità illustrativa che prevalevano sugli accenti "nazionali". In questo senso se può apparire paradossale che tale filone musicale organicamente patriottico sia stato creato prevalentemente da compositori stranieri (o di origine italiana) - a prescindere dal fatto che nella limitatezza del territorio a rispondere a tale tipo di domanda non bastavano le esigue forze locali - in realtà non vi è rilevabile nessuna contraddizione, nella misura in cui si richiedeva di mettere al servizio del messaggio una capacità idealizzante di quadri d'ambiente e un fervore espressivo radicato nell'ispirazione popolare, che come modello trovava il più efficace riscontro nella pratica del "verismo" operistico. Il parallelismo si evince facilmente dalla descrizione che, dal libretto di Armando M. Bossi, ne ricavava il "Corriere del Ticino" (25 settembre) con riferimento al profilo dell'emigrante montanaro,

che lavora nella cattedrale a dirigere l'opera degli altri [al quale] par di scorgere nella Madonna raffigurata in una grande vetrata istoriata, la sua

vecchia mamma che gli protende le braccia e lo chiama. Preso dalla nostalgia della terra nativa e delle persone amate, lascia la pianura lombarda, rifà il percorso fatto e ritorna ai luoghi ove nacque e dove l'aspetta chi gli ha dato la vita (A. Ganzaroli).

L'impianto decorativo di questo tipo di Festspiel, di un Ticino che alla Svizzera non poteva offrire altro se non la natura e la bellezza dei luoghi, era dichiarato nelle scene danzate, tanto necessarie quanto avventuristamente allestite facendo capo alle risorse dilettantesche del luogo, nella fattispecie le decine di allievi della scuola di danza di Ada Franellich, in un lavoro d'insieme che suppliva alle carenze tecniche con la grande motivazione di un'impresa coralmente sentita. Il taglio bozzettistico che questo lavoro ha in comune con le altre testimonianze del genere (i boscaioli, i tagliapietre, gli emigranti, lo sposalizio, i lavoratori, ecc.), è riportato dall'irrealità a una concretezza perlomeno geografica quando, nel viaggio dell'emigrante attraverso la Svizzera romanda e tedesca, la musica di Dassetto richiama il *Ranz des vaches*, rispettivamente il *Salmo*. In proposito è da ricordare la sua replica a Basilea con l'orchestra di quel teatro.

Per la Fiera del 1938 entrò in scena Guido Calgari come autore di *Casanova* e l'*Albertolli* musicato dal solettese residente in Ticino Richard Flury, nel quale, accanto a personaggi storici, il librettista mescolava figure di pura invenzione (l'Albertolli appunto, che vi teneva la parte del rampollo di una dinastia artistica locale). Fu questo il preludio all'impresa maggiore in questo campo, quel *Sacra terra del Ticino* che mobilità esecutori, comparse e spettatori da tutta la regione come spettacolo cantonale ufficiale dell'Esposizione nazionale di Zurigo nel 1939. All'impianto del Calgari, celebrativo di tutti i luoghi comuni della "ticinesità" e del "popolo allegro" (dell'artigianato e dei maestri d'arte, della frugale vita contadina, della domesticità e della religiosità al femminile e via dicendo), Giovanni Battista Mantegazzi integrò una musica che seppe trovare la giusta misura di una semplicità che riscattava la retoricità in un'innocenza del sentire la quale, accompagnandosi a un fervore espressivo appena accennato, divenne immediatamente la manifestazione in cui un'intera generazione identificò il proprio sentimento di popolo nell'*hic et nunc* condizionato dalla guerra alle porte e dal senso di tragica impotenza di fronte alla violenza dilagante nel continente, di fronte alla quale sembrava già un valore inalberare la purezza d'animo che da quella musica sgorgava.

D'altra parte il modo in cui la figura del maestro di Riva San Vitale (si ricordi, allievo di Respighi a Bologna) si impose in questa occasione (non solo a livello ticinese ma anche a livello svizzero) va considerato anche nel quadro del suo ruolo alla testa della *Stadtmusik* di Zurigo fin dal 1929. La sua affermazione oltre San Gottardo non fu infatti solo un fatto di semplice professionalità, ma soprattutto il risultato di un'influenza estetica come messaggero di musica italiana che allargò subito lo spettro d'a-

zione del complesso bandistico zurighese, di marca ancora “prussiana” che si contraddistingueva per la rigidità e la gravità del suono. La cantabilità spiegata, la leggerezza e l’andamento scattante delle sue marce divenute celebri in tutta la Svizzera (connotati provenienti dalla tradizione operistica con la quale la musica bandistica italiana ha sempre avuto stretto commercio) contribuirono a creare un modello nazionale e a costituire un caso in cui il Ticino non si presentava più come provincia subalterna chiamata ad applicare modelli d’oltralpe, ma addirittura come esportatrice di modelli propri.

La situazione di guerra, la mobilitazione dei cittadini soldati, crearono le condizioni ancor più favorevoli al Festspiel, che divenne un punto d’onore addirittura per località marginali dalle risorse quasi inesistenti, ma dove l’orgoglio di paese poteva sopperire alle mancanze strutturali. Fu così che nel 1942, nell’anno del seicentocinquantesimo del documento che sanciva l’autonomia comunale (radunando attori, solisti, comparse, tre società corali e la banda locale) Biasca riuscì ad allestire il *Festivale della carta della libertà*. Giovanni Laini ne curò il testo, mentre la musica fu procurata, sempre nello stile che ormai si era affermato in questi spettacoli, dal maestro ferrarese Astorre Gandolfi, in Ticino dal 1910 come insegnante e maestro di banda. Per quanto ricostruita fantasticamente (oltre che iperbolicamente) nel Festspiel biaschese irrompe la storia. Era l’effetto della mobilitazione a guardia dei confini, che sollecitava il richiamo alle battaglie sostenute dagli antenati nella difesa dell’indipendenza del paese.

La stessa svolta si era determinata negli spettacoli della Fiera di Lugano, dove nel 1939 era andato in scena *Confoederatio Helvetica* di Enrico Dassetto su libretto di Armando M. Bossi, il quale vi partecipò anche come regista e costumista. L’impegno era grande con le coreografie di Ada Franellich la quale, oltre alla propria scuola di danza, poteva contare sulla *Società Ginnastica Sezione Federale* di Lugano, sulla *Società Ginnastica “Fides”*, sulla *Società atletica* di Lugano, sul *Club Canottieri Lugano*, sul *Männerchor* locale. L’evento fu preparato con cura, tanto da essere anticipato da una presentazione per la stampa e per un pubblico ristretto, di cui riferiva in dettaglio “Gazzetta Ticinese” (16 maggio 1939):

Dopo l’esposizione del Sig. Bossi che è stata accolta da applausi, il maestro Dassetto ha eseguito al pianoforte il suo spartito che si adegua egregiamente alle figurazioni del coreografo. Anche se il pianoforte non dà che un’idea scialba di quello che sarà il lavoro quando sarà orchestrato, si può dire che il maestro Dassetto ha fuso dei motivi originali propri con motivi regionali e storici formando un tutto organico e che ci sembra destinato ad incontrare il gradimento di estese cerchie di pubblico. Nella prima parte la musica rende il senso di smarrimento delle genti medioevali e la serena aspettativa che ingenera nei popoli il Patto del Rütli. Nel quadro dedicato a Tell il compositore dà risalto acconcio all’oppressione

delle genti svizzere, al fremito di sdegno e alla ribellione di Tell, al ringraziamento della moltitudine e alla burrasca. Nel quadro del Morgarten troviamo riuscita la marcia, il passo che descrive il rovinio dei macigni; la visione si chiude fra gli accordi della nota canzone del Morgarten. Un altro motivo assai noto elaborato dal compositore è la marcia bernese al cui ritmo viene rievocata l'eroica contesa di Laupen. Nel quadro della congiura di Lucerna il tema raffigurante coi suoi timbri argentini e garrulli il linguaggio del giovinetto si intreccia piacevolmente agli accordi bassi figuranti le voci dei congiurati; gradevole ci sembra il brano dalle movenze festose che commenta la riunione dei macellai. Raccoglimento ed austerità spirano dalla preghiera con cui si apre il quadro di Sempach; da ultimo il *Mo. Dassetto* fa echeggiare le note dell'inno di Sempach. Il contrasto fra Cattolicesimo e Protestantismo è rappresentato contrapponendo al "Salve Regina" in canto fermo il corale luterano "Eine feste Burg ist unser Gott".

Anche nella terza parte la musica integra con eccellenti effetti le figurazioni coreografiche che, assumendo dolcezza d'accenti quando la Svizzera esercita la sua missione di carità, e di marziale fierezza quando addita ai suoi figli il loro dovere. Nell'epilogo il Salmo Svizzero e l'Inno Patrio si alternano coi loro accordi maestosi concludendo degnamente l'omaggio alla Svizzera. Il compositore si è giovato prima del girotondo di 22 motivi popolari, uno per cantone, dando felice risalto folcloristico alla gioconda ricapitolazione del divenire della Svizzera.

Confoederatio Helvetica rivela quindi chiaramente il tentativo di adottare un nuovo assetto, esemplandosi più direttamente sull'impianto del Festspiel svizzero-tedesco per il peso dato all'evocazione degli eventi della storia nazionale. Ne derivò una vasta risonanza che portò a replicare il lavoro nel 1940 e nel 1942, spettacolo che nella primavera del 1941 tenne cartellone per tre sere allo Stadttheater di Berna.

In occasione dei festeggiamenti per il seicentocinquantenario della nascita della Confederazione la Fiera di Lugano allestì un ulteriore Festspiel dal titolo *Vita ticinese*. Vinicio Salati ne era l'autore del libretto per la musica di Otmar Nussio (da qualche anno maestro stabile della "Radiorchestra"), con la scenografia di Emilio Maria Beretta. Articolato come un trittico sui temi del "pane" (rappresentazione della faticosa condizione contadina per guadagnarsi da vivere), l'"arma" (la coscienza del soldato di fronte alla patria minacciata), la "fede" (la dichiarazione di appartenenza del Ticino ai destini della nazione), grazie a una musica efficacemente collocata a metà strada tra le intonazioni popolari e una solida struttura compositiva, esso costituisce la realizzazione più matura raggiunta nella Svizzera italiana in questo campo. Il risultato era dovuto all'impegno diretto che la Radio della Svizzera italiana profuse nell'operazione, ente che già aveva prestato l'orchestra alle manifestazioni della Fiera negli anni

precedenti ma il quale, in quell'occasione, fu chiamato a giustificarsi di fronte al costo complessivo di 30'000 franchi sostenuti in gran parte dalla RSI. Orbene è significativa la risposta data dal direttore Felice Antonio Vitali che, in anni in cui la radio muoveva ancora i primi passi, aveva già ben presente la portata del suo ruolo territoriale al di là del servizio primario che era chiamata a fornire attraverso l'altoparlante:

[...] la RSI non pecca di modestia asserendo che, sotto una forma o l'altra, essa è stata chiamata a collaborare a quasi tutte le grandi manifestazioni artistiche cantonali degli ultimi sette o otto anni. Davanti all'alternativa di limitare il suo contributo al "materiale da fornire" (orchestra, coro, solisti, attori ecc. ecc.) o di scegliere piuttosto la collaborazione cosciente e attiva, la RSI non ha esitato a pronunciarsi per la forma più dignitosa: ha accettato parte della responsabilità, si è acquistato il diritto di dire la propria parola ("Radioprogramma", 25 ottobre 1941).

La RSI continuò quindi a muoversi su questa linea rimanendo *magna pars* dell'ultimo Festspiel prodotto per la Fiera del 1944, *Leggende del Ticino*, "poema coreografico" di Armando M. Bossi su poesie di Margherita Moretti-Maina, con la coreografia di Ada Franellich, la scenografia di Mario Ribola e la musica di Walter Lang, compositore basilese dal 1942 collaboratore pianistico nello studio radiofonico luganese. Con ciò, a guerra ormai finita, si concludeva la stagione dei Festspiele, la cui eco rimase viva per un certo tempo lasciando il segno sulle scelte ispirative della successiva pratica musicale, come testimoniano alcune composizioni di Carlo Florindo Semini (*Ritorno in valle*, "impressioni sinfoniche onsernonesi" del 1949, *Canto del Ticino* per coro a cappella del 1950 su testo di Giuseppe Zoppi, e *Scene ticinesi* per coro e orchestra del 1954) nel processo che nel 1964 - non a caso lo stesso anno in cui il compositore fu chiamato al compito "celebrativo" di comporre le musiche di accompagnamento alle scene coreografiche della giornata ticinese all'Esposizione nazionale di Losanna - porta a *I mercenari*, cantata per recitante, coro, flauto, clarinetto, corno e percussioni, in cui è cancellata la spettacolarità di massa e anche l'eroicità dei soldati di ventura sorpresi in una meditazione sulla tragicità della loro condizione, ma che non si può tuttavia sottrarre al riferimento a Pavia, Marignano e agli altri luoghi dove i mercenari svizzeri incrociarono la storia, in questo caso sospesa e come fossilizzata in suoni rarefatti, impronta di un passato che giunge frammentario alla memoria.

Gli anni Trenta aprirono un decennio denso di eventi anche per la creazione della Radio della Svizzera italiana, di cui abbiamo già appurato la portata sulla vita musicale della regione. Essa rappresentò un punto di volta quando, per le necessità di programma, sul nucleo dell'orchestrina di

elevato intrattenimento attiva nel Teatro Kursaal fu costituita l'Orchestra della RSI, affidata all'iniziativa di Leopoldo Casella, ticinese nato a Montevideo, passato all'improvviso dall'attività musicale "ricreativa" e marginale, alla quale fino a quel momento si era dedicato, a compiti culturali ambiziosi. Con ciò il paese si trovò ad avere permanentemente a disposizione uno strumento di produzione e di diffusione musicale di primaria importanza, benché all'inizio il complesso non raggiungesse nemmeno i quaranta musicisti e quindi incontrasse non poche limitazioni nell'esecuzione del repertorio sinfonico.

Si trattò di una subitanea quanto inaspettata apertura, con prospettive che per questo motivo non furono messe a fuoco in tutta la loro potenzialità, lasciando per molti anni la sensazione di un processo incompiuto. L'azione che la radio fin dal 1933 riuscì a condurre in campo musicale fu rilevante per quantità e qualità, capace di innalzarsi al livello competitivo delle aspettative riposte in un servizio radiofonico nazionale. Fin dall'inizio, assecondando la volontà della RSI di affermare l'identità culturale della terza Svizzera, la "Radiorchestra" fu chiamata a testimoniare l'italianità musicale, non solo attraverso la pratica del repertorio operistico che per Leopoldo Casella costituì la specialità fino al suo ritiro nel 1969, ma anche proponendo le novità degli autori italiani viventi non ancora conosciuti o poco noti in Svizzera. In questo senso lo studio radiofonico di Lugano ricoprì un ruolo importante, in generale avvicinando il pubblico alla musica moderna (allora essenzialmente quella di stampo "neoclassico") e in particolare svolgendo la funzione di ponte culturale tra nord e sud. In verità se questo intenso lavoro (sospinto dalla passione giovanile di protagonisti attirati dalle potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione) mirava a traguardi situati oltre la provincia, esso passava facilmente sopra le teste del pubblico regionale non sufficientemente in grado di penetrare nel relativo messaggio che, in quanto fondato sulla pratica strumentale, non poggiava ancora su una tradizione sviluppata nella regione. Anzi, se la decisione di creare l'orchestra fosse dipesa dalle istanze locali, difficilmente si sarebbe verificato un simile evento.

Il fatto è che l'orchestra nasceva nella realtà della radio, a sua volta creata per dotare la più piccola minoranza svizzera di uno strumento di difesa e di promozione della sua identità culturale, con un'operazione tuttavia di portata nazionale che aveva il suo modello al di fuori dei riferimenti che la regione poteva offrire. L'istanza stessa da cui dipendevano le decisioni (la Società svizzera di radiodiffusione), in quanto organismo nazionale tendente ad assicurare una presenza equivalente delle tre parti del paese sulle onde dell'etere, costituiva un fattore di potenziamento della regione più esigua e, quel che più contava, una garanzia di professionalità che metteva la produzione musicale in particolare al riparo dai rischi di decadimento. In un paese dove l'attività musicale si svolgeva prevalentemente al livello della pratica dilettantesca, forte era la tentazione di abbas-

sare la produzione radiofonica al livello di tale bisogno primario. Se ciò non avvenne lo si deve appunto al fatto che la stazione radio di lingua italiana, oltre ad essere sottoposta al controllo di una direzione che aveva sede a Berna, era esposta direttamente in campo nazionale ad ardui confronti sul piano musicale, irradiando per varie ore settimanali attraverso la trasmissione in comune, a reti unificate. La necessità di competere con le produzioni dell' *Orchestre de la Suisse romande* e delle orchestre della Svizzera tedesca imponeva quindi precisi criteri di selezione per ciò che riguardava le scelte artistiche.

Non fu un'evoluzione indolore, e non per gli aspetti di colore che l'accompagnarono (come una delle prime uscite ricordate della "Radiorchestra" in una valle, dove gli organizzatori avevano ingenuamente predisposto sì i leggi ma non le sedie, essendo avvezzi all'uso della banda di suonare in piedi), bensì per le polemiche inevitabilmente accese intorno al grado di professionalità richiesto in un paese che si trovava a veder stravolta una gerarchia di valori che fino ad allora aveva premiato lo sforzo di volonterosi dilettanti. Nel 1936 la nomina con l'incarico di creare il Coro della RSI di Edwin Loehrer, trentenne musicologo sangallese di fresca laurea (con alle spalle la frequentazione delle pratiche di musica antica in una capitale privilegiata come Monaco di Baviera), dovette essere strenuamente difesa contro le rivendicazioni dei maestri delle corali locali che non sapevano chi fosse Monteverdi, mentre il laborioso avvio della "Radiorchestra" sotto la guida di Casella dovette passare sotto le forche caudine dell'esame di una commissione nazionale presieduta da Ernest Ansermet, a cui nel 1938 (in seguito a tensioni e a contestazioni reciproche) tutti gli orchestrali e il maestro furono obbligati a sottoporsi, fatto che portò in primo luogo a una selezione di qualità e in seguito alla nomina di un maestro stabile nella persona di Otmar Nussio (musicista grigionese nato e cresciuto in Italia).

Significativamente fu quella l'occasione per Edwin Loehrer, nonostante la sua estraneità alla vicenda (ma minacciato di non vedersi riconfermato il contratto a causa delle mene condotte dagli ambienti locali contro la sua serietà di metodo), di far giudicare quel poco che era riuscito a produrre fino a quel momento dalla commissione presieduta dal grande direttore romando. Orbene il risultato fu la consacrazione del maestro sangallese come valore di cui la RSI avrebbe dovuto farsi vanto e primariamente promuovere. Il ricatto della mediocrità della provincia fu tuttavia un pericolo costante, superato solo dalla tenacia di chi allora reggeva le sorti dell'ente (di Felice Antonio Vitali *in primis*) e dallo statuto di "stazione nazionale" che esigeva e nel contempo garantiva a Radio Monteceneri una portata comparabile al prodotto degli altri cinque studi attivi sul territorio svizzero e coordinati dalla SSR.

Il problema era semmai un altro, cioè il fatto che ciò che la RSI produceva musicalmente faceva avvenimento altrove più che nella stessa

Svizzera italiana. Fu in particolare il caso del coro radiofonico, che Loehrer riuscì a portare a notorietà internazionale senza passare attraverso la consacrazione locale. Ciò fu dapprima possibile grazie al canale degli scambi di registrazioni musicali tra le stazioni radiofoniche d'Europa e d'oltremare, che accreditavano la funzione di Lugano come centro di produzione di musica vocale italiana antica; poi fu la volta dei dischi che a partire dagli anni Sessanta, con una sequenza impressionante di premi, consacrarono nella *Società cameristica di Lugano* (nel frattempo fondata dal maestro allo scopo di svolgere più facilmente un'attività sganciata dalle funzioni richieste dall'ente) il modello per l'interpretazione monteverdiana. Ora, anziché maturare per gradi (dall'interno all'esterno), il riconoscimento locale dell'attività di Loehrer avvenne solo come ricaduta della fama internazionale e quindi a distanza di decenni dall'inizio della sua azione. Per quanto per molto tempo il suo lavoro fosse circondato dall'indifferenza, per non dire dall'ostilità, la situazione di Loehrer alla RSI rimaneva privilegiata e lo metteva al riparo dalle azioni denigratorie di coloro che, abbarbicati ad abitudini provinciali, non riuscivano a comprenderne la portata. La conseguenza fu che, al di là dell'influenza che tale attività in qualche modo poteva ottenere attraverso la trasmissione, il *Coro della RSI* rimase per anni una semplice nozione radiofonica, sconosciuta come entità in grado di insediarsi nel rapporto diretto con il pubblico, incidendo sul suo comportamento musicale. Questa fu d'altronde anche la condizione per lungo tempo imposta all'orchestra, quasi giornalmente impegnata nei ristretti spazi dello studio del Campo Marzio, non tanto negli orari canonici dello spettacolo serale, quanto in quelli dettati dalle esigenze del programma tra gli spazi parlati di vario genere.

Ciò non impedì che tali complessi fossero impiegati in occasioni pubbliche rimaste memorabili, come il concerto diretto da Pietro Mascagni il 3 febbraio 1938 al Teatro Kursaal, o il festival dedicato ad Arthur Honegger dal 23 marzo al 5 aprile 1947 che, oltre ad Ernest Ansermet, vide sul podio della "Radiorchestra" anche l'autore delle musiche presentate, oppure l'apparizione di Richard Strauss l'11 giugno dello stesso anno in veste di direttore di un'orchestra alla quale avrebbe dedicato e riservato in seguito la prima esecuzione del *Duetto concertino op. 147* per clarinetto, fagotto e piccola orchestra, presentato in prima esecuzione a Lugano da Otmar Nussio il 4 aprile 1948. Fu questo il frutto del lungo soggiorno del maestro bavarese a Lugano (dal 29 marzo al 13 giugno 1947), uno fra i tanti che non sfuggirono agli operatori radiofonici di quegli anni alla ricerca di occasioni per aprire i loro orizzonti. In tal senso va ricordato il caso di Ernst Krenek come direttore di alcune sue composizioni, il quale il 4 marzo 1937 presentò l'intermezzo da *Karl V*, dall'opera che sarebbe stata rappresentata a Praga solo l'anno successivo (e lavoro significativo come definitivo approdo del compositore alla dodecafonia), quindi una primizia. In quegli anni il compositore austriaco risiedeva a Caslano, per cui dai

contatti con la RSI maturò anche l'incarico di comporre l'ouverture per l'inaugurazione del nuovo studio, che per questa ragione porta il titolo di *Campo Marzio*.

Otmar Nussio, abilmente impegnato a valorizzare il suo bagaglio di relazioni con l'Italia della sua formazione (Carlo Alberto Pizzini e Virgilio Mortari furono spesso invitati a dirigere l'orchestra radiofonica) e con l'ambiente zurighese e tedesco in generale (ad esempio ospitando regolarmente Bernhard Paumgartner, dal 1945 con residenza regolare a Carabietta, il quale lo ricambiò invitandolo come direttore principale dell'*Orchestra del Mozarteum* di Salisburgo nella stagione 1946/47), ebbe il merito di dar vita ad alcune iniziative particolarmente innovative. Durante la guerra, approfittando della presenza di un rifugiato come Hans Curjel, già direttore artistico e regista alla celebre Kroll-Oper (il teatro berlinese dove, prima del nazismo, furono presentati gli allestimenti d'avanguardia), lo invitò a mettere in scena *L'histoire du soldat* di Stravinsky nel cortile della Panera, la casa patrizia di Sorengo messa a disposizione dalla facoltosa proprietaria Josefa von Riedemann. Nello spettacolo a favore della Croce Rossa il ruolo del recitante, in virtù della madrelingua francese, era ricoperto da Fernando Corena, il cantante ginevrino che dal 1938 faceva parte della compagine di Edwin Loehrer e che di lì a poco avrebbe spiccato il salto nella carriera operistica internazionale legandosi al Metropolitan di New York (ma con regolari ritorni a Lugano dove morì nel 1984). Se l'opera di Stravinsky perlomeno incuriosì il perplesso pubblico locale, la modernità (si fa per dire) del *Pierrot lunaire* di Schoenberg che Nussio diresse successivamente nella stessa sede, sempre nell'allestimento di Curjel, fu invece accolta con ostilità. Ciò non scoraggiò il maestro nel creare occasioni d'incontro con personalità della musica contemporanea che, nel caso di Zoltán Kodály, riservarono a Lugano una prima esecuzione. Nel 1947, nella cornice sontuosa della Chiesa di S. Maria degli Angioli, il maestro ungherese diresse la *Missa brevis* per coro e organo, mentre l'anno prima (il 7 novembre 1946), davanti a un ristretto pubblico di invitati nello studio del Campo Marzio, Nussio diresse un concerto alla presenza di Ermanno Wolf-Ferrari, tutto dedicato a musiche sue, comprendenti l'*Idillio concertino* del 1933 e la *Sonata per violoncello e pianoforte* del 1945.

Nonostante tali significative presenze, molti anni dovettero ancora passare prima che l'*Orchestra* e il *Coro della RSI* fossero sentiti come realtà radicate nella coscienza culturale del paese, che li avvertiva il più delle volte distrattamente o come soggetti estranei tra le molte cose che già allora offriva l'onda radiofonica. Non fu infatti la radio in fondo ad assicurare ai suoi complessi musicali la consacrazione. Benché in grado di penetrare capillarmente in tutte le case, non era per quella via che il *Coro* e l'*Orchestra della RSI* potevano affermarsi come patrimonio culturale del paese. Ciò poteva darsi solo attraverso la regolare apparizione in pubblico

che avvenne solo con la creazione delle rassegne concertistiche dell'ultimo dopoguerra, le quali gradualmente riuscirono ad installare come abitudine alle nostre latitudini la frequentazione del concerto.

Ad aprire tale prospettiva provvidero a partire dal 1946 le *Settimane musicali* di Ascona, fondate su iniziativa dell'avvocato Leone Ressiga Vacchini con la collaborazione del compositore Wladimir Vogel e del pianista Alessandro Chasen. In quanto risultato di interessi maturati nella folta colonia di artisti e di uomini di cultura operanti nella cittadina sul Lago Maggiore, la rassegna asconese fu soprattutto all'inizio legata ai loro comportamenti culturali, che potevano essere sfruttati turisticamente, identificandosi con i gusti dei forestieri che vi venivano a passare le vacanze, fra i quali rimaneva prevalente la componente tedesca. La periodicità e il prestigio della manifestazione non mancavano di associarvi la componente locale in un rapporto che tuttavia la vide per molto tempo in posizione minoritaria.

È possibile affermare che, senza l'apporto dell'elemento forestiero, le *Settimane musicali* di Ascona non sarebbero mai sorte o sarebbero nate più tardi. Ciò spiega come, soprattutto nella prima fase, fosse il locale ente turistico a patrocinare la manifestazione e a garantirne l'organizzazione, con una presenza dei comuni della regione e del cantone che ha assunto peso solo in tempi recenti, di pari passo con la crescita di interesse per l'iniziativa da parte del pubblico indigeno. È questa anche la ragione per cui la rassegna ha dovuto accontentarsi di sopravvivere in una situazione di provvisorietà superando il traguardo del quinto decennio senza aver risolto il cruciale problema logistico. Le prime tre edizioni si svolgevano in primavera con una serie di manifestazioni concentrate in una settimana, che si tenevano nella Chiesa del Collegio Papio, nella Casa Serodine e nella Taverna, cioè in una sala da ballo. Nel 1949 la manifestazione, comprendente una decina di concerti, fu ospitata nella palestra delle scuole comunali. L'inadeguatezza dei luoghi impose nuove varianti quando nel 1968, già aumentati di numero, i concerti si tennero nella Chiesa del Collegio Papio e nella Chiesa di San Francesco a Locarno, gli stessi luoghi in cui, portati a 15 nel 1973 e giunti a 17, si tengono ancora oggi.

È evidente che, se la loro portata di servizio culturale fosse stata più radicata nell'elemento locale, alle *Settimane musicali* di Ascona sarebbe stata riservata quella sala di concerto di cui certamente come esigenza si parlò a più riprese ma mai nella sede politica più opportuna. D'altra parte, all'origine, le *Settimane musicali* furono un'iniziativa del Circolo di cultura di Ascona prima di passare sotto il controllo di una commissione artistica creata nell'ambito della Pro Ascona (oggi Ente turistico di Ascona e Losone), dal 1976 presieduta da Dino Invernizzi, per cui si può anche comprendere l'attenzione riservata al ruolo di promozione culturale al di là dello scontato allineamento alla formula del festival estivo profittante ripetitivamente delle *tournées* dei grandi artisti. Così dal 1977 vi trova regolar-

mente spazio la prima esecuzione di una composizione per orchestra di autore svizzero, mentre dal 1975 al 1987 in collaborazione con la Televisione della Svizzera italiana fu data vita a una formula di spettacolo musicale-teatrale incentrato intorno a un autore (Guillaume de Machaut, Bach-Händel), a scuole, a tendenze o a epoche (*Ludus Danielis*, *Asinaria festa*, *Villancicos* di Padre Soler, *Les Troqueurs* di Dauvergne, *Il pastor fido*, *Happy End* di Brecht-Weill, musica e danza nel Novecento, Gruppo dei Sei, Futurismo, commedia dell'arte, musica e vita di corte del Rinascimento, ecc.).

L'impianto della rassegna rimane però fedele al tipo di festival basato sulla capacità di richiamo dei nomi degli interpreti ospitati, che non mancarono né mancano agli appuntamenti, stabilmente associati alla rassegna grazie a un'accorta distribuzione dei mezzi e a volte anche grazie a rapporti personali, tanto più necessari quanto più Ascona si situa in zona periferica rispetto ai centri toccati dalle maggiori *tournées*. In tal modo l'albo d'oro di quasi mezzo secolo può vantare la presenza di grandi artisti tra cui meritano di essere menzionati i pianisti Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Arturo Benedetti Michelangeli, Geza Anda, Emil Gilels, Svyatoslav Richter, Alfred Brendel, Vladimir Ashkenazy, Radu Lupu; i violinisti Arthur Grumiaux, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein, Henryk Szeryng, Pinchas Zukermann, Gidon Kremer; i violoncellisti Gaspar Cassadó, André Navarra, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Mstislav Rostropovich, i direttori d'orchestra Ernest Ansermet, Otto Klemperer, Ferenc Fricsay, Hans Knappertsbusch, Carl Schuricht, Thomas Beecham, Igor Markevitch, Paul Paray, Lovro von Matačić, Antal Dorati, Claudio Abbado, ecc.

Un elemento di caratterizzazione delle *Settimane musicali* di Ascona è stata la regolare presenza dell' *Orchestra della RSI* la quale, oltre a consentire l'esibizione di maestri e solisti di prima grandezza, ha permesso flessibilità nell'allestimento dei programmi, conseguendo il suo punto di forza nell'introduzione delle prime esecuzioni svizzere.

L' *Orchestra della RSI* fu colonna ancor più portante di un'altra rassegna, i *Giovedì musicali* di Lugano diventati subito dopo i *Concerti di Lugano*. Fondato nel 1953 il festival luganese, per quanto sostenuto con impegno dalla Pro Lugano a testimoniare come la promozione della musica nel nostro paese cercasse essenzialmente la motivazione turistica, era una diretta emanazione dell'attività radiofonica. Ne era l'anima Otmar Nussio, direttore insediato alla testa dell'orchestra dal 1938, il quale svolgeva parallelamente la funzione di capo dei programmi musicali della RSI. Da sommo strumento dedito in forma quasi anonima al degno servizio di condecorare l'offerta radiofonica con sonorità dal sapore non preconfezionato, l' *Orchestra della RSI* si scopriva in quell'ambito come protagoni-

sta insostituibile di una rassegna che, oltre a consolidare l'abitudine alla frequentazione del concerto, portava la musica in primo piano come evento culturale in un paese indotto tradizionalmente a relegare l'arte dei suoni a livello subalterno. Certamente sulla presa di coscienza culturale tendeva a volte a prevalere il pretesto della mondanità; senonché in una realtà di comunicazione di tal fatta, dove strutturalmente il messaggio detiene doppia valenza (di intrinseco significato e di simbolo sociale), non meraviglia più di tanto l'esteriorità di atteggiamenti da salutare al contrario come la manifestazione di un comportamento borghese, a suo modo costituente un punto di arrivo in una situazione che nei decenni precedenti non era stata in grado di fornire il necessario appoggio collettivo a un'attività prevalentemente percepita come una realtà intrusa. Sul podio della "Radiorchestra" sfilarono dunque Leopold Stokowsky, Carl Schuricht, Sergiu Celibidache, André Cluytens, Pierre Monteux, Charles Münch, Paul Klecki, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch e molti altri in competizione con complessi sinfonici di rinomanza quali i *Berliner Philharmoniker*, l'*Orchestra di Cleveland*, l'*Orchestra del Concertgebouw* di Amsterdam, ecc. in un irradimento di occasioni che celebrarono momenti di originalità assoluta, ad esempio con i due concerti che Igor Stravinsky alla testa dell'*Orchestra della RSI* dedicò ad opere sue. Il grande compositore si esibì il 29 aprile 1954 con un programma in cui figurava la prima esecuzione svizzera del *Settimino*, e il 28 aprile 1955 in un concerto che praticamente completava la presentazione delle sue opere per piccola orchestra. Nel 1957 fu la volta di Paul Hindemith, il quale vi diresse la sua *Nobilissima visione*.

Ciò rappresentava comunque un estremo in una congiuntura che, se da una parte poggiava su una base abbastanza ampia di pubblico locale (nonostante l'ipoteca turistica la parte dei forestieri è sempre stata largamente minoritaria a Lugano), dall'altra veniva a compromettere abitudini musicali altrettanto degne e faticosamente acquisite. È sintomatico che, a parte il rilievo dei recital pianistici che videro il pubblico del Teatro Kursaal in tripudio e salutare personalità della levatura di Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Rudolf Serkin, Arturo Benedetti Michelangeli, ecc., nei *Concerti di Lugano* fosse pressoché assente la musica da camera. È indubbio che, spostando l'asse dell'interesse musicale verso la spettacolarizzazione del concerto sinfonico e del recital pianistico affidati ai grandi nomi, la grande rassegna luganese produsse come conseguenza la disaffezione per gli appuntamenti cameristici, che vide sempre più assottigliarsi i frequentatori chiamati a darsi convegno agli appuntamenti degli *Amici della musica*, a cui più nessuno riconosceva il ruolo pionieristico quando, in ristrettezze finanziarie e sfumata la possibilità di attrarre i grandi nomi del concertismo, nel 1973 il sodalizio al cui sviluppo per molti anni si prodigarono Carlo Battaglini, Federico Fischer, Walter Lampart e Marietta Amstad cessò l'attività. Fu un'uscita di scena sommersa, ma di significato

non trascurabile, poiché da allora a Lugano non si è più costituito un punto di riferimento per l'attività cameristica, tradendo una debolezza strutturale nella crescita musicale della regione, per certi versi sfolgorante ma fondamentalmente precaria. Non bastano infatti esempi quali i concerti settimanali del *Quartetto Monteceneri* al Casinò municipale di Campione d'Italia durante tutti gli anni Sessanta e Settanta a dimostrare il radicamento di una consuetudine testimoniata per lo più da eccezioni. In proposito va ricordato l'appuntamento autunnale campionesese dei *Solisti della Svizzera italiana* diretti da Bruno Amaducci, regolarmente presenti fin dal 1955 con programmi dedicati al repertorio raro per orchestra da camera, sempre più orientati verso la valorizzazione dei giovani talenti locali e protrattisi fino al 1994. In quell'ambito è stato possibile assistere praticamente alla sfilata di tutte le figure del concertismo della Svizzera italiana, dal violoncellista Rocco Filippini (vincitore del primo premio al Concorso internazionale di esecuzione musicale di Ginevra nel 1964) alle violiniste e ai violinisti Saskia Filippini, Romana Pezzani, Chiara Banchini, Graziella Beroggi, Antonio Pellegrini, Andrea Cappelletti, Melina Mandozzi, Barbara Ciannamea, Daria Zappa, Manrico Padovani, Andrea Zumthor, Gabor Barta, ai violoncellisti Cristoforo Pestalozzi, Orfeo Mandozzi, Mattia Zappa, al pianista Enrico Camponovo, agli oboisti Arrigo Galassi, Silvia Zabarella, Francesco Capraro, ai flautisti Bruno Grossi, Roberto Rè, Marina Chiaese, ai clarinettonisti Fabio Di Casola, Sergio Menozzi, Curzio Petraglio, al cornista Claudio Pontiggia, al sassofonista Franco Menozzi, al trombettista Mauro Ghisletta, al mandolinista Duilio Galfetti, ai soprani Laura Oppliger e Giuliana Castellani, al chitarrista Dante Brenna, ai professori dell'*Orchestra della RTSI* in veste solistica e molti altri.

A completare il quadro occorre ricordare che nello stesso periodo sorsero, ma con vita effimera, le stagioni concertistiche (articolate su varie località del cantone) della *Masterplayers Society*, incentrata su un'orchestra "stagionale" costituita intorno alla figura di Richard Schumacher, il cui spirito d'avventura non era proporzionato alla capacità di ricezione del pubblico (negli anni Ottanta con la stessa denominazione e con le stesse sproporzioni tra obiettivi e qualità di mezzi a disposizione tale organizzazione ricomparve a Lugano come animatrice di un concorso per direttori d'orchestra e di un ciclo cameristico).

L'attività cameristica poté costituire un polo di sviluppo relativamente stabile là dove non esistevano altre alternative e dove il pubblico di ceppo culturale tedesco ricopriva un ruolo spiccato, come nel Locarnese. I *Concerti di Locarno*, nel profilo di appuntamenti con la musica da camera di piccole formazioni, soprattutto pensando all'anno del loro esordio (1960), sarebbero stati impensabili se non avessero potuto contare sull'adesione di un nucleo di pubblico fedele reclutato appunto fra la minoranza di cultura tedesca della regione. Sviluppato sull'arco che va dall'inverno inol-

trato fino a tutta la primavera, non era al turista di passaggio che il ciclo si rivolgeva. Organizzato dal locale Circolo di cultura, la Pro Locarno era motivata ad assumerne l'onere mirando ai forestieri residenti. Non ci fu mai nulla che nei *Concerti di Locarno* facesse pensare alle ragioni dell'esteriorità. I nomi di richiamo non vi primeggiavano, non tanto a causa della modestia dei mezzi finanziari a disposizione, quanto delle scelte orientate nel severo rispetto della sostanza. Esse erano imputabili a Walter Rüschi, sangallese trapiantato in Ticino, con la disciplina interiore della musica intesa come culto della bellezza. Severamente ligio al repertorio classico-romantico (escludente tutto quanto si poneva oltre le colonne d'Ercole della musica di Debussy), poggiante sul gran tronco viennese (Haydn - Mozart - Beethoven - Brahms), per almeno un ventennio i *Concerti di Locarno* sotto la vigile coerenza del loro direttore artistico potevano persino parere la manifestazione di una colonia culturale, per di più fermata nel tempo. Affidati ad interpreti dell'area svizzero-tedesca e spesso austro-tedesca, di secondo rango ma puntigliosamente selezionati, i concerti locarnesi si presentavano come una palestra di *Hausmusik*, di conviviale incontro con la musica al riparo dai pretesti legati alla sua utilizzazione mondana. È chiaro che una simile concezione fatta su misura del suo promotore poté mantenersi fino al momento in cui egli fu operante. Dalla sua scomparsa nel 1983, e passato il testimone a Bruno Amaducci (e a Fernando De Carli nel 1995), i *Concerti di Locarno* hanno affrontato un processo di radicale aggiornamento integrando occasioni più spettacolari, come i concerti dell'*Orchestra della RTSI* e anche l'apparizione di alcune grandi figure del concertismo. Anche se ciò è servito ad estendere sociologicamente il pubblico dei frequentatori oltre l'omogeneo nucleo originario, la svolta non è purtroppo riuscita a risparmiarli alla rassegna la crisi e la chiusura nel 1999, confermando la difficoltà strutturale che si trova a fronteggiare nel nostro paese la musica cameristica.

I *Concerti di Locarno* sono sempre stati un punto di riferimento per gli organizzatori impegnati altrove in Ticino ad allestire concerti di musica da camera che, al vantaggio della facile reperibilità degli interpreti e dell'immediata collocazione logistica, ha dovuto sempre fare i conti con il problema di essere resa accessibile a un pubblico di scarsa formazione musicale di base e quasi del tutto estraneo alla pratica diretta della musica strumentale. L'attività di musica d'assieme nella Svizzera italiana non è praticamente mai esistita al di fuori delle bande e delle corali. Orchestre di dilettanti oppure le formazioni di trio o quartetto, essenziali come luogo costitutivo della minoranza di pubblico consapevole e trainante, non vi videro praticamente mai la luce. *La Società orchestrale* di Bellinzona, sorta negli anni Venti ad opera di Luigi Tosi, e "risorta" negli anni Cinquanta per merito di Spartaco Zeli come complesso che riuniva i dilettanti di strumenti ad arco, riuscì a sopravvivere nella sua ultima fase, ma operando per lo più nel vuoto. In questo senso fu sempre notata la man-

canza di un istituto musicale provvisto di un insegnamento collettivamente organizzato: essendo sempre stato l'insegnamento di uno strumento affidato a professori privati, non sono mai esistite le basi per unire le risorse nell'attività musicale d'assieme. Nemmeno l'esistenza dell'*Orchestra della RTSI* costituì una premessa sufficiente: per quanto quasi tutti dediti all'insegnamento, i suoi professori hanno sempre operato individualmente senza trovare il punto di riferimento per un'attività didattica coordinata.

Il primo momento aggregante che, senza appoggiarsi a un'istituzione vera e propria segnò sicuramente una tappa nello sviluppo della vita musicale della regione, fu la creazione nel 1961 di una sezione della *Gioventù musicale svizzera*. Anzi il fatto che tale sezione, anziché essere intestata a una località (come prevedevano gli statuti nazionali del sodalizio), ottenesse l'eccezione in modo da essere intesa come raggruppamento cantonale, dice già molto sulla portata dell'evento, che non a caso fu immediatamente accompagnato dalla creazione di un'orchestra d'archi di livello semiprofessionale affidata alle cure di Fausto Bernasconi, musicista e sacerdote la cui prematura scomparsa nel 1962 a ventisette anni ne interruppe l'attività, ma la quale operò per qualche tempo a testimoniare un'esigenza e una capacità che il Ticino di quegli anni era finalmente in grado di manifestare.

In verità la *Gioventù musicale*, ramificata sulle “delegazioni” di Lugano, Bellinzona, Locarno e Mendrisio, come fattore di mobilitazione di energie organizzative rispondeva a un livello di interessi giunto al punto di maturazione ed articolato sull'insieme della vita musicale, tradizionalmente rimasta subalterna nel contesto più generale delle attività culturali del paese. Promossa da Carlo Florindo Semini grazie ai contatti che, in qualità di funzionario della RSI, manteneva con il comitato nazionale di cui fece parte per anni, la sua attività fu largamente sostenuta dall'ente radiofonico, direttamente e indirettamente, grazie all'apporto di figure come quella di Luciano Sgrizzi, pianista accompagnatore e collaboratore del *Coro della RTSI* e della *Società cameristica di Lugano* per la revisione della musica antica, punto di riferimento per vari giovani strumentisti che in quel contesto mossero i primi passi maturandovi la scelta professionale: il violoncellista Luciano Pezzani, il pianista Dario Müller, i violinisti Romana e Ruggero Pezzani, Saskia Filippini e Chiara Banchini, colei che maggiormente subì l'impronta di Sgrizzi, al punto da dedicarsi fin dal 1975 al violino barocco, giungendo alla notorietà internazionale con la creazione nel 1981 dell' *Ensemble 415* di strumenti antichi.

La *Gioventù musicale* non fu una semplice organizzazione concertistica, ma una promotrice della musica d'assieme e una palestra di incontri sulla musica. Ad essa risalgono le prime occasioni di contatto con la musica d'avanguardia attraverso conferenze e sedute d'ascolto. La stampa di una sua piccola rivista fu lo stimolo ad approfondire il contesto di ricezione della musica (a discutere sul livello deplorabile della critica musicale

giornalistica locale ad esempio), a diventare cioè la fucina di un'attività pubblicistica che impegnò non pochi giovani a forgiare le prime armi del ruolo di critico musicale e a saggiare le prime prove di musicologia, disciplina da alcuni professionalmente affrontata negli anni successivi. È stato il caso dello scrivente, e soprattutto di Lorenzo Bianconi per la precoce vocazione accademica. Non meno precoce fu la personalità di Fabio Schaub, pure allievo di Sgrizzi e fin dall'inizio attirato dalla problematica del nostro tempo, al punto da essere stato il primo Ticinese ad entrare in contatto con le personalità maggiori della musica contemporanea (Ligeti ai *Ferienkurse* di Darmstadt e Kagel ad un corso di musica elettronica a Monaco nel 1966), fino a fondare, al termine dei suoi studi di direzione d'orchestra con Francis Travis a Friburgo, l' *Ensemble für Zeitgenössische Musik* di Friburgo in Brisgovia che portò più volte in Ticino, in particolare tenendovi nel 1971 uno dei primi concerti interamente consacrati ad autori delle nuove tendenze che sia stato organizzato alla nostra latitudine, comprendente brani di Berio, Donatoni, Feldman, Castiglioni, Paolo Castaldi e Fausto Razzi (gli ultimi due presenti nell'Auditorio della RSI a testimonianza del loro grado di militanza). In programma figurava anche una composizione di Hanns Eisler, autore alla cui riscoperta Schaub partecipò con frequenti soggiorni a Berlino est, che portarono all'allestimento della cantata *Die Mutter* proposta in italiano nel 1973 all' *Autunno Musicale di Como* e replicata qualche mese dopo a Lugano nel 1974 (in prima esecuzione svizzera). Fu quello l'inizio del suo approfondimento dell'estetica brechtiana, documentato dal voluminoso quaderno (*Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione*) contemporaneamente pubblicato dal festival comasco con la prima traduzione italiana di scritti sulla musica di Brecht e di Eisler, proseguito con la cura della versione italiana dell' *Ozeanflug* di Kurt Weill da lui diretto sempre a Como nel 1974. Nel 1975, a ventisette anni, qualche settimana prima di avviare le prove di uno spettacolo comprendente i due testi didattici brechtiani *Der Jasager* di Weill e *Der Badener Lehrstück vom Einverständnis* di Hindemith per i teatri di Como, Bergamo e Brescia, Fabio Schaub fu stroncato tragicamente da un'infezione non diagnosticata, lasciando un vuoto non indifferente proprio là dove la sua ricerca intorno ai rapporti tra arte, musica e società, avevano incrementato una nuova dimensione critica nelle prospettive culturali della nostra regione.

In verità, se il concerto di musica contemporanea di Fabio Schaub a Lugano del 1971 fu organizzato dalla *Gioventù musicale*, alla stessa associazione andava il merito di aver ospitato la prima integrale contemporanea con un concerto dell'ensemble *MW 2* di Cracovia tenuto a Locarno nel 1968 in cui, fra gli altri autori, figuravano composizioni di John Cage. Immediatamente capace di raggiungere la quota del migliaio di aderenti, il sodalizio veniva con ciò a marcare un momento di alta congiuntura nella vita musicale, che all'inizio degli anni Sessanta gettava basi più solide per

prospettive più ambiziose e per iniziative meno episodiche. Come tutti i movimenti innovativi lo slancio non durò oltre un decennio: la tensione che aveva motivato l'azione della sezione "cantonale" (si ricordi, unico caso in Svizzera), a significare l'ampiezza a largo raggio di una coscienza musicale mobilitante, declinò negli anni Settanta in attività concertistiche prive di profilo distintivo, sopravvissute nelle singole località (Bellinzona, Locarno e Lugano) riformate in sezioni "cittadine" e subordinate all'ocasionalità particolaristica.

Nel frattempo, nel fervore che era insieme ragione e conseguenza dell'allargamento dello spettro dell'offerta musicale, era cresciuto il *Festival internazionale di musica organistica* di Magadino, creato nel 1963 da Carlo Florindo Semini come sbocco dei suoi interessi che, in ambito radiofonico, negli anni Cinquanta, l'avevano già portato a valorizzare attraverso le registrazioni i vari strumenti di importanza storica e artistica conservati nelle chiese della regione. Fra questi l'organo della chiesa parrocchiale della località gambarognese si era rivelato ideale per organisti di varia provenienza invitati a registrare programmi riservati al loro specifico repertorio: Alessandro Esposito, Sandro Dalla Libera, Helmuth Rilling, Montserrat Torrent, Hans Vollenweider tra gli altri. Grazie anche all'apporto e alla sensibilità di musicista di Don Aldo Lanini, parroco del villaggio in quegli anni (propugnatore dell'ampliamento dello strumento da due a tre manuali, operazione che a partire dal 1965 garantì al festival la possibilità di affrontare tutti i repertori), la manifestazione prese avvio con una sfilata di personalità, di cui dicono tutto i nomi dei partecipanti alla prima edizione: Marcel Dupré, Gaston Litaize, Fernando Germani, Alessandro Esposito, Luigi Ferdinando Tagliavini, Hans Vollenweider, Luigi Favini (magadinese, professore al Conservatorio di Zurigo ed organista della Liebfrauenkirche) e Victor Togni (oriundo mesolcinese rientrato dal Canada, subito rivelatosi una grande promessa, il quale sarebbe purtroppo scomparso due anni dopo a soli trent'anni). Moltiplicata internazionalmente dalle registrazioni radiofoniche trasmesse dalle varie stazioni europee, la fama del festival verbanese fu guadagnata grazie alla presenza dei maggiori concertisti d'Europa, dei quali si ricorda Marie-Claire Alain, Maurice Duruflé, Jean Langlais, Jean-Jacques Grunenwald, Pierre Cochereau, Jean Guillou, Karl Richter, Michael Schneider, Anton Heiller, Martin Haselböck, Gianfranco Spinelli, Ferruccio Vignanelli, Joachim Grubich, André Marchal, Piet Kee, Gisbert Schneider, Michel Chapuis, Daniel Chorzempa, Michael Radulescu, Wolfgang Rübsam, per non parlare degli organisti provenienti da aree marginali quali quelli dei Paesi dell'Est e dell'Estremo Oriente, e senza contare i giovani musicisti che vi hanno trovato un'ideale pedana di lancio quali Guy Bovet (in anni recenti entrato nella commissione artistica della manifestazione) e i Ticinesi (Livio Vanoni, Gabriele Brazzola, e soprattutto Diego Fasolis che vi trovò la

prima tribuna in cui manifestare il suo versatile talento). Il Festival di Magadino ha avuto ed ha tuttora la funzione di allargare l'ambito del repertorio con grande spazio assicurato agli autori dell'ultimo secolo, vantando già nell'edizione del 1965 una serata interamente dedicata a Messiaen e nel 1973 l'esecuzione dell'ardito *Volumina* di Ligeti eseguito da colui che lo portò alla notorietà, Gerd Zacher.

Soprattutto la regolarità di un'importante finestra aperta su di un genere normalmente considerato marginale ha creato uno zoccolo duro di pubblico diventato sostegno di operazioni parallele, anche se di minore impatto, sorte successivamente, dal *Trittico organistico* di Balerna, ai concerti di Santa Teresa a Viganello e a Lugano (concerti della Chiesa degli Angioli, della Chiesa Evangelica e della Chiesa di San Nicolao), ai concerti di Carasso e più recentemente, sul restaurato organo Bossi, i concerti nella Collegiata di Locarno - le ultime due manifestazioni, con i concerti che si tengono nella Chiesa di San Nicolao a Lugano-Besso, venute opportunamente a segnare il passaggio dallo strumento a trasmissione elettrica a quello a trasmissione meccanica nel gusto degli interpreti e del pubblico, come riconoscimento dei valori del patrimonio artigianale testimoniato dagli organi storici ancora presenti in numero significativo nelle chiese ticinesi e del Grigioni italiano, e come sensibilità che costituisce premessa alle necessità di restauro, affrontato in passato in modo tutt'altro che coerente a causa di trasformazioni improprie.

Un'altra coincidenza, che mostra come l'inizio degli anni Sessanta abbiano segnato un significativo momento di crescita nella vita musicale della regione, è rappresentata dal trasferimento della Radio della Svizzera italiana dalla sede del Campo Marzio (dove lo studio di produzione dell'orchestra era stato concepito per contenerne i musicisti, con poco spazio per gli spettatori) alla nuova sede firmata da Alberto Camenzind, provvista di un auditorio capiente di 450 posti, inaugurato il 3 marzo 1962 con la *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani*, per recitante, soli coro e orchestra, con i complessi della RSI diretti da Edwin Loehrer, commissionata a Wladimir Vogel, il compositore che, pur risiedendo nella Svizzera italiana dal 1936, era stato fino a quel momento piuttosto emarginato dagli ambienti musicali locali. Quell'incarico di composizione, anche se tardivo, veniva a ripagare il musicista russo-tedesco dopo molti anni di indifferenza al suo ruolo primario nell'evoluzione musicale che dalla specola ticinese l'aveva visto in prima fila sulla scena europea ai festival della *Società internazionale di musica contemporanea*, maturando durante gli anni Trenta il passaggio alla dodecafonia. Sua era stata l'iniziativa di organizzare nell'estate del 1936 a Comolengo (in Valle Onsernone) un corso sulla tecnica dodecafonica condotto da Willi Reich; suo anche l'invito a una decina di compositori (Karl Amadeus Hartmann, Rolf Liebermann, Serge Nigg, André Souris, Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Alfred

Keller, Erich Schmid, Hermann Meier, Hans Joachim Koellreutter, Eunice Catunda) a riunirsi ad Orselina nel dicembre del 1948 allo scopo di preparare il primo congresso di musica dodecafonica che si sarebbe tenuto l'anno dopo a Milano. L'occasione aveva prodotto sicuramente il primo concerto di musica dodecafonica che sia mai stato organizzato alla nostra latitudine. Il programma della serata del 13 dicembre all'Hôtel Kurhaus Victoria indicava opere di Catunda, Koellreutter, Liebermann, Malipiero, Meier, Paz, Schmid, ecc. dove, ai compositori-esecutori (Catunda, Schmid, Malipiero, Koellreutter) si univano il basso Heinz Rehfuss, il soprano Margherita De Landi e il pianista Edward Staempfli (gli ultimi due, marito e moglie, allora collaboratori della RSI; soprattutto la De Landi è da ricordare come figura di spicco nella compagine di Edwin Loehrer, a sottolineare di nuovo come la radio abbia sempre rappresentato un punto d'appoggio per ogni genere di operazione musicale, in particolare per quelle più avanzate).

In verità nella situazione "arroccata" della musica svizzera, dove la vita e gli istituti musicali erano dominati da personalità conservatrici, per molto tempo non ci fu spazio per un musicista dello stampo di Vogel, la cui condizione sarebbe rimasta isolata indipendentemente dalla sua residenza in Ticino. La prima esecuzione della *Meditazione* a Lugano costituiva in un certo senso il primo passo nell'integrazione di Vogel nell'ambiente musicale locale, sottolineato dalla paternità del testo da ricondurre a Felice Filippini (responsabile dei programmi parlati della radio e ormai figura d'artista riconosciuto nella sua versatilità). La regia dell'operazione risaliva a Stelio Molo, dinamico direttore della RSI dal 1947, la cui apertura culturale in più di un'occasione aveva scavalcato i pregiudizi del suo capodipartimento musicale. Fu il caso anche dell'invito rivolto nel 1965 ad Hermann Scherchen, il quale da una decina d'anni ormai aveva eletto Gravesano a sua residenza, mantenendovi in attività uno studio di musica elettroacustica che del villaggio ticinese fece una nozione internazionale. Tra gennaio ed aprile di quell'anno l'illustre direttore presentò le nove sinfonie di Beethoven alla testa del *Coro* e dell' *Orchestra della RTSI* dividendo nei singoli programmi la presenza di Beethoven con quella di opere di fresca creazione, alcune addirittura in prima esecuzione, quali quelle di Humphrey Searle (*Scherzi op. 44*, 1964), Iannis Xenakis (*Polla ta dhina*, 1962), Albert Moeschinger (*Capriccio per fagotto e orchestra*, 1964), Leon Schedlowsky (*Elegia*), Tona Scherchen (*Tsuv*, 1964), Darius Milhaud (*Caroles op. 402*, 1963). Con ciò fu possibile ascoltare compositori della nuova generazione e creare la premessa per dare spazio alla musica d'avanguardia come sarebbe poi successo negli anni successivi. D'altra parte a quella cerchia apparteneva Francis Travis, musicista e musicologo americano formato alla direzione d'orchestra dallo stesso Scherchen, alle cui iniziative di Gravesano collaborò. Travis venne in contatto con la RSI a partire dal 1958 dove, grazie ad Edwin Loehrer, fu regolarmente invitato a

realizzare non solo produzioni di musica vocale ma anche di musica del Novecento e contemporanea, quindi con un ruolo importante per quanto riguarda l'apertura dello spettro della programmazione. Non per niente nel 1981 egli fu scelto come successore di Loehrer nella guida del coro radiofonico, funzione che mantenne fino al 1989.

A fare da tramite con il maestro tedesco nel ciclo che apparentava Beethoven ai contemporanei era stato Ermanno Briner, regista musicale entrato alla RSI col compito di gestire le innovazioni tecniche nel settore della registrazione, il quale, condividendo con Scherchen l'interesse per l'approfondimento delle questioni legate alla riproduzione del suono, ne era già stato assistente prima ancora di partecipare direttamente alle iniziative di Gravesano. A Briner era stato affidato il compito di organizzare un'attività musicale pubblica che valorizzasse l'auditorio della RSI. Fu così che la nostra radio avviò una regolare stagione di concerti che paradossalmente non fu concepita fin dall'inizio come vetrina del coro e dell'orchestra, bensì, facendo capo ad apporti esterni, come un allargamento dell'attività. Solo alla fine del decennio, superando la mentalità che vincolava l'orchestra e il coro alle registrazioni a porte chiuse, fu possibile utilizzarli come ossatura di una vera e propria stagione pubblica, consentendo di pianificare un'offerta direttamente aperta sulla città e sulla regione.

Nella stagione 1963/64 vi si tennero sette recital pianistici (Adam Harasiewicz, Shura Cherkassky, György Cziffra, Nikita Magaloff, Stefan Askenase, Paul Baugartner, Robert Casadesus). Nel 1965/1966 fu varata una serie di concerti di musica da camera con due curiosità: Jeanne Loriod alle Ondes Martenot e il Trio Loussier con il suo programma "Play Bach". Nel 1966/67 la "Radiorchestra" vi fu mobilitata per un ciclo breve ma "imponente" di opere in forma di concerto: *Don Giovanni* diretto da Frantisek Vajnar, *Il barbiere di Siviglia* e *La Traviata* dirette da Arturo Basile, *Rita* di Donizetti, *La Grangeola* di Lualdi e *L'osteria di Marechiaro* di Paisiello dirette da Riccardo Muti, una delle primissime prove operistiche dell'allora giovanissimo maestro, significativamente orientata su una testimonianza della tradizione napoletana a cui è rimasto sempre fedele. In verità, fresco di studi, il pubblico luganese aveva già avuto la ventura di conoscere il giovane Muti alla testa dei complessi corali e orchestrali del Conservatorio di Milano il 16 febbraio 1965, invitati dall'instancabile Carlo Florindo Semini al Teatro Apollo, in una delle molte sue iniziative coltivate nella prospettiva di alimentare i rapporti organici con l'Italia, giustamente riconosciuta come retroterra culturale dominante anche per quanto concerne l'arte dei suoni. Nel 1968 l'orchestra fece da contorno due volte ad altrettanti solisti di pianoforte in un ciclo dominato dai recital pianistici in cui tra gli altri spiccavano tre nomi (Friedrich Gulda, Vladimir Ashkenazy, Yury Boukoff). Nella serie successiva (1968/69), in cui l'orchestra si ricavava più spazio, genericamente

intitolata “Musica di ieri e di oggi”, Franco Mannino fu chiamato a presentare in versione di concerto la sua opera *Vivì*. Vi compariva anche Cathy Berberian con il pianista Bruno Canino nel recital “Da Monteverdi ai Beatles”, da menzionare nella misura in cui la grande cantante vi incrementava un rapporto continuato soprattutto alla Televisione della Svizzera italiana con varie realizzazioni sceniche rimaste a documentare la grande originalità della sua arte non solo vocale ma anche drammatica (*Melodie di seconda mano*, 1975, *Façade* di William Walton, 1979, *Castye* [canzoni russe di Stravinsky], 1980, *Esoterik Satie*, 1981) da aggiungere alle prime registrazioni di canti armeni e orientali, nonché di Villa-Lobos accompagnata da Luciano Sgrizzi (1960), di arie di Purcell (1959), di una serata tematica appositamente concepita per la stagione pubblica della RSI nel 1981: *Cathy canta l'America*, e del ruolo protagonista in *Recital I (for Cathy)* di Luciano Berio accompagnata dal *Gruppo Musica Insieme di Cremona* diretto da Giorgio Bernasconi nel ciclo radiofonico del 1983 dedicato al virtuosismo.

Nel frattempo, dal 1966, era intervenuta una ristrutturazione col trasferimento ad Ermanno Briner della responsabilità di capo del Dipartimento musicale, affiancato da Semini come capo del servizio “musica sinfonica e da camera”. Ciò significava l'uscita di scena di Otmar Nussio, fino a quel momento formalmente responsabile dell'intero settore musicale oltreché primo maestro, carica che in quella prospettiva mantenne solo per altri tre anni. La nomina a maestro stabile dell'orchestra del trentenne Marc Andreae nel 1969 completò il passaggio di consegne aprendo un nuovo corso che, oltre ad impostare le stagioni concertistiche intorno al repertorio sinfonico facendo dell'orchestra l'asse portante (con l'inserimento sistematico del coro), regolarizzò la presenza della musica del nostro tempo. Ciò avvenne a partire dal 1973 con la formula del concerto “Musica viva” integralmente consacrato ad opere contemporanee (il *Concerto per violoncello e orchestra* di György Ligeti, il *Concerto per oboe e orchestra* di Bernd Aloys Zimmermann, e le prime esecuzioni di *Prove concertanti* di Francesco Hoch e di *Doktor Faust* di Paolo Castaldi), in questo senso seguendo il modello dei paesi nordici (modificato in seguito, a causa dell'estraneità di tale “ghettizzazione” alle abitudini locali, con il semplice inserimento dei brani contemporanei nei normali programmi). L'audacia della proposta risultava anzi rincarata da un secondo concerto “Musica viva” diretto da Clytus Gottwald che integrava anche il *Coro della RTSI* in un programma comprendente composizioni di Webern, Nono, Lachenmann, Cerha, Holliger e Kagel. Occorre in proposito affermare che il coro radiofonico luganese, forgiato da Loehrer nel repertorio d'epoca, fu spesso adibito dal suo stesso artefice alla proposta di musica del nostro tempo fin dagli anni Quaranta (Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Nono, Bussotti, Testi). Nel ricco catalogo delle registrazioni che documentano tale attività sono in evidenza le prime esecuzioni, spesso di

opere direttamente commissionate dall'ente radiofonico fra cui spiccano quelle di Hans Ulrich Lehmann (1979), Vinko Globokar (1979), Morton Feldman (1981), Salvatore Sciarrino (1983), Sylvano Bussotti (1984), Robert Suter (1985), Luca Lombardi (1989). A questi occorre aggiungere quelli di autori meno importanti e i molti compositori ticinesi attraverso i quali si riflette l'evoluzione generazionale: Paolo Castaldi (1973), Andreas Pflüger (1974), Claudio Cavadini (1978), Luigi Quadranti (1973, 1978, 1987), Ermano Maggini (1978, 1987), Francesco Hoch (1973, 1978, 1987), Gerhard Wimberger (1982), Alessandro Lucchetti (1986), Josef Haselbach (1986), Paul Glass (1987), Renzo Rota (1987), Christian Bänninger (1988), Carlo Florindo Semini (1990), Denise Fedeli (1991), Giorgio Koukl (1991), Mario Pagliarani (1991), Sergio Menozzi (1996).

Gli ultimi ostacoli alla presentazione della musica contemporanea caddero anche grazie all'abitudine a una programmazione fondata sull'originalità, che ebbe il merito di abituare il pubblico (o almeno parte di esso, poiché ancor oggi gli spettatori che seguono i concerti all'auditorio della RSI non sono gli stessi che usano frequentare in un quadro di mondanità il Palazzo dei congressi) a confrontarsi con l'inedito. Alla formazione di questo nuovo pubblico concorsero sicuramente anche i cicli di "Porte aperte", cioè di regolari concerti ad ingresso gratuito che fino a tutti gli anni Settanta hanno stimolato l'interesse di quella parte di pubblico che coltiva la musica come interesse "familiare", senza il bisogno di inalberarlo come *status symbol*, di quel pubblico di base la cui mancanza ha sempre reso precario nella Svizzera italiana lo svolgimento delle attività concertistiche. Con l'arrivo di 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 di registrazioni sempre più articolato che evitasse l'accumulo della ripetizione delle stesse opere), la programmazione concertistica venne ad assumere annualmente la caratteristica di cicli tematici, non solo intitolati a singoli autori ma anche a centri di interesse implicanti esplorazioni nelle zone più remote del repertorio.

1970 *Pianoforte e orchestra*

1970-71 *Robert Schumann*

con l'esecuzione del *Manfred* e delle opere concertanti.

Solisti fra gli altri: André Navarra, Franco Gulli, Malcolm Frager, Jürg Demus.

1971-72 *Nuovi ospiti*

Shmuel Ashkenazy (violino), Janos Starker (violoncello), Maria Tipo, Hans Richter-Haaser, Idil Biret (pianoforte), Zuzana Ruzickova (clavicembalo)

- 1972-73 *Felix Mendelssohn-Bartholdy*
 con l'esecuzione del *Sogno di una notte di mezza estate* inquadrata nella recitazione adattata della commedia di Shakespeare e di altre opere.
 Tra i solisti: John Ogdon e Paolo Bordoni (pianoforte).
- 1973-74 *Concerti rari per pianoforte e orchestra*
 con una sfilata di pianisti di tutto rispetto (tra gli altri Shura Cherkassky, Michel Beroff, Michael Ponti, John Lill, Rudolf Firkusny) e l'attenzione per il pianoforte nell'avanguardia. Per "Musica viva" diretta da Werner Baertschi: Stockhausen, Schnebel, Bussotti, Derungs.
- 1974-75 *Weber e Schubert*
 in cui spicca l'esecuzione del *Lazarus* di Schubert e la prima apparizione sul podio di Mario Venzago (alla RSI dal 1970 come pianista accompagnatore) a dirigere il *Concerto op. 42 per pianoforte e orchestra* di Schönberg e *Aventures* di Ligeti.
- 1975-76 *Musiche e interpreti italiani*
 Composizioni di Pergolesi, Tartini, Paisiello, Boccherini, Viotti, Paganini, Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini, Bottesini, Martucci, Puccini, Busoni, Porrino, Viozzi, Ghedini, Dallapiccola, Rota, Maderna, Nono, Berio, Castiglioni affidate alla cura di Franco Caracciolo, Mario Rossi, Bruno Martinotti, Piero Bellugi, Marcello Panni (direttori), Enrica Cavallo, Paolo Bordoni (pianoforte), Franco Gulli, Angelo Stefanato, Uto Ughi, Cristiano Rossi (violino), Lina Lama (viola), Franco Petracchi (contrabbasso).
 Per la musica nuova: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum* di Flavio Testi e *Canti di prigionia* di Dallapiccola diretti da Loehrer.
- 1976-77 *Beethoven*
 Fra i direttori: Nino Sanzogno, György Lehel, Matthias Bamert. Fra i solisti: Karl Engel (pianoforte), Maurice Gendron, Pascal Tortelier (violoncello).
 Per "Musica viva": Ladislav Kupkovic, compositore e direttore, e Berg, Lutoslawski, Penderecki, diretti da Francis Travis.
- 1977-78 *Nuove formule di concerto*
 Weill-Brecht cantato da Roswitha Trexler, musica da film diretta da Venzago, formazioni da camera dell'*Orchestra della RTSI (Corelli Ensemble, Quartetto Jaques, Quintetto a fiati)*, Concerto di carnevale.

Per “Musica viva”: Tomas Marco (*Mysteria*), Halffter (*Tiempo para Espacios*), Ligeti (*Fragment für Kammerorchester*) diretti da Christobal Halffter, e Cavadini, Quadranti, Maggini, Hoch, diretti da Andreae.

1978-79 *Mozart*

Fra i direttori: Rudolf Barshai, Gary Bertini, Armin Jordan.

Fra i solisti: Franco Gulli (violino), Bruno Giuranna (viola), Heinz Holliger (oboe), Janet Perry (soprano).

Per “Musica viva”: Gilbert Amy direttore di se stesso, Milhaud e Denisov, e Ives e Kagel diretti da Andreae e Venzago.

1979-80 *Vienna e i paesi danubiani*

con l'esecuzione in forma recitata di *Hary János* di Zoltàn Kodàly diretta da Andreae.

Fra i direttori: Milan Horvat.

Fra i solisti: Deszö Ranki (pianoforte), Silvia Marcovici, Edith Peinemann (violino).

Per “Musica viva”: Giuseppe Sinopoli direttore di se stesso (*Kammerkonzert*), di Schönberg (*Kammersymphonie op. 9*), René Koering (*Pour Ti*), e Travis direttore di Ligeti (*Melodien*), Arne Nordheim (*Tempora noctis*), Messiaen (*Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*).

1980-81 *La musica negli Stati Uniti*

Fra i direttori: Mark Starr, Roberto Benzi.

Fra i solisti: Fuat Kent, Theodore Lettwin, Grant Johannesen (pianoforte), Rocco Filippini (violoncello), con un concerto di sole percussioni, uno di “jazz sinfonico” diretto da George Gruntz con Flavio Ambrosetti al flicorno e per la prima volta un concerto della *Civica Filarmonca di Lugano* diretta da Pietro Damiani. Da menzionare il concerto-spettacolo “Patchwork sullo stenditoio” su musiche corali e strumentali di Charles Ives dirette da Jürg Wytttenbach con la partecipazione degli attori della compagnia di prosa della RSI con la regia di Alberto Canetta.

1981-82 *Joseph Haydn*

Fra i direttori: Hubert Soudant, Leopold Hager, Wilfried Boettcher, Moshe Atzmon.

Fra i solisti: Hans Graf (pianoforte), Pierre Fournier, Wolfgang Boettcher (violoncello), Aurèle Nicolet (flauto), Han de Vries (oboe). Oltre ai grandi lavori corali e strumentali (*Die Schöpfung* e *L'anima del filosofo* diretti da Travis), la programmazione prevedeva l'allestimento scenico al Teatro Apollo della commedia *Il distratto* di Jean-François Regnard con i movimenti

dell'omonima *Sinfonia in do magg. n.60* eseguiti come intermezzi (regia di Alberto Canetta e direzione di Luca Pfaff). Conferenze: H.C. Robbins Landon sulle opere di Haydn, Piero Rattalino sul pianoforte di Haydn, Lorenzo Bianconi su "Haydn: la corte, la città, il mercato".

1982-83 *Il virtuosismo*

Fra i direttori: Piero Bellugi, Stanislaw Skrowaczewski, Donato Renzetti, Roberto Benzi, Ernest Bour, Bernhard Klee. Fra i solisti: David Lively, Gerhard Oppitz, Alexander Lonquich (pianoforte), Konstanty Kulka, Wolfgang Schneiderhan, Teiko Maehashi (violino), Severino Gazzelloni (flauto), Edith Mathis (soprano).

Da menzionare *Gli amori di Teolinda* di Meyerbeer diretto da Herbert Handt con Karin Ott (soprano) e Dieter Klöcker (clarinetto), lo spettacolo-parodia di Michael Aspinall sui cantanti del passato, il "Concerto delle dame di Ferrara" (musiche di Luzzaschi).

1983-84 *Fin de siècle*

Fra i direttori: Franco Caracciolo, David Shallon, Aldo Ceccato. Fra i solisti: Nelson Freire, Aldo Ciccolini, Laura De Fusco, Bruno Canino, Antonio Ballista (pianoforte), Antonio Meneses (violoncello), Heinz Holliger (oboe).

Da menzionare l'esecuzione recitata da Raoul Grassilli del *Peer Gynt* di Ibsen con la musica di scena di Grieg diretta da Andreae, il concerto dei compositori della Svizzera italiana di fine Ottocento e di inizio Novecento (Angelo Barvas, Luigi Tosi, Enrico Dassetto, Bruto Mastelli, Guido Lorenzo Brezzo, Mario Vicari, Raphael Petillo, Luigi Grassi), i concerti da camera "Soirée al Castello di Trevano" con le musiche di Derwies e Lombard, *Natale in casa Wagner*, gli spettacoli *Le strane ispirazioni di Monsieur Satie*, *Fasti poetici e deliri musicali in un salotto italiano "Fin de siècle"*, *Tanguitudine* con Meri Franco-Lao, il concerto del Quintetto di Astor Piazzolla e l'allestimento scenico al Teatro Apollo del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck con la musica di Gabriel Fauré (regia di Alberto Canetta e direzione di Luca Pfaff).

Per "Musica viva": Cage, Derungs, Wyttenbach, Yun diretti da Wyttenbach.

1984-85 *Bach, Händel, Scarlatti*

Fra i direttori: Armin Jordan, Günter Neuhold, Milan Horvat. Fra i solisti: Andrea Lucchesini, Andras Schiff, Jürg Demus, Maria Tipo, Jean-Philippe Collard (pianoforte), Maria Venuti

(soprano), Luciano Sgrizzi (clavicembalo), Luigi F. Tagliavini (organo)

1985-86 *La musa leggera*

Fra i direttori: Grzegorz Nowak, Ernest Bour, Leopold Hager.
Fra i solisti: Philippe Entremont (pianoforte), Franco Gulli, Raphael Oleg (violino), Aurèle Nicolet (flauto).

Da menzionare le operette *Monsieur Croquefer* e *Ba-ta-clan* di Offenbach, *The Mikado* di Sullivan, *Der Zigeunerbaron* e *Die Fledermaus* di Strauss dirette da Travis, oltre alle proiezioni con orchestra dei film muti *La Petite Lilie* (Milhaud) e *L'Histoire d'un Pierrot* (Pasquale Mario Costa).

1986-87 *Franz Schubert*

Fra i direttori: Franz Welser Möst, Franco Caracciolo, Moshe Atzmon, Muhai Tang.

Fra i solisti: Gerhard Oppitz, Mikhail Rudy, Laura De Fusco, Paul Badura-Skoda (pianoforte), Raphael Oleg, Edith Peinemann (violino), Bernard Soustrot (tromba), Bruno Schneider (corno), Wolfgang Holzmair (baritono).

Da menzionare l'esecuzione in forma di concerto di *Alfonso und Estrella* diretta da Andreae.

Per "Musica viva": Ermanno Maggini, Paul Glass, Luigi Quadranti, Renzo Rota diretti da Andreae.

1987-88 *Il pianoforte*

Fra i direttori: David Shallon, Gabriel Chmura, Zoltán Peskó.

Fra i solisti: Deszö Ránki, Walter Klien, Alicia De Larrocha, Homero Francesch, Bruno Leonardo Gelber, Stephen Bishop-Kovacevich, Angela Hewitt, Tzimon Barto, Peter Aronsky, Emil Naumoff, Dario Müller (pianoforte).

1988-89 *Musica mediterranea*

Fra i direttori: Gianluigi Gelmetti, Christobal Halffter, Ion Marin.

Fra i solisti: Maria Gloria Ferrari (pianoforte), Elisabeth Chojnacka (clavicembalo), Alain Meunier (violoncello).

1989-90 *Suono e visione*

Fra i direttori: Wolf-Dieter Hauschild, Jean-Claude Casadesus, Peter Gülke, Yoav Talmi, Marius Constant, James Loughran, Yuri Aronovitch.

Fra i solisti: Gerhard Oppitz, Lazar Berman, Elisabeth Leon-skaja, Mikhail Rudy, Mario Delli Ponti, Mario Patuzzi

(pianoforte), Augustin Dumay, Domenico Nordio (violino), Irena Grafenauer (flauto). Da menzionare la proiezione del film muto *Giuliano l'apostata* (1919) con il commento musicale dal vivo di Luigi Mancinelli per coro e orchestra, diretto da Giorgio Bernasconi, lo spettacolo *Tremblez, tyrans!* basato su testi e musiche della Rivoluzione francese messo in scena per la TSI da Sandro Bertossa con coro e orchestra diretti da Herbert Handt, la presentazione del *Werther*, melologo di Gaetano Pugnani diretto da Marc Andreae (approdato al disco).

1990-91 *Mozart e dintorni*

Fra i direttori: Ferdinand Leitner, Wolf-Dieter Hauschild, Theodor Guschlbauer, Frans Brüggen, Paul Angerer, Michel Tabachnik.

Fra i solisti: Heidrun Holtmann, Alexej Sultanov, Hiroko Sakagami (pianoforte), Jean-Jacques Kantorow (violino), Omar Zoboli (oboe), Thomas Friedli (clarinetto), Simion Stanciu (flauto di Pan).

Da menzionare l'allestimento con i mimi del Teatro Dimitri dell'*Arlecchinata* ricostruita da Jürg Wytenbach a partire dal frammento della pantomima mozartiana KV 299, un concerto di musiche massoniche diretto da André Ducret, la Messa "*Così fan tutte*" dei monaci di Benediktbeuren, la commedia *Mozart* di Sacha Guitry con le musiche di Reynaldo Hahn, e la prima esecuzione moderna de *La nuit de mai* di Leoncavallo diretta da Nello Santi (registrata per il disco). Per "Musica viva": Denise Fedeli, Sergio Menozzi, Giorgio Koukl, Mario Pagliarani diretti da Marc Andreae.

1991-92 *Rossini e il suo tempo*

Fra i direttori: Herbert Handt, Carl Melles, Urs Schneider, Gary Bertini, Peter Maag, Jacques Mercier.

Fra i solisti: François-René Duchâble, Maria Tipo (pianoforte), Shira Rabin, Salvatore Accardo (violino), Miklos Perény (violoncello), Luciana Serra (soprano).

Da menzionare il concerto *Patria e nazione* diretto da Bruno Amaducci sulla musica risorgimentale, l'esecuzione in forma di concerto di *Torvaldo e Dorliska* diretta da Massimo De Bernart, le musiche corali per *Edipo a Colono* con la lettura di Arnaldo Foà, lo spettacolo *Un salotto a Passy* di Eduardo Rescigno, l'esecuzione della *Messa per Rossini* di Verdi, Buzzolla, Ricci, Pedrotti, Coccia, Platania, ecc. diretta da Angelo Campori, un concerto corale di *Religiosità domestica* diretto da André Ducret.

1992-93 *Beethoven e il suo tempo*

Fra i direttori: Meir Minsky, Mario Venzago, Andrew Parrott, Michael Stern, Karl-Anton Rickenbacher, James Laughran, Miltiades Caridis, Jan Krenz, Paul Angerer, Niklaus Wyss, Christian Ewald, Zoltán Peskó, Sergiu Commissiona, Helmuth Rilling.

I solisti: Martin Derungs, Brigitte Mayer, Frank Braley, Stefan Litwin, Jean-François Antonioli, Pietro De Maria (pianoforte), Trio di Milano.

Da menzionare il concerto vocale-corale diretto da René Clemencic dedicato alla musica fra strada e quartiere a Vienna (Müller, Kreutzer, Drechsel, ecc.), l'esecuzione in forma di concerto della *Leonora* di Paër diretta da Nicholas Carthy, la "fantasia drammatica" di Eduardo Rescigno *La Sonata a Kreutzer* ricavata da Tolstoj, musiche per banda dell'epoca rivoluzionaria con la *Civica Filarmonica di Lugano*.

1993-94 *Miti poetici*

Fra i direttori: Ion Marin, Pavel Kogan, Frans Brüggen, Matthias Aeschbacher, Lü Jia, Ed Spanjaard, Olaf Henzold.

Fra i solisti: Mikhail Pletnev, François-Joël Thiollier, Vadim Monastyrski, Kathryn Stott, Paul Badura-Skoda, Patricia Pagny (pianoforte), Saskia Filippini (violino), Rocco Filippini (violoncello).

Da menzionare l'esecuzione del *Davidde penitente* di Mozart diretto da Diego Fasolis, lo spettacolo *L'inverno nell'anima* intorno a Schubert di Eduardo Rescigno, le musiche di Simone Balsamino per l'*Aminta* del Tasso commentate da Giorgio Orelli e dirette da Diego Fasolis, *Laborintus II* di Luciano Berio diretto da Giorgio Bernasconi con la testimonianza di Edoardo Sanguineti, l'esecuzione in forma di concerto dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, la musica nella figura d'Orfeo illustrata da Vittorio Mathieu sulla base di una scelta di brani rinascimentali eseguiti dal *Coro della RTSI* diretto da Diego Fasolis, una serata *Intorno a Dante* condotta da Roberto Leydi alternando la *Sinfonia Dante* di Pacini, il *Lamento del bardo* di Mercadante *Francesca da Rimini* di Bazzini con i contrasti poetici in ottava rima del *Teatro toscano del cantastorie*, le musiche ricavate dal *Pastor fido* dirette da Diego Fasolis e col commento di Giovanni Pozzi, l'*Ode a Santa Cecilia* di Purcell col *Coro della RTSI* diretto da Diego Fasolis, un concerto per bambini con l'esecuzione narrata di *Silvia* di Léo Delibes, l'ascolto di *Orphée 53* di Pierre Henry illustrato dall'autore, l'esecuzione del melologo *Orfeo* di Evstignej Ipatovich Fomin.

- 1995 *Teatralità della musica*
 Fra i direttori: Isaac Karabtchevsky, Muhai Tang, Andras Ligeti, Lü Jia, Philippe Auguin.
 Fra i solisti: Vadim Monastirsky, Bernd Glemser, Michel Dalberto (pianoforte),
 Silvia Marcovici, Lydia Mordkovich (violino), Boris Pergamenschikov (violoncello).
 Da menzionare la presentazione del melologo *Arianna a Nasso* di Georg Benda diretto da Christian Benda, le musiche di Kurt Weill per *Marie Galante* con Loes Luca dirette da Giorgio Bernasconi (approdate al disco), il *Festino nella sera del giovedì grasso* di Banchieri diretto da Diego Fasolis sceneggiato con la compagnia *La Piccionaia* (pure approdato al disco).
- 1996 *Esotismi*
 Fra i direttori: Jean-Bernard Pommier, Peter Maag, Michael Stern, Matthias Bamert.
 Fra i solisti: Jean-Marc Luisada (pianoforte), Tedi Papavrami, Bettina Boller (violino), Curzio Petraglio (clarinetto).
 Da menzionare l'esecuzione in forma di concerto de *Le Cinesi* di Gluck e de *La Princesse jaune* di Saint-Saëns dirette da Travis (approdata al disco), l'esecuzione dei *Canti scozzesi e irlandesi* di Beethoven diretti da Diego Fasolis (diventati disco), delle *Todesche, greghesche e moresche* di Lasso, Padovano, Rore, Willaert, Wert, ecc. dirette da Diego Fasolis e col commento di Giovanni Pozzi.
- 1997 *Schubert e Donizetti*
 Fra i direttori: Christoph Campestrini, John Fiore, Olivier Cuendet, Wolf-Dieter Hauschild, Martin Turnovsky, Isaac Karabtchevsky, Serge Baudo.
 Fra i solisti: Luciana Serra (soprano), Cyprien Katsaris, Francesco Nicolosi, David Lively, Karl Engel, Ju Hee Suh (pianoforte), Giuliano Carmignola (violino), Rocco Filippini (violoncello). Da menzionare l'esecuzione da concerto di *La Parisina* di Donizetti diretta da Emmanuel Plasson con Alexandrina Pendatchanska (approdata al disco).
- 1998 *Classicismo*
 Fra i direttori: Serge Baudo, Moshe Atzmon, Luca Pfaff, Muhai Tang, Bruno Giuranna, Umberto Benedetti-Michelangeli.
 Fra i solisti: Aldo Ciccolini, Cristina Ortiz, Jean-Claude Penner, Jean-Bernard Pommier (pianoforte), Silvia Marcovici, Carlo Chiarappa (violino), Patrick Gallois (flauto),

José van Damm (baritono).

Da menzionare *Acis und Galathea* di Händel orchestrato da Mozart e diretto da Diego Fasolis, il *Carmen saeculare* di Philidor diretto da Jean-Claude Malgoire, le cantate *Didone*, *Andromaca*, *La magia* di Benedetto Marcello dirette da Diego Fasolis in una serata (“Cantare alla greca”) commentata da Giovanni Pozzi, la *Messe des morts* di Gossec diretta da Diego Fasolis (approdata al disco).

1999

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Fra i direttori: Wolf-Dieter Hauschild, Marc Kissoczy, Philippe Jordan, James Loughran, Serge Baudo.

Fra i solisti: Stephen Hough, Laura De Fusco, Ronald Brautigam, Melvyn Tan, Bernd Glemser, Mikhail Rudy (pianoforte), Shlomo Mintz, Viviane Hagner (violino), Emmanuel Pahud (flauto).

2000

Per i sentieri del popolare

Fra i direttori: Oleg Caetani, Matthias Aeschbacher, Enrique Mazzola, Jean-Bernard Pommier, Urs Schneider, Lawrence Foster, Muhai Tang.

Fra i solisti: Yaara Tal, Andreas Grothuysen, Kun Woo Paik (pianoforte), Gérard Poulet, Serge Krylov (violino).

2001

Camille Saint-Saëns

Fra i direttori: Vladimir Conta, Lü Jia, Julian Kovatchev, Umberto Benedetti-Michelangeli, Jean-Bernard Pommier, Serge Baudo, Antonio Ballista.

Fra i solisti: Jean-Claude Penner, Jean-François Heisser, Mario Patuzzi, Alessandro D’Onofrio, Andreas Kolla, Paolo Bordoni, Noriko Ogawa (pianoforte), Régis Pasquier, Melina Mandozzi (violino), Orfeo Mandozzi (violoncello).

Da menzionare il *Requiem* diretto da Diego Fasolis (approdato al disco).

2002

Biedermeier e Restaurazione

Fra i direttori: Moshe Atzmon, Dirk Joeres, Wolf-Dieter Hauschild, Howard Griffiths, Friedrich Haider, Howard Shelley, Oleg Caetani.

Fra i solisti: Marc Laforêt, François-Joël Thiollier (pianoforte), Manrico Padovani (violino), Fabio Di Casola (clarinetto), Sergio Azzolini (fagotto), Marie-Pierre Langlamer (arpa).

Da menzionare le cantate *Der glorreiche Augenblick* di Beethoven e *La riconoscenza* di Rossini dirette da Diego Fasolis, *Le*

ultime sette parole di nostro Signore Gesù Cristo di Mercadante e il *Miserere* di Donizetti diretti da Enrique Mazzola.

- 2003 *Ritorno all'antico*
Fra i direttori: Mark Stringer, Wolf-Dieter Hauschild, Howard Griffiths, Vladimir Conta, Moshe Atzmon, Thierry Fischer, Luca Pfaff.
Fra i solisti: Kun Woo Paik, Vadim Rudenko, Cédric Pescia, Abdel Rahman El Bacha, Alain Planès, Pietro De Maria, Gerhard Oppitz (pianoforte), Leonidas Kavakos (violino), Timothy Robinson (tenore).
Da menzionare i *Catulli carmina* di Orff, la *Messa* di Stravinsky e le musiche di Ildebrando Pizzetti per *La nave* di D'Annunzio, il *Servizio sacro ebraico* di Ernest Bloch diretti da Diego Fasolis, le musiche per *Der Bürger als Edelmann* di Richard Strauss dirette da Alain Lombard.
- 2004 *Sturm und Drang, Empfindsamkeit ed estetica larmoyante*
(in preparazione)

- nell'elenco non sono menzionati i direttori stabili -

È interessante e significativo il parallelismo tra l'affermarsi di una concezione del concerto decisamente orientata sui contenuti e la maturazione di una coscienza critica testimoniata da un'iniziativa spontaneamente sorta a surrogare l'assenza nel paese di un'istituzione dedita allo studio della musica in dimensione storica. Nel 1970, per decisione di Bruno Amaducci, di Roberto Dikmann e dello scrivente, fu fondata l'associazione *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*. Concretamente si trattava di salvare dalla dispersione un archivio privato costituito a partire dagli anni Trenta da Walter Jesinghaus, scomparso nel 1966 nell'indigenza. Compositore, direttore d'orchestra, violinista, violista, pianista ed organista di padre tedesco e di madre ticinese, questa singolare e solitaria figura di musicista-musicologo svolse un'opera pionieristica nello studio della realtà storica della musica nella Svizzera italiana, condotta con impegno ed audacia, come dimostra l'impresa dell'edizione moderna pubblicata a Lugano nel 1938 della *Missa sine nomine* a 16 voci di Alessandro Tadei, compositore nato a Graz intorno al 1585, figlio dell'architetto Marco Dionigi da Gandria e seguace dello stile policorale di Giovanni Gabrieli di cui fu allievo a Venezia. Suo fu il primo tentativo di sistematizzare il quadro dei riferimenti storici riguardanti la musica della nostra regione, identificando i campi di interesse, le figure chiave, raccogliendo la relativa documentazione e promuovendo studi specifici. Se oggi può far sorridere

il principio guida che motivava il suo lavoro, la fede incondizionata nella “musicalità innata del popolo ticinese” (da collocare nel clima di “difesa spirituale” che aleggiava a quell’epoca sulla cultura), alla sua intraprendenza va il merito di avere per la prima volta delineato la mappatura musicale del nostro territorio, gettando le basi per gli studi successivi. Inoltre, da artista “militante”, egli ebbe un ruolo importante nel rivendicare per la musica una considerazione adeguata alla sua portata culturale. Nel 1945 si fece promotore presso la Biblioteca cantonale di Lugano di una mostra di *Manoscritti di compositori svizzeri contemporanei* che ambiva a caratterizzare un cinquantennio di “musicalità elvetica” estesa alle testimonianze di compositori giovanissimi, attento a valorizzare le personalità affermate ed emergenti del cantone (Giovanni Battista Mantegazzi, Mario Vicari, Otmar Nussio, Helene Stäger, Paolo Longinotti, Carlo Florindo Semini, Alberto Vicari), ma anche gli stranieri che vi risiedevano, sia quelli già integrati (Arnaldo Filipello, Bruto Mastelli, Umberto Montanaro, Raffaele Ricci, Luigi Tosi, Jesinghaus stesso), sia quelli di altra cultura (Wladimir Vogel, Max Ettinger). Nel 1942 fondò a Lugano la *Biblioteca Walter Jesinghaus* che, oltre allo scopo di fungere da centro di consultazione per lo studio della musica, promosse manifestazioni musicali e letterarie (conferenze e concerti). A tale iniziativa fu collegata l’assegnazione della “Medaglia Fondazione Biblioteca Walter Jesinghaus”, con il fine di premiare personaggi illustri che contribuivano allo sviluppo della cultura in Ticino. Tale tentativo encomiabile di creare un ponte con le personalità di altra origine culturale residenti nella regione in maniera appartata lo indusse ad assegnare, a partire dal 1944, la medaglia a Wilhelm Backhaus, Robert Stäger, Enrico Dassetto, Frits Brun (compositore lucernese da qualche anno ritirato a Morcote), Wladimir Vogel, Friedrich Klose (compositore tedesco allievo di Bruckner, dal 1923 residente prima a Muralto e poi a Ruvigliana) e Hermann Hesse.

L’associazione *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana* ne preservò l’archivio e, perseguendo come prioritaria l’azione di raccolta di documenti, non solo veniva a supplire all’oggettiva carenza istituzionale nella funzione archivistica riguardo alla musica, ma, sollecitando a questo scopo il pubblico generico (senza porre distinzioni di genere e di valore nella tipologia dei documenti), suscitò un ampio movimento di mobilitazione che portò subito a collezionare una cospicua raccolta di spartiti, partiture, pubblicazioni, manoscritti, fotografie, testimonianze sonore, facendo emergere una realtà che attendeva di essere rivelata. L’entusiasmo sancito dalla vastità di adesioni all’associazione fu accompagnato da un particolare attivismo che spinse a ricerche in varie direzioni, approdate in varie pubblicazioni: *L’organo della Collegiata di Bellinzona* (Adolfo Caldelari, 1973), *Eugene D’Albert* (Piero Rattalino, 1976), *Wilhelm Backhaus* (Piero Rattalino in “Pianotime”, 1993), *Le campane di Genestrerio* (Edy Bernasconi, 1982), *Musica della Riforma e della Controriforma in Val*

Bregaglia (Alberto Colzani, 1983), *Musica, dialetti e tradizioni popolari dell'arco alpino* (AA.VV., 1985), *Carlo Florindo Semini* (Quirino Principe, 1990), *Domenico Reina, biografia di un tenore luganese* (Giorgio Appolonia, 1990), *Enrico Dassetto, una vita per la musica* (Alfeo Visconti, 1994), *Duecento anni di opera a Lugano* (Giorgio Appolonia, 1996), *Giulia e Sesto Pompeo, una documentazione* (a cura di Carlo Piccardi, 1998), *Bruno Walter, le porte dell'eternità* (Michele Selvini, 1998-2002), *L'organo Graziadio Antegnati della Collegiata di Bellinzona* (Tarcisio Ferrari, 2002).

Fra gli aspetti messi in evidenza dall'attività delle *RMnSI* vi fu la sensibilizzazione per il patrimonio organistico, relativamente ai numerosi strumenti "d'epoca" conservati nelle nostre chiese, non ancora riconosciuti come monumenti da proteggere d'autorità e spesso sottoposti a restauri scriteriati. La ricerca condotta negli anni Settanta dall'associazione, affidata ad Oscar Mischiati, ha consentito e consente ancora un lavoro di consulenza approdato a soluzioni operative e alla pubblicazione del volume *Organi antichi del Sottoceneri* (1993), andato ad affiancarsi ad *Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni italiano* (1986) e ad *Organi moderni del Sottoceneri* (1989) di Aldo Lanini.

Nel 1996 l'associazione ha creato nel suo seno una sezione regionale della Società Svizzera di Musicologia, sotto il cui cappello anima ogni anno un ciclo di sei conferenze e che nell'ottobre 1998 ha organizzato, in margine all'assemblea annuale dell'associazione nazionale, un convegno al Monte Verità sul tema "Svizzera terra d'asilo" i cui atti sono stati pubblicati nell' *Annuario Svizzero di Musicologia (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft)*, Nuova serie 19 (1999).

La crescita di queste iniziative va interpretata in relazione con una pratica concertistica capace di osare nell'approfondimento di repertori culturalmente significativi, come ha dimostrato la programmazione dei cicli pubblici radiofonici, costruiti intorno all' *Orchestra della RTSI* sfruttata nelle sue potenzialità, venute con ciò a sancire gradualmente il suo ruolo di orchestra regionale. Il primo passo verso tale riconoscimento risale al 1969, a conclusione di uno dei tanti momenti di crisi in cui l'esistenza stessa del complesso sinfonico era messa in discussione: per la prima volta a provvedere al suo finanziamento (anche se in misura esigua) accanto alla Società Svizzera di Radio Televisione entrava lo Stato del Cantone Ticino. Ne derivava l'obbligo per la RSI di mettere a disposizione l'orchestra per una serie estiva di concerti decentrati nelle località minori a scopo di promozione turistica, formula che, per quanto poco felice a causa dell'insoddisfacente situazione logistica e il carattere dispersivo, serviva a marcare una presenza capillare sul territorio, importante per la definitiva presa di coscienza del suo ruolo. In effetti da quel momento la stessa radiotelevisione, consapevole dell'allargamento delle possibilità d'impiego dal suo

complesso, rinunciava a rivendicare il primato della funzione radiofonica dell'orchestra pervenendo, nel periodo 1982-1989 per impulso di Bruno Amaducci alla testa del dipartimento musicale, a portarne pressoché l'intera sua attività all'esterno, a diretto contatto con il pubblico. Con l'estensione della stagione dei concerti pubblici della Radiotelevisione della Svizzera italiana a una ventina di serate furono gettate le basi per il suo cambiamento di statuto, reso necessario dal processo di disimpegno dalla SSR nei confronti delle orchestre da essa dipendenti: nel dicembre 1990, con la partecipazione, accanto alla RTSI, dello Stato del Cantone Ticino e di quello dei Grigioni, nasceva la Fondazione per l'Orchestra della Svizzera Italiana, con un atto di valore culturale prima ancora che politico, nella misura in cui veniva per la prima volta a sancire la valenza istituzionale della musica al di là del generico riconoscimento della sua funzione sociale, che fino a quel momento le aveva meritato attenzione.

Non a caso qualche anno prima, nel 1988, negli ambienti culturali locali si era accesa una polemica intorno all'acquisto da parte del cantone del Fondo Leoncavallo (in omaggio alla cittadinanza brissaghesse del celebre compositore napoletano), poi andato in porto con relativa assegnazione alla Biblioteca cantonale di Locarno, dove ha creato l'occasione di una serie di convegni sull'opera tra Ottocento e Novecento: "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo" (1991), "Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo" (1993), "Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra 800 e 900" (1995), "Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del secolo XX" (1998), i cui atti sono stati pubblicati dall'Editore Sonzogno (Milano). Orbene, di fronte alla pretesa esosità di tale acquisizione, risultava evidente il criterio di giudizio dei settori della cultura legati alle ricerche storico-artistiche e letterarie tendenti a circoscrivere i doveri dell'ente pubblico alle priorità corrispondenti alle strutture museali, ai compiti di conservazione del patrimonio architettonico e figurativo, a realtà in cui il prodotto artistico si traduce in un oggetto solido (un quadro, una statua, un reperto archeologico, un libro o un manoscritto), il quale, prima ancora di valere come fattore di riflessione, costituisce principalmente un problema di deposito e di immagazzinamento. Tale situazione rispecchiava un'estraneità di fondo degli intellettuali ticinesi alla dimensione "fuggevole" delle arti performative a cui appartiene la musica, che si muove nel tempo e che svanisce ogni volta dopo essersi manifestata, senza identificarsi nell'oggetto (strumento) che la produce. Di là la difficoltà di far corrispondere alla scarsa "concretezza" della musica un cospicuo valore pecuniario. Tale dimensione dell'effimero è ancor oggi difficile da comprendere alla nostra latitudine nella misura in cui siamo condizionati da un passato legato alla povertà e all'emigrazione la quale, nel bene e nel male, è stata l'unica nostra epopea. L'insufficienza delle risorse nelle nostre valli, non concedendo spazio oltre i bisogni quotidiani, ha sviluppato una cultura della necessità da cui il superfluo è stato bandito. L'unica dimen-

sione di spiritualità al di là del concreto veniva incarnata dalla religione, intesa soprattutto come fattore di regolazione sociale e quindi pure misurabile nel suo valore di necessità (utilità). Con ciò la dimensione artistica riguardò essenzialmente gli aspetti legati alla concretezza di un mestiere praticabile (la costruzione, la decorazione), non quelli fugaci di espressioni (il teatro, la musica, le forme di spettacolo in genere) impossibilitati ad incarnarsi in oggetti dalla presenza permanente, cioè compatibile con una visione del concreto come necessità di sopravvivenza, una visione per forza di cose privilegiante la stabilità.

Orbene, se l'emigrazione a un certo punto fu certamente fattore di mobilità (spingendo i nostri antenati a diramarsi in tutti i paesi e in tutti i continenti) dall'altra incrementò proprio la stabilità dei valori. Lo si può desumere dalla fedeltà al villaggio d'origine testimoniata dalla chiesa, l'unico monumento di rilievo che in ogni piccola comunità rimane a significare un'identità voluta non solo dai residenti, bensì anche da coloro che le vicende della vita spinsero verso orizzonti lontani ma la cui memoria si riporta al luogo d'origine come esigenza di risposta al "chi siamo" e al "da dove veniamo". A procurare l'abbellimento delle nostre chiese di campagna furono essenzialmente i mezzi degli emigranti, prodigati in modo da dar senso alla ricchezza, rendendola utile e significativa in una comunità dove la povertà ha ridotto ogni azione e ogni gesto all'essenziale esercizio di sopravvivenza. Il divario fra la chiesa e le modeste case di villaggio non è allora solo quello simbolico legato alla funzione di luogo di culto, ma è anche quello derivante dalla volontà di assicurarsi un luogo stabile in cui far convergere e depositare la memoria di una comunità minacciata dal disgregamento, che lì ritrova i legami di famiglia, di amicizia, di cultura, che valgono al di là delle separazioni, delle partenze e degli eventuali ritorni. Questo per noi significa la chiesa, rimasta immutabile nel senso di saldezza capace di sfidare il tempo! Anche se all'originale impianto romano si è aggiunto l'altare barocco o il capitello rococò, nell'insieme essa rimane un edificio organicamente fondato sulla sua immutabilità (garanzia di immutabilità di valori che si pretendono permanenti).

A fronte di questa realtà è vero che i nostri magistri non sono andati nelle città d'Europa semplicemente per mettersi al servizio di esigenze edificatorie: creando il nuovo essi le hanno modificate, hanno cambiato lo scenario di situazioni architettoniche a volte mutate anche successivamente, poiché (anche se l'architettura è l'arte destinata a durare di più) a quel livello essa non è solo luogo di riconoscimento di una comunità che si trascina col suo passato che permane, ma è soprattutto rappresentazione di visioni alternative, affermazione di volontà di trasformazione e, di conseguenza, senso della relatività di fronte al tempo. Il Barocco soprattutto, nella sua declinazione scenografica, testimonia la dimensione "teatrale" dell'architettura, di una spettacolarità spinta oltre i limiti dei valori assoluti e non a caso chiamata a far da sfondo e ad integrarsi all'atto effimero della

fiesta, dell'esibizione momentanea di magnificenza, di compiacimento del *transeunte*. I nostri magistri hanno partecipato a tutto ciò, ne sono stati addirittura protagonisti entrando nella storia, ma non hanno fatto crescere in questa direzione la cultura rurale d'origine, a cui si riferirono probabilmente solo per ancorare a valori stabili e definitivi quella parte della loro visione aperta alla dinamica dell'evoluzione, forse in termini di compensazione all'inquietudine che da quella incostanza derivava.

Le nostre contrade, rimaste estranee a tale evoluzione (anche per il fatto di essersi trovate in stato di sudditanza non rispetto a un potere monarchico fautore dell'uso simbolico dei prodotti artistici, bensì all'autorità degli emissari di stampo borghese dei cantoni svizzeri), furono confrontate con questa realtà solo nel momento in cui l'indipendenza, attribuendo loro la dimensione di stato, le chiamò per la prima volta ad esigenze rappresentative. La difficoltà di entrare in questa dinamica è dimostrata dalle parole di Stefano Franscini a proposito dell'"indifferenza" e della "freddezza" con cui furono celebrate le prime feste nazionali (commemorazione della Riforma del 1830 la prima domenica di luglio e festa federale di ringraziamento la terza di settembre): "I nostri uomini di stato non hanno ancora riflettuto che un po' di magnificenza non è in simili congiunture un dispendio superfluo: ben vi han pensato i principi e ne san profittare a illudere il povero popolo" (*La Svizzera italiana*, 1837). Quanti ticinesi responsabili della cosa pubblica hanno meditato su queste parole di un uomo di stato da considerare fra i più grandi anche per il fatto di aver capito queste esigenze in un momento in cui le difficoltà di realizzarle nella disarmante povertà del paese erano addirittura proibitive?

Sta di fatto che ancora recentemente l'operazione collettiva chiamata ad aggiornare la visione del nostro passato in occasione del bicentenario dell'indipendenza ticinese (*Storia della Svizzera italiana*, a cura di Raffaello Ceschi, 1998-2000) ha riconfermato la priorità dell'attenzione per gli aspetti politici, economici, sociali, di costume e di cultura legati al vissuto, contemplando le "migrazioni d'arte" solo per la parte antica e sulla scia del già noto, escludendo (oltre ed inspiegabilmente a letteratura e filosofia) tutto quanto avesse attinenza con le arti dello spettacolo.

In verità tale atteggiamento di fondo, una sorta di resistenza ancestrale che si inalbera di fronte alla manifestazione del "superfluo" o dell'"effimero", è anche in parte debitore della stessa situazione storica della musica in Italia a partire dal Seicento, con il divorzio tra teoria musicale e composizione che, di fronte a una fioritura straordinaria di espressioni vigorose ed ammaglianti, mancò di elaborare i mezzi necessari ad analizzarla criticamente. L'impianto edonistico del modo italiano di far musica, che coltiva l'ascolto sensuale ed infervorato, ha condannato la teoria musicale all'impoverimento e a perdere lo statuto di scienza nella cultura e nel sistema scolastico italiani, che ancor oggi tendono a riservare spazio alla musica solo in quanto occasione ricreativa, anziché come materia di appron-

dimento critico. L'apertura ad altre tradizioni culturali (tedesca *in primis*) ha da tempo messo in moto un processo di riequilibrio tra pratica musicale e studio della musica (musicologia) in Italia. Sta di fatto che l'intellettuale di formazione italiana tende ancora a marginalizzare la musica, ritenuta, nella sua spontaneità ed immediatezza espressiva, a sé bastante e non bisognosa di cure o di sostegno.

Con l'acquisto del fondo Leoncavallo e la creazione della FOSI da parte dell'autorità cantonale si compivano quindi due atti altamente significativi come riconoscimento del valore e della funzione della musica nel quadro del patrimonio culturale della regione. Non a caso a spingere all'acquisizione del fondo leoncavalliano contribuì la parallela donazione allo stato dell'archivio delle *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*, la cui azione ventennale in favore dello studio della realtà storico-musicale locale non era estranea al grado di sensibilizzazione nei confronti dell'arte dei suoni raggiunto in sede politica, circostanza che sta alla base della donazione al Cantone Ticino da parte di Roberto Leydi nel 2002 (poco prima di morire) della collezione di strumenti popolari e soprattutto del proprio archivio bibliografico e sonoro (la seconda raccolta per importanza in Italia di documenti di musica popolare registrati nel cinquantennio di ricerca condotta sul campo dal grande studioso), andati ad arricchire il patrimonio del Centro di dialettologia e di etnografia.

La creazione di un polo per la ricerca musicale a Locarno e lo statuto di fondazione pubblica assicurato all'orchestra sono certamente da considerare un traguardo, che però non implica la soluzione di numerosi problemi che rimangono ancora aperti. In primo luogo la neonata *Orchestra della Svizzera italiana* costituisce un'eccezione vistosa fra le orchestre svizzere, fondate su base municipale anziché cantonale a significare una precisa funzionalità come servizio alla popolazione locale e come risultato di una tradizione profondamente radicata. L'impegno "cantonale" nella FOSI, a cui non corrisponde ancora un proporzionato coinvolgimento dei comuni, vale invece come premessa per un'assunzione di responsabilità da parte degli enti locali (soprattutto del Comune di Lugano) dai quali si pretende l'assunzione del ruolo di utilizzatori di un complesso dalle potenzialità non ancora completamente sfruttate.

In verità il ruolo dei comuni come operatori culturali corrisponde a un concetto di acquisizione relativamente recente. È significativo che i contributi municipali ai festival locali siano rimasti fino agli anni Ottanta in subordine rispetto alle responsabilità che in quest'ambito si erano assunti gli enti turistici. Fu ovviamente Lugano il primo centro a condurre una politica comunale di interventi in campo culturale che, con la creazione nel 1969 della *Rassegna internazionale delle arti e della cultura* (sorta intorno all'esposizione di pittura naïf), estendeva il discorso anche alle occasioni musicali, per la prima volta in certo qual modo riconosciute non

come pretesti spettacolari o di intrattenimento, bensì con meriti culturali equivalenti all'apporto delle altre discipline. Se a questa evoluzione non era estraneo il modello degli assessorati alla cultura che nelle vicine città italiane da almeno un decennio indicava la via della sua democratizzazione (la programmazione dell'*Autunno musicale* di Como nella sua diramazione tra avanguardia, incontri tra diverse discipline artistiche, generi minori, tematiche trasversali ai generi, aveva già mostrato una sua esemplarità ed attratto pubblico d'oltre confine), ancora una volta alla realizzazione dei relativi progetti risultava determinante il contributo della Radiotelevisione della Svizzera italiana. Al fervore del consigliere municipale Aurelio Longoni, il primo in Ticino ad identificarsi in un "dicastero della cultura", si affiancava quindi il dinamismo di Carlo Florindo Semini il quale nel 1969 e nel 1971 riuscì nell'intento di organizzare nella pittoresca sede della Villa Heleneum un Corso di perfezionamento affidato ad Arturo Benedetti Michelangeli, frequentato da quindici pianisti di ogni parte del mondo che, benché senza seguito, ebbe probabilmente un ruolo nella decisione del maestro di stabilirsi in Ticino (a partire dal 1971 dapprima a Massagno, poi a Pojana, Sagno e Pura), a cui riservò, senza contare una precoce apparizione a Lugano nel 1939, esibizioni a più riprese: nel 1956, 1968, 1973, 1974, 1981 (1953 ad Ascona). Nel 1972 Semini riuscì anche nell'intento di portare a Lugano Franco Ferrara ad animare un corso di direzione d'orchestra, che ovviamente si avvaleva dell'apporto del complesso sinfonico della RTSI.

Nel 1971 *La rassegna internazionale delle arti e della cultura* si avventurava in proposte musicali partendo dal tema del "D'après" a cui era intitolata quell'anno la mostra di pittura, a confermare come il valore culturale della musica fosse fatto dipendere dal suo modo di relazionarsi a un'altra disciplina riconosciuta come "culturale" in senso stretto, la quale veniva con ciò ad essere condecorata da una serata con gli *Swingle Singers* (invitati a presentare i loro ben noti brani "d'après Bach") e da un concerto di "trascrizioni" sinfoniche predisposto da Marc Andrae con l'*Orchestra della RTSI*. Nel 1972 fu la volta di un "Settembre musicale austriaco", con vari gruppi musicali viennesi e la rappresentazione di *Così fan tutte* in trasferta dall'*Opernhaus* di Zurigo. Nel 1973 per sottolineare la presenza della Romania come nazione ospite della seconda mostra internazionale dei pittori naïf, oltre a gruppi folcloristici di quel paese, per la musica ci si rivolse a Sergiu Celibidache che diresse l'*Orchestra della RTSI* in un memorabile concerto in Cattedrale, e il quale sarebbe ritornato l'anno successivo. Consolidato il ruolo del comune di Lugano come produttore di musica (o almeno come coproduttore nell'abbinamento sistematico alle risorse della RTSI), dal 1976 in poi il suo coinvolgimento si emancipò dalla relazione diretta tra musica e mostre di pittura per convogliare le risorse nel tentativo di far risorgere una stagione operistica (su questo ritorneremo).

Purtroppo tale evoluzione, che in teoria avrebbe dovuto rafforzare la presenza della musica nella coscienza e nella vita culturale della regione, non si tradusse immediatamente in un vantaggio. Alla difficoltà di coordinare interessi divergenti tra politica culturale e politica turistica va fatta ad esempio risalire l'improvvisa e improvvida decisione di decretare la fine dei *Concerti di Lugano* nel 1976, in un momento in cui al contrario, data la congiuntura favorevole, con la ricerca di un accorto equilibrio tra le posizioni sarebbe stato possibile tentarne il rilancio. Basti pensare che l'ultimo concerto dell'ultima rassegna, prodotto dalla Televisione della Svizzera italiana, il 3 giugno portava sul podio Luciano Berio alla testa dell'*Orchestra della RTSI* con i solisti Cathy Berberian, Heinz Holliger e Anthony Di Bonaventura in un programma di musiche sue (*Points in the curve to find*, *Sequenza* per oboe solo, *Folksongs*).

Il rilancio poté avvenire solo nel 1982 per merito di Bruno Amaducci, il quale varò la *Primavera Concertistica* di Lugano in uno scenario in cui l'ipoteca turistica veniva messa ai margini, sfruttando la nuova realtà della sponsorizzazione, appellandosi in modo dichiarato al patrocinio municipale, ma con la garanzia fornita dalla RTSI, rivelatasi ancora, con la messa a disposizione dei suoi complessi (orchestra e coro) e del proprio apparato organizzativo, il fulcro della vita concertistica della Svizzera italiana. L'obiettivo fu possibile anche grazie alla capienza della sala anfiteatrale del Palazzo dei congressi aperta nel 1975, con i circa mille posti a sedere e un efficace e ramificato sistema di abbonamenti.

Articolata intorno a una serie di orchestre ospiti (fra le maggiori ricordiamo la *Filarmonica della Scala* diretta da Carlo Maria Giulini, da Claudio Abbado e da Wolfgang Sawallisch, la *London Symphony Orchestra* diretta da Gennady Rodjestsvensky, la *Royal Philharmonic Orchestra* di Londra diretta da Antal Dorati, i *Wiener Symphoniker* diretti da Georges Prêtre, l'*Orchestra dei Gewandhaus* di Lipsia diretta da Kurt Masur, l'*Orchestre national de France* diretta da Lorin Maazel, l'*Orchestra del Settecento* diretta da Frans Brüggen, l'*Academy of St. Martin-in-the-Fields*, ecc.) tale caratterizzazione ha assicurato una copiosa raccolta di frutti fra un pubblico per consuetudine pronto a rispondere positivamente a tal grado di sollecitazione. Passato il testimone a Fernando De Carli nel 1996 e a Pietro Antonini nel 2002, trasformata nel 2000 in una fondazione con la denominazione di *Lugano Festival*, la rassegna mira ad uscire dalla logica della replica di eventi musicali inaugurati altrove e a maturare le premesse per superare una situazione di subordine a livello internazionale, per porsi in alternativa con altri festival, condizione data per intanto solo in parte, grazie alla programmazione *ad hoc* consentita dalla flessibilità dei complessi a disposizione *in loco* e dal loro acquisito livello di qualità concorrenziale (*Orchestra della Svizzera italiana* e *Coro della RTSI*).

Non tutto il vuoto che la scomparsa dei *Concerti di Lugano* aveva lasciato è potuto però essere colmato dalla *Primavera concertistica*, rispettivamente da *Lugano Festival*: la scelta di successo è stata decisa escludendo ancor più sistematicamente la musica da camera che proprio sulla piazza luganese rimane la parente più povera.

Le *Serate musicali breganzonesi*, curate alla fine degli anni 60 dal cantante americano di origine tedesca Ernst Wolff nell'intima cornice della Chiesa di Biogno, hanno interrotto da tempo il loro ciclo. Lo stesso dicasi dei *Concerti pomeridiani* che l'Unione di Banche svizzere trapiantò all'inizio degli anni Settanta a Lugano (Teatro La Cittadella), per poi spostarli a Locarno e a Chiasso, fino ad abbandonarli di fronte alle difficoltà di ricreare alla nostra latitudine l'abitudine dell'incontro musicale come suggello della giornata lavorativa attecchito senza difficoltà nella Svizzera tedesca. Un altro istituto economico, la Migros con la sua sezione culturale, è presente fin dal 1959 nella vita concertistica ma, dopo aver rinunciato ad operare in modo sterilmente autonomo, ha scelto di interagire con le numerose iniziative sorte in questo campo nella forma della coproduzione. Alla musica da camera è riservata una presenza capillare che però rimane marginale, lasciata a piccole organizzazioni quali *Ceresio estate* impegnata dal 1976 in manifestazioni decentrate nelle località nei dintorni di Lugano, spesso offerta come tribuna a giovani artisti locali, oppure a *Musica nel Mendrisiotto*, associazione attiva fin dal 1977 che si pone come riferimento di animazione culturale della rispettiva regione, non accontentandosi di allestire cartelloni concertistici per altro variati ed originali, ma promuovendo anche conferenze sulla musica, corsi di attività corale e corsi di chitarra (con Alberto Ponce per quindici anni), e gestendo a Mendrisio un luogo di incontro provvisto di biblioteca musicale, di attrezzature d'ascolto e di una sala per piccoli concerti oltre che come sala-prove messa a disposizione dei gruppi musicali della regione.

Il fatto saliente di *Musica nel Mendrisiotto* è l'aver scoperto il suo pubblico trattandolo come un pubblico metropolitano, di tradizione. Fermi nel riconoscimento dei valori assoluti del messaggio artistico, gli ardimentosi organizzatori insubrici (con alla testa Luigi Quadranti) sono stati premiati nella loro fede trovando nella "campagna adorna" quell'attenzione che nei centri non è sempre garantita a causa di un'abbondanza di offerta che spesso provoca indigestione. Inoltre hanno restituito all'ascolto vergine musiche stremate per troppa assuefazione, facendole riscoprire sotto nuova luce e dimostrando che, anche nella periferia, a volte è possibile trovarsi al centro di coordinate risolutive. Si tratta di un atteggiamento che corrisponde a una geografia certamente, a borgate e villaggi non sufficientemente estesi per costituire singolarmente polo di risorse umane e materiali. Ma ciò corrisponde soprattutto a un modo di interagire determinato dalla proverbiale apertura d'animo di una popolazione di frontiera la quale, pur nutrendo un profondo senso delle radici ed espressioni di robu-

sto campanilismo, manifesta una mobilità e una disponibilità al dialogo con il diverso non comune. Accanto al repertorio affermato, a getto continuo si sono moltiplicate le proposte di musica d'oggi (anche nelle sue diramazioni extracolte). Quasi 60 prime assolute sono state garantite dal sodalizio mendrisiense, che nell'insieme in un venticinquennio è riuscito a presentare circa 250 composizioni contemporanee (molte di compositori ticinesi), estendendo l'attenzione, oltre all'esecuzione vera e propria, ad incontri con compositori (Bruno Bettinelli, Renato Dionisi, Franco Donatoni, Riccardo Malipiero, Azio Corghi). Fra i numerosi *ensembles* ospitati fa discorso a sé la presenza del quartetto per archi, sistematicamente e coerentemente programmato con lo scopo di garantire rappresentanza a un repertorio chiave dell'evoluzione della musica e di far conoscere i gruppi emergenti nella sua promozione, facendo sfilare i quartetti *Haydn, Amati, Casal, Henschel, Amar, Euler, Erato, Carmina, Quartetto di Fiesole, Nouveau Quatuor de Genève, Borromeo String Quartet, Neues Zürcher Quartett, Giovane Quartetto Italiano* (agli esordi). Ma è soprattutto nell'impegno a proporre la musica preromantica, ospitando figure di interpreti tra le maggiori fra quelle che hanno assunto un ruolo protagonista nella rilettura in termini "filologici" delle antiche musiche, che va riconosciuto il merito di *Musica nel Mendrisiotto*. Vale quindi la pena di ricordare la presenza del clavicembalista Gustav Leonhardt insieme con Frans Brügger (flauto) e ad Anner Bijlsma (violoncello), il clavicembalista Bob van Asperen, l'*Ensemble 415* con René Jacobs, il liutista Hopkinson Smith, la cantante Montserrat Figueras, l'*Ensemble Aurora* con Enrico Gatti (violino), *Musica Fiorita*, il *Purcell Quartet*, il *Giardino Armonico*, *Ex Silvis Antiqua Musica*, *Sonar parlante* (con Roberta Invernizzi), i *Madrigalisti Ambrosiani*, il *Trio Gaetano Nasillo* (violoncello) – *Jasper Christensen* (violino) – *Tobias Bonz* (violoncello), la flautista Marijke Miessen con Glen Wilson (clavicembalo), Woüter Möller (violoncello), Lucy van Dael (violino), Saguri Yamagata (violino), Staas Swlerstra (viola), Anthony Woodrow (contrabbasso), Yen Wilson (violoncello). A dimostrare le radici della prassi esecutiva originale attecchite anche in tempi lontani alla nostra latitudine è stato coerentemente fatto appello alle personalità che hanno avuto un ruolo protagonista nella Svizzera italiana, a partire da Chiara Banchini (con Christensen e Nasillo), al liutista Luca Pianca (con Guillemette Laurens, Marta Alayano, Lorenzo e Vincenzo Ghielmi, e altri), al soprano Nadia Ragni (con Elisabetta Tiso e Andrea Marcon).

Gli estremi quindi - ciò che di più insolito compare nei cartelloni concertistici, ciò che si tende a tenere in quarantena dosandone la presenza - sono gli elementi che hanno caratterizzato e qualificato le edizioni della rassegna cresciute l'una dopo l'altra tra Chiasso e Riva San Vitale, tra Balerna e Ligornetto, tra Morbio e Rancate, tra Mendrisio e Castel San Pietro e altrove in una geografia che non invita più solo per la dolcezza del paesag-

gio, la bonomia della sua popolazione faconda, i sapori delle sue pietanze, ma anche per la novità e la freschezza dei suoni e dei canti che la percorrono.

Dapprima contiguo a *Musica nel Mendrisiotto*, per la diramazione sul territorio svizzero di un'iniziativa cresciuta nell'ambito dell'*Autunno musicale di Como* (con i primi due concerti nel 1988 a Castel San Pietro e a Biasca), è stato il *Canto delle pietre*, una rassegna musicale impostasi al punto da procedere autonoma nel 1998 con la denominazione *Ormai conviene cantare di pietre certe*. Con attenzione rivolta al Medio Evo nella ritrovata spiritualità respirata nel connubio tra la musica d'epoca e i luoghi che testimoniano la sua forza d'elevazione, permettendole di risuonare nell'essenzialità di un'espressione ripercorribile nel suo valore esistenziale prima ancora che culturale, ogni anno vi si succedono occasioni di incontro con formazioni dedite alla musica più antica della tradizione europea, dal canto gregoriano ai canti dei trovatori, che hanno consentito di attirare un pubblico nuovo verso le manifestazioni musicali storiche, disposto a rispondere al messaggio per la suggestione del suo vibrare fisicamente negli spazi che lo accoglievano in origine. Ciò ha sollecitato la frequentazione musicale delle chiese romaniche che costituiscono il più ricco patrimonio artistico ed architettonico della regione, nei monumenti di San Pietro a Biasca, di Giornico, Quinto, Malvaglia, Torre, Castello di Serravalle, San Biagio di Ravecchia, Montecarasso (convento), Muralto, Maggia, Castello visconteo di Locarno, Mezzovico, Miglieglia, Cademario, Tesserete, Cagiallo, Torello, Riva San Vitale, Castel San Pietro. Ecco che l'uso della chiesa, non come surrogato della cronica mancanza di sale di concerto alla nostra latitudine bensì come luogo in cui organicamente si determina la dimensione acustica di un'espressione originale, ha permesso di dispensare al pubblico forti emozioni resuscitando voci liberate in spazi richiamati a vivere nella loro condizione sonora. È con ciò evidente che, se la combinazione dei concerti con visite guidate, con mostre e conferenze sui luoghi storici e sui temi artistici e culturali relativi costituisce una meritevole occasione di approfondimento (peraltro seguita e da sostenere), la motivazione che ha fatto crescere un pubblico intorno alla manifestazione corrisponde essenzialmente ad inappagati bisogni individuali, che la pianificata e razionalizzata condizione moderna non è in grado di soddisfare. Indipendentemente dal margine di approssimazione estetica inevitabilmente connesso a un approccio siffatto, tale diffondersi di una premessa capace di innescare interessi alternativi alle ovvietà dettate dal consumo corrente di musica non è quindi da sottovalutare per l'allargamento del bacino d'utenza della musica da concerto. In un quindicennio esso ha convogliato alla nostra latitudine gruppi da ogni parte d'Europa, dall'Italia (*La Reverdie*, *Accordone*, *Nova Schola Gregoriana*), dalla Francia (*Ensemble Perceval*, *Les chantres de la Sainte Chapelle*), dalla Scandinavia (*Coro Ars Nova*), dalla Boemia (*Schola*

Gregoriana Pragensis), dalla Germania (*Ensemble Frühe Musik Augsburg*), dall'est europeo (*Coro del patriarcato ortodosso di Mosca*, *Coro greco bizantino di Atene*), dalla Spagna (*Guppo universitario da camara de Compostela*), dal Portogallo (*Coro gregoriano di Lisbona*), dall'Inghilterra (*Gothic Voices*, *Hilliard Ensemble*), lasciando spazio anche a voci singole (Catherine King, Kenar Ofri, Barbara Thornton, René Zosso, Martin Pest, Equidad Barès) e soprattutto a gruppi folclorici (*A cumpagnia* dalla Corsica, *Confraternita del Santo Rosario* di Oristano) i quali, nella rivelazione della continuità della radice arcaica nella pratica popolare, si presentano come testimonianza viva del persistente grado strutturale che consente l'immedesimazione del pubblico moderno in queste antiche espressioni.

Un'impronta altrettanto originale per la capacità di mobilitare un nuovo pubblico è stata lasciata da un'altra associazione, *Oggimusica*, sorta allo scopo di colmare la lacuna dovuta alla scarsa presenza di opere contemporanee nella programmazione concertistica locale, che ha però saputo subito mobilitare il pubblico per la sua disinvoltura e per la capacità di muoversi al di fuori degli schemi accademici, con proposte sempre stimolanti sia per la priorità posta sul ruolo dell'interprete sia per l'abolizione di ogni discriminazione riguardante il livello di dignità dei generi. In tal modo, in un paese in cui la musica del nostro tempo non è mai riuscita a marcare la sua presenza con sistematicità, quando fu approntato tale specifico canale di diffusione essa ha trovato voce non per far risuonare le opere ufficialmente omologate dall'*establishment* internazionalmente deputato alla loro selezione attraverso la *Società internazionale di musica contemporanea*, ma per riflettersi come realtà problematica confrontata con modi aperti, in divenire, in grado di cogliere le relazioni tra fenomeni lontani. Intendendo il proprio ruolo come complementare all'attività di altri enti, *Oggimusica* (la cui denominazione iniziale, *OGGImusica*, sottolineava anche graficamente il suo impegno nel presente) ha sempre inteso il termine "musica nuova" in senso molto ampio, includendovi tanto la musica contemporanea di origine "colta" quanto gli aspetti più stimolanti e di ricerca della musica "extracolta" (jazz, rock, ecc.), e prendendo in considerazione anche gli approcci nuovi alla musica del passato (musica popolare, musica antica, ecc.).

"Europa-America, la musica oltre": era questo il tema della prima manifestazione con cui il 24 settembre 1977 *Oggimusica* iniziava il suo periplo. Nel titolo è delineato un programma globale. Vi troviamo l'ambizione a rompere la logica gravitazionale dell'eurocentrismo; vi troviamo insieme la volontà di oltrepassare i confini che dividono musica da musica. Poiché dietro le idee stanno sempre le persone, è utile ricordare come gli animatori avvicendatisi alla guida dell'associazione (Francesco Hoch, Osvaldo Tritten, Mario Conforti, Gary Owens, Mario Pagliarani, Nadir Vassena, Stefano Knuchel, Mathias Steinauer, Christian Gilardi) si fossero

ispirati alle esperienze che da un decennio, a due passi da casa, già conduceva l'*Autunno Musicale* di Como. Fu il tentativo di sbloccare la situazione musicale della Svizzera italiana, per certi versi sovradimensionata grazie ai festival di prestigio, all'*Orchestra della RTSI*, ai numerosi cicli di concerti, ma per un altro ingessata in occasioni prevedibili e dal repertorio circoscritto ad uso di fruitori di un concertismo fermo alla tradizione ottocentesca. Tra le musiche eseguite in quel 24 settembre troviamo John Cage, Christian Wolff, Dieter Schnebel, il *S.E.M. Ensemble* di Buffalo, e il gruppo rock *Henry Cow*. Musica del nostro tempo quindi, ma non musica consacrata nei santuari dell'avanguardia che già viveva una propria stagione di accademismo. La scelta di Cage era infatti programmatica di un modo liberato di intendere i rapporti nel mondo delle sonorità, dove poteva effettivamente trovare posto anche un gruppo rock. In altre parole l'approccio alla musica che veniva proposto non era tanto di tipo culturale quanto esistenziale: al di là del dovere di conoscenza vi agiva un bisogno di relazione, di entrare creativamente in dialogo con l'opera d'arte. In verità questo era il punto fondamentale che distingueva l'organizzazione stessa dell'evento dal modo circoscritto con cui il concerto o il recital sono comunemente intesi. La manifestazione iniziava alle 14 e terminava a mezzanotte, come seguito di momenti in parte dislocati nella Scuola Tecnica Superiore di Trevano, riscoperta come luogo di aggregazione. Il pubblico era responsabilizzato quindi nella scelta di seguire questo o quello, di andare e venire; era un modo di coinvolgerlo anche nel momento della sua assenza. Vi si sperimentava un tipo di relazione che andava al di là della realtà musicale. Immediatamente infatti le iniziative di *Oggimusic* attirarono il pubblico giovanile alla ricerca di percorsi creativi fuori degli schemi, di chi viveva la realtà artistica come espressione dell'oggi e non come assecondamento di una tradizione.

In quel 24 settembre vi compariva John Cage su video. Già erano poste la basi a ciò che negli anni successivi fu ampiamente attuato: la trasversalità delle espressioni al di là delle categorie artistiche, capace di cogliere la modernità nel composito, nella velocità dell'informazione, nell'abbreviazione delle distanze, nei sincretismi che ne derivano.

Di qui, più che singoli concerti, l'interesse di *Oggimusic* per manifestazioni articolate in più serate e in più spazi, come il ciclo "Oriente-occidente" nel 1978, sui rapporti fra la musica tradizionale asiatica e la musica nuova euro-americana (con la compagnia di Kathakali del Kerala, Tràn Quang Hai, il *Duo Wyttenbach*, Omar Zoboli, Kishor Gosh, Tony Scott, il *Gambang Gamelan*, *Prima materia*, Ivan Vandor, il *Duo Tabrizzadeh-Shai Gan* e la memorabile partecipazione di Philip Glass all'organo elettrico), seguito lo stesso anno dal ciclo intitolato "L'improvvisazione" ("concerti-gesti-performances-interventi-confronti-dia-foto-tapes" con la partecipazione del gruppo *New Phonic Art* formato da Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, K'Ploeng, il *Sam Rivers*

Quartet, il *Duo Altena-Joling*, il *Duo Michel Portal - Bernard Lubat*, Lol Coxhill, Derek Bailey, Tristan Honsinger, Maurice Horsthuis, Michel Waisvisz, Terry Day, Giancarlo Cardini), per chiudere la rassegna con “Teatro musicale”: opere di Purcell e Britten presentate da *The Opera Factory* di Zurigo, il gruppo di danza espressiva *Choreo 77*, le esibizioni di danza indiana di tradizione “Orissi” e “Baratha Natyam” (con Aloka Panikar e Syroja Kohkar), il *Pierrot lunaire* di Schönberg e *Das Glashauss* di Wütrich presentato dall’*Ensemble Mixt Media* di Basilea.

Nel 1979 fu presentato un programma ancora più denso: “Suono e immagine I” (sui rapporti tra musica e immagine cinematografica con l’accompagnamento dal vivo a *Un chapeau de paille d’Italie* di René Clair da parte di Arthur Kleiner, direttore dal 1939 al 1967 del settore musicale del Museo d’arte moderna di New York diventato il maggiore specialista delle ricostruzioni del commento musicale ai film muti; e con uno spettacolo multimediale con regia e direzione musicale di Josef Anton Riedl), seguito da “Le parole della musica “ (con l’esecuzione di *La grande madre impazzita* di Giovanna Marini, del *Contrappunto dialettico alla mente* e di *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono con il soprano Liliana Poli, con lo spettacolo “dada-rock” di Ivan Cattaneo e i *Neo-Homo*, con lo spettacolo fonetico degli *Exvoco* e un recital di Atahualpa Yupanqui), completato da “Trasgressioni sonore” con il *Feedback Studio Köln* (viola e sintetizzatore), il *Duo Waisvisz - Toebosch*, Michael Galasso (violino con elaborazioni elettroniche), Hugues Davies (strumenti elettronici e acustici ricostruiti), Laurie Anderson (voce, violino, nastro, ecc. con estratti da *American on the Move*), Alvin Lucier (oscillatori e microfoni), *Elektriskra* (trombone, contrabbasso, violino e sintetizzatore), Richard Teitelbaum (sintetizzatore PolyMoog), con introduzioni e commenti di Daniel Charles, direttore del Dipartimento Musica dell’Università di Vincennes.

“Riferimenti” fu il titolo della rassegna nel 1980, con la *Sun Ra Arkestra*, il recital *Second Hand Songs* di Cathy Berberian accompagnata da Harold Lester, le improvvisazioni di Misha Mengelberg (pianoforte) e Han Bennink (batteria), il *Gruppe Neue Musik Köln (Spiral e Kurzwellen* di Stockhausen), Paolo Castaldi come direttore e solista in sue composizioni.

Nel 1981 la manifestazione tornò a svolgersi in tre parti. “Made in Switzerland” si diramò oltre Lugano a Muralto, Balerna e Giubiasco con una rassegna di musica improvvisata che ebbe per protagonisti Irene Schweizer, il *Quartetto M.I.T.*, Jürg Hager, il *Duo Pierre Favre - Léon Francioli*, il *Duo Polyphonie Zürich*, il *Trio Tiegel*, il *Duo Andy Guhl - Norbert Möslang*, e la riunione di tutti i partecipanti in un superconcerto finale. Sotto il titolo “Third Wave” (sull’uso della tecnologia in musica) si presentarono qualche mese dopo Terry Riley (organi elettronici e amplificazione multicanale), David Behrman (strumenti acustici, elettronici e computer), Tom Johnson (nove campane), Alvin Curran (voce, strumenti

acustici, nastri preregistrati e sintetizzatori). “Uno sguardo a Oriente” chiudeva l’anno con i *Daghar Brothers* (improvvisazioni vocali nello stile dhurpad dell’India settentrionale), il *Duo Daryush Tala’j - Djamchid Chemirani* (Persia), *Nouthong Phimvilayphon* e musicisti del Laos (musica classica e popolare laotiana).

Nel 1982 la “Chitarradiade” si apriva con musica rinascimentale e del primo Barocco (*Concerto vago*), musica folk americana (John Fahey) e il jazz di Egberto Gismonti e *Academia de danças*, seguito dal *Gruppo Musica Mediterranea*, dal Duo Sor, da Atahualpa Yupanqui, e completato dall’improvvisazione radicale di Hans Reichel, dal rock trasversale di *Equal Time* e dal flamenco di Victor Monge “Serranito”.

Col titolo “Il pianoforte nella musica del Novecento” il 1983 riservava il confronto con Terry Riley (pianoforte e apparecchi elettronici) e Krishna Bhatt (sitar e tabla), con Claude Helffer (Schönberg, Boulez, Debussy, Xenakis), con il *Duo Canino - Ballista* (Castiglioni, Ligeti, Battiato, Stravinsky), con David Tudor (Cage e Tudor, per pianoforte e strumenti elettronici), con Guus Janssen (composizioni e improvvisazioni) e “Blue” Gene Tyranny (pianoforte e nastro magnetico). Dopo una seconda serie di “Musica e immagine” nel 1983, nel 1984 fu la volta del convegno, della mostra e dei concerti in ricordo di Hermann Scherchen, integranti quattro serate dedicate ad esperienze recenti di musica creativa provenienti dal jazz (il *Duo Lauren Newton - Uli Scherer*, il trio di Steve Lacy), dal *Divertimento ensemble* diretto da Sandro Gorli (Adriano Guarneri, Paolo Renosto, Salvatore Sciarrino, Armando Gentilucci, Bruno Maderna) e da Fernando Grillo (contrabbasso), Rohan de Saram (violoncello) e Alfred Rutz (flauto) in un repertorio internazionale di autori svizzeri, francesi, inglesi, italiani e tedeschi che hanno dedicato la loro attività anche a composizioni per strumenti singoli.

Al centro della rassegna nel 1985 troviamo un omaggio a Luciano Berio con una serie delle sue sequenze eseguite da Omar Zoboli (oboe), Ciro Scarponi (clarinetto), Alfred Rutz (flauto), Giuliana Albisetti (arpa), John Tilbury (pianoforte), Giancarlo Schiaffini (trombone), Aldo Bennici (viola), Carlo Chiarappa (violino), e con un incontro del compositore con Massimo Mila. Completavano la manifestazione gli appuntamenti con i francesi *Art Zoyd* e gli americani *Skeleton Crew* (nuove strade del rock), il *Duo Erika Radermacher - Urs Peter Schneider* (Peter Streiff, Howard Skempton, Tom Johns, Schneider), l’*Ensemble AMM* con composizioni di Cornelius Cardew, Akio Suzuki (oggetti ululanti, lastre rotanti, Analapos e altri strumenti originali) con la danzatrice Junko Wada (avanguardia giapponese).

“Vox-voce” nel 1986 metteva a confronto musica vocale antica e contemporanea, con l’*Ensemble Gilles Binchois*, il gruppo *Querstand* guidato dalla pianista-musicologa Grete Wehmeier (musica classica, improvvisata e jazz), il trio femminile di Annick Nozati (voce), Irene Schweizer (pia-

noforte), Jaëlle Léandre (contrabbasso), l'*Ensemble Sequentia* di Colonia. Lo stesso anno la rassegna si diramava in "Musica e computer" (concerti e corsi pratici di informatica musicale), occasione per ascoltare *Traiettorie* di Marco Stroppa (per pianoforte e suoni generati da computer), *Hands* di Michael Waisvisz, le dimostrazioni di Pietro Grossi del Centro di informatica musicale dell'Università di Pisa, e composizioni per strumenti e nastro magnetico realizzate in Svizzera da Bruno Spoerri, Gerald Bennett, Rainer Boesch, Dexter Morrill.

Nel 1987 l'ensemble di solisti del Teatro Bolscoi diretto da Alexander Lazarev proponeva in due concerti una rassegna dell'ultima generazione sovietica: Tigran Mansurian, Alfred Schnittke, Edison Denisov, Nicolai Korndorf, Sofia Gubaidulina, Ashot Sograbian, Valentin Silvestrov, Elena Firsova, Vladislav Shut, Martun Israelian, Faradj Karaev, Serghei Slonimski.

"Ri-percussioni" era il titolo della rassegna del 1988 aperta dalle danze Cham del monastero tibetano di Dzongkar Choede, a cui facevano seguito Elliot Carter, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis e Sylvano Bussotti eseguiti da Maurizio Ben Omar, Steve Reich con i suoi *Musicians* (in *Sextet, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ, Music for 18 musicians, New York Conterpoint*), il vocalista Michael Vetter in una seduta di musica zen (con pianoforte, tambura, koto, e vari altri strumenti a percussione), oltre alla curiosa ricostruzione dei suoni del paleolitico da parte di Walter Maioli.

Nel 1989 Karlheinz Stockhausen era protagonista di due serate come compositore ed interprete col *Collegium Vocale Köln* (per *Stimmung*), e con Suzanne Stephens (corno bassetto), Kathinka Pasveer (ottavino e flauto in sol), e i danzatori Jean-Christian Chalon e Michèle Noiret per *Xi, Zungenspitzentanz, Ave*, oltre all'ascolto di *Telemusik* e del *Gesang der Jünglinge*.

Il 1990 si apriva nel segno del postmoderno con Michael Nyman e la sua band e con la collaborazione del *Balanescu Quartet*.

Philip Glass al pianoforte inaugurava la rassegna di musica americana del 1991, seguito dal *Rova Saxophone Quartet* con Alvin Curran (all'elettronica e alle tastiere) per un programma interamente a lui dedicato. L'*Orchestra della Svizzera italiana* diretta da Giorgio Bernasconi (Cage, John Adams, Ives, Feldman, Michael Torke) sanciva l'impegno della RSI sempre più determinante nell'arricchimento di tali cicli, che nella fattispecie completava questa edizione con *Double Edge* (Meredith Monk, Mel Powell, "Blue" Gene Tyranny, Steve Reich, Cage, David Borden), il *Terry Riley Kahyal* interamente dedicato a Riley, *Peter Gordon and Love of Life Orchestra* (composizioni di Peter Gordon), il trombone computerizzato di Nicolas Collins e l'appendice svizzera di Paul Giger con *Chartres* eseguita nella Chiesa di S. Antonio.

A due anni dalla morte Luigi Nono veniva ricordato nel 1992 con tre concerti (l' *Orchestra della Svizzera italiana* diretta da Diego Masson con solista di flauto Alfred Rutz, il *Coro della RTSI* diretto da André Ducret in *Liebeslied*, *Per Djamila Boupacha* e due cori a cappella da *Intolleranza*, l'esecuzione diretta da André Richard con lo *Studio sperimentale "Heinrich-Strobel-Stiftung"* di *La lontananza nostalgica utopica futura* e di *Quando stanno morendo*, *Diario polacco 2*. Il *Kronos Quartet* (Hamza El Din, Philip Glass, Dumisani Maraire, Istvan Marta, John Oswald, Peter Schulthorpe, John Zorn) era l'attrazione del ciclo di fine anno dal titolo "Inauditi quartetti" che presentava anche il *Soldier String Quartet* (Nic Collins, Skip James, Robert Johnson, Thelonius Monk, Laura Seaton, Elliot Sharp, Dave Soldier), *The Balanescu Quartet* (Gavin Bryars, David Byrne, Robert Moran, Michael Torke), Mia Zabelka e compagni nella performance interattiva *Quartetto d'archi nel cyberspazio*.

Col titolo di "Labirinti" la rassegna del 1993 si apriva con il *Klangforum Wien* (musica austriaca del XX secolo), seguito da *La Strimpellata* (Lutoslawski, Hindemith, Varèse, Pagliarani, Britten), dall'*Ensemble Contrechamps* diretto da Giorgio Bernasconi in *Laborintus II* di Berio (nel ciclo "Miti poetici" della RSI) e concluso da un concerto monografico dedicato a Niccolò Castiglioni.

Dopo la pausa del 1994, nel 1995 si riprendeva con "Musica dall'isola" rassegna di musica svizzera seguita da "Musica contro", musica e letteratura tra le due guerre con l'esecuzione della cantata *Die Mutter* di Hanns Eisler su testo di Brecht e dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola col *Coro della RTSI* diretto da Diego Fasolis.

Il tema "Musica e letteratura" venne ripreso nel 1996 per l'esecuzione della prima parte dell'oratorio *Thyl Claes* composto da Wladimir Vogel tra il 1937 e il 1943 a Comolengo e diretto da Luca Pfaff con solisti, *Choeur des XVI* e l' *Orchestra della Svizzera italiana*, proseguito con un *Omaggio a Manuel De Falla*, con Octavio Paz musicato da Andrea Cappelletti, con Heinrich Heine musicato da Schubert e da Roland Moser, con i *Kafka-Fragmente* di György Kurtag, con "Voci dall'inferno" (Dante riletto da *Trinovox*), con Franco Beltrametti musicato da Giancarlo Locatelli, con Eugenio Montale musicato da Francesco Aroni Vigone, e con l'*Ensemble Oggimusic* in brani di Ivo Antognini, Daniel Glaus, Urban Mäder, Cornelius Schwehr, Franco Donatoni e Ravel.

Si giungeva così, nel 1997, all'anno del ventesimo dell'associazione, festeggiato dando evidenza all'*Ensemble* che ne portava il nome (Cage, Stockhausen, Hoch), al Trio di Egberto Gismonti, a un'insolita Brass Band (*Interkantonale Blasabfuhr*), a un teatro musicale ambulante proveniente da Berlino (Cage, Schnebel, Ott, Wüthirch), al percussionista bellinzonese Ivano Torre con il clarinetto di Markus Eichenberger, a tre musicisti (Gilardi, Lüscher, Aschwanden) suonanti per la danza, programmaticamente disposti in un ventaglio di direzioni, a dichiarare il massimo del principio della molteplicità ispiratore della programmazione di

Oggimusic fin dall'origine, e concluso dal *Notturmo* di Walter Fähndrich, l'improvvisatore lucernese alla viola, ticinese di adozione dopo il suo trasferimento a Brissago.

L'anno del ventennale voleva però anche guardare avanti: ciò significò gettare un fascio di luce su come la nuova realtà dell'est europeo si ripercuoteva in campo artistico. Fu possibile quindi ascoltare compositori ucraini con l'*Ensemble für neue Musik Zürich*, la cantante violinista sperimentale Iva Bittovà, la miscela di rock, jazz e musica contemporanea dell'*Agon Orchestra* di Praga sullo sfondo di un concerto degli allievi del Conservatorio della Svizzera italiana "da Czerny a Ligeti".

Le tematiche che dopo vent'anni si prospettano ad *Oggimusic* sono ancora molte ed inedite, nella misura in cui la realtà è una mutazione permanente, ma è anche vero che, se occorre fatica e coraggio nel 1977 a dischiudere l'orizzonte delle molteplici diversità, a distanza di un ventennio in parte era diventata una moda. In tale circostanza l'associazione luganese ha mostrato una certa difficoltà a posizionarsi nella geografia dell'innovazione. Le rassegne successive non hanno mancato di confermare l'originalità della programmazione, ma sotto i titoli di richiamo non hanno saputo coniugare con la stessa motivazione delle origini le diverse realtà espressive del jazz, delle manifestazioni etniche, del rock, delle esperienze sperimentali, più spesso associate nella condivisione della marginalità culturale anziché messe a fecondo confronto di soluzioni estetiche. In verità tale situazione era anche il risultato della fine di una stagione di idealità che dal '68 aveva ricavato lo slancio per la rottura degli schemi mentali, culturali, sociali e politici alimentando un'onda lunga che non poteva tuttavia durare all'infinito. Dopo vent'anni il pubblico stesso, che aveva incoraggiato la spinta verso nuove direzioni, non tanto era diminuito di numero ma non era più in grado di confermare le strade da percorrere, che rimanevano aperte più per dovere di testimonianza che per reale significato progressivo. Il problema che *Oggimusic* si trova a fronteggiare non è quindi quello di inalberare il principio delle diversità come difesa di singole posizioni acquisite nei vari campi di sperimentazione, bensì quello di ritrovare la ragione che li accomuni, in una congiuntura sempre più dominata dalla frammentazione degli interessi e degli obiettivi.

Un altro tentativo di porsi in alternativa agli appuntamenti altisonanti è da ascrivere alle iniziative di *Ars et musica*, l'organizzazione creata da Esther Nyffeler nel 1970 intorno alla sua residenza di Aranno (al "Palazzo" e all'anfiteatro all'aperto). Coniugato tra occasioni di musica da camera e spettacoli veri e propri, per un certo tempo tale organizzazione oltre ad incontri distribuiti sull'arco della primavera ha tenuto in piedi per un quindicennio una programmazione estiva che ha dovuto essere interrotta per sopravvenute difficoltà finanziarie. Oltre ad ospitare cantanti e strumentisti della regione in operazioni che li mettevano a confronto con per-

sonalità di valore internazionale, il merito di questa iniziativa del tutto privata fu quello di specializzarsi in alcuni settori quasi completamente assenti dall'orizzonte locale. Innanzitutto sono da menzionare le recite monteverdiane, che diedero sbocco ad alcuni collaboratori "storici" del laboratorio di Edwin Loehrer (Laerte Malaguti, Alfonso Nanni, Maria Grazia Ferracini, Rodolfo Malacarne) in operazioni in cui potevano rivelarsi anche sul piano scenico. In secondo luogo gli intermezzi settecenteschi in costume. In terza posizione troviamo gli spettacoli di danza che concessero spazio a proposte coreografiche aggiornate da parte del corpo di ballo *Camerata Nuova* di Praga, della *Compagnie de ballet de Paris*, del gruppo di Aline Roux, di *Larry Richardson and Dance Company* di New York, dell'*American Ballet Company*, del balletto del Teatro di Basilea, del Gruppo nazionale turco di danza, ecc.

La possibilità di sfruttare ambienti caratteristici come luoghi di produzione musicale, oltre che obbedire alla motivazione turistica presente per consuetudine nelle prospettive degli operatori musicali in Ticino, è anche conseguenza della cronica mancanza di sale di concerto. Particolarmente penalizzata in questo senso appare la città di Bellinzona, rimasta ai margini del risveglio concertistico e in un certo senso ridestata alla musica grazie all'iniziativa congiunta della RTSI, del comune e di enti privati che, approfittando delle strutture restaurate del Castello d'Uri, hanno dato vita nella primavera del 1990 alla prima edizione di *Pianoforte in Castelgrande*, diventato *Pianoforte a Bellinzona* a partire dal 1998 col suo trasferimento nel restaurato Teatro Sociale. Intesa come ciclo di recital pianistici la rassegna bellinzonese (curata prima da Pietro Antonini e poi da Dario Müller), garantendosi la presenza di alcuni grandi nomi del concertismo internazionale (Nikita Magaloff, Aldo Ciccolini, Paul Badura-Skoda, Oleg Meisenberg, Karl Engel, Maria Tipo, Nelson Goerner, François-René Duchâble, Bruno Leonardo Gelber, Barry Douglas, Mikhail Rudy, Jean-Bernhard Pommier, Emanuel Ax, Grigory Sokolov, Jean-Marc Luisada, Andrea Lucchesini, Mikhail Pletne'v, Jean-Philippe Collard, Deszö Ranki, Olli Mustonen, Nelson Freire, Zoltan Kocsis, Boris Berezovsky, Cécile Ousset, Christian Zacharias, David Lively, Stanislav Bunin, Marc-André Hamelin, Nikolai Lugansky, Elisabeth Leonskaja, Dmitri Alexeev, François-Joël Thiollier, Lilya Zilberstein, Andrei Gavrilov, Lars Vogt, Stephen Hough e altri), ha polarizzato gli interessi dei locali amici della musica, per consuetudine attratti dalle manifestazioni organizzate nelle città vicine più che sostenitori delle iniziative cittadine, quali i concerti della *Gioventù musicale* (per poco più di un decennio dal 1967), le manifestazioni dei *Concerti di Bellinzona* proseguiti per qualche anno negli anni Settanta, o quelli di *Presenza Musicale Bellinzonese*, sorta nel 1986 come organizzazione impegnata a valorizzare il nuovo organo della Chiesa parrocchiale di Carasso.

In generale il moltiplicarsi delle iniziative riguarda la musica da camera per i motivi di tipo pratico già elencati, a cui dai 1978 è venuto ad aggiungersi l'incentivo di *Musica Ticinesis*, creata da Bruno Amaducci, una fondazione votata alla promozione degli interpreti e dei compositori della Svizzera italiana, la cui pratica di accordare contributi agli organizzatori che si impegnano a sostenere tale categoria di artisti ha creato ulteriori occasioni proprio in questa direzione. Oltre che come sostegno all'attività degli artisti locali l'azione di *Musica Ticinesis* ha avuto una sua oggettiva importanza come fattore riequilibratore, favorendo il manifestarsi di personalità valide ma non ancora affermate in una situazione in cui, attirato dalla presentazione di figure di rilievo nelle rassegne più importanti, il pubblico ha la tendenza ad affidarsi all'ovvio e a perdere interesse per le ragioni della scoperta di nuovi talenti.

Un'altra iniziativa di produzione musicale legata a un luogo deputato che non sia l'agognata sala di concerto è rappresentata dai *Vesperali*, fondati nel 1984 dall'associazione *Amici della Musica in Cattedrale* di Lugano. Concepiuti come momenti di riflessione sviluppati durante il periodo quaresimale, i quattro appuntamenti (oggi ridotti a tre) che costituiscono ogni serie collegano la musica a testimonianze di fede di artisti e uomini di cultura, assicurando presenze rilevanti, tra gli altri di musicisti quali Goffredo Petrassi (1986) e Olivier Messiaen (1987). Al centro dell'interesse vi figurano le musiche concepite per la liturgia, dall'antico repertorio gregoriano, rivisitato alla luce della filologia più aggiornata, alle composizioni per le celebrazioni odierne (da Joseph Gelineau a Vincenzo Giudici), dalle polifonie medievali, alle espressioni vocali di Palestrina, Senfl, Monteverdi, Schütz, Bach, all'Ottocento di Rossini e Bruckner, alle liturgie slave di Rachmaninov, con aperture sulla religiosità testimoniata dal patrimonio etnomusicale (*I Cantori di Santulussurgiu*, la tradizione battista americana, ecc.). I *Vesperali* svolgono una funzione importante come incoraggiamento alla creazione di opere nuove, ospitando ripetutamente prime esecuzioni. Nel 1985 si iniziò con brani per organo e coro su testi degli *Inni sacri* di Alessandro Manzoni commissionati a tre compositori della Svizzera italiana (Carlo Florindo Semini, Renato Grisoni e Vincenzo Giudici). Nel 1990 fu la volta di Paul Glass con la cantata *Il pianto della Madonna*, nel 1992 di Vincenzo Giudici con *Parole di Qohélet*, nel 1997 di Paul Giger con una composizione sui testi della Cabbalà ebraica medievale, nel 2000 di *Improvvisazioni sull'Apocalisse* da parte dell'organista Guy Bovet, nel 2002 dell'interpretazione dell'*Exultet* pasquale da parte di Alessandro Solbiati e Nadir Vassena. Un sostegno rilevante a questa manifestazione è garantito dalla RTSI attraverso la partecipazione regolare del coro radiofonico fin dal 1986 con Edwin Loehrer e in successione Francis Travis, André Ducret e Diego Fasolis, nonché con la produzione di lavori teatrali a soggetto sacro di Eliot, Hofmannstahl, Bernanos, Chiusano e Testori.

In un'evoluzione della vita concertistica che quantitativamente ha assunto dimensioni estese, non tutti i bisogni sono stati soddisfatti. Considerando che il solo filone di tradizione musicale in un'area di cultura italiana quale la nostra è rappresentato dall'opera, non può passare inosservata la marginalità toccata alle manifestazioni di teatro in musica. Si tratta di un'esigenza che si è posta a più riprese nell'ultimo dopoguerra, anche a causa dell'inagibilità del Teatro Kursaal per una decina d'anni a partire dal 1948, ma che quantitativamente ci pone negli ultimi decenni in una situazione deficitaria rispetto al resto del secolo. Fino all'ultima guerra mondiale il Teatro Apollo non mancò di ospitare infatti annualmente una stagione di tre o quattro rappresentazioni con relativi titoli. Furono occasioni d'incontro anche con grandi cantanti quali Toti Dal Monte (1932), Lina Pagliughi (*Elisir d'amore*, 1937), Beniamino Gigli in concerto lo stesso anno (e successivamente nell'*Aida* a Locarno), e nel 1939 ancora con Toti Dal Monte in concerto all'aperto al Parco Ciani. Nel 1946 a guerra terminata, il teatro luganese, dopo i trionfali concerti primaverili con i tenori del momento (Gigli e Lauri Volpi), ripartì alla grande con stagioni di sette rappresentazioni il primo anno (con ritorno della Pagliughi e della Dal Monte, già presente l'anno prima in un concerto con il baritono Carlo Galeffi), cinque nel 1947 ed altrettante nel 1948. Stagioni da ricordare, poiché il 25 settembre 1947 nel ruolo di Sparafucile (in *Rigoletto*) debuttò Cesare Siepi, celebre basso ad inizio di carriera, scoperto da Arnaldo Filipello durante il suo periodo di rifugiato in Ticino. Tale ritmo e tale livello riuscirono a mantenersi negli anni in cui la stagione fu trasferita al Padiglione Conza (nell'ambito della *Fiera svizzera di Lugano*) e al ritorno in sede dal 1957 fino al 1966, a testimonianza di un interesse crescente, al punto da consentire una significativa mobilitazione di forze locali grazie all'iniziativa di Giuseppe Scaniello maturata attraverso gli *Spettacoli al parco* (Ciani).

Questi furono dapprima concepiti come occasioni di gusto particolarmente raffinato, a partire dai balletti allestiti nel 1952 con elementi del Teatro alla Scala e dal trittico diretto da Edwin Loehrer in versione coreografica l'anno successivo (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *Il maestro di cappella* di Cimarosa, la *Serenata a tre* di Vivaldi) a cui si aggiungeva, diretta dallo stesso maestro napoletano (approdato come primo oboe dell'orchestra radiofonica luganese nel 1949), *Nina pazza per amore* di Paisiello con Giuseppe Di Stefano nelle vesti di Lindoro. Da questa esperienza all'aperto nacque nel 1954 il *Maggio musicale castagnolese*, in cui l'adattamento al quadro naturale, l'apporto dell'Orchestra della RSI, la mobilitazione di comparse locali in allestimenti assicurati sul posto (facendo tesoro della motivazione ancora viva della partecipazione attiva dell'associazionismo ai Festspiele dei decenni precedenti), garantivano un tocco di originalità a realizzazioni peraltro dignitose e rimaste nella memoria di un vasto strato di popolazio-

ne anche grazie alla scelta “nazional popolare” dei titoli, dal *Barbiere di Siviglia*, alla *Traviata*, dall’ *Elisir d’amore* a *Cavalleria rusticana*, da *Attila* e *Betty* di Donizetti (opere tuttavia ancora rare nel 1961, rispettivamente nel 1964) a *Pagliacci*. Nel 1959 fu allestito *Don Pasquale* con protagonista Fernando Corena. Poggiante sull’iniziativa individuale di Giuseppe Scaniello (ideatore nel 1960 della trasformazione in anfiteatro del Lido di Lugano per un allestimento memorabile di *Madama Butterfly*), la rassegna castagnolese, come sempre accade quando alle spalle non si pone un’istituzione, per quanto replicata di anno in anno, cessò di esistere con la scomparsa del proprio animatore nel 1965.

L’esigenza di una presenza operistica tuttavia non si spense; anzi, al di là del ricorso alle compagnie di giro, vi fu il tentativo di perfezionare la collaborazione con l’esterno attraverso accordi con teatri stabili in trasferta, come fu il caso del Teatro Carlo Felice di Genova che portò al Teatro Apollo *Faust*, *Traviata*, *Andrea Chénier*, *La sonnambula*, nel 1961, e *La gioconda*, *Rigoletto*, *Manon*, *il barbiere di Siviglia*, nel 1962. Tale modello, dopo l’apertura del Palazzo dei Congressi, fu adottato nella stagione autunnale del 1976 affidata al *Collegium Musicum Italicum* diretto da Renato Fasano con la regia di Filippo Crivelli assicurata per l’*Egisto* di Cavalli, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *Il maestro di cappella* di Cimarosa, *La serva padrona* di Pergolesi, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa e *La cambiale di matrimonio* di Rossini, e ripetuto con l’Ente Lirico Arena di Verona, il quale, pur con il problema di adattare le scenografie alla problematica configurazione di quel palcoscenico, riuscì comunque a ricreare le condizioni sufficienti a fornire una resa equilibrata dei lavori in cartellone. Dal 1977 in poi il complesso veronese presentò *Rigoletto* e *Don Pasquale* (1977), *Traviata* e *Barbiere di Siviglia* (1978), *Tosca* e *Lucia di Lammermoor* (1979), *Bohème* e *Elisir d’amore* (1981), *Madama Butterfly* e *La sonnambula* (1982), *Il trovatore* e *L’amico Fritz* (1983), con artisti del calibro di Katia Ricciarelli, Alida Ferrarini, Fiorenza Cossotto, Rolando Panerai. Parallelamente, sulla scorta di annuali realizzazioni curate dalla Televisione della Svizzera italiana pure al Palazzo dei Congressi tra il 1979 e il 1986, che mostravano l’esistenza delle condizioni per assicurare i dettagli di un allestimento operistico completo (orchestra, scene, costumi e regia), maturava la riflessione sulla possibilità di impegnare mezzi pubblici in produzioni operistiche interamente concepite *in loco*. Nonostante il valore delle proposte (*La Finta Giardiniera* di Mozart, *Blue Monday* di Gershwin, *Trouble in Tahiti* di Bernstein, *Lo speciale* di Haydn, *La Scala di seta* di Rossini, *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari, *Arlecchino* di Busoni, *Acì e Galatea* di Händel, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa) tale esperienza non riuscì a radicarsi.

Con *Il Barbiere di Siviglia* interpretato nel settembre del 1985 al Teatro Kursaal da Enzo Dara, Luciana Serra, Luigi Alva, Cesare Siepi e con la regia di Filippo Crivelli e le scene di Nicola Benois, Bruno Amaducci

dava invece inizio a una serie di concertazioni che dopo *Traviata* (regia di Margherita Wallmann, scene di Benois) nel 1986 e *L'Elisir d'amore* (regia di Crivelli, scene di Benois) nel 1987 purtroppo, dopo aver ripiegato gli anni successivi in opere presentate in forma di concerto (*Rigoletto*, *Macbeth*), non ebbero seguito. Il problema della presenza operistica si confrontava nuovamente con i costi realizzativi, oltre che con l'assenza di un locale teatro stabile.

La richiesta di rappresentazioni operistiche, risolta d'altronde da molti Ticinesi con la diretta frequentazione del Teatro alla Scala di Milano o delle stagioni dell'Arena di Verona, non può tuttavia essere surrogata da spettacoli alternativi. Non si spiegherebbe altrimenti il moltiplicarsi di operazioni "selvagge" tendenti ad offrire a qualsiasi prezzo l'incanto dell'appuntamento operistico come è stato il caso della rassegna *Operascona* (dopo il problematico avvio nel 1989 prudentemente ripiegata su spettacoli di danza), come il precario tentativo di portare l'opera in Piazza Grande a Locarno nel 1990 e nel 1991 grazie ai complessi rumeni del Teatro dell'opera di Cluje e di Timisoara, o come la problematica proposta dell'*Associazione lirico-orchestrale della Svizzera italiana* che nel 1990 non ha esitato ad affrontare l'allestimento del *Barbiere di Siviglia* con risorse poco più che dilettantesche.

Maggiore fortuna è invece arrisa agli appuntamenti estivi di *Opera a Bellinzona*, che dal 1999 ogni anno in luglio offre un allestimento operistico replicato per più serate (nei primi quattro anni *Il barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Aida*, *Nabucco*), dotandosi di una struttura organizzativa efficiente. Sfruttando il suggestivo e arioso scenario di Castelgrande capace di far dimenticare la dimensione "tascabile" della rappresentazione, essa è riuscita ad attirare frotte di spettatori da oltre San Gottardo per spettacoli tradizionali offerti da compagnie teatrali dei paesi dell'est, notoriamente a buon mercato ma dignitose, anche se *Il Trovatore* progettato nel 2003 è stato rimandato di un anno per timore di un insufficiente partecipazione del pubblico.

Nel confronto con il passato è facilmente misurabile il salto quantitativo che ha arricchito oltre misura la nostra vita musicale, con un grado di crescita sicuramente superiore agli sviluppi di qualsiasi altra disciplina artistica, ma, nel contesto di una regione limitata ed impossibilitata a bastare a se stessa, con inevitabili deficit da registrare non con l'illusione di doverli e poterli colmare, bensì con la consapevolezza della necessità di considerare ogni ulteriore acquisizione come l'arricchimento di un quadro generale inevitabilmente complementare nell'ambito delle relazioni organiche aperte verso Milano a sud e verso Zurigo a nord. Da questo punto di vista vi è da registrare il paradosso di una realtà economica (soprattutto finanziaria ma anche industriale) integrata da decenni nella realtà macrostrutturale nazionale e transfrontaliera, promossa a un grado innovativo di

internazionalizzazione ulteriore nell'ultima fase della globalizzazione, importante come fonte di risorse elargite allo sviluppo culturale ed artistico, che sul territorio ha agito invece favorendo prevalentemente iniziative di conservazione. Quante pubblicazioni finanziate da banche, assicurazioni, industrie, grandi magazzini, e via dicendo si sono moltiplicate su argomenti localistici miranti a cementare in tal modo l'adesione alla loro presenza sul territorio! Il loro scopo celebrativo, legato alla facile ricerca d'immagine, ha spesso fatto regredire l'orizzonte culturale anziché promuoverlo verso obiettivi coraggiosi. In questo senso il discorso sull'identità che ha monopolizzato lo spazio culturale negli anni Settanta soprattutto, nonostante il tentativo di aggiornarlo attraverso una nuova formulazione ("identità in cammino", "Ticino regione aperta", ecc.), agendo a livello autoreferenziale non ha colto l'occasione di creare il contesto per una sintesi tra questa tipologia di studi e quelle forze sparse della produzione culturale con prospettive aperte sul mondo e a forte valenza innovativa ma disperse in iniziative isolate.

D'altra parte, se (scommettendo su appuntamenti di prestigio con grandi orchestre e grandi nomi del concertismo) le risorse che dagli operatori economici sono giunte ed ancora giungono all'attività musicale hanno garantito e garantiscono una portata non indifferente di vetrina di prodotti di qualità, ciò avviene sulla base di proposte scontate e generiche dell'*establishment* internazionale (tanto quanto le grandi esposizioni di pittura che a Lugano garantiscono l'attrazione). Ciò non è ancora sufficiente a trasformare una provincia in un centro metropolitano, anche se tali traguardi hanno notevolmente contribuito a migliorare la qualità della vita culturale della regione. La presenza frequente di grandi orchestre straniere ha tuttavia costituito uno stimolo al miglioramento della qualità esecutiva dell'*Orchestra della Svizzera italiana* che, dalla sua costituzione in fondazione con la direzione artistica di Pietro Antonini e attraverso l'azione dei maestri che l'hanno guidata (Nicholas Carthy dal 1993 al 1996, Serge Baudo come primo maestro ospite dal 1997 al 2000 e in seguito Alain Lombard), ha raggiunto un riconosciuto livello competitivo testimoniato soprattutto dai *Concerti d'autunno* che si tengono dal 1994 al Palazzo dei Congressi di Lugano (organizzati dalla RSI) in cui si esibisce con direttori e solisti di fama, e soprattutto con concerti in trasferta fuori della regione, non disdegnando le località secondarie (Interlaken, Coira) ma soprattutto nei centri maggiori (Lucerna, Zurigo, Ginevra) e all'estero (Milano, Parma, Torino, Cremona, Praga, Vienna, Amsterdam, Parigi, Salisburgo, Colmar, San Pietroburgo). Al di là di ciò che potrebbe portare lo sviluppo di questa attività proiettata internazionalmente, l'avviato inserimento di questo nostro organismo musicale nello spazio lombardo (tenendo conto che al di fuori di Milano non vi risultano orchestre costituite) è già indice di una potenzialità da sfruttare in termini transfrontalieri.

In parallelo lo stesso sviluppo ha conosciuto il *Coro della RTSI*, uscito da un periodo di stasi nel 1993 quando (dopo la guida assicurata da Francis Travis dal 1981 al 1989 e la parentesi con André Ducret dal 1990 al 1992) ne assunse la conduzione Diego Fasolis. Sostenuto da una lunga pratica come tastierista nel campo della musica antica, il maestro luganese ha ripreso il discorso là dov'era stato lasciato da Loehrer, impostando il lavoro interpretativo sul repertorio rinascimentale-barocco-settecentesco, ovviamente riletto alla luce dei criteri esecutivi aggiornati secondo i portati della recente ricerca musicologica. I risultati raggiunti hanno rilanciato l'attenzione per il complesso che, di frequente in formazione combinata con il gruppo strumentale de *I Barocchisti*, non manca di presentarsi in pubblico nelle rassegne locali ma spesso oltre San Gottardo (Basilea, Zurigo, Friburgo, Lucerna), in Italia, nella regione limitrofa (Como, Varese) ma anche a Milano, Venezia, Trento, Parma, Cremona, Ferrara, Urbino, Assisi, e anche altrove, con regolari presenze al *Festival delle Fiandre* di Bruges.

La notorietà del *Coro della Radio Svizzera* (questa è la denominazione assunta) deve molto ai dischi prodotti negli ultimi dieci anni e alla conseguente attenzione che si è guadagnata da parte della critica discografica internazionale. Grazie ai suoi CD, dei capolavori bachiani e händeliani, di Monteverdi e di Vivaldi diffusi soprattutto dall'etichetta Arts, le distinzioni non gli sono state lesinate: *Dischi d'oro*, *Diapason d'or*, *R10* (di *Répertoire*), la stella di *Phonoforum*, disco del mese di *Alte Musik Aktuell*, *Nomination Grammy Award*, *A di Amadeus*, fra cui primeggia nel 2001 il *Premio internazionale del disco Antonio Vivaldi per la musica antica italiana* della Fondazione Cini di Venezia nella categoria "musica teatrale" per *Il mondo alla roversa* di Baldassarre Galuppi pubblicato da Chandos. Essi vanno ad aggiungersi ai quasi trecento CD che la Rete Due della RSI ha realizzato in coproduzione con varie case svizzere e straniere a partire dalla fine degli anni Ottanta (Claves, Gallo, Divox, Doron, Cascavelle, La Nuova Era, Stradivarius, Bongiovanni, La Bottega Discantica, Rugginenti, Ducale, Col Legno, Accord, Musidisc, Forlane, Arkadia, Tring, Tactus, MGB, Victorie Music, L'Empreinte Sonore, Tahra, Fonit Cetra, Dynamic, Edelton, Naxos, Marco Polo, ASV, Harmonia Mundi, Arts, EMI, Teldec, Chandos, CPO, Jecklin, De Plein Vent, Altri Suoni e altri), sfruttando l'apertura del mercato ai prodotti ricercati, basati su repertori marginali e inediti. L'apertura di questa prospettiva, che dura tuttora, è rivelatrice dello stadio concorrenziale a cui si svolge la produzione musicale radiofonica dello studio di Lugano che, pur al servizio delle esigenze locali e valorizzando gli artisti della regione, garantisce un livello di professionalità riconosciuto da queste collaborazioni. Non a caso una parte significativa delle realizzazioni discografiche proviene da materiale d'archivio risalente fino agli anni Cinquanta, dimostrando il suo valore documentario e come la

qualità di quanto prodotto fin da allora fosse già di livello indiscusso. In tale contesto spicca la collana di pubblicazioni mensili realizzata con la casa editrice Ermitage di Bologna a partire dal 1990 e fino al 1998, con più di ottanta numeri della rivista "Symphonia" curata da Piero Rattalino concepita come accompagnamento a un CD recante la testimonianza di una figura storica del concertismo. Ciò è servito a far conoscere i tesori musicali dell'archivio della RSI nei nomi di Arrau, Backhaus, Rubinstein, Serkin, Haskil, Richter, Gulda, Ghilels, Cherkassky, Malcuzyński, Cziffra, Van Cliburn, Magaloff, Weissenberg, Anda, Berman, Milstein, Grumiaux, Oistrakh, Szing, Fournier, Zabaleta, Segovia, Piazzolla, Scherchen, Beecham, Barbirolli, Schuricht, Furtwängler, Szell, Celibidache, Ancerl, Cluytens, Knappertsbusch, Sawallisch e altri.

Immediatamente approdato al disco è invece il *Progetto Martha Argerich*, l'iniziativa più recente sorta nell'ambito di *Lugano Festival*, che annuncia per il 2004 la terza edizione. Manifestazione di grande risonanza internazionale, per il calibro della protagonista e dei musicisti di valore (giovani e di fama) che la grande pianista associa a sé nella quindicina di concerti in cui si articola la manifestazione (Plet'nev, Maisky, Zilberstein, Schwarzberg, Rabinovitch, Gitlis, Renaud e Gautier Capuçon, e altri), al suo irradiamento concorre appunto in modo determinante la registrazione radiofonica, che non solo assicura la diffusione presso le stazioni dell'Unione Europea di Radiotelevisione, ma garantisce la base sonora per la realizzazione dei CD che la RSI coproduce con la EMI, testimoniando le più importanti esibizioni della rassegna.

Questo già dice come dagli anni Novanta si sia registrato un ampliamento quantitativo e qualitativo delle prospettive musicali, da collocare anche nel processo istituzionale che ha portato, come risultato più vistoso, alla creazione dell'Università della Svizzera italiana, cioè di una struttura che, pur attiva da poco, ha già mutato lo scenario culturale stabilendo le basi di una sua articolazione in profondità da una parte, e dall'altra della sua diramazione oltre i confini regionali grazie a studenti, professori e ricercatori di altra provenienza. Lo scenario musicale si è infatti parallelamente arricchito con la fondazione della *Fonoteca Nazionale* gestita dalla città di Lugano e dal cantone (con il sussidio federale ottenuto attraverso la Biblioteca nazionale) avvenuta nel 1987, polo di conservazione di documenti e di ricerca di portata federale suscettibile di notevoli sviluppi nella misura in cui la realtà audiovisiva è destinata ad assumere un'importanza sempre maggiore, e del *Conservatorio della Svizzera italiana*, avventurosamente cresciuto da forma privata come *Accademia Malcantonese* (a Curio nel 1979) ad *Accademia di musica della Svizzera italiana* diramata a Lugano nel 1985 (già articolato come sezione professionale e scuola di musica sotto la direzione di Armin Brenner). Con il suo riconoscimento da parte della conferenza dei direttori dei conservatori svizzeri nel 1985 fu

data la premessa per l'ottenimento del sussidio cantonale. Con ciò iniziava una politica di finanziamento pubblico dell'attività di base assunta dalla scuola di musica (modello che si è riproposto anche con altri attori e in altre località, consociando insegnanti che precedentemente agivano in forma individuale e consentendo l'integrazione delle materie teoriche e l'attività d'insieme), senza precludere la cura del professionismo sviluppata grazie all'istituzione di classi affidate ad insegnanti di prestigio che stanno attirando a Lugano allievi dall'esterno, e dall'estero in particolare. Se tale politica non ha sbloccato la situazione che dal 2000 assegna all'istituto il riconoscimento ancora provvisorio di Scuola universitaria di musica, essa è certamente da considerare nel contesto delle potenzialità di una regione che negli ultimi decenni ha dato vita a strutture che la avvicinano all'offerta dei centri più importanti, strutture ancora limitate e fragili, che potranno rafforzarsi non aspirando all'autosufficienza, bensì (interpretando la funzione di ponte tra nord e sud che la storia e la geografia hanno assegnato al paese) integrandosi alle vicine realtà maggiori.

In questo senso merita attenzione una proposta che si muove integrando vari livelli di attività musicale: corsi (*masterclasses*), laboratori strumentali, concerti, musica contemporanea, esposizioni. Si tratta di *Ticino Musica*, dal 1999 al 2001 centrata su Locarno-Ascona e dal 2002 su Lugano (dal 2003 con diramazioni in varie località del cantone). La rassegna estiva diretta da Janos Meszaros attira allievi da vari paesi intorno ad insegnanti chiamati ad esibirsi con loro in concerto, fra i quali sono da menzionare Paul Badura-Skoda, Bruno Mezzena (pianoforte), Valery Gradov (violino), Johannes Goritzki (violoncello), Ingo Goritzki (oboe), François Benda (clarinetto), Mircea Ardeleanu (percussione), Maria Venuti (canto), il Quartetto Orlando, ecc., con corsi di composizione affidati a Georg Crumb, Michel Jarrell ed attività orchestrale realizzata con gli iscritti, in una mobilitazione collettiva che dimostra la possibilità della musica di irradiare in molte direzioni.

L'esercizio per questa prospettiva parte dal basso e per il Conservatorio è d'auspicio il ciclo annuale creato nel 1999 in collaborazione con la Rete Due della RSI, *Novecento, passato e presente*. L'operazione è intesa come corso per gli studenti avanzati guidati dall'esperienza di Giorgio Bernasconi nell'interpretazione della nuova musica, come laboratorio di formazione per giovani esecutori, il cui impegno di lettura in composizioni per lo più sconosciute è chiamato a sollecitare livelli di conoscenza e di sensibilità fondamentali per completare il quadro della loro crescita artistica. Il fatto di vivere questa esperienza collettivamente è ancor più significativo come consolidamento di un tessuto di cultura all'altezza dei tempi, e di motivazioni che, attraverso la generosa e convinta partecipazione, sono trasmesse al pubblico in un modo che normalmente nessun professionista dell'interpretazione raggiunge. La dispo-

nibilità ad attivarsi in organici estesi e spesso anomali per originalità di combinazioni permette inoltre di allestire l'esecuzione di opere poco conosciute e di scarsa circolazione, il cui valore è spesso di grandezza inversamente proporzionale alla loro praticabilità. Lo scopo è quello di togliere le opere della "modernità" dalla condizione di sequestro imposta dal pregiudizio dell'inaccessibilità al comune sentire, dallo stato di provvisorietà gravante sul loro grado di omologazione, abolendo il criterio elitario di merito legato al preconconcetto "partitico" che ha segnato il prevalere di determinati filoni rispetto ad altri (in particolare la visione deterministica che dall'Espressionismo porta alle forme radicali dell'atonalità, della dodecafonia, del serialismo, dell'alea e via dicendo). Riconoscendo il Novecento nella sua complessità, nella differenziazione e nella complementarità di manifestazioni varie e stimolanti, nella molteplicità di stili, forme, generi e tecniche compositivi rivelanti esclusioni ed apparentamenti sorprendenti, la programmazione del ciclo propone i più inediti ed audaci accostamenti, di Webern con Weill, di Schönberg con Poulenc, di Milhaud con Boulez, di Ives con Dallapiccola, di Stravinsky con Kurtág, di Ravel con Varèse, di Satie con Berio, di Hindemith con Castiglioni, di Martinu con Messiaen, di Antheil con Reich, di Roussel con Adams, di Schreker con Sciostakovic, di Villa-Lobos con Gubajdulina, di Gershwin con Sciarrino, di Eisler con Glass, di Walton con Fedele, ecc., assicurando visibilità particolare ad esponenti della musica della Svizzera italiana e della musica elvetica in generale. Con la formula (per quanto limitata) del compositore "in residence" (Klaus Huber nel febbraio e Rudolf Kelterborn nel dicembre 2002) si è tentato un grado di coinvolgimento di esecutori e pubblico, ultimamente intensificato con la partecipazione alle esecuzioni degli insegnanti particolarmente esposti nell'impegno interpretativo in questo campo (Luisa Castellani, Carlo Chiarappa, Mircea Ardeleanu, Nora Doallo e altri) e con la collaborazione dei mimi e dei coreografi della *Scuola Teatro Dimitri*.

Per lo scenario dischiuso, la rivelazione di forze nascoste, la disponibilità del pubblico ad uscire dai percorsi dell'ovvio, la dimostrazione della possibilità di unire idee e risorse in progetti comuni, ci piace terminare il nostro *excursus* identificando in un'iniziativa non altisonante ma carica di progettualità la presenza di potenzialità che bene illustrano le prospettive aperte di una vita musicale passata dall'incertezza e dalla marginalità a gradi di integrazione non ancora del tutto compiuti nel contesto regionale, ma che, per la novità e un sotteso spirito di avventura (e con ciò per una certa "destabilizzazione" della mentalità e delle consuetudini), reca in sé possibilità che lasciano presagire concreti sviluppi verso un riconoscimento più consapevole del valore delle espressioni musicali nel quadro culturale generale.

Bibliografia

- M. Agliati, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Bellinzona-Lugano, Istituto Editoriale Ticinese, 1967.
- C. Piccardi, *Prospettive e limiti delle ricerche musicali nella Svizzera italiana*, in AA.VV., “Scrinium, Studi e testimonianze pubblicati in occasione della 53.esima assemblea annuale dell’Associazione degli archivisti svizzeri”, a cura di G. Cheda e A. Gaggioni, Lugano-Bellinzona, Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino 1976.
- C. Piccardi, *La musica nella Svizzera italiana. Incertezze di un risveglio*, in AA.VV., “Per conoscere la Svizzera italiana”, Lugano, Fondazione Piero Pellegrini, 1983.
- G. P. Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera Italiana*, Lugano, RTSI, 1983.
- O. Nussio, *Suoni e fortuna*, in “Rivista di Lugano”, 18 settembre 1984 - 18 ottobre 1985 (pubbl. a puntate).
- O. Lurati, *Dell’identità svizzera e dei suoi segni formalizzati. Appunti sulle feste patriottiche*, in “Folclore svizzero”, 75 (1985).
- C. Piccardi, *Wladimir Vogel. Aspetti di un’identità in divenire*, in AA.VV., “Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung”, a cura di H. J. Jans, F. Meyer, I. Westen, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1986.
- C. Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, in AA.VV., “La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento”, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1988.
- F. Antonio Vitali, *Radio Monte Ceneri: Quello scomodo microfono*, Locarno, Dadò, 1990.
- E. Briner, *Sezione Ticino*, in AA.VV., “Centenario della Società Svizzera di Pedagogia Musicale in Svizzera”, Berna, Müller & Schade Verlag, 1993.
- Alfeo Visconti, *Enrico Dassetto. Una vita per la musica*, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1994.
- G. Appolonia, *Duecento anni di opera a Lugano*, Locarno, Armando Dadò e Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1996.
- R. Reichlin, *Le ambizioni di un teatro di provincia dell’Ottocento*, in AA.VV., “Il Teatro Sociale di Bellinzona”, a cura di R. Reichlin, Bellinzona 1997.
- C. Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in AA.VV., “Norme con ironie. Scritti per i settant’anni di Ennio Morricone”, a cura di S. Miceli, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1998.
- C. Piccardi, *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l’insegnamento di Busoni*, in AA.VV., “Ferruccio Busoni e la sua scuola”, a cura di G. Borio e M. Casadei Turronei Monti, Lucca, LIM editrice, 1999 (pubblicato

in forma ridotta col titolo *Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel*, in “Annuario Svizzero di Musicologia”, Nuova Serie 19 [1999]).

S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Choeur de la Radio Suisse Italienne 1933-1939*, mémoire di licenza, Dipartimento di Musicologia dell'Università di Ginevra 1999.

S. Meier Camponovo, *L'Orchestra e il Coro della Radio Svizzera Italiana (1933-1939)*, in “Archivio Storico Ticinese” 129, Seconda Serie, 2001 (sintesi della precedente ricerca).

C. Piccardi, *La musica moderna alla radio svizzera*, in AA.VV., “‘Entre Denges et Denezzy...’. Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900-2000”, a cura di U. Moesch, Basilea-Lucca 2001, Paul Sacher Stiftung e LIM editrice (anche in edizioni tedesca e francese).

G. C. Bertelli, *Il teatro sfogliando i giornali (1902-1990)*, in AA.VV., “Amor ci mosse..., I cent'anni del Teatro di Locarno”, a cura di G. C. Bertelli, Locarno, Dadò, 2003.

M. Sorce Keller, *Canton Ticino: un'identità musicale?*, in “Cenobio”, 52 (2003).

A. Lanini, *Il Festival Organistico di Magadino nella cultura musicale del Ticino*, Losone, Poncioni, 2003.

C. Piccardi, *Musica nella Svizzera italiana: vicende di un'identità importata*, in “Cenobio” (di prossima pubblicazione).

IL SALOTTO DEI POLLINI:
IL FONDO MUSICALE DI UNA FAMIGLIA TICINESE, 1800-1850

Nell'ambito di un progetto svolto nel 2001-2002 per conto della Fonoteca Nazionale Svizzera di Lugano, in collaborazione con l'associazione Memoriav di Berna, ho avuto il compito di compilare un repertorio degli archivi musicali del Canton Ticino. In un archivio privato ho potuto rintracciare un fondo di documenti musicali manoscritti e a stampa del XIX secolo proveniente da Palazzo Pollini di Mendrisio. Il fondo Pollini è unico nel suo genere: mentre altri fondi attualmente conservati nel Cantone sono eterogenei (come il fondo del collegio Papiro di Ascona) o di recente costituzione (come il fondo Ricerche musicali, di proprietà cantonale), il fondo Pollini è rimasto intatto dalla seconda metà dell'Ottocento, offrendo così la possibilità di ricostruire uno spaccato della vita musicale di una famiglia aristocratica ticinese.¹

Il fondo consiste in due casse di musica che sono state offerte all'attuale proprietario all'inizio della ristrutturazione di Palazzo Pollini nel 1976, perché erano state trovate nel solaio della casa, che doveva essere svuotato. Possiamo ritenerci fortunati che queste casse si siano conservate fino all'epoca del restauro, se è vero, come mi è stato riferito, che erano depositate nel sottotetto. Sono infatti sopravvissute a un tentativo abusivo di demolizione del palazzo nel 1961, iniziato proprio dal tetto, a un incendio scoppiato nel 1971 che devastò una gran parte del solaio, e alla demolizione di un'ala intera del palazzo, che sorgeva sulla piazzetta davanti al portone principale, dove oggi si trova un parcheggio.²

Il fondo, che consta di circa un centinaio di manoscritti e stampe, si è costituito tra il 1810 e il 1860 circa. Le casse contengono un materiale musicale non selezionato, e perciò rappresentativo, si può supporre, di tutti i generi musicali che si eseguivano o apprezzavano in casa Pollini. Di fronte a un documento storico è necessario tracciare un percorso che disponga degli elementi scelti del materiale documentario in modo da formare una narrazione coerente. Il discorso che intendo costruire disegna due percorsi diversi in questo materiale. Il primo è cronologico, e tende a identificare i cambiamenti di gusto lungo le varie generazioni della famiglia coinvolte nella raccolta del fondo e il gusto individuale dei suoi singoli membri. Il secondo prende in esame i generi musicali rappresentati nel fondo, e si sofferma ad osservare la varietà dei generi e dei registri stilistici usati nell'ambito familiare.

Iniziando dalla discussione cronologica, sono indizi essenziali i nomi di familiari che si trovano scritti sui frontespizi, sia all'interno di dediche

che come firme autografe. Risulta che nel fondo Pollini è conservata musica appartenuta a tre diverse generazioni della famiglia.³

Le attività musicali della famiglia Pollini erano certo di livello molto raro, se non eccezionale in Ticino; almeno tre membri di casa Pollini erano musicisti, Giuseppe (compositore dilettante, 1797-?), Gaetano (organista, 1830-?) e Francesco (1832-1871), tra i pochi compositori ticinesi del diciannovesimo secolo di cui si ricordi il nome.

La famiglia è attestata a Mendrisio dal 1580; il primo personaggio che ci riguarda personalmente è Gaetano (1736-1820), figlio di Francesco (?-1771) oste e macellaio. Gaetano emigrò, seguendo i passi del fratello maggiore Giambattista (?-1763), e fece fortuna in Sardegna, a Cagliari, come commerciante di granaglie. Nel 1798 delle navi corsare tunisine fecero prigionieri 830 sardi sull'isola di S. Pietro, che furono tenuti come schiavi. Il Pollini fu tra i mediatori che trattarono il loro riscatto con il Bey di Tunisi, contribuendo anche con un prestito al re Carlo Felice. Il re di Sardegna, in temporaneo esilio in Toscana a causa delle guerre napoleoniche, era a corto di denari; per gratitudine verso il Pollini lo nobilitò conferendogli il titolo ereditario di conte. A lui con ogni probabilità appartennero delle arie d'opera, in partitura o spartito canto e piano, che risalgono ai primissimi anni dell'Ottocento.

Suo figlio Francesco, zio del musicista omonimo, fu capitano al servizio dei Savoia,⁴ e dopo esser tornato in patria attorno al 1820 fu attivo nella vita politica del borgo. Anche a lui appartennero estratti da melodrammi, ma della generazione successiva, la generazione rossiniana degli anni Venti e Trenta. Un *Te Deum* composto per il "conte Francesco" nel fondo Pollini non è però necessariamente successivo alla morte di suo padre, perché già in una lettera del 1817 veniva chiamato conte,⁵ e Vincenzo Colla dedicò una composizione a suo fratello Giuseppe dandogli lo stesso titolo, che non gli spettava proprio.⁶ Margherita, nata nel 1796, andò in sposa a don Francesco Cesaroni a Cagliari. Ho rinvenuto un fascicolo di balli – come recita il frontespizio – "per uso di madama Cesaroni nata Pollini". Tenendo conto che le ragazze raggiungevano l'età per andare spose prima che al giorno d'oggi, si possono datare attorno al 1815. Quattro walzer sono stati composti da Giuseppe, fratello di Francesco, che pubblicò in quegli anni due raccolte di danze a Milano presso Bertuzzi (entrambe al Conservatorio di Milano). Queste sono *IV Scotch Dances and VII Waltzes with Trios and coda for the Piano-Forte* dedicate a Lucrezia Mancini Belgiojoso, contenenti un'elaborazione sulla *Semiramide* di Rossini in forma di walzer,⁷ e *Les soirées de carnaval. IX Walses avec Trio et une Quadrille* (il frontespizio le dà come oeuvre 11), dedicate alla contessa Matilde Pollini nata marchesa Ceva di S. Vitale, sua cognata, e le cui quadriglie riportano anche le figure da eseguire danzando. L'opera di Giuseppe è completata da un manoscritto di danze conservato a Ostiglia; si tratta però di copie dalle stampe Bertuzzi.⁸

Nel fondo Pollini si trovano infine musiche appartenute alla generazione dei figli di Francesco e Giambattista. Ad Angelo (1833-?, secondo-genito di Francesco) apparteneva una fantasia in Re minore per pianoforte, anonima, per calligrafia e stile non posteriore al 1840. Al futuro compositore, terz'ultimo dei molti figli di Giambattista, appartenne un piccolo fascicolo di *Pezzi Scelti per Piano-forte ad uso del Signor Franceschino Pollini*. Questi pezzi documentano un cambiamento nel gusto musicale che avvenne negli anni '40, quando il repertorio della *Hausmusik* si spostò dai balli di origine settecentesca (contraddanze, monferrine) ai balli moderni (walzer, polke) e alle trascrizioni di brani operistici: il fascicolo contiene infatti la riduzione per pianoforte di un brano dalla *Beatrice di Tenda* di Bellini (1833), un walzer e una *Veritable Polka*. Sul manoscritto di balli per Margherita, la frase *ad uso di* implica un destinatario passivo e la documentazione probabilmente *ex post* (potremmo anche dire: una notazione descrittiva) dei balli suonati in una certa occasione; qui invece si presuppone un destinatario attivo, e la notazione vuole permettere al destinatario di essere anche esecutore. Il pianismo di questa piccola raccolta non è per nulla triviale. Sia il livello tecnico che il repertorio moderno sono elementi che si riverberano sulla storia futura del giovane musicista, che studierà, arrivato a Milano nel 1850, prima pianoforte e poi composizione, producendo opere vocali nello stile dell'operismo romantico italiano e balli moderni da salotto per pianoforte.

La maggior parte della produzione di Francesco Pollini è conservata al Conservatorio di Milano. La sua produzione, pur se ristretta, ebbe una certa eco nella stampa italiana, fin dalle sue prove di studente, in una serie di recensioni, puntualmente riprese dalla stampa ticinese. La recensione della prima esecuzione della sua opera *L'orfana della Svizzera* il 17 agosto 1856⁹ afferma che Pollini diede alla sua musica una "impronta locale" grazie a "cantilene che hanno il colore e il carattere svizzero". Sarebbe interessante indagare se queste frasi sono solo un segnale dell'aura di esotismo e di *couleur locale* che suggeriva il termine geografico nel titolo, oppure se si lascia effettivamente rintracciare nella partitura qualche elemento distintivo. Francesco fu studente al Conservatorio di Milano dal 1850 al 1857 (e il Conservatorio otteneva di diritto in deposito le composizioni dei propri studenti). Dal 1859 al 1868 lavorò alla Scala come maestro concertatore (maestro sostituto nel 1859-60 e nel 1868).¹⁰ Alcune trascrizioni di balletti di Hertel eseguiti alla Scala nel 1863 vanno probabilmente viste come prodotto diretto del lavoro di concertatore a teatro. Dopo la sua morte, la sorella minore Maria (Mariin), che a lungo aveva abitato in Italia col fratello, donò i manoscritti in suo possesso al Conservatorio di Milano.¹¹ Per questo è improbabile che in Ticino si trovino ancora manoscritti di sue composizioni. Eppure Pollini non abbandonò mai del tutto il Ticino. Una cronaca dell'epoca registra un *Salve Regina* eseguito a Mendrisio nel 1856,¹² e nel fondo di famiglia ho trovato almeno una stam-

pa di sua musica pianistica: non è quindi escluso che emergano altre composizioni. Alla Biblioteca cantonale di Lugano si conserva una sua fotografia in formato *carte de visite*, dove si vede il compositore al pianoforte – beninteso, quello dello studio fotografico – e due lettere del 1867 indirizzate a una cugina Mariettina [Torrioni] a Mendrisio,¹³ che testimoniano i suoi stretti legami e le frequenti, reciproche visite alla famiglia in Ticino. Il suo necrologio menziona "graziose e melodiche composizioni" pubblicate ancor prima di entrare nel Conservatorio (nel 1850), e ricorda anche un secondo *Salve Regina* eseguito nel 1871 dall'effetto armonico commovente, considerato la sua ultima composizione.¹⁴ L'omonimia con il più noto Francesco Pollini (Lubiana 1762 - Milano 1846), professore di pianoforte al Conservatorio di Milano, ha a lungo compromesso l'apprezzamento storico dell'opera del nostro compositore; dopo l'articolo di Walter Jesinghaus che segnalò il problema (1941), due articoli di Gilda Grigolato (1969) e più di recente di Elena Biggi Parodi (1996) hanno definitivamente chiarito la consistenza dei rispettivi cataloghi.¹⁵ Per concludere questa rassegna tra il biografico e il cronologico, vorrei riassumerne i punti principali, in modo da leggere l'evoluzione dei gusti attraverso le tre generazioni coinvolte:

1. la generazione del conte Gaetano, in ascesa sociale, ascolta e si diletta di opera, e quando ha da sbrigare commissioni sul continente compra qualche spartito delle arie di moda; si tratta di fruitori passivi di musica.

2. la generazione di Giuseppe ha ricevuto un'educazione musicale di buon livello, e si diletta a comporre musica e a farla stampare, dedicandola ad amici e parenti; ha un'attività musicale propria, sia pure come *violon d'Ingres*.

3. alcuni membri della terza generazione aspirano alla condizione di artista; accanto all'avvocato Pietro (1828-1889) e al prevosto Gaetano (1822-1902), i due cugini Gaetano e Francesco diventano rispettivamente organista e compositore, e sono attivi a livello professionale.

Passiamo ad osservare il contenuto musicale del fondo dal punto di vista del genere e del registro stilistico. Ho suddiviso il materiale in quattro gruppi, secondo il genere musicale:

- 1 musica sacra e oratoriale
- 2 musica strumentale e vocale profana
- 3 musica d'intrattenimento (da ballo)
- 4 musica per banda.

Questa suddivisione naturalmente è arbitraria, ma rispecchia in maniera adeguata la tipologia dei documenti. All'interno della prima categoria si possono distinguere tre gruppi secondo il registro stilistico e la destinazione d'uso. Alcune musiche sacre erano destinate ad un uso privato-devozionale, altre invece, che richiedono un organico notevole, provenivano dal repertorio delle chiese del borgo, oppure erano state collezionate per puro interesse musicale. La famiglia Pollini, come tante famiglie aristocratiche, aveva una sua cappella privata. Mario Medici riporta un documento del 1831 che comprova il diritto della famiglia a dir messa nella cappella;¹⁶ certamente si produceva musica sacra per casa Pollini, come testimonia il frontespizio di un *Tantum ergo* scritto per il conte Francesco Pollini da un compositore di cui sono note solo le iniziali G. B. R. (del brano rimane solo la parte del basso vocale solista). Era frequente cantare il *Tantum ergo* in canto figurato (in polifonia), come attesta il numero di composizioni su questo testo nel fondo Pollini e nel fondo Angelo Baroffio, conservato presso l'Archivio storico del Comune di Mendrisio, che comprende essenzialmente musica sacra dell'Ottocento ticinese. Si cantò pure in canto figurato il 22 settembre 1856, come già nei due giorni precedenti, alla fine dei vesperi in cui fu eseguito il *Salve Regina* del Pollini.¹⁷ Il mottetto *Atre pene* per tenore solo e basso continuo di Bonaventura Terreni (figura 1) è anch'esso adatto ad una cappella privata. Non solo l'organico è ridotto (tenore e organo) e quindi non richiede un investimento troppo grande; il testo italiano – le parole del *Gloria* in latino sono un'aggiunta posteriore – segnala anche una destinazione privata-devozionale piuttosto che (para)liturgica.

nel 1841 contribuì a fondare la prima Società Filarmonica e ne fu il direttore per molti anni. Un fondo musicale a lui appartenuto si trova presso l'Archivio storico di Mendrisio ed è per molti versi parallelo e complementare al fondo Pollini. Prima del 1840 la vita musicale a Mendrisio non era ufficialmente regolata; i musicisti per le manifestazioni religiose e civili venivano in gran parte reclutati altrove, mentre i musicisti del borgo non erano organizzati formalmente in associazione.²⁰

Tra le sue carte si trovano anche cinque scatole di manoscritti e stampe musicali. Alcune composizioni sono di Baroffio stesso, lavori di modesto spessore nello stile precedente la riforma ceciliana che prevedono l'uso in chiesa dei fiati della banda civica.²¹ L'aspetto più rilevante del fondo però sono le opere di altri compositori che vi si conservano. Si tratta in maggioranza di parti manoscritte di musica sacra lombarda tra il 1800 e il 1840. Queste musiche potevano essere destinate alla chiesa cittadina, dove la banda diretta da Baroffio sicuramente si esibiva, o alla chiesa dei Serviti, che tenevano una scuola superiore (soppressa insieme al convento nel 1852) i cui allievi probabilmente apprendevano anche i rudimenti di musica, come avveniva nella scuola del Convento dei Benedettini di Bellinzona. Se Baroffio salvò qualche partitura alla soppressione del convento, il fondo riveste un particolare interesse, visto che l'archivio dei Serviti è altrimenti andato disperso, al contrario dell'archivio musicale dei Benedettini (ovviamente di importanza molto maggiore), trasferito nella casa madre di Einsiedeln.²²

Accanto ad alcune stampe e manoscritti di estratti d'opera, il fondo è costituito in maggioranza da musiche sacre, che si possono dividere cronologicamente in due gruppi. Il gruppo più antico prevede l'uso di archi, e non fiati, accanto all'onnipresente organo. I compositori sono milanesi o italiani: Pietro Piazza (1781-1855), Monza (probabilmente il giovane Gaetano e non il più famoso Carlo) – compositore di un *Tantum ergo* per tenore e organo –, Quirino Gasparini. Alcuni nomi sconosciuti potrebbero testimoniare un repertorio locale, ticinese o comunque prealpino (tenendo conto delle relazioni personali di Baroffio con Como): Bartolomeo Scotti, Antonio Torriani sacerdote. Le composizioni più recenti prevedono spesso l'uso di fiati. Tra gli autori incontriamo Carlo Pietro Ostinelli, Pietro della Valle – il suo *Tantum ergo* prevede un flauto obbligato oltre a tenore e organo – e i più noti Paolo Bonfichi, servita milanese, e Gaetano Nava (1802-1875, professore al Conservatorio di Milano).²³

La biblioteca musicale del convento di Einsiedeln conserva opere di circa cinquanta compositori "milanesi" del Sette e Ottocento, provenienti dal convento di Bellinzona.²⁴ Einsiedeln possiede varie opere di Bonfichi e Pietro della Valle; di Gasparini, Pietro Piazza e Gaetano Monza rispettivamente sette, due e una composizione. Di Gaetano Nava vi si conserva una copia manoscritta dello stesso *Tantum ergo* che si trova a Mendrisio, e infine una composizione di [Carlo Pietro] Ostinelli (segnatura 571/5), e addirittura un breve *Miserere* di Angelo Baroffio (286/5).

Si può vedere come, se da un lato il repertorio del fondo Baroffio mostra qualche coincidenza con il repertorio di Bellinzona, entrambi gli archivi non hanno nessun punto di contatto con il fondo Pollini. La differenza non è solo dovuta alla destinazione privata, che impone restrizioni all'organico, ma soprattutto ai canali di acquisizione della musica da parte della famiglia aristocratica, canali del tutto differenti rispetto a quelli dei musicisti ecclesiastici ticinesi. Ricordiamo che il Conte Pollini acquisì il palazzo alla fine del Settecento con le ricchezze che – come il titolo nobiliare – aveva raccolto con il commercio delle granaglie a Cagliari; suo figlio Francesco era durante la Restaurazione ufficiale al servizio del re di Sardegna, cosicché molta musica fu raccolta durante i viaggi in Italia e non rispecchia un repertorio locale (o genericamente lombardo), come il fondo Baroffio e il fondo dei Benedettini di Bellinzona.

Il secondo gruppo comprende la musica profana strumentale e vocale. Di nuovo si possono distinguere tre funzioni delle partiture: musiche destinate ad un'esecuzione pubblica, musiche destinate piuttosto ad un'esecuzione privata e casalinga, e musiche acquistate per puro interesse collezionistico. Tra la musica destinata ad un'esecuzione pubblica segnaliamo alcune parti di un Secondo Concerto di Felice Corado (che non ho potuto identificare), tardo settecentesco; possiamo immaginare che simili concerti si eseguivano alle riunioni accademiche, come quelle della Illustre Accademia Filarmonica di Bellinzona, fondata nel 1785, il cui archivio è pure confluito attraverso i Benedettini ad Einsiedeln.²⁵ In quella associazione, infatti, i cittadini membri erano tenuti per statuto a portare alle riunioni mensili sempre nuova musica. Altri brani mostrano invece un carattere di *Hausmusik*. Tra questi sono una serie di lezioni di canto per mezzosoprano; una copia manoscritta delle *6 variazioni per violino e pianoforte* in sol maggiore di Vanhal, prolifico e fortunato compositore boemo; le sonatine per violino e pianoforte di Dietrich Steibelt (a stampa la partitura, manoscritta la parte del violino); le didattiche *4 airs pour le piano* di Franz Hünten, stampate da Carlo Pozzi a Mendrisio. Le *Sei variazioni* in sol maggiore di Jan Baptist Vanhal (catalogo Weinmann XI.d.33) sono un'opera di gusto eccellente, sebbene di non alte ambizioni; nella loro controllata esibizione di virtuosismo sono ben costruite e di piacevolissimo ascolto. Il tema è assolutamente insignificante, ma tanto più le variazioni si svolgono con equilibrio e sapiente alternanza di scritture e timbri diversi. Le *Variazioni* furono stampate postume a Milano da Giovanni Ricordi,²⁶ e la copia di Mendrisio è quasi certamente derivata dalla stampa. Oltre a testimoniare il grado di perfezionamento del repertorio di *Hausmusik* della famiglia Pollini, queste variazioni indicano anche quanto ancora in pieno Ottocento la musica fosse diffusa per via manoscritta, pur derivando, come in questo caso, da un antigrafo a stampa. Un nucleo numericamente importante, sul versante dell'interesse collezionistico, è costituito da singole arie d'opera in partitura o riduzione per pianoforte; si tratta di fasci-

coli copiati e venduti da copisti professionisti che i membri della famiglia acquistavano nei loro viaggi sul continente quando la famiglia risiedeva a Cagliari. Fu il conte Giacomo, con ogni probabilità, ad acquistare un buon numero di simili fascicoli databili al principio del secolo (una datazione interna si ricava dall'aria comica di Tommaso Marchesi intitolata *Fui chiamato all'apertura del teatro di Livorno*, che nomina l'anno 1803). Un altro gruppo di data posteriore (estratti da opere di Rossini e di musicisti della sua generazione, degli anni Venti e Trenta) appartennero probabilmente al conte Francesco, che appose la sua firma ad un brano di Giacomo Tritto. Vi sono nel fondo alcuni documenti non musicali, editti del Regno di Sardegna degli anni Venti e Trenta, appartenuti probabilmente al conte Francesco o a Giuseppe, di cui sappiamo che tornò a Cagliari per sposare la sua stessa nipote Margherita, mentre Giambattista era rientrato a Mendrisio per sposare Caterina Torriani nel 1821. Come che sia, è significativo che i viaggiatori d'inizio Ottocento a Livorno e a Torino si siano fermati dal copista per portare a Mendrisio qualche aria d'opera, o anche qualche ballo alla moda (ad esempio una monferrina che – secondo il frontespizio – fu eseguita nel Teatro Regio di Torino). Tra i compositori, oltre ai grandi come Rossini o Fernando Paër,²⁷ vi sono personaggi attivi localmente, come Tommaso Marchesi di Livorno, oppure napoletani, come Raffaele Russo e l'allora famoso Giacomo Tritto.

Il terzo gruppo è costituito dalla musica d'intrattenimento. La musica che una famiglia aristocratica ascoltava, eseguiva e conservava non è certo patrimonio della cultura di tradizione orale, ma neppure è musica d'arte. In una variegata terra di nessuno si colloca il repertorio attestato nei manoscritti di musica da ballo del fondo Pollini.

Il repertorio vivo della musica di trasmissione o di tradizione orale ticinese risale al più alla fine dell'Ottocento, in particolare per la musica strumentale. Nella musica vocale troviamo infatti isole di arcaicità, o almeno tracce di una tradizione molto più lunga, nelle ballate liriche o nella musica popolare liturgica. Nulla di questo nella musica strumentale: i balli ricordati oggi come antichi sono tutti entrati nel repertorio popolare durante la seconda metà dell'Ottocento (polke, walzer, mazurke). Tali balli di società avevano subito un significativo rinnovamento, quando le contraddanze, le monferrine e le altre forme più antiche furono progressivamente abbandonate. (Queste forme di origine settecentesca, a loro volta, avevano segnato il sopravvento del ballo di società moderno – fondamentalmente di origine scritta e di diffusione internazionale – sul ballo tradizionale propriamente detto.) Il cambiamento di repertorio avvenne in Ticino, a quanto posso stimare, all'incirca nel ventennio 1840-1860. I testimoni del fondo Pollini documentano un repertorio di balli di società che fu cancellato con l'avvento, nelle bande, delle riduzioni dai melodrammi, e, nelle orchestre da ballo, dei moderni balli di coppia.²⁸

Un manoscritto cui abbiamo già accennato (figura 2) è espressamente dedicato a una delle figlie del conte Gaetano Pollini e di sua moglie Giulia Ferrari. Margherita Pollini, nata nel 1796, andò in sposa a don Francesco Cesaroni a Cagliari: il fascicolo in questione è detto perciò nel frontespizio "per uso di madama de Cesaroni nata Pollini". Il manoscritto probabilmente non è servito da partitura per l'esecuzione, bensì da omaggio-ricordo per la padrona. Il compositore (o la persona che raccolse le melodie delle danze) potrebbe in questo caso essere identico al copista, e potrebbe aver composto (o trascritto) questi balli per l'occasione. La fattura dei balli rivela ad ogni modo un musicista colto, dilettante o professionista che fosse. L'organico previsto è il violino (la parte del basso è perduta). È probabile che i balli siano stati eseguiti da professionisti per accompagnare una serata in onore della giovane sposa; una serata tanto speciale da meritare di essere fissata fin nel particolare della musica. Si tratta di contradanze musicalmente moderne, sia pure dotate di titoli francesi: *L'Eglée*, *la petite Flore*, *la Saulime*, *la Penelope*, secondo un gusto un po' antiquato; gusto forse volutamente tale, in clima di nostalgie da restaurazione (un ballo porta come titolo *le Roi de Rome*).

Figura 2: dal fascicolo *Balli per uso di madama de Cesaroni nata Pollini*



Una raccolta di contraddanze per pianoforte (figura 3) nasconde un aspetto insolito: le 176 battute sono tutte numerate, e non danno alcun senso armonico se eseguite in quest'ordine. Un ordine musicalmente corretto va ricavato da due tabelle numeriche premesse alla partitura. Le due tabelle sono composte da 8 colonne, contraddistinte dalle lettere A-H, e 11 righe, numerate chissà perché da 2 a 12. Nelle risultanti 176 caselle sono distribuiti i numeri corrispondenti alle battute del manoscritto. Le righe lette da sinistra a destra formano 11 contraddanze di 8+8 battute ciascuna (tutte nella tonalità di Do maggiore) dalla forma AAB (la prima tabella riporta la frase A, la seconda tabella la frase B). Anche eseguendo le contraddanze così ricostruite si nota l'assenza di una melodia unitaria e una marcata ripetitività dei bassi. Appare insomma evidente che il metodo combinatorio non è stato soltanto usato in fase di *scrittura*, ma era già stato alla base della *composizione*. In altre parole, non sono state composte in sequenza 11 contraddanze originarie, in seguito smembrate nelle 176 battute che le compongono, ma sono stati scritti in parallelo 16 gruppi di 11 battute con la stessa funzione armonica. A questo punto l'ordine suggerito dalle tabelle si rivela essere solo uno tra i molti possibili. Poiché tutte le contraddanze seguono lo stesso schema armonico, e dunque tutte le battute di una stessa colonna hanno la stessa armonia, sono sintatticamente ben costruite tutte le contraddanze date dalle permutazioni delle battute all'interno delle colonne. Teoricamente è così possibile costruire, sulla base delle 176 battute del manoscritto e alterando liberamente la disposizione delle cifre nei due quadrati, l'impressionante cifra di 11^{16} contraddanze diverse.²⁹

Figura 3: *Contradanse inglese*



Un anonimo componente del *ménage* Pollini non si accontentò neppure delle combinazioni realizzabili a partire dallo schema armonico presentato nelle tabelle numeriche, ma annotò due contraddanze ricombinando alcune battute del manoscritto secondo un percorso armonico liberamente elaborato. Il risultato purtroppo non è soddisfacente quanto quello dato dalle contraddanze nate dallo schema combinatorio originale, tuttavia si segnala come un tentativo contemporaneo di utilizzare in pratica il manoscritto, che altrimenti potremmo essere tentati di vedere come una semplice curiosità.

La maggioranza dei manoscritti documenta invece un repertorio di danze pianistiche più tardo come datazione ma soprattutto come genere: le forme di ballo predilette sono la monferrina e il valzer. Due manoscritti hanno avuto una diffusione commerciale, provengono infatti dalla bottega di Nicolao Denis, copista professionista di Torino, e risalgono probabilmente agli anni Venti dell'Ottocento. Si tratta quindi di un repertorio di balli alla moda composti e copiati da professionisti, ma forse non destinati ad un'esecuzione professionale, come i balli che accompagnarono la festa di Margherita Pollini. Al confine con la *Hausmusik*, questi balli più recenti forse furono acquistati da Francesco o da Giuseppe Pollini per essere suonati in casa nella stretta cerchia familiare, come puro passatempo.

Alcuni manoscritti testimoniano una ultima, e decisamente posteriore, tappa della vita musicale di Mendrisio. Si trovano infatti numerosi schizzi e abbozzi di arrangiamenti per banda di più e meno celebri brani operistici (da Rossini a Giovanni Zajitz o Ivan Zajc) degli anni 1860-1870. Da chi possono essere stati scritti, e come sono arrivati tra le musiche della famiglia Pollini? È possibile che i manoscritti di musica per banda si siano uniti al resto del fondo Pollini soltanto nel Novecento; ma è anche possibile che vi fossero entrati già all'epoca. Infatti l'organista Gaetano e il pre-vosto Gaetano, suo cugino, collaboravano per le più importanti funzioni religiose con la banda presieduta dal Baroffio, e attraverso questo canale sarà capitato di scambiarsi alcune musiche. Di chi sia la mano di quegli schizzi, però, non ci è stato finora possibile accertare.

NOTE

1. Uno studio musicologico che può valere da esempio per la combinazione tra storia della cultura e teoria della ricezione è stato condotto da Bianca Maria Antolini sulla base di documenti d'archivio della nobile famiglia romana dei Capranica; B. M. Antolini, «*La musica è la mia delizia: fruizione e ricezione della musica in una famiglia nobile dell'Ottocento italiano*», in "Studi musicali" 27 (1998), pp. 421-456, ead., *Uno spettatore a Milano: 1862-1865*, in *Milano musicale 1861-1897*, a cura di B. M. Antolini, Lucca, LIM, 1999 (*Quaderni del corso di musicologia del Conservatorio "G. Verdi" di Milano*, 5), pp. 61-80. Nel caso della famiglia Pollini le fonti non sono la corrispondenza o i diari ma gli stessi manoscritti musicali.

2. Cfr. ad es. "Giornale del Popolo" 1.3.1961, 11.1.1971, 9.2.1976.

3. Per le notizie sulla famiglia ho consultato: *Stato d'anime del Borgo di Mendrisio*, ms. 1808-1820ca., Mendrisio, Archivio storico, fondo GGM; corrispondenza Torriani-Pollini, Bellinzona, Archivio di Stato, Archivio Torriani, scatole 249.II, 300, 420; G. Martinola, *Il Conte Gaetano Pollini*, estratto da "Bollettino storico della Svizzera italiana" 1944/4; A. Lienhard-Riva, *Armoriale ticinese*, Lausanne, Imprimeries réunies, 1945; M. Medici, *Diario del prevosto Giuseppe Franchini di Mendrisio*, in "Bollettino storico della Svizzera italiana" 88 (1976), n. 3, pp. 121-139 e n. 4, pp. 186-196; e M. Medici, *Storia di Mendrisio*, Mendrisio, Raiffeisen, 1980.

4. Nell'Archivio di Stato a Bellinzona si conservano due lettere di Francesco da Torino al suo prozio Giovanni Battista Torriani; nella seconda, del 27 maggio 1820, Francesco annuncia la recente "promozione al grado d'Ufficiale nella settima Compagnia del secondo contingente del Reggimento Piemonte Reale fanteria" e il "Matrimonio che forse sarò per contrarre con una Damina Torinese Oriunda Savojarda, dotata delle più Amabili qualità, che si possano desiderare, ma la dote non è vistosa; Le parentele poi a cui mi lego con esso Matrimonio sono delle più grandi tanto di Cagliari come di Torino": si tratta di Matilde Ceva marchesa S. Vitale, che divenne poi effettivamente sua moglie (Bellinzona, Archivio di Stato, Archivio Torriani, Sc. 249.II).

5. Lettera di Carlo de Bernardis di Lugano al conte Francesco Pollini, Mendrisio, 28.4.1817; Bellinzona, Archivio di Stato, Fondo Diversi 906.

6. V. Colla, *Sul mio capo il ferro pende: Gran scena e duetto per Soprano e Basso / Composto da Vincenzo Colla e dallo stesso ridotto con accompagnamento di Piano-Forte. Dedicato all'Illustrissimo Signor Conte Giuseppe Pollini*, Milano, Luigi Bertuzzi, [s.d.]. L'unico esemplare citato nella scheda bibliografica del catalogo del Servizio bibliotecario nazionale (<http://opac.sbn.it>, consultato il 3.2.2003) si trova nella biblioteca del Conservatorio di Milano.

7. E. Biggi Parodi (*Francesco Pollini e il suo tempo*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana" 30 (1996), pp. 332-363; p. 358) le attribuiva erroneamente a Francesco Pollini di Lubiana; la stessa autrice si è in seguito corretta (E. Biggi Parodi, voce *Francesco Pollini*, in *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by S. Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 42-43).

8. Il manoscritto porta la segnatura Musiche B 2515; cfr. *Ostiglia, Biblioteca dell'Opera Pia Greggiati: catalogo del fondo musicale*, a cura di C. Sartori, Milano, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1983.

9. La recensione apparve su "La Fama", e fu riportata nella "Gazzetta Ticinese" 56 (1856), n. 136, 3.9.1856, pp. 573-574.

10. P. Cambiasi, *La Scala 1778-1906: Note storiche e statistiche*, Milano, Ricordi, [1906]^s, pp. 141-166; E. Biggi Parodi, *Francesco Pollini e il suo tempo*, cit.

11. R. Borella, *Il maestro Francesco Pollini da Mendrisio*, in "Il Dovere" 1898, nn. 321-323

12. M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 1265.

13. Lugano, Biblioteca cantonale, 31-F-8.III (le lettere), 31-F-8.VI (la fotografia); l'unica altra sua immagine nota è un ritratto conservato a Bellinzona, Archivio Ricerche Musicali, UNA 181.

14. Il necrologio, a firma "Prof. A. S.", apparve sulla "Gazzetta Ticinese" 71 (1871), n. 99, 28.4.1871, pp. 397-398.

15. W. Jesinghaus, *Francesco Pollini da Mendrisio*, in "Gazzetta Ticinese" 142 (1941), n. 44, 22 febbraio, p. [1]; G. Grigolato, *Francesco Pollini e i manoscritti delle sue composizioni*, in "Annuario del Conservatorio G. Verdi di Milano", 161 (1968-69), pp. 205-24; E. Biggi Parodi, *Francesco Pollini e il suo tempo*, cit.

16. M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 1139.

17. M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 1265.

18. Su di lui cfr. G. Martinola, *I diletti figli di Mendrisio*, Locarno: A. Dadò, 1980, pp. 78-79 e C. Agliati, voce *Baroffio*, in *Dizionario storico della Svizzera*, Locarno, Armando Dadò, 2002-, vol. 1, p. 810.

19. *Dei paesi e delle terre costituenti il Cantone del Ticino dai tempi remoti fino all'anno 1798*, Lugano, Veladini, 1879 e *Storia del Canton Ticino dal 1803 al 1830*, ivi, 1882.

20. M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 1354-1356.

21. Ringrazio Stefania Bianchi, curatrice dell'Archivio storico, per la collaborazione. Su Baroffio come musicista si veda M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 1260-1263. Il movimento ceciliano arrivò in Ticino e in Italia percorrendo tappe analoghe, e sostituendo un repertorio simile; cfr. sull'esempio del Piemonte N. Gallino, *Dal melodramma al cecilianesimo. Il ricambio della musica liturgica in Piemonte nella stampa militante fino al Motu Proprio di Pio X (1903)*, in "Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese", Atti del congresso Alessandria 1997, a cura di M. Benedetti e M. Titli, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1997 (Il Gridelino, 19), pp. 95-118.

22. Sui Serviti a Mendrisio cfr. G. Martinola, *I conventi di Mendrisio*, in "Bollettino storico della Svizzera italiana" 60 (1945), pp. 1-17, 49-73: pp. 28-33; M. Medici, *Storia di Mendrisio*, cit., p. 275; G. Martinola, *I diletti figli di Mendrisio*, cit., pp. 78-79; M. Piceni, M. Brambilla di Civesio e V. Brambilla di Civesio, *La soppressione dei conventi nel Cantone Ticino*, Locarno, Armando Dadò, 1995, p. 62. Prima della fondazione delle scuole secondarie statali vi erano in Ticino sette scuole conventuali e una scuola secondaria privata laica; sulla soppressione dei conventi e la fondazione del ginnasio cantonale cfr. Fabrizio Mena, *La pubblica istruzione*, in *L'Ottocento*, a cura di R. Ceschi, Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, 1990 (*Storia del Cantone Ticino*, 1, pp. 167-182: pp. 178-179 e Fabrizio Panzera, *La Chiesa ticinese e l'avanzata dello 'spirito di secolarizzazione' (1830-1848)*, ivi, pp. 113-134. Sui Benedettini di Bellinzona sono ancora insostituibili i vecchi contributi di E. Motta, *Ticinesi alle scuole benedettine di Einsiedeln e Bellinzona*, in "Bollettino storico della Svizzera italiana" 30 (1908), pp. 29-34 e P. R. Henggeler, *Geschichte der Residenz und des Gymnasiums der Benediktiner von Einsiedeln in Bellenz*, in "Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz" 27 (1918), pp. 39-174.

23. Il *Tantum ergo* per tenore, coro e organo, a Mendrisio in copia manoscritta, fu stampato a Milano da Vismara negli anni '60 (numero di lastra 5562; riportato nel catalogo del Servizio bibliotecario nazionale, <http://opac.sbn.it>, consultato il 3.2.2003).

24. Cfr. P. L. Helg, *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln: Ein Katalog*, Einsiedeln, Selbstverlag, 1995. Ringrazio Padre Lukas per la sua disponibilità.

25. Gli statuti del 1785 e della rifondazione a metà Ottocento si conservano a Bellinzona, rispettivamente Archivio di Stato, fondo Diversi, sc. 38, e Archivio Ricerche Musicali, UNA 222 (grande formato).

26. Gennaio 1817 (Vanhal morì nel 1813), numero di lastra 300; A. Zecca Laterza, *Il catalogo numerico Ricordi 1857: con date e indici*, Roma, Nuovo istituto editoriale italiano, 1984 (*Bibliotheca musicae*, 8,1).

27. Di Paër si conserva una copia della cantata *Eloisa e Abelardo agli Elisi*, numero 105 nel catalogo di Carmela Bongiovanni; C. Bongiovanni, *Le fonti della musica vocale da camera di Ferdinando Paër*, in "Fonti musicali in Italia" 6 (2001), pp. 21-104.

28. Cfr. U. Pellaton, art. *Danza* (2002), in: *Dizionario storico della Svizzera*, <http://www.snl.ch/dhs/externe/> (consultato il 3.2.2003) per un breve profilo storico e una bibliografia essenziale; cfr. anche W. Biber, *Aus der Geschichte der Blasmusik in der Schweiz*, in *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974*, hrsg. von Wolfgang Suppan und Eugen Brixel, Tutzing, Schneider, 1976 (*Alta musica*, 1), pp. 127-144. Ad esempio, in Inghilterra il walzer era stato fortemente avversato dalle classi alte dopo la sua introduzione attorno al 1815-1816, tuttavia consacrò il suo primato durante il decennio successivo; cfr. S. Lasdun, *Making Victorians: The Drummond Children's World, 1827-1832*, London, V. Gollancz, 1983.

29. Lo schema armonico è il seguente (gli elementi in corsivo non sono sempre presenti):

battute	1	2	3	4	5	6	7	8
frase A	T	T	D ⁷	T <i>D</i>	DD	D	(S) (D ⁷)	D
frase B	DD	D	T	D	T	T	D ⁷	T

Va notato che il numero effettivo di possibili contraddanze diverse è minore di 11¹⁶ perché molte battute si ripetono identiche, pur portando un numero diverso.

L'AVVENTURA SPIRITUALE DI UN MUSICISTA "RESERVATO"

L'attività che, dal 1936 al 1981, Edwin Loehrer (Andwil/SG 1906 - Orselina 1991) condusse con il *Coro della Radiotelevisione della Svizzera italiana*, nato e sviluppato sotto la sua direzione, è qualcosa che, grazie alle sue scelte, è sempre appartenuto al suo paese d'accoglienza. Creando dal nulla un complesso vocale e il suo repertorio, al giovane maestro svizzero tedesco sarebbe stato facile trapiantare su quel terreno vergine modelli culturali estranei. Reduce da severi studi di musicologia a Zurigo e a Monaco, ciò che Loehrer vi incorporò fu il rigore delle scelte (l'organizzazione ciclica dei programmi secondo il concetto di "monumenta", "Denkmäler", cioè di un'esemplarità storica e morale): le due lunghe serie di trasmissioni riunite sotto i titoli di "Monumenti musicali della polifonia vocale italiana" e "Rarità musicali dell'arte vocale italiana", poste al servizio del ritrovamento di un filone culturale che, nelle innumerevoli e pregiate produzioni che hanno fatto la fama della radio luganese, oggi acquisiscono alla nostra coscienza e al nostro gusto la prospettiva storica necessaria a individuarle in una loro specifica ragion d'essere.

Più delle consacrazioni discografiche, dell'aver legato il nome di Lugano alla *Società cameristica* divenuta un punto di riferimento internazionale, più del fatto di aver indicato tra i primi le modalità interpretative di grandi autori del passato richiamati a nuova vita (Monteverdi soprattutto), il vero merito di Loehrer è stato quello di non aver mai deflesso da un compito che ha aiutato a chiarire il concetto dell'italianità a una regione di tradizione musicale scarsa e poco significante.

Giunto nella Svizzera italiana, Loehrer si rese immediatamente conto di poter fare da ponte fra due culture, fra quella italiana e quella tedesca all'avanguardia nello sviluppo dei metodi di indagine storica necessari alla restituzione di quel patrimonio. Egli svolse quindi un'azione pionieristica, indicando una linea di ricerca esemplare, se teniamo conto che l'Italia sarebbe giunta con estremo ritardo ad essere competitiva nell'ambito della riproposta esecutiva della propria musica antica.

In verità, per fare tutto ciò non bastava un'operazione d'innesto; occorreva coraggio, come ha sottolineato Lorenzo Bianconi ("Rendimento di grazie a Edwin Loehrer" in: *Bloc Notes* n. 13 / 1986), "ci voleva del coraggio a trapiantare l'idea stessa di 'monumento', intesa come 'ammonimento' del passato storico alla posterità, come lascito e monito artistico ma anche morale e ideale rivolto al presente, in un mezzo antimonumentale come quello radiofonico e in un paese dal passato ben poco monumentale come il nostro". Lo sforzo e la tenacia dell'uomo supplirono alle carenze delle condizioni in cui si trovò ad operare.

D'altra parte tra quei "monumenti", ha fatto notare Bianconi, "c'erano poi cose per loro natura tutt'altro che monumentali, come le carnevalesche, giocose, 'commedie armoniche' di Adriano Banchieri e Orazio Vecchi, opere alle quali Loehrer è ritornato nelle sue ultimissime produzioni discografiche, roba dell'altro ieri, quasi le avesse covate e ricovate per trenta e passa anni, come per suggellare un suo ciclo interiore e per delibare tutta la vitalità che ancora racchiudono quei suoi 'monumenti' null'affatto statuari e così eccitadamente presenti davanti a noi, dentro di noi".

In altre parole la visione dell'Italia da parte di Loehrer non fu mai a senso unico, anzi egli seppe scavare nel profondo come raramente capita di constatare.

In proposito mi piace riportare un aneddoto che egli mi confidò con discrezione e che ritengo illuminante, cioè la reazione del giovane maestro al primo contatto fisico con l'Italia, avvenuto parallelamente al suo arrivo in Ticino. Ciò che sembra si sia indelebilmente impresso nella memoria di Loehrer alla frontiera di Chiasso fu la figura impennacchiata di due carabinieri come allora si presentavano, che gli apparvero a un tempo come simboli dell'ufficialità e della severità dello stato e come arlecchini variopinti. In quel preciso momento, sosteneva Loehrer, compresi il significato della commedia dell'arte e il modo in cui essa ancora impregna la vita e l'arte italiane.

In verità, a decifrare i simboli non basta la loro chiarezza bensì anche la disposizione di chi li legge. La personalità di Loehrer è anche da considerare nella congiuntura che lo portò, in quanto allievo di Cherbuliez presso l'Università di Zurigo, a una tesi di laurea sulle messe di Senfl e in seguito a curarne l'edizione critica. Secondo Bianconi si trattava di una ricerca tutt'altro che neutra, collegandosi essa all'ambito della rivendicazione svizzera di un compositore originario della Brisgovia, vissuto per un decennio dell'infanzia a Basilea ed entrato stabilmente alla corte imperiale di Massimiliano I. L'elvetismo da tempo strisciante, posto a confronto con la minacciosa ascesa del nazismo, stava portando il nazionalismo elvetico (inteso come arma di difesa spirituale) alla più alta temperatura con precise conseguenze culturali, tra cui la questione della cittadinanza di Senfl veniva ad assumere portata non indifferente. Orbene Loehrer, nella sua tesi di laurea, dedicata a Senfl, ne usciva con un contributo lineare, sobrio, fedele al documento musicale e privo di implicazioni ideologiche. La stessa sua situazione di musicista di formazione cattolica, occupato intorno alla figura di uno dei primi compositori luterani della storia, è sintomatica di una posizione di spiazzamento (per usare il termine di Bianconi) che avrebbe per sempre accompagnato l'esperienza di Loehrer. Nel 1936 (anche per l'irrespirabile situazione politica a Monaco, dove era impegnato come curatore dell'edizione critica delle messe di Senfl), abbandonò il "compromettente" argomento "elvetico" per assumere l'incarico di dirige-

re a Lugano “un coro italiano in un paese di dubbia elveticità privo però di qualsiasi aggancio profondamente vissuto con la tradizione corale d’oltralpe né con quella canora d’Italia”.

Da allora Loehrer trovò la propria strada grazie al rifiuto di facili integrazioni, al fatto di organizzare ogni sua ricerca a partire dal distacco anziché dal coinvolgimento, nella maturazione solitaria di idee tanto più cariche d’intensità quanto più sottratte al contatto epidermico con il pubblico. Egli fu un artista unico nel suo genere, per essere riuscito ad emergere in virtù dell’esclusiva forza delle sue interpretazioni trasmesse via etere e attraverso il disco, poiché all’esperienza concertistica approdò solo dopo l’affermazione discografica all’inizio degli anni Sessanta, soprattutto in Francia e comunque con iniziative quantitativamente ridotte, percorrendo in pratica in senso inverso il cammino che vede i moderni interpreti lanciati dal concerto al disco. Ai tempi in cui non poteva esistere una radio senza propri apparati produttivi di musica (orchestre e cori) Loehrer creò ed assunse la guida di un coro radiofonico, avviando un’attività che paradossalmente lo confrontava con un pubblico di massa ma che, nella distanza fisica da questo pubblico, lo manteneva al riparo dal relativo condizionamento, dalla naturale interazione tra platea e podio che è tipica del concerto. La radio, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta (anche per l’uso politico che ne fu fatto), era un mezzo di comunicazione a senso unico, per certi versi demiurgico, che incuteva rispetto e che induceva a riverirne il messaggio. Non che Loehrer vi si arroccasse e non ne considerasse le potenzialità didattiche, poiché dei suoi primissimi anni a “Radio Monteceneri” è uno sceneggiato da lui concepito sulla vita di Monteverdi (tradotto e adattato da Guido Calgari) in cui quelle che furono sicuramente le sue prime interpretazioni corali del grande cremonese venivano presentate non già come brani inanellati in forma di concerto, bensì come vivace illustrazione sonora della vicenda umana del musicista recitata con attori, ecc. Ma la situazione che la RSI gli destinava, di organizzare il lavoro come una specie di laboratorio senza un preciso confine tra le prove e la trasmissione (più tardi tra le prove e la registrazione) dove il momento dell’esibizione non era distinto dalle fasi preparatorie, si avvicinava a una condizione di “musica riservata”, di pratica artistica coltivata fuori della portata di occhi indiscreti e con elevate ambizioni di arricchimento ed affinamento dell’espressione.

Tenendo presente le coordinate che fin da principio tracciarono lo spazio in cui veniva ad inserirsi la sua azione, risulta spontaneo e naturale che le sue scelte di programma cadessero sul repertorio rinascimentale e principalmente su un compositore quale Monteverdi, forse unico nella condizione di aver coniugato l’aristocratico ideale cortigiano (retaggio del passato) con la conquista del moderno linguaggio spettacolare. Di quella musica gli interessava la capacità di trasfigurare il sentimento in forma armoniosa, in un equilibrio naturale, rispondente a una precisa esigenza

dell'uomo di matrice tedesca quale egli fu e rimase profondamente, con un senso della complessità da superare appunto con i mezzi che una cultura della sintesi (dell'organica crescita su se stessa quale gli si presentava la civiltà classica italiana) gli offriva.

La motivazione che stava dietro il suo approccio alla realtà musicale italiana e a Monteverdi in particolare era quella di un'avventura spirituale, della scoperta di un mondo altro dal suo, accedendo al quale era possibile affinare la sensibilità ed acquisire una sorta di rivelazione della verità. Nel suo atteggiamento si annidava perciò una componente sacrale, che chi lo conobbe non avrà difficoltà ad ammettere pensando al modo in cui il maestro gestiva la preparazione, le prove e la registrazione, alla severità a cui improntava un lavoro che spesso giungeva allo sfinimento, tanto insistentemente egli si ostinava a provare e riprovare, a registrare e a ripetere, in nome di una perfezione che poteva anche arrivare attraverso l'obbedienza ai suoi gesti nervosi, ma che generalmente rimaneva nella sua mente come traguardo irraggiungibile, ideale e sottratto al mondo degli uomini. La sua presenza in sala di registrazione era quella di un sacerdote di una religione antica, dal cui gesto arcigno poteva addirittura scattare una maledizione. La condizione che accomunava cantanti e coristi di fronte alla sua allampanata figura era il timore, l'attonicità imposta da un direttore che alle voci chiedeva l'impossibile, cioè un controllo che evitava il *forte* e che, nella ricerca di sonorità tenui ed immateriali, esigeva di chiudere la bocca in emissione innaturale ma efficace nel far scoccare l'accento della parola con la forza di una freccia, a scolpire immagini sonore potentemente cariche di energia interna, di eloquenza potentemente emanata dalla dizione della parola e mai dai modi esteriori con cui compiacerle (esiti che dalla vocalità dalla *Società cameristica di Lugano* hanno fatto una precisa nozione).

Il cammino fu lungo, reso possibile anche da un metodo di lavoro che, nel montaggio del nastro magnetico, trovò un mezzo ulteriore per assecondare l'inappagata brama di perfezionamento (non di perfezionismo) che lo tormentava. I veri risultati si ebbero negli anni Sessanta con il ciclo di incisioni monteverdiane, su cui piovve una serie di *Grand Prix du Disque* come mai era avvenuto prima. Il percorso che porta a quell'obiettivo non fu però lineare, con soste, accelerazioni e perfino ritorni sui passi già compiuti. D'altronde, senza il tenace impegno di Samuel Müller (produttore parigino della *Cygnus*, diventata poi *Accord*) a strappare il musicista ai suoi dubbi e alla sua riservatezza, i suoi capolavori interpretativi non avrebbero avuto la consacrazione.

In verità quella non era che la punta di un iceberg. La rivelazione di Monteverdi a Loehrer venne sicuramente a Monaco, dove Carl Orff fin dal 1925 aveva avviato una vera e propria "*Monteverdi-Renaissance*", a cui concorsero Rudolf von Ficker (ordinario di musicologia nell'università monacense), Ferdinand Wagner (direttore del Badisches Landtheater di

Karlsruhe) e altre personalità che, nelle “*freie Neugestaltungen*” dell’*Orfeo*, del *Lamento d’Arianna*, del *Ballo delle ingrate*, ecc. (oltretutto cantati in tedesco), proiettavano in tali audaci allestimenti il senso iperbolico di culto dell’antico che muoveva questi promotori. Il cammino monteverdiano iniziato da Loehrer a Lugano in questo senso può essere considerato come un processo di depurazione da un modello interpretativo aulicizzante, ideologicamente orientato ad aprire un ponte tra la moderna creatività e un risorgente passato, a una prospettiva di sereno accoglimento dei suoi valori espressivi riportati alla propria storia e alla propria geografia culturale. Ovviamente in questo processo il maestro si trovò a fare i conti con le risorse a disposizione, di strumentisti e soprattutto di cantanti formati alla pratica di tutt’altro repertorio, che egli volle comunque di inconfutabile provenienza italiana, anche se proprio la tradizione italiana ipoteneva il canto con livelli insopportabili di enfatica esteriorizzazione. Cosciente del fatto che il punto di partenza fosse il testo, è dal suono della lingua che partì la sua ricerca. Purtroppo non esistono registrazioni di sue interpretazioni anteriori al 1950. Quelle del decennio successivo - realizzate su nastro e che gettarono la prima pietra della sua fama grazie alla circolazione sempre più intensa ed apprezzata presso le stazioni dell’Unione Europea di Radiodiffusione - sono rivelanti proprio per il primato assicurato all’espressione, accettata anche nell’inevitabile ridondanza dello svolgimento, pur di non comprimerne l’intensità legata all’intenzione originale. Fra queste, che hanno reso frequente la presenza di Monteverdi e di altri autori italiani antichi nelle programmazioni allora avare nei confronti di questi generi musicali, nel 1951 incontriamo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* con il baritono Laerte Malaguti nel ruolo canonico del Testo, già signorilmente dosato nella misura dell’effetto, accolto dal canto che snoda il funesto racconto con un senso di fatalità innalzato al livello di intonazione quasi sacerdotale. Ma in generale il tutto attesta la fase in cui Edwin Loehrer stava ancora sondando i caratteri della vocalità italiana nelle sue qualità, nei suoi eccessi e nei suoi limiti. L’ammirazione per la naturalezza del modo di porgere la parola, nei cantanti che sfilano nei vari madrigali e canzonette, è sicuramente la ragione per cui egli dimostra di astenersi dal frenarne l’empito. Vi è chiaramente riconoscibile una focosità e un fremito che nella lettura di dieci anni dopo non ritroveremo più. Storica addirittura vi appare la presenza di Fernando Corena, formatosi vocalmente a Lugano negli anni della guerra e quindi colonna portante delle iniziative di Loehrer fin dall’inizio, il cui maestoso eloquio, lungi dal far sorridere coloro che oggi prediligono l’agghindato procedere di bassi striminziti, introduce appropriata valenza oracolare per l’insospettata via della più scontata intonazione operistica. In verità si trattava di inventare uno stile che non esisteva, e di inventarlo con le risorse a disposizione, corrispondenti ad un gusto assai diverso da quello odierno. Monteverdi d’altra parte non si risolveva solo mettendo a fuoco una formula enunciati-

va della parola, ma sollecitava il registro gestuale, di una teatralità del sentire non più semplicemente *in nuce* ma ormai dichiarata. Loehrer lo sapeva bene, e consapevolmente quindi accettava la sfida di farla rivivere attraverso il talento naturale di un cantante che allora già stava costruendo la sua celebrità internazionale di basso buffo e che, a conferma della fiducia nelle sue risorse, lo stesso Loehrer volle nel 1953 nell'ensemble allestito per l'esecuzione de *La pazzia senile* di Adriano Banchieri, incunabolo fra i più preziosi dell'archivio sonoro della RSI per il grado di caratterizzazione nella rappresentazione sonora di episodi della commedia dell'arte, dimostrante la possibilità di accentuare, nel tessuto di una polifonia a volte cervelotica, la componente spavalda del gesto gratuito di personaggi a cui la voce del grande basso dà corpo e respiro. Allo stesso titolo si giustifica il denso apparato strumentale e in generale il peso dato alle relative sonorità, non solo come sostegno alla struttura del canto ma anche come amplificazione della sua portata affettiva.

Se Loehrer giunse negli anni Sessanta a garantire l'intensità dell'espressione con l'economia di mezzi che sappiamo, non fu per assoluta fedeltà a una concezione quasi ascetica, ma dopo aver saggiato l'estensione della spinta espressiva monteverdiana, riconosciuta quale matrice della moderna spettacolarità musicale e quindi in grado di passare incontaminata anche attraverso decifrazioni che ai nostri occhi appaiono problematiche, ma che certamente non suonano innaturali nella misura in cui rispondono altrettanto efficacemente alla verità dell'espressione.

D'altra parte, proprio in quanto per una personalità instancabilmente alla ricerca di un approdo e che dei mezzi dello straniamento faceva uso per identificare nuovi traguardi, questa faccia nascosta della parabola monteverdiana di Edwin Loehrer ci induce a leggere con senso di relatività anche le sue interpretazioni mature. Sarebbe infatti falso considerarle un compimento definitivo, mentre brillano di luce più vera se intese come passaggio, come offerta all'ascolto dell'istantaneità di un'esperienza che non conobbe mai il compiacimento, proprio nella tensione del mirare al di là di quanto era in grado di comunicare. La conferma ci viene dal fatto che, pur avendo registrato opere monteverdiane di carattere religioso (il *Vespro della Beata Vergine* fu addirittura da lui diretto in pubblico nella Cattedrale di Lugano), egli non accettò di farle apparire su disco, benché l'esito espressivo sia straordinario tanto da aver giustificato la loro pubblicazione postuma. L'obiettivo posto in tal caso ad altezze ancor più estreme ha coerentemente determinato la scelta rigorosa. Accanto alla forte tensione emotiva del canto che ne esce, vi scopriamo infatti una ricerca di spiritualità, un innalzamento dell'espressione verso alte sfere, che assicurano all'esecuzione un'aura di sacralità spesso cupa e misterica. È forse questa la manifestazione più completa della sintesi musicale che Loehrer, svizzero di cultura tedesca intensamente calato nella cultura italiana, realizzò. Il palpitante pulsare della parola, l'emozionalità del sentire tutta italiana, qui

subisce la forza trascendente del sentimento dell'assoluto, percezione quasi esoterica della profondità dell'universo, che sbocca in una monumentalità di nordica e sofferta grandezza.

Discografia di Edwin Loehrer e della Società Cameristica di Lugano

Anonimo	Laudario 91 di Cortona (1962) <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia del disco francese, 1963</i>	LP CYCNUS CM 001 LP NONESUCH H-71086 CD ACCORD 201562
Banchieri	La pazzia senile (1979) <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia del disco francese, 1982</i>	LP ACCORD 140.022 CD ACCORD 220.752
Banchieri	La barca di Venezia per Padova, Vivezze di Flora e Primavera (1958, 1960)	CD NUOVA ERA 1081
Caldara	Il giuoco del quadriglio, Vola il tempo, Che dite, o miei pensieri, Quattro canoni (1964)	LP CYCNUS 30 CM 016 LP ACCORD 140.006
Capua	La zingara (1969)	CD NUOVA ERA 1271
Cavalieri	Rappresentazione de Anima et de Corpo (1968-70)	CD NUOVA ERA 1001
Cavalli	Requiem (1974)	LP ACCORD 201.182 CD ACCORD 201 182
Cimarosa	I tre amanti (1968)	CD NUOVA ERA 1052
Donizetti	Il giovedì grasso (1961)	CD NUOVA ERA 1131
Galuppi	Dixit Dominus, Sonata a 4, Kyrie, Gloria (1971, 1973, 1974, 1976)	CD NUOVA ERA 1231
Lotti	Laudate pueri, Fin che l'alba, Vere languores, La vita caduca (1965)	LP CYCNUS 30 CM 037
Lotti	Dixit Dominus, Dies irae (1963)	CD NUOVA ERA 1121
Marcello	Salmi X, XV, XLI, XVIII (1969, 1971, 1973, 1981)	CD NUOVA ERA 1071
Marazzoli	E che mortale affanno, Oh! Ricetto di riposo, Litanìa, Cristo e i farisei, Ermindo (1970-1972)	CD NUOVA ERA 1011
Monteverdi	Combattimento di Tancredi e Clorinda, La pastorella, Clorì amorosa, De la bellezza, Con che soavità, Amor che deggio far (1961) <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia Charles Cros 1962, Premio della critica italiana 1964</i>	LP CYCNUS 30 CM 005 LP RICORDI 30 CA 036

- Monteverdi Madrigali guerrieri e amorosi (1963)
Altri canti di Marte, Gira il nemico,
Dolcissimo usignolo, Lamento della ninfa,
Perché t'en fuggi o Fillide, Hor ch'el ciel e la terra
*Grand Prix du Disque dell'Accademia del
Disco francese 1964* LP CYCNUS 30 CM 018
- Monteverdi Il ballo delle ingrato (1964)
*Grand Prix du Disque dell'Accademia
Charles Cros 1965* LP CYCNUS 30 CM 025
- Monteverdi Sinfonie e Ritornelli da "Orfeo", Lamento d'Arianna,
Perché se m'odiavi, Si dolce è 'l tormento, La mia Turca,
Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata (1966) LP CYCNUS 30 CM 034
- Monteverdi Madrigali guerrieri e amorosi, integrale (1961-1966)
*Grand Prix du Disque dell'Accademia Charles Cros
1967, Gran Premio della critica belga 1967* LP CYCNUS AC 1-4
- Monteverdi Madrigali del Settimo Libro (1966-1967)
Sinfonia - Tempro la cetra, Interrotte speranze,
Chiome d'oro, Tu dormi, A quest'olmo, Se i languidi
miei sguardi, Al lume delle stelle, Tirsi e Clori LP CYCNUS AC 1-5
- Monteverdi Lamento d'Arianna (1980) LP RTSI
+ Palestrina Stabat Mater (1980) (*fuori commercio*)
- Monteverdi Altri canti di Marte, Combattimento di Tancredi
e Clorinda, Lamento della ninfa, Perché t'en fuggi
Fillide, Hor ch'el ciel e la terra (1961-1963) CD ACCORD 220.882
- Monteverdi Ballo delle ingrato, Lagrima d'amante al sepolcro
dell'amata (1964) CD ACCORD 220.512
- Monteverdi Madrigali guerrieri e amorosi
Altri canti d'amor, Ninfa che scalza il piede,
Ardo avvampo, Ogni amante è guerrier,
Che vuol haver felice, Ardo e scoprir,
Vago augelletto, Ballo in onore di Ferdinando III
(1961-1966) CD ACCORD 200.812
- Monteverdi Madrigali del Settimo Libro
Tempro la cetra, Lettera amorosa, Con che soavità,
Al lume delle stelle, Amor che deggio far?,
Interrotte speranze, A quest'olmo,
Tu dormi, Tirsi e Clori (1966) CD ACCORD 220.892
- Monteverdi Gira il nemico insidioso,
Combattimento di Tancredi e Clorinda, Vago
augelletto, Zefiro torna, Lettera amorosa
Su, su, su, pastorelli vezzosi, Perché se m'odiavi,
Non voglio amare, Chiome d'oro, Ardo, e scoprir,
Cor mio non mori?, Parlo miser e taccio, La piaga
ch'ho nel core, Amor che deggio far? (1950-1959) CD ERMITAGE ERM 138
- Monteverdi Al lume delle stelle, Sì, ch'io vorrei morire,
Parlo miser o taccio, Lamento d'Arianna, Lamento
della ninfa, Il ballo delle ingrato (1950-1958) CD MGB 6148
- Monteverdi Magnificat, Planctus Mariae, Cantate Domino,
Ab aeterno, O beatae viae, Gloria (1967-1976) CD ACCORD 202.802

Mozart	Litanie K 195 e K 243 (1977)	CD ACCORD 201.012
Orlandini	Il giocatore (1969)	CD NUOVA ERA 1271
Palestrina	Stabat Mater, Vexilla Regis, Adoramus te. <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia del disco francese 1981</i>	CD ACCORD 201.562
Palestrina	Canticum canticorum, Quinque salutationes (1980) <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia del disco francese 1982</i>	LP ACCORD 140.031
Palestrina	Magnificat, Tui sunt coeli, Messa "Hodie Christus natus est, Assumpta est Maria, Vergine santa, Messa "Ut-re-mi-fa-sol-la" (1958, 1959)	CD NUOVA ERA 1241
Pergolesi	Stabat Mater, Salve regina (1972)	LP ERATO STU 70535
Pergolesi + A. Scarlatti	idem Su le sponde del Tebro	CD ERATO 2292-45941-2
Rossini	Les péchés de ma vieillesse (1962) Petit caprice, Toast pour le nouvel an, Les gondeliers, Une caresse à ma femme, La nuit de Noël, La promenade, Musique anodine <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia Charles Cros 1963</i>	LP CYCNUS CM 014 LP ACCORD 150 009 A/B
Rossini	Les péchés de ma vieillesse Les amants de Séville, Ariette à l'ancienne, Mon prélude hygiénique du matin, Adieux à la vie, Ouf! Le petit pois, L'amour à Pékin, Choeur funèbre pour Meyerbeer, Le sylvain, La chanson du bébé	LP ACCORD 150 009 C/D
Rossini	Les péchés de ma vieillesse Prélude prétentieux, L'ultimo ricordo, Ave Maria, La lontananza, La regata veneziana, Memento homo, Assez de memento: dansons!	LP ACCORD 150 009 E/F
Rossini	Les péchés de ma vieillesse (1962)	CD ACCORD 220.912
Rossini	Petite messe solennelle (1968)	LP ERATO 20266/20267
Rossini	Petite messe solennelle (1968) <i>Versione live</i>	CD ERMITAG ERM118
Rossini	Stabat Mater (1977)	CD ACCORD 201 752
Rusca	Salve Regina, Veni, Sponsa Christi, La Borromea, Gaudete, Tu Filia Dei, Omnes gentes, Canzone seconda, Exultate coeli (1955, 1974)	CD NUOVA ERA 1191
A. Scarlatti D. Scarlatti	Su le sponde del Tebro, Caldo sangue Stabat Mater (1970)	LP ERATO STU 70 533
A. Scarlatti	Su le sponde del Tebro, Infirmata, vulnerata, Caldo sangue, Bella madre de' fiori (1971, 1973, 1974)	CD NUOVA ERA 1061
A. Scarlatti	Santa Teodosia (1965)	CD NUOVA ERA 1261

Senfl + Barbarini Rossini Petrassi	Quis dabit oculis nostri (1969) In honorem Lucani (1963) La notte del Santo Natale (1965) Sesto Non-Senso (1969)	LP RTSI <i>(fuori commercio)</i>
Stradella	Cantata per il Santissimo Natale, Qual prodigio è ch'io miri (1961, 1971)	CD NUOVA ERA 1141
Vecchi	L'Amfiparnaso.(1981) <i>Grand Prix du Disque dell'</i> <i>Accademia del disco francese 1982</i>	LP ACCORD 140.040 CD ACCORD DP 149040
Vecchi	Le veglie di Siena (1980)	CD ACCORD 202.602
Viadana	O altitudo divitiarum, Exaudi Deus, Ave verum, La Napolitana, O dulcissime Jesu, Salve Regina, O pretiosum et admirandum convivium, Fili mihi Absalom, Veni Sancte Spiritus, Angustiae mihi sunt, Exultate justi, Transfige, dulcissime Jesu, La Veronese (1955, 1974)	CD NUOVA ERA 1191
Vivaldi	La Senna festeggiante (1964)	LP CYCNUS 30 CM 027
Vivaldi	Cessate o mai, Sonata in mi min., Piango, gemo, sospiro, Sonata in la magg., Sonata in la min. (1965) <i>Grand Prix du Disque dell'Accademia</i> <i>Charles Cros 1965</i>	LP CYCNUS 30 CM 029

CIRILLO ANTOGNINI
UN CASO DI EMIGRAZIONE ARTISTICA

Cirillo Benigno Antognini nasce a Chiasso il 19 febbraio 1806 da Giuseppe e Teresa Albertolli'. Giuseppe, nato il 20 maggio 1770, era a sua volta figlio di un Pietro proveniente da San Nazzaro (Locarno) e sarebbe morto a Bellano nel 1834. La madre, nata a Lugano il 24 ottobre 1778 da Grato, fratello del noto architetto Giocondo, e Maddalena Paltenghi, sarebbe morta nel 1830.

Quintogenito della prolifica coppia, Cirillo Benigno era stato preceduto da Giuseppe (1799-1836), Giocondo Antonio (1801), Angelo Alessandro Costantino Felice (1802), Albino (1803) e seguito da Leandro Teodoro Carlo Martino (1807), Isidoro Antonio (1809), Maria Savina (1811), Elena Maria Rosalia (1813), Clotilde Teresa Chiara (1817), Francesco Maria Ottaviano (1829).

Al di là delle presumibili qualità vocali, non si conosce il motivo preciso per cui al ragazzo siano stati impartiti studi musicali, mentre le prime notizie reperite relative alla sua carriera artistica si riferiscono ad una stagione d'opera nell'estate del 1831 al piccolo Teatro di Lodi. Si tratta con molta probabilità del debutto. In data 20 luglio il "Censore Universale dei Teatri", periodico milanese diretto da Luigi Prividali, riporta che il venticinquenne tenore "seppe sostenersi da valoroso" ad onta di una lieve indisposizione che minacciava di compromettere la sua esibizione in una farsa del maestro Gerli dal titolo *I falsi galantuomini* (nella parte di Carlo) udita in prima esecuzione al Teatro di Monza.

Da questo momento in avanti l'esordiente si produce sulle scene minori del Lombardo-Veneto e soprattutto degli Stati Sabaudi (Codogno, Voghera, Cagliari, Tortona, Oleggio) in un repertorio che include opere di Mercadante, quali *Elisa e Claudio* (Claudio) e *Donna Caritea regina di Spagna* (Alfonso), di Rossini come *Il turco in Italia* (Narciso), di Paër come *Agnese* (Ernesto), di Coccia come *Clotilde* (Emérico), di Ricci come *Chiara di Rosemberg* (Valmore) e soprattutto di Gaetano Donizetti come *L'elisir d'amore*, nel quale viene lodato all'unanimità dalla stampa coeva. Così, a proposito delle esibizioni cagliaritanee sotto l'egida dell'impresario Pietro Lei, si legge sul già citato "Censore Universale dei Teatri" del 17 novembre 1832 che l'artista vi si fece ammirare per "bellezza e vigore dell'organo, facilità ed intelligenza del cantare".

L'elisir d'amore era opera freschissima, essendo andata in scena alla Canobbiana di Milano il 12 maggio 1832 con Giovanni Battista Genero a protagonista nel ruolo tenorile di Nemorino, nome tratto da *nemus* (non

nemo!) cioè bosco, che significa piccolo, modesto abitatore di luoghi boschivi. È tenore sentimentale ma già meno stilizzato di amorosi rossiniani quali il Lindoro de *L'italiana in Algeri* o il Ramiro della *Cenerentola* con una netta contrazione dell'impegno virtuosistico a vantaggio della componente lirica e patetica. Nella cittadina di Oleggio la romanza "Una furtiva lagrima" interpretata da Antognini susciterà "trasporti vivissimi" in virtù della "bellissima voce" e dell' "ottimo canto" che "sorprende ed alletta l'udienza all'entusiasmo"². E così dopo le esibizioni a Monza nel corso dell'estate successiva:

Che il tenore sig. Cirillo Antognini poi sia un valentissimo Nemorino, come ora i Monzesi, prima già me lo dissero quanti altri soddisfattissimi l'ascoltarono. Chi provvede al buon andamento delle cose teatrali deve calcolar molto questo soggetto. Gioventù, buona presenza, bella, fresca e sonora voce, piena conoscenza di musica, vera scuola e buon gusto di canto, che cosa occorre di più per essere ricercato nella non numerosa classe dei tenori? E qual cosa vi è di queste che manchi al sig. Antognini? Gli manca quel retto procedere altrui, che nella scelta dei virtuosi ad ogni altra considerazione preferisca quella del loro merito. Qui il suo merito intanto fu generalmente riconosciuto ed applaudito sonoramente³.

Con il successivo ingaggio per le scene del Teatro di Messina, a partire dall'autunno del 1835, l'Antognini introduce nel proprio repertorio nuovi ruoli, questa volta per lo più di genere serio: Orombello in *Beatrice di Tenda* di Bellini e Ugo in *Parisina* di Donizetti. Sul periodico "Il Faro" del 29 giugno 1836 il pubblicista messinese Carlo Gemelli, prendendo spunto dalla polemica con un ignoto viaggiatore che lamentava "di avere i messinesi gusto pe' divertimenti e per ogni sorta di piaceri, meno che di teatro", replicava:

Sappia il nostro censore che l'aver noi un infelicissimo teatro, ciò non porta quella sua gentile illazione di non avere i messinesi alcun gusto teatrale. Venga egli a vedere come presso di noi la musica è universalmente coltivata, Vegga i progressi che la nostra Filarmonica Società ha fatto nel breve periodo di pochi anni nella sublime scienza musicale, e poscia scriva di noi di non aver nessun gusto per il teatro. Ma ci dica pure, dipende dalla volontà del pubblico l'aver egli un buono o infelicissimo teatro?.

Comunque, ad onta di una struttura teatrale non propriamente delle più in ordine, l'Antognini riesce a polarizzare l'attenzione sia del pubblico locale, sia dei visitatori di transito a Messina. Riprenderà *Parisina* nell'autunno del 1835 anche sulle scene del Teatro Carolino di Palermo, dove non sfigura a fianco di artisti di primo cartello quali Carolina Ungher e Paul

Barroilhet, ma anzi si ritaglia “favorevoli tutti i suffragi”⁴. La sua chiamata a Palermo era stata determinata dalla fama straordinaria raggiunta in Sicilia. Infatti, dopo imprevisi intercorsi tra l’amministrazione palermitana e i tenori Giacomo Santi – non gradito – e Timoleone Alexander – indisposto e lontano –, si arrivò ad ingaggiare Antognini che si era trattenuto sull’isola per non si sa quale ragione per mesi e mesi dopo il termine del mandato messinese. Riporta il “Censore Universale dei Teatri” in data 11 novembre ancora a proposito di *Parisina*:

Termina questo melodramma con una scena ed aria della prima donna di tanta difficoltà e fatica, che sembra espressamente composta per mettere a rischiosa prova le facoltà fisiche ed i pregi artificiali della cantante; quest’ardua prova fu per la Ungher un trionfo dei più gloriosi, che diede l’ultimo e più veemente impulso all’entusiasmo generale, e che fece calare il sipario al suono fragorosissimo degli unanimi applausi con chiamate solenni per Parisina, ed anche per Azzo e per Ugo, lo che torna a lode speciale del giovane Antognini, la di cui abilità meritò l’osservazione e l’estimazione comune anche in mezzo collocata a quelle due abilità superlative.

Reduce da questa parentesi siciliana il tenore viene ingaggiato per le importanti scene del Teatro Valle di Roma debuttandovi su invito dell’impresario Marzi sul finire del 1836 come Arturo ne *La straniera* di Bellini. Il ruolo era stato concepito per le ampie possibilità vocali del luganese Domenico Reina, baritenore per certi aspetti ancorato al vecchio stile di canto rossiniano, dotato di timbro maschio e significative risonanze nel registro grave della voce. In questo caso la critica non mancò di lodare la “voce superba” di Antognini, nonché le sue doti di “declamatore molto animato”⁵ ed il pubblico lo ebbe fra i beniamini della stagione autunnale conclusasi con una novità di Uranio Fontana, *Isabella di Lara*. Come diretta conseguenza, venne confermato tout court per la successiva stagione di Carnevale ed a questo proposito il “Censore Universale dei Teatri” sul numero del 4 febbraio 1837 si esprime in questi termini:

Il tenore Antognini, che già seppe guadagnarsi la pubblica estimazione nella stagione passata, ebbe anche nella parte d’Elvino un successo completo con molto sonore acclamazioni ed evocazioni.

Si allude al protagonista maschile de *La sonnambula* di Bellini, ruolo concepito per Giovanni Battista Rubini, tenore contraltino fra i massimi artisti del tempo e per il quale i compositori hanno scritto alcune fra le più ardue parti soprattutto per l’insolito coinvolgimento del registro acuto dell’estensione vocale con l’impiego dei re e dei mi al di sopra del rigo. Benché sicuramente aiutato dall’utilizzo di qualche puntatura e dell’inter-

polazione nella partitura di qualche aria da baule⁶, va da sé che, interpretando con successo in breve volger di tempo due ruoli piuttosto antitetici quali Arturo ed Elvino, il Nostro evidenzia un identikit vocale di notevole rilievo: la tesi è avvalorata da ulteriori due ruoli antitetici che affronterà nel prosieguo della stagione romana: il baritenorile – ancora di stampo settecentesco – Adriano di Monfort ne *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer, e il tenore di stampo prettamente romantico Edgardo di Ravenswood in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, concepito per Gilbert Duprez e da realizzarsi con un canto definito di carattere “assai forte”. Quello stile di canto, cioè, che entrava nelle corde tenorili dei cantanti emersi fra il 1830 e il 1840 proprio grazie al Donizetti della maturità ed al primo Verdi. Ed “educato al moderno stile” dovette apparire l’Antognini al pubblico milanese del Teatro Carcano allorché si propose in due spartiti rossiniani ormai “fuori moda” quali *Semiramide* e *Cenerentola*. Venne tuttavia lodato per “gioventù, voce, vivacità, figura, conoscenza di musica” ottenendo il massimo dei favori interpolando un’aria da baule, purtroppo imprecisata dai cronisti della stagione, nella propria parte di Idreno. Resta il fatto che da questo momento in avanti i personaggi affrontati sulle scene del Mauroner di Trieste, del Filarmonico di Verona, dell’Apollo di Venezia sono quelli moderni del teatro donizettiano, quali il protagonista in titolo del *Roberto Devereux*, Gennaro in *Lucrezia Borgia* o Alamiro del *Belisario*, nel quale sfoggiava un “Trema Bisanzio” da non temere confronti con gli illustri precedenti di Ignazio Pasini, di Domenico Donzelli o appunto del connazionale Reina. Dopo Alessandria nell’autunno del 1839 interpretò nuovamente Alamiro al Grand Théâtre di Lione:

Il signor Antognini possiede un’assai bella voce di tenore, unitamente ad un metodo eccellente. Sarebbe difficile di cantare la parte d’Alamiro con maggior forza e calore. La sua voce, che è tutta di petto, ha una dolcezza e un potere rimarchevole. Egli cantò in modo da meritarsi unanimi applausi.

Così “Il Pirata” di Francesco Regli in data 31 luglio 1840. E sempre a proposito del medesimo 1840 si legge su un’altra popolare testata del tempo, “Glissons, n’appuyons pas” di Francesco Pezzi, al numero del 29 febbraio, dopo che a Livorno il chiassese aveva difeso con onore due opere poco apprezzate a causa delle *défaillances* del resto della compagnia di canto – si trattava de *Il crociato* di Meyerbeer e *Il pirata* di Bellini - e portato al trionfo la solita Lucia:

(...) il sullodato Antognini ... può dirsi la colonna che sostiene tutto l’edificio di questo teatrale spettacolo, si mostrò al solito valentissimo. (...) Così gli onori della stagione furono sempre e tutti per lui.

Dopo alcune stagioni nel Sud della Francia, dove l'artista incrementa il proprio repertorio con nuovi titoli quali *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Tebaldo), *Il giuramento* di Mercadante (Viscardo), *Il Nuovo Mosè* (Amenofi) di Rossini, dal 1841 viene invitato a prendere parte ad alcune *tournées* nel Nuovo Continente a partire da un ciclo di rappresentazioni a La Havana, piazza da un lato sicuramente ambita per i lauti guadagni ottenibili, ma temibile per l'insalubrità del clima⁷. Ebbene, proprio La Havana ha avuto una specifica influenza sulla vita operistica americana da quelle stagioni in avanti ed in fattispecie dal 1843, allorché i cantanti europei si sarebbero proposti in una serie di recite a New York, Filadelfia e New Orleans.

In particolare a New York diedero alcune performances al Niblo's Garden che ottennero una vasta risonanza. Secondo quanto ne riferisce John Dizikes⁸, la compagnia includeva almeno un cantante di livello eccezionale, vale a dire proprio Cirillo Antognini, delizia e croce al tempo stesso dell'impresario e del pubblico in forza della già tante volte esaltata splendida voce ma anche di uno sgradevole comportamento divistico e capriccioso dentro e fuori dalla scena. Viene ironicamente definito un'autentica primadonna! Cantò *Norma* di Bellini ("full of sweet and enchanting airs"), ovviamente nella parte del fedifrago proconsole Pollione, quindi *Gemma di Vergy* e *Lucia di Lammermoor*, opere note a New Orleans ma non ancora apprezzate a New York.

L'Edgardo della *Lucia di Lammermoor* venne cantato "with such consummate skill that it stamped him at once as a perfect artiste" cosicché "drew tears from many a fair brow". A questo punto l'opera divenne la prediletta dalle gentili signore newyorkesi rapite, oltre che dalla voce, anche dall'avvenenza dell'artista: una caratteristica che, ad onor del vero, non trae particolare conferma all'esame dell'unico ritratto del quale siamo in possesso e che pubblichiamo. Un cenno anche al protagonista tenorile di *Gemma di Vergy*, Tamas, concepito da Donizetti a vantaggio del più volte citato Reina per le scene scaligere il 26 dicembre 1834. Tamas è figura del tutto insolita e soprattutto di buona originalità tenuto conto della dialettica romantica che prevedeva l'impiego del tenore per lo più in ruoli positivi di giovani eroi innamorati, tutto sommato prevedibili nello slancio amoroso, convenzionali nell'atto eroico. Come ho sottolineato nella monografia dedicatagli⁹, la presenza di un versatile "caratterista" quale Reina ha permesso la creazione di tale strano personaggio, appassionato ed eroico forse secondo un'etica orientale che ci risulta poco familiare, al quale il compositore bergamasco ha affidato l'intensa cavatina "Mi toglieste a un sole ardente".

Nel Carnevale 1844-45 Antognini è ancora all'*affiche* del Niblo's Garden di New York in compagnia del soprano Eufrasia Borghese, la prima Marie ne *La fille du regiment* di Donizetti, con Rosina Pico, con il tenore B. Perozzi, il basso Luigi Valtellina e il buffo Sanquirico.

Rimpatriato, si stabilisce a Lugano, dove nel 1848 si produce al Teatro della Bandoria (Teatro Sociale) in bella unione con Giuditta Pasta, Elisa Taccani Tasca, Emilia Scotta, Felice Varesi, accompagnato dal maestro Motoni. Prende infatti parte ad accademie di canto a favore dei fuoriusciti italiani a seguito dell'ondata rivoluzionaria antiaustriaca verificatasi fra la primavera e l'estate. Fra il 5 e il 10 settembre viene dato avvio ad un breve ciclo di concerti nel corso del quale il pubblico non mancherà di rinnovare lo sdegno verso gli oppressori offrendo alla causa dei fuoriusciti ingenti somme di denaro. Ricordiamo fra gli spettatori plaudenti anche il melomane Giuseppe Mazzini.

Negli ultimi anni di vita, alla carriera artistica Antognini predilige l'attività impresariale, svolta con analogo successo. Su "La Gazzetta dei Teatri" del 20 marzo 1851 appare infatti una lettera a firma della "Direzione Teatrale" – che annovera Marcello Romanti, S. Montebagnoli, G. Gorini, cancelliere Bellini - indirizzata ai signori Antonio Tangrassi, Cirillo Antognini & C., impresari del Teatro Sociale di Mantova nello "spirato Carnevale".

Egli è sacro dovere d'ogni uomo rendere tributo di lode a quelle persone che nel disimpegno de' propri obblighi hanno cercato tutte le vie onde mertarsi ammirazione e rispetto. Al termine di una difficile e perigliosa azienda, nel corso della quale, il benché minimo urto d'interesse poteva fra le SS. LL. e la Scrivente far insorgere dispiacenti quistioni, ella non ha invero che a rammaricarsi di vedere posto fino ad un fatto in cui non ebbe da essi che indubbie prove di delicato sentire, di onestà a niuno secondi, di eccellenza d'educazione, di un buon volere senza pari, ed in fine d'ammirabile grandezza d'animo a sopportare le sventure di una perdita immeritata. Fra i fasti giorni del nostro teatro è a notarsi con sicura mano quello in cui fu dato alla Scrivente¹⁰ dare principio a dei rapporti con essi. La memoria del loro operato non si cancellerà mai, perché nell'esecuzione anche di un dovere non sempre vi si concorre con tutte quelle belle qualità con cui vi concorsero le SS. LL., né sempre il virtuoso cammino che vi conduce è percorso con tanta esattezza e puntualità come essi lo percorsero. Possano queste poche parole, che la gratitudine della Scrivente sa destare, essere accolte con quell'animo col quale vengono sentite da chi le scrive, e possa vivere in esse come in lei vive, e vivrà sempre cara la memoria dell'impresa del carnevale ora cessata. Aggradiscano i sensi della più sentita stima.

Fra le opere rappresentate a Mantova nel corso della summenzionata stagione buona fortuna era spettata ai *Masnadieri* di Verdi e alla *Lucia* di Donizetti nell'interpretazione del tenore Alzamora, del soprano Cominotti, dei bassi Luisia e Amilcare Casali.

Pur rallentando la propria attività artistica, nel carnevale fra 1854 e il 1855 ritroviamo Antognini nella duplice veste di capocomico e di primo tenore

in una compagnia di canto destinata a Bahia in Brasile. Fra gli altri artisti i soprani Giovannina Montucchielli e Moreno, il contralto Giulietta Lainati, il secondo tenore Angelo Mauri, il baritono Giovanni Battista Giani. Purtroppo, probabilmente a seguito di una recrudescenza dell'epidemia di vomito nero, Antognini si ammala e muore – come si evince da un sintetico necrologio che appare su “L'Italia Musicale” di Francesco Lucca in data 30 maggio 1855 – unitamente alla giovane collega Lainati. La compagnia di canto a questo punto si scioglie, i superstiti rientrano in Europa e nel Carnevale successivo Bahia non potrà applaudire alcuna stagione d'opera.

NOTE

1. Il certificato di battesimo è conservato presso l'Archivio Parrocchiale della chiesa di San Vitale Martire di Chiasso. Si ringrazia a tal proposito Davide Spreafico che mi ha agevolato la ricerca.
2. “Censore Universale dei Teatri”, 27 luglio 1833.
3. “Censore Universale dei Teatri”, 2 luglio 1833.
4. “Censore Universale dei Teatri”, 11 novembre 1835.
5. “Censore Universale dei Teatri”, 8 ottobre 1836.
6. Il trasporre la tessitura di alcuni brani al fine di rendere più agevole l'esecuzione di un ruolo era prassi corrente nella prima metà dell'Ottocento. Analogamente veniva generalmente permessa la sostituzione anche di intere scene d'opera.
7. Il basso milanese Annibale Statuti vi sarebbe morto nell'estate del 1842 a seguito di un'epidemia di vomito nero.
8. J. Dizikes, *Opera in America, a cultural history*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 123.
9. G. Appolonia, *Domenico Reina, biografia di un tenore luganese*, Bellinzona, Casagrande, 1990, p. 136.
10. Il femminile è riferito alla firma come “Direzione Teatrale”.

Appunti per la ricostruzioni della carriera di Cirillo Antognini

1831. 09.07	Lodi	G.Gerli <i>I falsi galantuomini</i>	Francesca Grassi, Marra, Strazza, Berini, Ruggero	Censore Universale dei Teatri 20.07.1831
1831. 13.07	Lodi	altra opera seria	Francesca Grassi, Marra, Strazza, Berini, Ruggero	
1832.	Codogno	S. Mercadante <i>Elisa e Claudio</i>	Clotilde Cedrini, Andruzzi, Carolina Cazzaniga, Gaetano De Baylou, dir. Giosué Fazzini	Censore Universale dei Teatri 14.01.1832
1832.	Codogno	Concerto con arie di Bellini e Rossini	Clotilde Cedrini, Gaetano De Baylou, Carlo Picconi, dir. Giosué Fazzini	Censore Universale dei Teatri 04.02/15.02.1832
1832. 28.01	Codogno	G.Rossini <i>Il turco in Italia</i>	Clotilde Cedrini, dir. Giosué Fazzini	Censore Universale dei Teatri 15.02.1832
1832 prim.	Voghera	F. Paër <i>Agnese</i>	Amalia Pellegrini, A. Valtellina	Censore Universale dei Teatri 28.04.1832
1832 prim.	Voghera	S. Mercadante <i>Donna Caritea</i>	Amalia Pellegrini, A. Valtellina	Censore Universale dei Teatri 28.04.1832
1832 est.	Voghera	C. Coccia <i>Clotilde</i>	Chiara Selva, Gio. Battista Di Franco, Alessandro Berlendis	Censore Universale dei Teatri 17.11.32
1833 carn.	Tortona	Ricci <i>Chiara di Rosemberg</i>	Amalia Perfetti, F. Bariola, Luigi Giorza	Censore Universale dei Teatri 27.04.1833
1833 carn	Tortona	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Amalia Perfetti, F. Bariola, Luigi Giorza	Censore Universale dei Teatri 29.05.1833
1833. 13.07	Oleggio	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Adelaide Perfetti, F. Bariola, Luigi Giorza	Censore Universale dei Teatri 27.07.1833

1833. 31.08	Genova Sampierdarena	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>		Censore Universale dei Teatri 25.09.1833
1834. 23.04	Novara	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Antonietta Raineri, Ruggero, Leoni	Censore Universale dei Teatri 23.04.1834; 25.06
1834 maggio	Novara	Ricci <i>Il nuovo Figaro</i>	A. Massieri, Ruggero, Leoni	Censore Universale dei Teatri 25.06.1834
1834 giugno	Monza	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Rosalinda Calamari, Adelaide Perfetti, F. Bariola, Gaetano Nulli	Censore Universale dei Teatri 21.06.1834; 02.07
1834. 02.08	Piacenza	G. Donizetti <i>Torquato Tasso</i>	Barbara Fontana-Talestri, Raffaele Scalese	L'Eco 13.08.1834
1834 aut.	Messina		Anna Del Sere	Censore Universale dei Teatri 11.11.1834
1834 - 1835 Carn.	Messina	V. Bellini <i>Beatrice di Tenda</i>	Anna Del Sere	Il Figaro 16.05.1835
1835 quar.	Messina	G. Donizetti <i>Parisina</i>	Anna Del Sere	Censore Universale dei Teatri 11.11.1835
1835 estate	Palermo- Carolino	G. Donizetti <i>Torquato Tasso</i>	Carolina Ungher	
1835 estate/ aut.	Palermo- Carolino	G. Donizetti <i>Parisina</i>	Carolina Ungher, Paul Barroilhet	
1835. 14.10	Palermo- Carolino	G. Donizetti <i>Anna Bolena</i>	Carolina Ungher, Paul Barroilhet, Dionilla Santolini	

1836 ottobre	Palermo Carolino	G. Donizetti <i>Parisina</i>	Carolina Ungher, Dionilla Santolini, Paul Barroilhet	Censore Universale dei Teatri 11.11.1835
1836 ottobre	Palermo- Carolino	G. Donizetti <i>Belisario</i>	Carolina Ungher, Dionilla Santolini, Paul Barroilhet	
1836 aut.	Roma- Valle	V. Bellini <i>La straniera</i>	Barbara Fontana-Talestri, Ida Bertrand, Carlo Dossi	
1836 aut.	Roma- Valle	G. Meyerbeer <i>Il crociato in Egitto</i>	Giuseppina Angiolini-Dossi, Cleofe Boyer, Pietro Balzar	
1836 novembre	Roma- Valle	G. Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i>	Barbara Fontana-Talestri, Barisoni- Ricciardi, Pietro Balzar, Carlo Dossi	Censore Universale dei Teatri 30.11.1836
1836. 22.11	Roma- Valle	U. Fontana <i>Isabella di Lara</i>	Barbara Fontana-Talestri, Giuseppina Angiolini-Dossi, la Guglielmini, Raffaele Ferlotti, Annibale Statuti	Censore Universale dei Teatri 03.12.1836
1836- 1837 carn.	Roma- Valle	V. Bellini <i>La sonnambula</i>	Barbara Fontana-Talestri, Pietro Balzar	Censore Universale dei Teatri 04.02.1837
1836- 1837 carn.	Roma- Valle	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Bertoldi, Pietro Balzer, Cipriani	Censore Universale dei Teatri 04.02.1837
1836- 1837 carn.	Roma- Valle	Ricci <i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	Barbara Fontana-Talestri, Giuseppina Angiolini-Dossi, Gio. Battista Cipriani	Censore Universale dei Teatri 11.02.1837
1836- 1837 carn.	Roma- Pal.Sabino	Accademia di canto G. Rossini <i>I marinai</i>	Carolina Unger, Ida Bertrand, Pietro Balzar	Censore Universale dei Teatri 15.02.1837
1838 marzo	Trieste- Mauroner	Ricci <i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	Enrichetta Scheggi, Morosi-Soletti, Bruscoli	Corriere delle Dame 27.03.1838

1838 aprile	Verona- Filamónico	Ricci <i>Chiara di Rosenberg</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 28.04.1838 Corriere dei Teatri 19.05.1838
1838. 20.04	Verona- Filamónico	G. Donizetti <i>Torquato Tasso</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 09.05.1838 Corriere dei Teatri 13.06.1838
1838. 27.04	Verona- Filamónico	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Corriere delle Dame 15.05.1838 Corriere dei Teatri 13.06.1838
1838 maggio	Venezia- Apollo	G. Donizetti <i>L'elisir d'amore</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Corriere delle Dame 10.06.1838
1838 maggio	Venezia- CasiComply	Concerto vocale e strumentale	Sebastiano Ronconi, Alfredo Piatti	Corriere delle Dame 05.07.1838
1838. 04.06	Venezia- Apollo	G. Donizetti <i>Torquato Tasso</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 09.06.1838 Corriere delle Dame 10.06.1838
1838 giugno	Venezia- Apollo	Ricci <i>Chiara di Rosenberg</i>	Luigia Trivulzi, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 23.06.1838
1838 luglio	Trieste- Mauroner	Ricci <i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	Enrichetta Scheggi, Morosi-Soletti, Scheggi, Bruscoli	
1838 novembre	Udine	G. Donizetti <i>Torquato Tasso</i>	M. Ruggero, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 20.10/29.12.1838
1838 novembre	Udine	G. Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i>	M. Ruggero, Sebastiano Ronconi, Nicola Fontana	Il Figaro 29.12.1838
1839 aprile	Milano- Carcano	G. Rossini <i>Semiramide</i>	Camilla Sodese, Elisabetta Furst, Giovanni Cappelli, Secondo Torre	Corriere dei Teatri 13.04.1839 Corriere delle Dame 15.04.1839

1839. 24.04	Milano- Carcano	G. Rossini <i>Cenerentola</i>	Luigia Trivulzi, C. Hilaret, Giovanni Cappelli	Corriere dei Teatri 27.04.1839 Corriere delle Dame 30.04.1839
1839 autunno	Alessandria	G. Donizetti <i>Roberto Devereux</i>	Benedetta Colleoni-Corti, Luciana Thévenard, Natale Costantini	Il Figaro 29.10.1839
1839 autunno	Alessandria	V. Bellini <i>Beatrice di Tenda</i>	Benedetta Colleoni-Corti, Luciana Thévenard, Natale Costantini	Il Figaro 29.10.1839 Corriere dei Teatri 26.10.1839
1839 autunno	Alessandria	G. Donizetti <i>Belisario</i>	Benedetta Colleoni-Corti, Luciana Thévenard, Natale Costantini	Il Figaro 23.11.1839 Corriere dei Teatri 21.12.1839
1840	Lione- Grand Théâtre	G. Donizetti <i>Belisario</i>		Il Pirata 31.07.1840
1840	Livorno	G. Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i>	Giuseppina Angiolini-Dossi	Glissons, n'appuyons pas 29.02.1840
1840 febb.	Livorno	G. Meyerbeer <i>Il crociato in Egitto</i>	Giuseppina Angiolini-Dossi	Glissons n'appuyons pas 29.02.1840
1840 febb.	Livorno	V. Bellini <i>Il pirata</i>	Giuseppina Angiolini-Dossi	Glissons, n'appuyons pas 29.02.1840
1840	Francia merid. tourné	G. Donizetti <i>Lucrezia Borgia</i>		
1840	Francia. merid.	G. Donizetti <i>Marin Faliero</i>		
1840	Francia merid. tourné	V. Bellini <i>I Capuleti e i Montecchi</i>		

1840	Francia merid. tournée	S. Mercadante <i>Il giuramento</i>		
1840	Francia Tournée	G. Rossini <i>Il Nuovo Mosé</i>		
1841	LaHavana		Annibale Statuti	
1842	LaHavana			
1843	LaHavana			
1843	New York Niblo's G	V. Bellini <i>Norma</i>		
1843	New York Niblo's G	G. Donizetti <i>Gemma di Vergy</i>		
1843	New York Niblo's G	G. Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i>		
1843	Filadelfia	Medesimo repertorio		
1843	New Orleans	Medesimo repertorio		
1844-45	New York Niblo's G		Eufrosia Borghese, Rosina Pico, B. Perozzi, Luigi Valtellina, Sanquirico	
1845-46	New York		Rosina Pico, Luigi Valtellina, con buon numero di parti secondarie	
1848	Lugano	Accademia di canto	Giuditta Pasta, Elisa Taccani, Emilia Scotta, Felice Varesi	
1855	Bahia		Giulietta Lainati, Giovannina Montucchielli, Moreno, Angelo Mauri, Giovanni Battista Giani	

ALLA SCOPERTA DI HERMANN SCHERCHEN

Il 12 giugno 1966 all'età di 75 anni si spegneva a Firenze Hermann Scherchen dopo un malore che l'aveva colto durante la concertazione dell'*Orfeide* di Malipiero. Poco più di un anno dopo moriva la moglie Pia, lasciando orfani e in minore età cinque figli della nidiata di Gravesano. Alla tragedia familiare si accompagnava immediatamente il tramonto dello studio sperimentale di musica elettroacustica, creato nel 1954 nel villaggio ticinese e divenuto punto internazionale d'incontro di musicisti, ricercatori, fisici impegnati ad affrontare i problemi della creazione e della riproduzione elettrica del suono.

Quando, nel 1968, due anni più tardi, il direttore della RSI, Stelio Molo, visitò lo studio in compagnia di Pierre Schaeffer per studiare la possibilità di farne un centro di ricerche annesso alla SSR (come ne esistevano allora presso le radio di Milano, Colonia, Parigi, ecc.), vi trovò solo vani vuoti: le apparecchiature erano state vendute a commercianti speculatori.

In verità troppo tardi ci si era mossi per operare il salvataggio di un'istituzione privata che attraverso la RSI aveva trovato un canale d'integrazione nell'ambito locale (collaborazioni di tecnici, scambio di registrazioni, ecc.), rimanendo tuttavia più che mai isolata in un Ticino dove le faccende di musica erano relegate ancora ai margini della cultura: una sola cronaca (quella di Don Fausto Bernasconi sul "Giornale del Popolo" in occasione del congresso su musica e terapia) fu consacrata dai nostri quotidiani al centro di Gravesano che, dal 1955 faceva apparire anche una rivista (*Gravesaner Blätter*, pubblicata in tedesco e in inglese) attentamente seguita dai protagonisti del rinnovamento musicale di quegli anni, riferendo su seminari e congressi (di musica e matematica, musica e televisione ecc.; nel 1966 avrebbe dovuto tenersi un congresso sul rapporto tra arti e computer, che non ebbe luogo per la sopravvenuta morte di Scherchen) e su concerti che poco o niente significarono per noi, data la nostra scarsa consapevolezza dello stadio a cui era giunta la musica contemporanea, ma che coglievano infallibilmente nel segno (nel 1956, in una serata a Gravesano, furono eseguiti *Le marteau sans maître* di Pierre Boulez, *Incontri* di Luigi Nono e *Kontrapunkte* di Karl-Heinz Stockhausen, vale a dire il florilegio delle opere più significative e dei maggiori autori del momento).

Fra i protagonisti della musica del nostro secolo (sia come interprete, sia come organizzatore culturale) Scherchen è la figura meno indagata. All'origine ne stanno ragioni collegate all'inconfondibile sua personalità, al fatto che ignorasse le pubbliche relazioni – come disse Dallapiccola –

"così preziose per tanti e tanti suoi colleghi, conscio del fatto che queste, prima o poi, esigono come contropartita qualche concessione". Scherchen non si preoccupò mai, diversamente dagli altri direttori d'orchestra, di crearsi un'immagine. Ad esempio non si affidò mai alle grandi case discografiche, preferendo i vantaggi di una piccola impresa (la *Westminster*) presso la quale godeva di ogni libertà, ma che oggi dopo vari fallimenti (a cui si deve aggiungere la perdita o il danneggiamento delle matrici e le complicazioni giuridiche) rende avventurosa la ristampa di dischi memorabili che meriterebbero di ritornare in circolazione accanto al *revival* delle registrazioni storiche di Furtwängler, Bruno Walter, Toscanini, ecc. e che invece mantengono la figura di Scherchen fatalmente ai margini dell'interesse e della critica (in questo senso finora gli hanno reso servizio solo *Tahra* e *MCA*).

A tale destino concorse certo il carattere brusco, non facile, fiero e indipendente del personaggio, quello che Dallapiccola chiamò eufemisticamente "modo quasi selvaggio (di vivere) la sua libertà e la sua indipendenza". Libertà e indipendenza furono i cardini della sua azione che ancora Dallapiccola colse esattamente per una certa congenialità (non per niente Scherchen diresse nel 1950 la prima esecuzione del suo *Prigioniero*) e che egli visse innanzitutto e profondamente a livello politico, a partire dall'internamento come civile tedesco in Russia durante la prima guerra mondiale, poi come esiliato dal nazismo in Svizzera (per la prima volta in Ticino nel 1933 a Riva San Vitale). Ma libertà e indipendenza anche sul piano estetico: Scherchen non si legò mai a una sola scuola. Fra i seguaci di Schönberg (a lui, dopo la prima esecuzione del capolavoro nel 1912, il maestro affidò il *Pierrot lunaire* per la prima *tournee*) fu il solo a mantenerne le distanze e a sottrarsi alla scelta esclusiva della dodecafonia. In verità la sua partecipazione alla *Novembergruppe* berlinese negli anni Venti lo sensibilizzò anche a soluzioni musicali opposte e precipuamente attente, attraverso il Neo-oggettivismo e la *Gebrauchsmusik*, ai compiti sociali della musica.

Il senso dell'attualità non si fermava però alle apparenze, per cui, accanto alle esperienze con i cori operai e alla ricerca di una "musica applicata", egli poteva indifferentemente dirigere l'*Erwartung* o *Die glückliche Hand* quando atonalità e dodecafonia venivano date per spacciate. "Lo strumento per la ricerca dell'attualità in Scherchen – sostenne Adorno – è la conoscenza storica: non la conoscenza contemplativa dello storico, bensì l'appassionata ricerca del presente materiale, capace di misurare il posto della verità dell'opera e di riprodurlo". Ciò che gli interessava dei compositori del passato era l'aspetto avanguardistico, la novità che rappresentavano per il loro tempo e che gli consentiva di trovare una chiave di interpretazione in grado di ridarci a distanza di tempo la stessa forza d'impatto. Una curiosità smisurata lo portava inoltre a superare le barriere tra scuole e tradizioni. "Tu sei sempre trasportato dagli entusiasmi delle nuove

scoperte, però il tuo spirito inquieto non è unilaterale" gli scriveva Gian Francesco Malipiero. Diversamente da Ansermet il quale circoscriveva il suo raggio d'azione al campo di cui si sentiva per tradizione depositario, Scherchen riteneva che la verità dell'opera stessa e la possibilità di metterla a nudo fossero solo questione di intelligenza e sensibilità. In questo senso certamente agiva in lui una concezione mistica dell'opera d'arte, il senso di un'assolutizzazione da cui derivò la consapevolezza del futuro legato ai mezzi di riproduzione elettrica del suono.

Il problema è tuttavia complesso: una lettera del 1954 di Scherchen a Hans Heinz Stuckenschmid indica come lo studio di Gravesano sia stato fondato a compimento di una maturazione di interessi abbozzati già negli anni Venti, nell'ambito delle ricerche estetiche berlinesi sulla musica meccanica e sulla verifica di una diversa comunicazione sociale della musica. D'altra parte le soluzioni tematiche promosse da Scherchen a Gravesano, miranti ad eliminare la sorgente sonora puntiforme (la stereofonia dapprima, poi l'invenzione dell'altoparlante sferico rotante) si spiegano con la particolare visione strutturale dell'opera, in cui egli cercava di evidenziare gli infiniti particolari nascosti (quell'"alles hörbar machen" che egli pose come motto in testa al suo libro sulla direzione d'orchestra e che può figurare come motto di tutta la sua vita). In tal modo la ricerca elettroacustica perseguiva due scopi in uno: quello della conservazione del patrimonio storico musicale del passato e quello di aprire nuove e radicali prospettive creative. Ad ogni grado di età Scherchen seppe accettare il proprio tempo e, caso unico fra i musicisti della sua generazione, si trovò a poter dialogare perfettamente con colleghi che potevano essere suoi figli, per non dire nipoti. "Che orrore per me pensare che avrei potuto nascere quattro secoli orsono": la testimonianza riferita da Dallapiccola ci illumina su una personalità sospinta da una fede quasi religiosa nel valore morale rappresentato dalla musica. "Se non potessi credere che l'umanità non possa essere migliorata, non riuscirei a vivere": la testimonianza riferita da Francis Travis, che ne fu allievo, spiega la ragione delle sue estreme aperture sul nuovo.

Un'importanza particolare il maestro ebbe come legittimazione intellettuale per l'avanguardia musicale italiana dell'immediato dopoguerra schierata a sinistra (Nono, Maderna, Manzoni), la quale, in palese difficoltà con le scelte estetiche ufficiali del partito comunista (realismo socialista), nell'anziano esponente della cultura avanzata della Repubblica di Weimar e nella straordinaria capacità di rimettere in discussione in ogni momento la sua posizione, ritrovava il riferimento necessario a proseguire il difficile itinerario di un'esperienza musicale programmaticamente rivolta al progresso dell'uomo e nello stesso tempo apparentemente negata alla massa. In verità la presenza di concetti marxiani nell'atteggiamento intellettuale di Scherchen (senso relativistico della storia, senso della trasformazione del mondo, senso dell'utopia) non bastano a riconoscere in lui la

figura di un marxista. A tale rivendicazione non è nemmeno sufficiente il suo essere stato vittima del "maccartismo" svizzero, con l'episodio del forzato allontanamento dalle funzioni detenute alla Radio della Svizzera tedesca e dal *Musikkollegium* di Winterthur nel 1950, dopo una viscerale campagna di stampa montata dalla destra nazionale contro la sua partecipazione in piena guerra fredda alla *Primavera musicale* di Praga e all'aver egli accettato di prendere la parola su questo argomento in un club culturale legato al Partito del lavoro di Basilea. L'episodio appartiene ai risvolti vituperosi della storia culturale del nostro paese e mette bene a fuoco il senso d'indipendenza di cui Scherchen si nutriva e che l'aveva portato ad aprire nuovi orizzonti nel momento dell'assunzione nel 1945 della carica di direttore musicale della Radio della Svizzera tedesca e di direttore titolare dell'Orchestra dello Studio di Beromünster.

Nello studio di Zurigo Scherchen attuò fin dal principio una serie di tentativi di disposizione degli strumenti in funzione della risonanza e della captazione da parte dei microfoni, rimettendo in discussione ogni abitudine acquisita. Significativo è il fatto che la ricerca non era di tipo tecnico, bensì chiaramente estetico. Tale lavoro, testimoniato da Silvia Kind, indica come la preoccupazione del maestro tedesco, affinché fosse garantita l'assoluta trasparenza sonora di ogni elemento costitutivo della musica, in verità corrispondesse a un ascolto strutturale, debitore nei confronti dell'esperienza neo-oggettivistica e mirante a una concezione costruttivistica in cui il suono detiene un significato in quanto evidenza plastica, relegando in secondo piano le potenzialità allusive implicite nell'esperienza tardoromantica e simbolistica. In questo senso Scherchen giunse ad individuare e a valorizzare nella radio lo strumento di affermazione di un ideale estetico moderno, anche là dov'essa era posta al servizio della trasmissione del patrimonio storico.

La congruenza tra radiofonia e principi dell'esperienza neo-oggettivistica attraverso Scherchen era altresì evidente nel riconoscimento della funzionalità del mezzo radiofonico. Al di là del semplice aspetto di servizio egli individuava nel giovane strumento di comunicazione un fattore essenziale di sviluppo sociale e culturale, in grado soprattutto di abbattere i pregiudizi che stabilivano all'espressione artistica gradi di gerarchia e di esclusione. Il suo programma d'azione si distingueva proprio per l'apertura alle sfide della comunicazione di massa, facendosi carico del compito di acculturazione degli strati del pubblico rimasto fino allora escluso dal patrimonio storico della musica, ma nel contempo aprendosi alle espressioni popolari. Nella radio Scherchen vedeva lo strumento di mediazione fra i vari livelli e orientamenti culturali, un fattore di coesione e integrazione sociale. Non stupisce allora vedere il grande e celebrato direttore, apprezzato per l'interpretazione dei giganti della musica, impegnato a sostenere la necessità di riservare alla musica "leggera" le trasmissioni più importanti e più curate. Inserita nella fascia del mezzogiorno per l'equiva-

lente di 45 minuti (rispettivamente della sera con 30 minuti) trasmessa sotto il motto “Erholung durch Musik” (ricreazione attraverso la musica), la musica leggera era intesa da Scherchen come elemento di traino del “Volkssinfonie-Konzert” settimanale, a cui sarebbe dovuto incombere il compito di gettare un ponte tra la titubanza dell’ascoltatore medio di fronte alla cosiddetta “Opusmusik” e i capolavori della musica. La relativa programmazione era costituita da composizioni “non problematiche”, le quali, nonostante la severità formale e spirituale, vantassero un profilo eufonico o una caratteristica attrattiva sonora. A tale scopo egli indicava come adatti i Divertimenti, le Suites, i movimenti di singoli concerti o sinfonie, in una disposizione quindi palesemente diversa rispetto alla tradizionale manifestazione concertistica. Rispetto al valore “museale” di quest’ultima nella restituzione organica dell’opera, per la radio egli ammetteva l’utilizzazione per estratti delle composizioni, in modo da suscitare l’interesse del pubblico più estraneo alla musica. La sua impostazione programmatica era rivolta all’utente, secondo una concezione rigorosamente funzionale, che teneva tra l’altro conto di diversi orari d’ascolto rispetto alle abitudini concertistiche. Nel 1947, in un documento di bilancio della sua attività di direttore dell’Orchestra dello Studio di Beromünster, egli rendeva conto più chiaramente dell’assetto della programmazione, articolata in fasi che prevedevano un approccio alla musica d’arte per gradi, a partire dalle trasmissioni di mezzogiorno a base di marce brillanti, danze caratteristiche, estratti da opere popolari e da operette fino al settimanale e regolare “Sinfoniekonzert” (dalle 20 alle 21), basato su una sinfonia e su un capolavoro solistico del grande repertorio classico e romantico. A metà strada di questa “ascesa nella musica in quanto arte” si collocava il “Volksinfoniekonzert” diventato “Sonntagvormittagskonzert” della durata di un’ora, “della migliore musica di intrattenimento”. La programmazione era quindi concepita come un percorso formativo, completato da spazi più specialistici consacrati a musiche poco note dal periodo barocco al pre-classico, romantico e moderno (20 minuti settimanali alle 17), trasmesse da registrazioni sul nastro magnetico da poco acquisito, così come le composizioni contemporanee (30 minuti settimanali in tarda serata).

Stupirà certo la marginalità assegnata alla musica d’oggi da parte di un direttore d’orchestra che fin dalla sua giovinezza si era identificato nelle forme più avanzate della nuova musica, riconoscendosi in questo ruolo di militanza ancora nei due decenni successivi. Il fatto è che, proprio considerando l’importanza della radio come strumento formativo per la musica, egli si rendeva conto della necessità di dosarne la programmazione senza tentare inopportune scorciatoie, evitando in tal modo il pericolo che troppo zelanti e impazienti propugnatori del nuovo avrebbero corso in anni posteriori seguendo l’imperativo integralistico del tutto o niente. Mensilmente Scherchen prevedeva un “bunter Abend” di due ore riservato a composizioni che esaltavano lo specifico radiofonico di sintesi tra paro-

la, suono, dimensione rappresentativa. A questo scopo, prima ancora di prendere in considerazione opere specificamente create per la radio, egli indicava il repertorio della musica di scena già spesso adattata in concerto attraverso forme miste di musica e recitazione, di cui egli stesso era diventato un propugnatore (*Egmont* di Goethe-Beethoven, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare-Mendelssohn, *Manfred* di Byron-Schumann, *Peer Gynt* di Ibsen-Grieg, *Le Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio-Debussy, *Le Roi David* di Morax-Honegger, ecc.). In verità, pur rendendosi conto della difficoltà di produrre opere del genere (soprattutto di realizzarne delle nuove), Scherchen arrivò a prevedere la trasmissione quindicennale di “musikalische Hörspiele” riconosciuti come “esperimenti stimolatori della fantasia e capaci di potenziare la consapevolezza musicale”.

Il principio dell'esperimento, condotto tuttavia in una situazione aperta democraticamente ai mezzi di comunicazione di massa, oltre a risalire alla sua militanza weimariana, mostra una continuità e una coerenza d'azione che spiega anche le sue ultime scelte, quelle della creazione di un proprio studio a Gravesano, privato ma (nel rapporto subito stabilito con la RSI e nelle fitte relazioni intessute non solo con gli esponenti della neovanguardia musicale ma anche con gli operatori degli enti radiotelevisivi di tutto il mondo inevitabilmente affacciati sul fronte dei media popolari) per niente arroccato, bensì impegnato a rispondere alle sollecitazioni di un mondo esterno sempre più dinamicizzato nell'evoluzione, e anche nel sovvertimento, dei valori. Di alcuni aspetti di questa esperienza, che ha creato la fama del villaggio ticinese, riferiscono i successivi contributi (al momento inediti) rilasciati in occasione del convegno sul tema organizzato a Lugano il 15 e il 16 settembre 1984, di Abraham A. Moles (già Direttore dell'Istituto di Psicologia Sociale delle Comunicazioni dell'Università di Strasburgo) e di Ermanno Briner (già Capo Dipartimento Musicale della RSI).

RICORDI DI GRAVESANO

Per la pubblicazione dell'epistolario di Hermann Scherchen, uscita nel 1976, l'editore usò per il felicissimo titolo uno stralcio ricavato dalle stesse lettere: "... alles hörbar machen". Il concetto può fungere da motto non solo al ritratto che si può tracciare dell'illustre personaggio, ma anche per la natura dei contatti da me avuti con lui, e può quindi servire da filo conduttore sul quale far scorrere i miei ricordi. Trasferitomi dopo la maturità a Zurigo, lasciando una Lugano ove la vita musicale era praticamente inesistente, un fortunato caso mi ispirò a seguire un corso estivo tenuto da un certo Hermann Scherchen (del quale non intravedevo ancora l'importanza) a Winterthur, corso comprendente conferenze, presenza a tutte le prove d'orchestra (pure commentate) e ai concerti di un programma che abbracciava "Vier Jahrhunderte orchestraler Musik". Non potevo essere capitato meglio per vivere il primo contatto con la musica (all'infuori delle lezioni di pianoforte fino ad allora più subite che desiderate) attraverso l'ascolto guidato di un'orchestra (già di per sè un'esperienza nuova), la rivelazione di autori per me sconosciuti, l'analisi tanto magistralmente condotta delle varie epoche stilistiche. Fu per me un'esperienza sensoriale, destinata a scavare quelle indelebili tracce che molto più tardi mi condussero ad orientare gli studi della matematica e della fisica verso problemi di acustica musicale. Questo entusiasmo venne poi incrementato dai vari corsi estivi svolti da Scherchen a Gstaad ("Probleme der neuen Musik", "Beethoven, der Triumph der Symphonie", "Romantische Musik"). I primi contatti, allora non ancora molto consistenti, divennero poi più personali, diretti e intensi, quando nell'appartamento di Neuchâtel, prima di Zürichberg poi, discutevamo le idee, poi sperimentate con l'Orchestra di Radio Zurigo a lui affidata, tese ad aumentare la precisione e la trasparenza nel processo di captazione microfonica dei suoni.

All'epoca della monofonia i risultati migliori dovevano conseguire dalla disposizione a semicerchio di pedane dai gradini fortemente sopraelevati verso il fondo, affinché nessun musicista venisse ad interporre tra il collega seduto dietro di lui e il microfono posto al centro. Il concetto del microfono unico era allora scontato e lo rimarrebbe tuttora se l'esempio dato dalle esigenze diverse della musica leggera (per la quale il rapporto di intensità fra le parti non viene realizzato in sala, ma sinteticamente in regia) non fosse parzialmente imitato anche per l'orchestra sinfonica (in vista di discutibili interventi elettronici la moltiplicazione dei microfoni diventa ancor più dubbia in stereofonia). L'ulteriore necessità di stabilire

le distanze degli strumenti in rapporto alle loro intensità portò ad una disposizione dell'orchestra essenzialmente diversa dal consueto. Solo un uomo investito dell'autorità tanto personale quanto gerarchica come Scherchen poteva imporre ai musicisti un così radicale abbandono delle abitudini.

L'offerta ricevuta di collaborare alla Radio della Svizzera italiana, per conferire alla componente elettroacustica dell'esercizio radiofonico maggiore professionalità, mi indusse a compiere in Germania gli studi, allora appena creati, per l'ottenimento del diploma di regista sonoro. Quella che prima era stata una funzione eseguita sulla base di intuizioni più o meno fortunate era così diventata una professione chiaramente definita, con lo scopo di mettere nel miglior modo possibile la tecnica al servizio della musica. Fui il primo svizzero a diplomarsi in questa materia e le nuove prospettive conseguenti non potevano lasciare indifferente Scherchen, trasferitosi nel frattempo a Gravesano dopo aver rotto i ponti con Radio Zurigo. Durante le vacanze estive, quando non avevo ancora incominciato il lavoro a Lugano, seguirono quindi non solo ripetuti inviti di partecipazione a congressi (ove per tutti era gradita la presenza dell'intera famiglia) ma anche appuntamenti personali ai quali non era sempre facile aderire. Trovarsi per esempio alle sei del mattino a Gravesano, abitando a Friburgo in condizioni finanziarie limitate, non era cosa da poco. E poi magari risultava che quella strana ora era condizionata dalla necessità di prendere il primo treno per una nuova prova a Milano. La discussione quindi avveniva nel vagone ristorante durante la prima colazione. Riporto l'aneddoto poiché, come tanti altri che molti ricordano, sta a dimostrare quale intensità di lavoro, quale frenesia creativa, quale timore di perdere tempo inutile muovesse in continuazione quell'uomo instancabile, la cui mente non riposava mai. Non originalità d'artista quindi, ma diretta conseguenza di una concezione di vita imperniata in modo assoluto e totale sulla musica, sui suoni (con le rispettive tecniche e corrispondenti estetiche) nella rincorsa senza tregua dell'"alles hörbar machen".

Non per questo Scherchen dimenticava altri aspetti della cultura. Quale fervido autodidatta, egli godeva di un orizzonte culturale di invidiabile vastità, continuamente allargato con fuoco inestinguibile, con entusiasmo straordinario, quasi con frenesia, tanto in campo letterario quanto in quello delle arti figurative. Solo una costituzione fisica oltremodo robusta gli permise di raggiungere non la tarda età, ma comunque un traguardo eccezionale se si considera il tipo di vita che conduceva, quell'accumularsi di stress, di strapazzi, di studio e di concentrazione in relazione all'insegnamento, alla preparazione di concerti, alla redazione della sua rivista, alla sorveglianza dei lavori di ricerca e all'organizzazione di congressi. Indispensabile, ammirevole e indimenticabile in tutto questo l'intelligente dedizione della moglie Pia.

Non appena nel 1965 Scherchen accettò di ritornare alla radio, la nostra, fu per dirigere le nove sinfonie di Beethoven (delle quali non aveva mai smesso di farsi sapiente paladino), però alla condizione molto significativa di affiancare loro in ogni serata una prima esecuzione di autore vivente. Sarebbe dovuto essere un contatto con l'Orchestra della Radio della Svizzera Italiana in un nuovo ciclo di sperimentazioni che tenessero conto, con la mia complicità, dei perfezionamenti tecnici intervenuti, in particolare della stereofonia allora appena incipiente in Svizzera. Purtroppo lo slancio della sua esuberante energia venne improvvisamente stroncato. Con Scherchen vennero a mancare assieme alla forza propellente per la continuazione di numerosissimi progetti, anche l'esempio nello spingere il massimo entusiasmo verso ideali posti molto al di sopra della "routine" quotidiana, quello che egli chiamava "der Sieg des Geistes über die Materie".

Il fanatismo della precisione

In un'epoca in cui la tecnica evolve a velocità crescente (e sconcertante) sembra che si debbano far risalire a epoche remotissime conquiste diventate invece di dominio pubblico assai recentemente. Così non sono anteriori all'epoca di Gravesano le reali possibilità tecniche della registrazione microfonica ad "alta fedeltà". Molti problemi andavano ancora risolti per migliorare l'ascolto e verso il loro studio erano orientate le ricerche di Gravesano. Cercherò di riferirne con la massima concentrazione.

Tecnica microfonica

Al fine di raggiungere precisione esecutiva e riproduttiva ottimali, Scherchen pensò di ridurre, per normali registrazioni del repertorio classico e romantico, gli archi dell'orchestra al solo quintetto. Superfici riverberanti opportunamente disposte avrebbero dovuto generare, per sovrapposizione dei suoni, l'effetto di "coro" mentre l'amplificazione separata dei gruppi strumentali sarebbe intervenuta per ristabilire gli equilibri di intensità. Scherchen apparteneva a quella ristrettissima cerchia di ricercatori i quali sanno, mettendo da parte tutti i pregiudizi, inoltrarsi con decisione nel nuovo, ignorando lo scetticismo di collaboratori dalla mentalità non ancora abbastanza aperta per accettare, senza facile ironia, iniziative lontane da ogni comoda tradizione. Il guaio delle persone dagli intuizioni così felici è che l'esuberanza delle loro idee frequentemente induce ad abbandonare una sperimentazione in corso per inoltrarsi in un seguito irrequieto di ricerche sempre nuove. E così gli esperimenti con un'orchestra numericamente ridotta ad uno strumento per parte non furono proseguiti come sarebbe stato auspicabile. Va anche detto - e questo è pure illustrativo per Scherchen e per le menti aperte come la sua - che le idee sopraggiungevano con eccessivo anticipo, quando ancora mancavano le attrezzature per portarle a una felice soluzione. Scherchen stesso intuì esattamente la natu-

ra delle difficoltà da superare e non è quindi un caso se nei "Gravesaner Blätter" apparivano articoli su quelle tecniche che giustamente aveva ritenuto opportune per far maturare l'esperienza. Infatti vi si scriveva di sfasamento, di ritardo artificiale (allora magnetico e costosissimo, oggi digitale e a prezzi ragionevoli), di quel meraviglioso *Zeitregler* del quale le PTT (per la radio) non hanno mai voluto riconoscere l'utilità. Le novità tecniche affascinarono Scherchen, il quale senza indugio ne dotava continuamente gli studi di Gravesano. Di fronte a quelle attrezzature complete, noi della radio sembravamo professionisti con la museruola. Comunque, oggigiorno, con apparecchi allora non ancora esistenti, i risultati sognati sarebbero quasi sicuramente raggiungibili.

Stereofonia in nuce

La stereofonia non si avviò con quella prepotenza che avrebbe meritato, poiché incontrò resistenze ed ostacoli di varia natura, oggi difficilmente comprensibili. Se ne discuteva l'opportunità, si valutavano le complicazioni tecniche da essa causate. Eppure le esigenze musicali non potevano venire accontentate mediante la riproduzione a un solo canale e con un solo altoparlante (semplice o composto). Ci si trovava ben lontani dalla possibilità di differenziazione spaziale e quindi dalla trasparenza desiderata dell'immagine sonora. Ecco dunque Scherchen cercare di porre rimedio a queste condizioni insoddisfacenti, ideando lo *Stereophoner*. L'apparecchio era ben più raffinato della pseudostereofonia alla quale si sottopongono ora le registrazioni storiche, semplicemente separando su due canali le frequenze acute e quelle gravi. Lo *Stereophoner* dava risultati lusinghieri per l'epoca, raggiunti mediante la separazione dell'informazione musicale in parecchie bande di frequenza, seguita da elaborazione elettronica e distribuzione su due sistemi distanziati di altoparlanti. Il dispositivo venne accolto molto favorevolmente da esponenti della musica e dell'elettroacustica. Ancora una volta era quindi sorta troppo presto nel tempo un'idea che la stereofonia (e meglio ancora la quadrifonia) avrebbe risolto in altro modo. Rimane tuttavia la testimonianza del coraggio dimostrato, dell'opera pionieristica come era possibile solo a Gravesano, dove la ricerca non subiva la pressione di un'organizzazione industriale desiderosa solo di risultati rapidi e commercialmente promettenti.

In questo contesto sono da menzionare due fatti. Innanzitutto la presenza a Gravesano di un magnetofono a quattro piste, allora sensazionale, penetrato solo con parecchi anni di ritardo negli studi radiofonici. Inoltre già nella prima pubblicazione sullo *Stereophoner* fu esposta una di quelle profezie accolte con scetticismo, perché apparentemente avventate. Si citava l'idea della registrazione stereofonica con testa artificiale, mezzo apparentemente ancora rivoluzionario quando apparve circa cinque anni fa.

Sfera rotante

Un altro tentativo per meglio diffondere nello spazio la musica riprodotta da altoparlanti fu la sfera rotante. Le dimostrazioni pratiche, mediante una sfera del diametro di circa un metro, sulla cui superficie erano inseriti numerosi altoparlanti e che girava nei due sensi (asse orizzontale più asse verticale), vennero accolte in modo assai critico dagli osservatori. Eppure l'idea (pure diventata fatalmente superflua di fronte al successivo sviluppo della tecnica "ufficiale") non era certamente sbagliata. In relazione a questa sfera, ancora una volta si potè constatare la perspicacia di Scherchen e il suo spirito autocritico. Lungi dall'illudersi e dall'autosuggerirsi, egli individuò subito il difetto del sistema, consistente nell'effetto Doppler tra gli altoparlanti in fase di allontanamento e quelli in avvicinamento rispetto all'ascoltatore. Mi chiese di porvi rimedio, ma una volta di più sarebbe stato impossibile con la tecnica d'allora, mentre lo si potrebbe fare adesso, quando il tutto è diventato superfluo.

Insomma, una tragicità del destino sembrava oscurare le imprese profetiche di Gravesano. Tuttavia tutto questo non fu inutile, perché la creazione e lo studio di problemi di vario genere, includendo pure aspetti psicologici, fece diventare Gravesano simbolo di nuovi contatti, di un nuovo linguaggio interdisciplinare, di un incontro sul piano internazionale di tutti coloro che desideravano uscire dalle sterili strettoie specialistiche per inoltrarsi in nuove discipline, in nuovi tipi di conoscenza. Infatti anche all'in fuori di congressi e simposi, auditori e mezzi tecnici di Gravesano rimanevano generosamente a disposizione di chiunque si proponesse di eseguire sperimentazioni sufficientemente provocatorie.

Compressore

Ecco un'altra novità diventata di uso corrente, ma che venne proposta per la prima volta a Gravesano, frutto di collaborazione con l'ingegner Ausilio Scerri della RSI, del Dr. Schlegel della Fonofilm danese e di chi scrive. Venne presentato il prototipo del "compressore" di dinamica destinato a diminuire considerevolmente il rumore di fondo (disco e radio). Il successo venne frenato poi dalla complessità e dall'ingombro dei circuiti (perfettamente funzionanti, ma a base di valvole termoioniche), poiché il transistor era allora sconosciuto. In un'epoca molto più recente il risultato venne raggiunto per mezzo del sistema *Dolby*.

“Alles hörbar machen”

Il motto “rendere tutto udibile” comprende molto di più dei soli aspetti tecnici: analisi meticolosa delle opere da dirigere, allo scopo di rendere evidenti e comprensibili tutti i contenuti, considerazioni sugli aspetti fisiologici e psicologici della musica e via dicendo. Tutto si riflette nei titoli degli articoli da Scherchen commissionati per i “Gravesaner Blätter”, rivista diventata simbolica per lo spirito di particolare apertura legato al nome

di una modesta località. Tanto per ricordare qualche argomento: l'analisi dello stile di Stravinsky condotto da Scherchen stesso, articoli sull'aspetto dell'udito, sui problemi dell'ascolto e altri esposti di autori di primo piano (Braunmühl, Trautwein, Winckel, Beranek, Moles, ecc.) anche da me frequentemente incontrati negli studi di Gravesano. Gli interessi estetici avevano richiesto anche l'intervento di Adorno (analisi dei rapporti musica-tecnica), indotto ad esporre riferimenti a Nietzsche e a coltivare rapporti con Le Corbusier come pure a sollecitare esperimenti di psicoacustica per suoni naturali e artificiali. Non poteva mancare l'analisi dei fondamenti della musica elettronica (Meyer-Eppler, Sala). Fra gli esponenti che svilupparono il connubio tra offerta tecnica e realizzazione musicale ospiti a Gravesano, basti ricordare Yannis Xenakis, la sua musica stocastica (allora d'attualità) e la sua pionieristica applicazione dell'ordinatore allora ancora assai rudimentale.

In quanto alla sensibilità interpretativa (aliena da sentimentalismi, ma capace di infondere profonde emozioni, da lui stesso dissimulate sotto il manto di razionalità e di apparente distacco), sulle doti di insegnante, sulla sua intensa tecnica direttoriale in prove e concerti, altri potranno dire meglio di me.

Gravesano è solo un ricordo

Alla morte di Hermann Scherchen molti progetti vennero interrotti, in particolare quelli coinvolgenti la componente visiva. Egli intendeva sperimentare le forme televisive della musica (un problema tuttora non risolto in modo soddisfacente). Analizzando la correlazione tra percezione visiva e musicale, desiderava approfondire aspetti della drammaturgia dell'arte dei suoni. La fonte di idee operava dunque a getto continuo, e sempre sorgevano altre intuizioni, altre speranze, altre proposte, apparentemente fantascientifiche. Invece, in contrasto con tutto ciò, dopo la scomparsa di Scherchen la fine di Gravesano fu tragica. Il tentativo di continuare l'attività, promovendo nuove ricerche e istituendovi un centro di formazione per giovani registi del suono (in collaborazione con la SSR e con illustri istituti esteri) fallì miseramente quando si scoprì, morta anche la moglie, che l'intera installazione tecnica, tanto curata e continuamente perfezionata durante lunghi anni, era sparita in circostanze sconcertanti.

La popolazione di Gravesano ricorda solo vagamente quell'omone che viveva in fondo alla stradina, che aveva fatto asportare una fetta di montagna per ottenere uno spazio piano sul quale adunare tanta gente strana, dalle varie lingue incomprensibili, per sentire musiche così diverse da quelle della banda del paese, per di più diffuse con intensità sonora che non si osava contrastare, perché il tutto aveva un non so che di misterioso, di magico e quasi diabolico. I giovani di Gravesano non ne sanno più niente. Invece il concetto di Gravesano (e della sua rivista) è rimasto vivo e duraturo nella mente di molti, poiché le idee universali ad esso collegate,

ivi sbocciate, create, istradate e incoraggiate, hanno avviato altrove sperimentazioni fantasiose, portando pure frutti pratici, anche se non sempre se ne riconoscono (o se ne vuole riconoscere) le origini.
(1984)

HERMANN SCHERCHEN
ET LE STUDIO EXPERIMENTAL DE GRAVESANO

1. *Une vie dédiée à la musique*

En 1966 la musique contemporaine a perdu dans la personne de Scherchen l'une de ses figures les plus remarquables, que le grand public connaissait surtout par son exceptionnelle aptitude de chef d'orchestre, mais dont le rôle multiforme s'étendait à tous les domaines de la musique moderne.

Schoenberg, Chostacovitch, Varese, Xénakis, Nono, Dallapiccola sont parmi les compositeurs dont la musique a été révélée au public par Scherchen. Il faisait partie de cette grande lignée de chefs d'orchestre, Weingartner, Bruno Walter, Stokowsky, Furtwängler qui, semble-t-il, ne trouvent plus de successeurs dans la cité musicale à leur échelle de notoriété, non pas que dans le groupe des jeunes chefs d'orchestre il n'en existe dont le talent puisse les égaler, mais parce que la structure de la société musicale a changé grâce à eux: désormais, du fait surtout de l'enregistrement qu'ils avaient contribué à promouvoir, le concert public a perdu sa préminence dans la connaissance de la musique.

Scherchen fut à la fois homme d'action, musicologue, chef d'orchestre, expérimentateur et tous ceux qui l'ont connu de près ne peuvent oublier la netteté avec laquelle ce musicien si allemand sut discerner les périls qui menaçaient son pays et s'y opposer, en les dénonçant par ses paroles et par ses actes et en s'engageant sur la voie de l'exil.

Scherchen était déjà connu dans la vie musicale allemande dès 1910. Prisonnier en Russie, il organisa l'orchestre de Riga puis, revenu, fut consacré l'un des jeunes maîtres de la vie musicale allemande par la création du *Pierrot Lunaire*, que Schoenberg lui confia dans le début des années 20. Puis il participa à cette expérience que les Français connaissent mal, mais qui a joué un rôle énorme dans la musique: il fit partie de la grande équipe réunie autour de Radio Berlin, où se trouvèrent assemblés des physiciens: Trendelenbourg, Grütmacher, Meyer, Winckel, des mathématiciens: K.W.Wagner, Kupfmüller, Cremer, des ingénieurs des transmissions: Etzold, des compositeurs: Jorg Mager, Boris Blacher, Krenek, enfin quelques chefs d'orchestre qui découvraient par l'expérimentation, l'erreur et l'intuition, les bases de *l'acoustique musicale* à travers la radio et créaient cet outil fondamental de la communication, qui est devenu le "*studio*".

S'y retrouvaient des gens de tous les bords intellectuels: ceux qui venaient de l'Institut Heinrich Herz, Karl Willy Wagner, théoricien des fil-

tres électriques, Grützmacher et Mayer, créateurs des méthodes de mesure de l'enregistrement, Cremer, l'un des fondateurs de l'acoustique des salles, Jorg Mager, pionnier de la musique électronique, les chefs d'orchestre Karl Böhm, Furtwängler, Weingartner. Tous donnaient leur temps et leur ingéniosité pour jeter les bases d'une science de la transmission électro-acoustique, parallèlement au travail remarquable qui s'effectuait à l'autre bout du monde, aux Bell Telephone Laboratories, sous la direction de Harvey Fletcher.

Tout ceci paraît bien loin de l'électro-acoustique de nos jours, envahie par la programmation à l'ordinateur, l'ombre de la télévision, mais il faut se rendre compte que la plus grande partie des notions que nous manipulons aujourd'hui: le concept de fidélité de transmission, de courbes de réponse, de décibel ou de seuils psycho-acoustiques, de prise de son, de présence musicale, tous ces concepts sont nés à cette époque et dans ces deux foyers d'activité parallèles, pour diffuser ensuite dans les autres pays.

C'est à Berlin qu'est né le microphone électrostatique, dont les modernes versions Schoeps ou Neuman ont peuplé tous les studios du monde et que Pierre Schaeffer imposa par un coup d'audace à la Radio-diffusion française, vers 1938.

Hermann Scherchen était l'un des plus actifs dans ce groupe qui baignait dans l'ambiance de Berlin des années 20, celle de Kurt Weill, de Brecht, du film expressionniste: époque brillante où un humble assistant d'université réunissait pour un séminaire dans un grenier cinq ou six (futurs) prix Nobel. C'est à cette époque que Scherchen vit naître son intérêt – peut-être sa passion – pour le rapport entre l'art et les machines, thème qui devait le préoccuper toute sa vie et qui était le sujet du colloque qu'il préparait dans son studio expérimental au moment de sa mort.

Vers 1932, Scherchen était déjà l'un des grands chefs d'orchestre de la génération et commençait à se spécialiser, orientant son oeuvre musicale d'une part dans le retour aux sources spontanées du plaisir musical – ses travaux sur l'*Art de la fugue* de Bach sont classiques – et, d'autre part, à tous les jeux de sonorité auxquels se complait la musique la plus récente. Il travaillait son orchestre d'une façon insistante et il gardait cette réputation d'un conducteur terriblement exigeant, voulant tirer le maximum de l'outil musical qui lui était fourni. Scherchen n'acceptait guère l'idée d'"interpréter" la musique, il voyait à l'intérieur de la partition une forme sonore en puissance, en considérant que son rôle était de réaliser cette forme, de l'actualiser dans la perception des auditeurs.

C'est vers la fin de cette période qu'il sut encourager les efforts de Jorg Mager, le magicien des sons du Château de Kranischstein. Mais une autre époque pointait déjà en Allemagne, à laquelle le tempérament de Hermann Scherchen ne pouvait s'adapter. Très vite il fut conduit à prendre une position de plus en plus nette et clairvoyante contre le national-socialisme montant et à s'exiler en Suisse, où il haussa rapidement l'orchestre de Winterthur au niveau international.

Là il eut l'occasion de développer son activité de formation et d'enseignement, ce désir de diffuser le savoir qui le caractérisait. A son livre classique que tous les chefs d'orchestre possèdent: *Lehrbuch des Dirigierens*, s'adjoignirent: *Vom Wesen der Musik*, et *Musik für Jederman*, qui restent parmi les meilleures introductions aux formes et structures de l'œuvre musicale

Vers 1945, il était l'une des personnalités musicales de la Suisse, et au moment où les frontières s'ouvraient, il reprit sa carrière de chef d'orchestre international. C'est en 1954 qu'il créa le studio expérimental de Gravesano, où devaient rapidement défiler toutes les personnalités de la nouvelle musique et de cette musique expérimentale qui, sous les noms divers de *Musique concrète*, *Musique électronique*, *Music for tape*, allait donner lieu à un renouvellement de la pensée musicale dans les divers pays.

Le studio de Gravesano était un terrain d'expériences, un point de rencontre, un signe de ralliement, car Scherchen y créa, avec l'orchestre de Radio Lugano, un grand nombre d'œuvres et y poursuivit son enseignement, constituant autour de lui une école permanente de chefs d'orchestre d'où sortit un grand nombre de nos jeunes conducteurs.

La revue qu'il fonda: "Gravesaner Blätter" fut la première revue d'acoustique musicale du monde: sa collection est déjà devenue introuvable et précieuse. On trouve dans ses colonnes les premières études exactes et modernes du spectre sonore des instruments musicaux, l'historique de la musique électronique, des exposés sur le filtrage de l'information sémantique et esthétique dans le message musical, les études critiques de Xénakis sur la musique sérielle, la théorie du modulateur en anneau et de l'inversion des spectres ou des pièces qui étaient aussi rares que le "jeu de dés pour écrire des valse" de Mozart, que Scherchen retrouva dans une bibliothèque viennoise, à l'époque où les premières expériences de John Cage sur la composition aléatoire commençaient à être connues et qui a ouvert une voie d'inspiration - et fourni une caution - aux compositions à l'ordinateur.

En Europe, Scherchen était le conducteur de choc de la musique moderne. Tous les Parisiens se souviennent de l'héroïque séance du Théâtre des Champs Elysées où il présenta à un public plus que houleux, avec un sang froid extraordinaire, l'exécution de *Déserts* de Varèse, ce musicien français auquel l'Amérique seule avait su donner sa chance et que Scherchen a dû imposer à son pays d'origine. C'est lui qui, à Munich, créa les premières oeuvres de Xénakis et son soutien constant à la musique concrète a été reconnu par tous les promoteurs de ce mouvement. En fait, son désir de susciter des formes musicales nouvelles a sous-tendu sa position favorable aux différentes écoles de la jeune musique "qui expérimentent avec les sons", et a aidé celles-ci à s'imposer indépendamment des tensions qui existaient entre ces groupes.

1. L'apport de Gravesano dans le cadre des musiques contemporaines

L'attitude de Scherchen, vis-à-vis de la technologie, et en particulier de l'électronique, a été marquée par une très grande confiance dans les possibilités que celle-ci ouvrait à la musique, attitude qui l'a conduit, nous l'avons dit plus haut, à encourager les mouvements diversifiés qui exploieraient ce domaine. Sur ce point, vingt ans après, l'histoire de la musique lui a donné raison.

Il y avait, d'une part, les techniques de prise de son et de "réalisation" de la musique qui ont bouleversé les données mêmes du travail et du chef d'orchestre ou du producteurs d'opéras. Pensons, par exemple, aux artifices prochains du microphone sans fil et à ceux du re-cording qu'il cherchait à explorer à Gravesano car il y voyait la possibilité de dissocier l'intensité du jeu des acteurs et l'intensité de l'*effort musical*, dont il savait bien qu'ils ne pouvaient donner simultanément leur plénitude: il eut, à ce sujet, des discussions assez remarquables avec Abel Gance. Des oeuvres récentes du cinéma appliqué à l'opéra tels que le *Don Giovanni* de Mozart-Losey, ou le *Carmen* de Bizet-Rosi en fournissant des exemples spectaculaires. Scherchen, qui avait une culture générale musicale considérable, nous citait des textes montrant que de telles réalisations auraient certainement été désirées en tant que forme artistiques par des compositeurs comme Bizet, comme Berlioz, comme Wagner.

Il y avait d'autre part, tout le traitement électrique des sons issus des "orgues électroniques", dont les lointains ancêtres ont été Theremin, Jorg Mager, Martenot, Oskar Sala, et surtout Trautwein. Dans ce qu'on appelait autrefois la musique légère (*Unterhaltungsmusik*), et ce qu'on appellerait plutôt maintenant la *pop music* et la *disco*, il a donné lieu à des réalisations dont la complexité et la richesse sont souvent bien au-delà de l'inspiration musicale qui leur donne naissance. On attend – Scherchen attendait – une mise de ces techniques au service de ce que l'on peut encore appeler la musique classique dans des orchestrations "électroniques" essentiellement nouvelles. Pierre Henry, à cet égard, a donné dans cette direction des images convaincantes.

Mais la technologie s'ouvrait vers d'autres perspectives: celles des méthodes "électroniques" employées plus directement à la synthèse des sons et à la composition musicale proprement dites: elles proposent une autre vision de l'œuvre musicale cristallisée essentiellement dans l'inhumaine perfection de l'enregistrement et aussi dans l'expansion du signal sonore dans l'espace. C'est l'idée d'un *espace plein de sons* qui guidait Scherchen dans des expériences que nous avons menées près de lui sur une nouvelle production de *Moses und Aron* que nous installions sur ce que l'on appelait volontiers le "Monte Scherchen", au-dessus du studio de Gravesano.

Scherchen croyait donc à la puissance de la technologie et avec une humilité qui n'est pas toujours le propre des grands chefs d'orchestre, il a fait un effort considérable pendant plusieurs années, pour saisir les principes physiques qui guident l'ingénieur et le physicien dans le développement technique.

Ce qui par contre lui échappait le plus dans cette mutation technologique c'est le contraste qu'il peut y avoir entre la manipulation de l'équipement technologique, même au niveau du pupitre de prise de son, et le travail du directeur d'orchestre formé à diriger une "équipe de travail", des "postes de travail" diversifiés, équipes de machines à faire des notes: les musiciens de l'orchestre, chacun avec sa tâche spécialisée, parfaitement synchronisée dans un ensemble. Cet ensemble reste pourtant, à la base, de la nature *humaine*, c'est-à-dire à la fois faillible, mais susceptible d'une maîtrise personnelle de chacune de ses parties; le musicien reste un artisan de son instrument par rapport à son instrument, et l'orchestre un ensemble structuré de ces *artisans*; le chef d'orchestre base son expérience musicale sur cette idée.

Or, précisément, la technique du son microphonique, les techniques d'enregistrement, les techniques de manipulation et de génération des sons par voie électronique et enregistrement magnétique sur la bande, reposent, en dehors des principes physiques eux-mêmes qu'elles concrétisent, sur l'*assemblage* délicat, par des circuits disparates des *différents parties dans une chaîne* électro-acoustique, dans laquelle l'absence ou le défaut, de tout maillon, réagit nécessairement en détruisant tout l'ensemble. En gros, c'est l'idée de *complexité des installations* électriques, parfaitement familière à l'ingénieur, mais assez étrangère à l'esprit du chef d'orchestre qui est formé à la manipulation d'un groupe humain de performances. Cet aspect est ce que, en termes modernes, on qualifie de *fiabilité* des installations reposant largement sur des fermes routines de maintenance, auxquelles Scherchen était peu préparé et dont il saisissait mal la nécessité. Pour lui une expérience musicale une fois réalisée dans son studio était acquise définitivement, il s'attendait à la voir reproduite à volonté dans n'importe quelle circonstance. Toute personne qui a travaillé dans un laboratoire d'électronique avancée sait la marge qui existe entre une expérience réussie et un outillage fiable qui reproduit indéfiniment et à volonté la même expérience. Nous avons à l'époque souvent eu à voir de tels cas au studio de Gravesano, et il est bien certain que cette absence de fiabilité, conjuguée avec une collection d'appareillages qui était l'une des plus remarquables du monde, a diminué la rentabilité effective du studio de Gravesano.

Disons pourtant, puisque l'auteur de ces lignes a été – d'une façon assez nominale d'ailleurs – Directeur de ce studio, en contact permanent avec la personnalité d'Hermann Scherchen, que, si le rendement de ce laboratoire de musiques expérimentales a été certes bien loin de ce qui pourrait être exigé d'un laboratoire industriel, un très grand nombre

d'expériences et d'essais ont été conduits à Gravesano et, souvent, inscrits définitivement dans l'acquit de la musique expérimentale contemporaine, en tout cas quant à leurs principes, puisque les appareillages qui servaient à les réaliser sont devenus maintenant des gadgets omnibus à l'époque difficiles et fragiles, utilisés dans n'importe quel studio correctement équipé.

Nous inscrirons à l'actif du studio de Gravesano tout d'abord le rôle de *banc d'essai* et d'une *exploration du champ des possibilités* de quelques appareillages, devenus communs depuis en électronique. Citons, par exemple, le filtre de tiers d'octave (Albis) qui a permis de pousser le concept de filtre et de spectre sonore infiniment plus loin sur le plan musical que ne l'avaient fait les expériences poursuivies aux Bell Telephone Laboratoires; l'utilisation des filtres "en peigne" (Kammfilter: séparation des bandes paires et impaires) nous a permis entre autres d'établir la contribution des aspects *sémantiques* et *esthétiques* du message musical, et de proposer la réalisation d'un très grand nombre d'effets esthétiques nouveaux, qui sont devenus la nourriture quotidienne de la *pop music*. Le *régulateur de temps* (*Zeitraffer*), ou réciproquement le *régulateur de hauteur* réalisé sous forme commerciale par Anton Springer à partir d'artifices découverts au R.T.I. de Nüremberg, en permettant de faire varier la durée d'une pièce musicale sans altérer sa hauteur, ou réciproquement, a conduit, en dissociant temps et hauteurs, à apprécier par des expériences comparatives l'importance relative du temps et un certain nombre d'applications pratiques; il était l'amorce de l'*échantillonnage du son*. L'*écho artificiel* réalisé sur *plaques métalliques* (*Tammsystem*) fournit actuellement, aux petites firmes de disques ou aux radios privées, la possibilité de réverbération artificielles qui sont un des condiments essentiels du théâtre radiophonique et de la musique populaire.

Le studio a servi d'autre part à la réalisation d'un bon nombre d'œuvres expérimentales: Luc Ferrari, Xénakis, Ussachevsky qui ont joué leur rôle dans l'histoire des nouvelles musiques.

Nous avons pu, au laboratoire de Gravesano, montrer, en appliquant la théorie de l'information au signal musical, qu'en réalisant des messages exploitant étape par étape les différents éléments de l'audition musicale (durée, hauteur, rythme, accords, accompagnements, etc...), on peut construire une échelle de complexité du signal musical qui, bien qu'elle soit d'origine totalement théorique, se trouve, curieusement, coïncider avec l'évolution même de la musique au cours des âges, depuis le lithophone jusqu'à la musique de bruits colorés, ce qui suggère une idée très intéressante sur le "Devenir" intrinsèque de la musique.

C'est encore à Gravesano que, par toute une série d'expériences sur les rétro-couplages, rendues subtiles par la complexification du canal électro-acoustique (utilisation des filtres et des échos), nous avons monté la transition progressive de la "dimension paradigmatique" à la "dimension syntagmatique" de la composition, c'est-à-dire le passage de l'harmonie à la composition à dominante mélodique.

C'est à Gravesano encore qu'au cours des colloques qui réunissaient des spécialistes du monde entier que les premiers résultats de la réalisation musicale à l'ordinateur, issus des Laboratoires Bell, ont été présentés en Europe.

Nous savons maintenant qu'il y avait là une longue voie à parcourir, avidement explorée comme un champ nouveau de l'Esthétique et pour laquelle la pensée musicale originale reste le facteur le plus décisif, cette pensée musicale dont Scherchen a été l'un des plus grand représentants.
(1984)

LA TEMPERATA IRREGOLARITÀ DELL'ESTRO
DI LUCIANO SGRIZZI

Su Luciano Sgrizzi (Bologna 1910 - Montecarlo 1994), personalità che nella Svizzera italiana ha trovato la sua identità risolutiva lasciando in eredità al paese un apporto andato ben oltre le semplici prestazioni professionali, rimane insuperato il ritratto tracciato da Lorenzo Bianconi nella laudatio pronunciata il 13 novembre 1987 nell'Auditorio della RSI in occasione del conferimento al musicista del Premio Maletti, meritevole di essere riproposta.

Ho accolto con gioia l'invito della Fondazione Agnese e Agostino Maletti di parlare qui, questa sera, in onore di Luciano Sgrizzi. Ma a chi mi ha chiesto di intervenire ho subito fatto presente che v'era un motivo d'imbarazzo oggettivo nell'incarico che mi apprestavo a svolgere. Due anni fa, in questa stessa sala, tenni un breve discorso in onore di Edwin Loehrer, insignito d'un premio non dissimile da quello che la fondazione attribuisce questa sera a Luciano Sgrizzi. Ebbene, paventavo che taluno vedesse, in questo mio ripetuto compito di laudatore dei nostri più illustri musicisti, un che di *routinier*, un ruolo fisso che suoni come una *diminutio* dell'impegno autentico e specifico nei confronti del celebrato di turno. Rassicuro il pubblico degli estimatori ed ammiratori di Edwin Loehrer come di Luciano Sgrizzi: con i loro due nomi s'esaurisce del tutto l'elenco dei musicisti per i quali, con gioia, avrei mai accettato di tessere un breve ritratto celebrativo. Ma in questo ritratto, come già in quello di Edwin Loehrer, sarà fatale che, in un angolo, effigi, di spalle, anche me stesso: giacché vale per Luciano Sgrizzi quel che vale per Loehrer, essere cioè le mie parole null'altro che la pubblica dichiarazione di un debito personale, assolutamente inestinguibile, contratto in un'età-chiave, quella dei 17-20 anni, in cui i "maestri" nel senso enfatico della parola, decidono della vita di un ragazzo. "Maestri" - mi affretto ad aggiungere - di fatto più che di diritto, "maestri" che io riconosco tali ma che avrebbero rifiutato di dichiararsi tali. L'idiosincrasia di Sgrizzi per la parola stessa è tale che egli ha addirittura sempre insistito perché gli altri si risparmiassero quell'innocente epiteto convenzionale di "maestro" che, per l'uso plurisecolare, compete ai musicisti di professione sia in italiano che in altre lingue.

Ad Edwin Loehrer, ai suoi dischi monteverdiani e al suo rovello di musicista volto a riscoprire, sempre nuova e sorgiva, la flagranza vitale della parola sonora, devo - come molti di noi - la folgorazione della scoperta di una cultura musicale, quella italiana del primissimo Seicento, che nel mio caso ha poi finito per dominare i miei studi e la mia vita di musi-

cologo. A Luciano Sgrizzi, che conobbi soltanto dopo siffatta folgorazione ma che ho poi frequentato ben più assiduamente e regolarmente, devo – e non sono certo il solo – qualcosa di non meno decisivo e prezioso, ossia l'educazione del gusto musicale. Da Sgrizzi per tre anni suppergiù presi lezione di solfeggio, di armonia e contrappunto. Ma nella sua bella casa di Savona, chiusa come un fortino cubico all'esterno e piena di luce, di libri e di pelo di cane all'interno, le lezioni non finivano mai; si prolungavano per lunghi, amabilissimi pomeriggi in cui, discussi i compiti, Sgrizzi mi metteva a parte dei problemi che incontrava ed affrontava nei suoi lavori in corso, dava di piglio a questo o a quella partitura per suffragare un ragionamento analitico, insinuava forti dosi di scetticismo storico negli entusiasmi talvolta un po' faziosi del neofita adolescente o semplicemente m'intratteneva e s'intratteneva a parlare di musica e di varia cultura. A me tutto questo pareva "normale". Mi sono accorto anni dopo di quanto vi fosse di "irregolare" nell'insegnamento di Sgrizzi: di riccamente, fruttuosamente irregolare. Di antidogmatico, soprattutto. Io leggevo per conto mio il *Manuale d'armonia* di Schönberg, mentre poi con Sgrizzi facevo bassi continui sul vetusto Fenaroli: l'uno e l'altro andavano ugualmente bene a Sgrizzi; anzi, andavano bene l'uno con l'altro (soltanto per via del diavolo l'acqua santa ha un sapore inconfondibile). Lo devo a Sgrizzi se son venuto sù con un rapporto disinvolto – e magari dilettantesco: questa però è tutta soltanto colpa mia – con una disciplina come l'armonia che invece, nelle scuole di musica italiane o in quelle tedesche, o in quelle francesi, s'impara secondo dottrine tanto consolidate e tanto diverse da procurare poi delle impermeabilità reciproche insormontabili. Per Sgrizzi, eclettico per indole e cosmopolita per scelta, ogni sistema aveva in sé le sue ragioni ed i suoi limiti, che nella reciproca diffrazione tanto meglio si percepivano.

Mi sono accorto anni dopo che c'è molto di vero nel luogo comune di chi taccia d'incultura i musicisti in genere: per me, che frequentavo Sgrizzi, era semmai vero l'opposto. Sgrizzi era (è) un lettore insonne (credo insonne non solo nell'accezione metaforica della parola), dunque accanito, ma anche vigile ed è un piacevolissimo, instancabile conversatore. Di fatto, nelle cose d'argomento culturale come nelle questioni di tecnica musicale, ciò che contava soprattutto era la facoltà di scelta guidata da una conoscenza stilistica sempre all'erta. Dico "facoltà" nel doppio senso della parola: "facoltà di scelta" in quanto una curiosità vorace, insaziata come la sua, amplia enormemente il raggio delle scelte possibili; dico anche "facoltà di scelta" in quanto in ogni momento, su ogni tema, contava soprattutto la libertà di poter scegliere, secondo la convinzione non meno che secondo l'estro, per alimentare un gusto robusto ma tanto meno rigido quanto più ricco. Più della scelta operata di fatto – si trattasse di un accordo dissonante o di un concetto letterario – contava la comprensione di quella implicita serie di domande di cui ciascuna scelta rappresentava la risposta esplicita.

Ho poi continuato a coltivare per lettera l'amicizia con Sgrizzi, che è epistolografo assiduo ed arguto; ho collaborato con lui in più d'un'occasione, di solito da lontano, con pochi incontri e numerosi scambi di plichi contenenti manoscritti e notizie erudite e commenti. Ed anche in queste circostanze, fino ad oggi, ho sempre apprezzato la libertà di pensiero, l'inventiva musicale tenuta a bada dall'autocontrollo d'un gusto infallibile, la disposizione alla – come dire? – temperata irregolarità dell'estro, che mi pare una caratteristica preminente dello “stile” di Sgrizzi.

Se ora – lasciando perdere la mia personale frequentazione con Sgrizzi fattasi ahimè troppo rada negli ultimi anni – mi chiedessi il perché di una così ricca e fertile e fruttuosa irregolarità del musicista Sgrizzi – antidogmatico là dove l'addestramento consueto del musicista è dottrinario e normativo, portato a coltivare la libertà delle scelte là dove la nozione corrente della coerenza stilistica la censura come eclettismo, culturalmente onnivoro là dove un non immotivato *cliché* vuole poco men che analfabeta il musicista - , la risposta la cercherei innanzitutto nella sua biografia. Una biografia invero irregolare anch'essa: un po' per dono di natura, un po' per libera scelta, un po' per cultura indotta dagli eventi della storia e della vita. Sgrizzi, bolognese, è del 1910. A tredici anni divenne accademico filarmonico di Bologna (come Mozart fanciullo), perché era troppo giovane per venir ammesso al diploma di pianoforte in conservatorio. Fanciullo prodigio, dal 1924 al 1927, ossia intorno ai 15 anni, trasferitosi con la famiglia in Sud America, dà concerti in Brasile, in Argentina, in Uruguay, nel Cile. Ritornato a Bologna si diploma diciannovenne in organo e composizione, indi regolarizza con un diploma anche la sua professione di pianista. È il 1931. Potrebbe prendere subito il posto di insegnante in conservatorio, ad avviare in parallelo una carriera di concertista che preannuncia grandi successi. Ma il disagio del Fascismo lo spinge ad espatriare: non tanto per l'opposizione politica dichiarata o militante, quanto per l'insofferenza nei confronti del veleno che inquina la vita civile, financo la vita quotidiana. Il disagio ed il rifiuto sono radicali. Dal 1931 Sgrizzi vive in Svizzera, saltuariamente a Parigi, nel Belgio: in Italia ci ritornerà soltanto nel 1946 (idem dicesi per i paesi della sua adolescenza: in Argentina e in Brasile Sgrizzi c'è tornato e ci ritorna ormai spesso, soltanto dopo la caduta, recentissima delle dittature militari, così come in Spagna c'è stato, lui incallito viaggiatore, soltanto da dopo la morte di Franco). Ora, quel vivere in Svizzera con permessi di lavoro temporanei per un periodo che tra l'anteguerra e la guerra durò la bellezza di quindici anni, non dev'essere stato rose e fiori. Sgrizzi compone; qualche sua composizione incontra l'interesse di questo o di quel direttore attento e suscita qualche successo (vince anche un premio di composizione a Roma nel 1938, ma non ci va neppure a ritirare il premio o ad assistere all'esecuzione). Sgrizzi soprattutto suona nei Kursaal, fa l'accompagnatore, solo di rado il solista di musiche sue. Ma insomma, come afferma lui stesso in un breve resoconto

autobiografico: “sulla vita di Sgrizzi negli anni dal 1931 al 1945 non c’è granché da dire”. Quanto poi agli anni di guerra, inattività totale: smette anche di comporre. Soltanto da dopo la guerra la posizione di Sgrizzi - una posizione assunta per scelta autonoma, e coerentemente sopportata - si normalizza: nel 1946 ottiene il permesso di lavoro permanente in Svizzera; dal 1948, dopo numerose collaborazioni dall’esterno, diventa pianista ed organista stabile di Radio Monteceneri. Riprende a comporre. Le sue composizioni sono pubblicate ed eseguite in Italia ed oltralpe ed oltreoceano. Nel 1949 alla radio “scopre” il clavicembalo, anzi un clavicembalo: per necessità, ma soprattutto per un’innata curiosità, l’ex-bambino prodigio, l’ex-pianista di Kursaal, il compositore intermittente, diventa anche clavicembalista. A quarant’anni.

C’è qualcosa di ineguagliabile nelle vocazioni tardive. Ciò che s’apprende da piccoli s’apprende come se fosse “naturale” e diventa parte di sé senza l’obbligo di farci sopra alcuna riflessione. Ma imparare un mestiere, scoprire il proprio mestiere a quarant’anni è tutta un’altra musica. Presuppone una flessibilità ed un’energia fuori del comune; necessita di un’autodisciplina fiduciosa nei propri mezzi; comporta soprattutto un atteggiamento consapevole e riflesso. Pensiamo a qualche esemplare di grande musicista giunto tardi a dispiegare le proprie facoltà peculiari; pensiamo a Francesco Cavalli, che soltanto a trentasette anni inventa un mestiere che farà epoca, ma che prima di lui non c’era, il mestiere dell’“operista”, perché prima di lui non esisteva l’istituzione del teatro d’opera alla quale si vota anima e corpo; pensiamo a Jean-Philippe Rameau, che diventa il supremo drammaturgo operistico che è a cinquant’anni suonati, e dimostra che con la musica (con la sua musica razionalmente, scientificamente temprata come uno strumento perfetto) si può dire e rappresentare sonoramente tutto. Credo che nel quindicennio di vita precaria e randagia trascorsa da Sgrizzi dopo il compimento dei suoi vent’anni egli abbia attraversato non solo l’esperienza dura ma istruttiva di chi si deve adeguare a fare molti mestieri, ma abbia accumulato un pingue corredo di disincanto e di scetticismo. Disincanto e scetticismo che, quando non degradano in rassegnazione, sono l’alimento della sensibilità autocritica e la portano ad una lenta, forte maturità, incubano una vitalità creativa che lì per lì pare opinata, ma in realtà è lungamente covata, che pare irrequieta ed è solo prodigiosamente sicura dei propri mezzi.

Fatto sta che a partire dalla sua installazione alla Radio il quarantenne Sgrizzi assume un ritmo di lavoro sfiancante, favorito da una fragile salute di ferro, sorretto da una vivacità che ancor oggi non cessa di stupire. Non per questo egli smentisce mai una certa sua sapida irregolarità. Come compositore e come clavicembalista.

Il grosso della sua carriera di compositore si colloca negli anni Cinquanta, e in quel decennio si esaurisce. Così almeno si direbbe a prima vista. Confesso di non aver sentito molto delle musiche di Sgrizzi. Ricordo

emissioni radiofoniche di quand'ero ragazzino, ricordo qualche partitura mostratami di sfuggita e ne conservo un'immagine di indefessa eleganza stilistica. L'indole neoclassica di quelle composizioni traspare già dai titoli: *Suite belge*, *Suite napoletana*, *English Suite*, *Sinfonietta rocò*, *Capriccio*, *Elegia* Negli anni Sessanta, negli anni dell'ortodossia darmstadtiana osservante, quando vigeva una sorta di monopolio ideale sulla storia della contemporaneità musicale e rispetto alla Scuola di Vienna e ai suoi eredi postbellici tutto il resto, Stravinsky compreso, era in odor di reazione, Sgrizzi sarà parso a molti un attardato nostalgico della tonalità, un epigono di quel neoclassicismo cui si riconosceva dignità artistica tutt'al più nella fase aurorale dello Stravinsky dell'*Histoire du soldat*. Ma è bastato l'arretramento storico di trent'anni per vedere come di fatto il neoclassicismo, lungi dall'esaurirsi nel nome di Stravinsky o nell'esperienza di Casella e Malipiero, rappresenti, a metà del secolo, la via maestra di una modernità musicale pienamente vissuta, e capace di dare nitida voce alla crisi del linguaggio e della storia pur entro la scorza del sistema tonale. Oggi, tramontata l'egemonia ideologica del credo viennese-darmstadtiano (ma non per questo sminuito lo stupefatto lascito artistico della progenie di Schönberg), l'eclitticità di Britten o di Sostacovic o di Malipiero è in predicato di apparirci come l'idioma sonoro – come il nodo di idiomi sonori – più limpido e lancinante del secolo.

Vorrei che si tornasse a programmare le musiche di Sgrizzi: che oggi ascolteremmo tutti con più partecipata curiosità. Credo che vi scopriremo un gusto nobile, che avevamo smesso di assaporare. Ma lo Sgrizzi compositore, in realtà, ci è ben noto. Non è infatti vero ch'egli abbia smesso di “comporre” nel 1960. Semplicemente la sua parabola di compositore neoclassico, che attinge a musiche di maestri sei-settecenteschi belgi o inglesi o napoletani, è coerentemente liberamente proseguita in una sfera ove il concetto di “composizione” e quello di “interpretazione” si fondono e si confondono l'uno nell'altro. Anziché impossessarsi di una civiltà stilistica aliena mediante l'imitazione compositiva, nel lavoro radiofonico e nella cooperazione con la *Società Cameristica* di Loehrer, Sgrizzi, fu portato a ri-produrre quegli stili perduti attraverso arrangiamenti e revisioni e realizzazioni. Le revisioni di Sgrizzi, quasi sempre eretiche sotto il profilo della *Aufführungspraxis* vigente, ponevano ed affrontavano e quasi sempre risolvevano il problema che i dottrinari della prassi esecutiva autentica invece fraintendevano o banalizzavano: il problema della “proprietà” dello stile. E dico “proprietà” nel senso pieno, nel senso giuridico della parola, proprietà come legittimo possesso ed usufrutto. Lo stile è una qualità ambivalente, che riguarda per un verso l'opera musicale e per l'altro verso il suo destinatario: c'è – lo dicono i teorici musicali seicenteschi – uno *stylus expressus*, quello che la musica possiede ed esprime; e c'è uno *stylus impressus*, ch'è quello che l'ascoltatore porta imprescindibilmente impresso in sé. La musica, tra i suoi paradossi, ha anche questo, della indefinibi-

lità del luogo dove si situa la sua struttura artistica; l'opera d'arte musicale non sta nel suo testo, nella nuda, sorda nota scritta; ma non sta neppure nelle miriadi di realizzazioni sonore possibili di uno stesso testo, bensì sta nell'arduo molteplice rapporto tra oggetto e soggetto. Sicché l'interprete collabora all'opera del compositore e ne perfeziona il testo in una misura che non ha l'eguale nel campo delle arti occidentali.

Il processo della composizione è, al limite, sempre imperfetto, mai compiuto: il compositore lascia sospesa una vasta gamma di decisioni che tocca all'interprete competente di prendere. L'interprete è il negoziatore da cui dipende l'esito della trattativa tra i due contraenti, tra l'opera d'arte e il suo utente. Ma ciascuno di questi due contraenti vive nella sua dimensione storica, e la composizione di questo difficile negoziato - di questo passaggio di proprietà - è il compito dell'interprete. Che nel nostro secolo come mai prima d'ora, in realtà è un compositore vicario. Ora, Sgrizzi prepara per il Coro della Radio o per i solisti e gli strumentisti della *Società Cameristica* - ossia per voci e per strumenti moderni, destinati ad un ascolto moderno - partiture vetuste come le commedie armoniche di Banchieri, o il *Laudario di Cortona*, o i *Madrigali* di Monteverdi. Lo fa da compositore. Il neogotico alabastrino del *Laudario* cortonese strumentato da Sgrizzi era la risposta tempestiva ed efficace, nel 1962, ad un problema altrimenti insormontabile, quello di far apprezzare la monodica liricità duecentesca senza *ipso facto* farla parere primitiva. Oggi Sgrizzi afferma che non ripeterebbe più l'operazione: ma oggi lo spettro degli stili possibili - storici e contemporanei - si è allargato a dismisura, e l'ascoltatore colto porta seco una predisposizione eclettica che venticinque anni fa non aveva. Non per questo il *Laudario* cortonese nella versione Sgrizzi è diventato "disgustoso" oggi: il raggio delle monodie duecentesche ci arriva attraverso la specifica rifrazione procurata dal prisma cristallino dello stile neoclassico o neogotico, del compositore Sgrizzi, e il messaggio artistico s'ispessisce di una ambivalenza storica non meno che estetica. Che poi il compositore Sgrizzi si sia camuffato nel revisore Sgrizzi, e che oggi il revisore Sgrizzi sia divenuto più sobrio ed *effacé*, altro non è che l'indizio di un processo in atto e della consapevolezza avvertita che lo registra: oggi gli stili d'esecuzione storicamente autentici sono divenuti un idioma musicale - un complesso di idiomi musicali - largamente posseduto dagli interpreti e dal pubblico, sicché il negoziato tra l'opera d'arte del passato e il suo ascoltatore odierno s'è fatto decisamente più immediato e *routinier*. È come riempire un formulario prestampato: non occorrono più ampie trattative, la mediazione è tanto più accorta quanto meno dà nell'occhio.

Una curva non diversa ha percorso Sgrizzi clavicembalista: che ha man mano adeguato il suo stile esecutivo, "da pianista", alla cangiante realtà organologica dello strumento d'elezione. Altro è lo splendore sonoro rutilante e siderurgico di certi dischi di Sgrizzi realizzati ancora negli anni Sessanta sul clavicembalo Neupert - che allora sembrava tanto più cembalo-

lo quanto più si discostava dal pianoforte in direzione dell'organo, attrezzato com'era di pedali e registri molto differenziati e molto sonori –, altro è la sottigliezza e sbrigliatezza ritmica dei dischi realizzati più tardi su clavicembali d'epoca amorosamente restaurati o replicati da cembalari fattisi, nel giro di vent'anni, stupendamente scaltriti. A problemi diversi, formulati in termini diversi in momenti diversi, Sgrizzi ha risposto con soluzioni diverse, mai con una ricetta. Ma intatto e inconfondibile, resta un tratto di fondo della sua personalità di esecutore. Giunto tardi al cembalo, con alle spalle una esperienza e bravura mai rinnegate di pianista versatile – dal concertismo alla musica da camera al piano-bar –, Sgrizzi si accosta al “nuovo” strumento non già con atteggiamento polemico, con lo zelo missionario, con l'integralismo stilistico del clavicembalista di formazione, che sdegnato vedeva nell'esecuzione pianistica di Bach o di Scarlatti una deturpazione vituperosa. Sgrizzi si impossessa del clavicembalo – dei tanti clavicembali che gli sono passati sotto le mani tra il vecchio Neupert della Radio e le fedeli copie d'originale odierne – come chi sulle specifiche risorse sonore di ciascuno strumento voglia coniugare in forme diverse sempre lo stesso verbo, affinché risuoni sempre nuovo e sempre pertinente. L'elasticità scattante del ritmo e del fraseggio, il senso della forma in grande, dentro cui l'amore del particolare minuto trova l'esatta declinazione, il senso spaziale volumetrico, dei piani sonori, sono le doti peculiari che hanno procurato al cembalista Sgrizzi un successo europeo incontrastato: sono doti rare nei cembalisti “puri”, tipiche semmai del pianista, che però solo un musicista gioiosamente disincantato come Sgrizzi poteva piegare e temperare al tono giusto d'uno strumento per tanti versi antitetico.

Anche del cembalista Sgrizzi, come del pianista e del compositore e del didatta e dell'uomo Sgrizzi, si ammirerà sempre, sui dischi o nel ricordo, la sovrana libertà. Due anni fa Sgrizzi diede a Bologna il suo ultimo concerto di tutto Scarlatti. Un mio collega triestino-americano, soggiogato dalla giovanile energetica disinvoltura dell'esecuzione di Sgrizzi, lo complimentò con parole felici: “Lei ha suonato questa musica come se l'avesse composta Lei”. Ecco cos'è la perfetta proprietà dello stile.

Non so se Sgrizzi, refrattario ai programmi e ai manifesti, insofferente dei grandi gesti dimostrativi, restò alla “politica culturale”, abbia dato un contributo deliberato, intenzionale, alla coltivazione dei rapporti culturali tra il Canton Ticino e l'Italia di prima e di dopo del 1946. Lo ha dato secondo il suo stile: lo ha dato di fatto col suo lavoro artistico quotidiano, alla Radio di Lugano, nella *Società Cameristica*, nella sua vita di concertista fiorita in giro per la Francia, la Svizzera e l'Italia. Lo ha dato in un'arte “pubblica” e “sociale” per eccellenza, la musica. Lo ha dato coltivando, come meglio non si sarebbe potuto, il suo musicale giardino. Di questo gli portiamo immensa, intatta gratitudine.

LA CORNAMUSA IN TICINO

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare di primo acchito, le testimonianze storiche della presenza della cornamusa in Ticino sono diverse e molteplici. Si possono trovare nella tradizione orale dove ad esempio il termine “piva” è ancora presente ed evoca uno strumento musicale, oppure nell'iconografia classica: in diversi affreschi è raffigurata la piva. Oppure ancora qualche traccia in documenti scritti d'epoca.

In Ticino e in Lombardia la cornamusa è conosciuta come “piva”. Infatti in ogni regione dove la cornamusa è presente c'è sempre un “secondo nome”, che poi in realtà sarebbe da considerare come primo, in quanto il termine cornamusa è alquanto artificioso e neanche troppo preciso¹. Ad esempio in Spagna abbiamo la “gaita”, in Slovacchia la “duda”, in Croazia il “mih”, in Irlanda la “Uilleann pipe”, in Scozia la “Highland” e la “Lowland”. Tutti noi colleghiamo il nome “piva” con il tormentone natalizio: “Piva, piva l'oli d'uliva...”, che abbiamo canticchiato qualche volta, magari non troppo seriamente. La canzone è un reperto di un antico canto natalizio. Nella canzone della “Girumeta” troviamo un riferimento interessante allo strumento:

*Girumeta dala montagna vegnì giò chi lò,
sunarem la piva e balarem un po.'*

Da questi semplici versi si desume che la piva in passato non è stata dunque sempre e soltanto accessorio del Natale, anche se in Ticino tendiamo ad abbinare la cornamusa essenzialmente a questa festa, a causa dell'appartenenza geografica e culturale all'area italiana e dell'arrivo puntuale degli zampognari che per le festività natalizie salgono fino a noi, attratti soprattutto dai lauti guadagni e un po' meno attenti all'accordatura dello strumento². Pensate che a volte, purtroppo, c'è gente che addirittura paga per non più sentirli.

Le testimonianze orali sulla presenza della “piva” si completano con i seguenti detti e modi di dire:

“u g'a sù la piva” : avere la piva, avere il broncio, essere arrabbiati

“l'è turnà indrè cunt i piv in del sacc” : tornarsene sconfitti (un tempo...da qualche battaglia?)

“cosa coseta, tre gamb e 'na sacheta” : indovinello raccolto a Palagnedra

“*l’a fai da burdon tütta la sira*” : il bordone è il suono continuo che fa da tappeto sonoro allo sviluppo della melodia, compito del “chanter”. In questo caso è detto di colui che non ha mai smesso di parlare durante tutta la serata.



La più importante testimonianza della presenza di una piva in Ticino è il ritrovamento, unico in Svizzera, di una parte della stessa (Fig.1)

A Sonogno è infatti emerso negli anni Ottanta, grazie all’intuito del musicologo Pietro Bianchi, il “chanter” o “canna del canto” nella casa di Cherubino Patà, che forse è stato l’ultimo suonatore tradizionale in Ticino (Fig. 1). Ho svolto numerosi confronti a livello europeo e questo reperto non sembra appartenere ad altre culture.

Si potrebbe tentare un riscontro con la figurina del presepe del Vanoni (Fig. 2).



Giovanni Antonio Vanoni,
Pastore con zampogna, 1883
Tempera su cartone. Lugano,
Museo civico di belle arti (Fig. 2)

Anche se a prima vista il “chanter” di Sonogno e quello suonato nella raffigurazione del Vanoni sembrano molto diversi, ponendo l’attenzione alla presenza degli anelli - fatto assai raro e inseriti probabilmente in un secondo tempo per tenere assieme lo strumento - notiamo una straordinaria somiglianza tra i due, anche considerando il fatto che la presenza di tutti questi anelli su uno strumento non è per niente abituale. La campana terminale è molto diversa: ma quest’ultima, anche a seguito di qualche incidente che ne ha rotto una parte, potrebbe essere stata ritoccata in seguito.

Ecco uno schema di riferimento della cornamusa ticinese, "piva" (Fig. 3).



(Fig. 3)



Nella Chiesa di Santa Maria in Campagna a Maggia troviamo un affresco che, per la sua completezza, è servito da modello a una ricostruzione (Fig. 4).

Particolare di pittore anonimo lombardo,
Chiesa di S. Maria in Campagna (1528)
(Fig. 4)

Vi si vedono distintamente le diverse parti: il bordone che sale dietro le spalle, il piccolo cannello dell'insufflatore e il "chanter" o "canna del canto", che in dialetto bergamasco veniva chiamata "diana".

Nella Chiesa della Rovana a Cevio si intravedono gli anelli (Fig. 5).



Dipinto attribuito a Isidoro Bianchi, Chiesa della Rovana a Cevio (1616 circa)
(Fig. 5)



A Campo Vallemaggia un bell'affresco mette in risalto il doppio bordone che alcuni modelli di cornamusa avevano ed hanno tuttora (Fig. 6).

Di regola sono intonati all'unisono ma alcuni, come potrebbe essere stato questo, hanno i bordoni intonati per quinte. La differenza di lunghezza degli stessi non permette, pur considerando la diversa foratura interna, la differenza di un'ottava.

Giuseppe Mattia Borgnis, *Adorazione dei pastori* (particolare), 1748 (Fig. 6)



Dipinto attribuito alla Bottega dei Seregnesi, Ditto (460-65 circa) (Fig. 7)

A Ditto, frazione di Cugnasco, è raffigurata una piva con un unico bordone molto lungo (Fig. 7). È uno degli affreschi più antichi in assoluto riguardanti la piva. Il suonatore chiude con la mano destra i fori in alto; di conseguenza anche la sacca è posta, a differenza della norma attuale, sotto il braccio destro. Questo modo di suonare si estendeva anche ai flauti ed è stato in auge fino al 1700 circa. Poi a poco a poco il ruolo di chiudere i fori in alto è passato alla mano sinistra. Nel "chanter" di Sonogno così come nelle zampogne meridionali v'è per l'ultima nota un doppio foro, a destra e a sinistra. Lo strumento poteva quindi essere imbracciato sia a destra sia sinistra, otturando con della cera il foro non utilizzato.

Nel Sottoceneri assieme a un affresco situato a Cademario (Fig. 8) è da menzionarne un secondo a Campione. In questa regione a mia conoscenza le raffigurazioni dello strumento risultano in numero minore.



Pittore lombardo della prima metà del XV secolo, Giudizio universale (particolare), Cademario (Fig. 8)

Nella Chiesa di Santa Maria della Misericordia ad Ascona è conservata una sinopia del XIV secolo (Fig. 9), che è stata analizzata da Thierry Bertrand, grande conoscitore e costruttore francese il quale si è espresso con queste parole:

La cornamusa e la bombardard di questo dipinto sono rappresentative degli strumenti utilizzati nel XV secolo in numerosi paesi d'Europa.

La bombardard, a destra, sembra appartenere alla famiglia dei cromorni. La posizione delle mani e soprattutto delle dita è coerente e indica che non si tratta di un corno con un bocchino ma piuttosto di uno strumento ad ancia. La distanza tra la mano sinistra (situata verso il basso dello strumento) e l'estremità della campana corrisponde alle proporzioni abituali dei cromorni dell'epoca.

La cornamusa, a sinistra, rivela tutte le caratteristiche di questi strumenti del XV, XVI e XVII secolo. La parte svasata, cioè la campana della canna della melodia, dimostra che si tratta di una foratura conica e, di conseguenza, denota l'utilizzo di un'ancia doppia.

L'otre o la sacca e il cannello di insufflazione (che permette il riempimento della stessa) sono comuni a questa famiglia di strumenti.

La particolarità di questa cornamusa si manifesta a livello del bordone e più precisamente nella sua parte superiore. Una grande campana, che era spesso aperta e non chiusa, è preceduta da una sorta di rigonfiamento.

Lo studio di numerosi documenti simili della stessa epoca permette di concludere che si tratta di un pezzo di legno (molto spesso fornito di buchi) che gira sul corpo del bordone.

Questo sistema, innovativo per l'epoca, permetteva al musicista di accordare il bordone alla fondamentale della canna della melodia³.



Sinopia di fine XIV di autore anonimo, S.Maria della Misericordia (Ascona)
(Fig. 9)

La presenza di questi dipinti (ce ne sono ancora una decina non riportati nell'articolo) non significa necessariamente una grande diffusione dello strumento, ma testimonia comunque che esso era praticato nella nostra realtà regionale dei secoli XIV, XV, XVI, XVII e XVIII, come sostegno per il ballo accompagnato dal violino. Assieme al mandolino, più diffuso nel Sottoceneri, si accompagnava con gli strumenti dell'epoca. Nei documenti scritti, pochi in verità, spicca l'affermazione di Karl Viktor Von Bonstetten, il quale, nel corso di una visita in Vallemaggia in cui osservò il ballo dei contadini, ebbe modo di affermare che "gli strumenti più comuni sono la zampogna e il violino⁴. Inoltre in alcuni editti del Seicento a Prato Sornico, si proibisce di suonare la piva durante il carnevale. In Leventina troviamo il termine "Cornamuxe". Attestato già nel Trecento e in altri documenti scopriamo che anche a Caveragno si proibiva di suonare la piva, questa volta in chiesa e nelle vicinanze, poiché, a quanto sembra, il suono era talmente ammaliatore da trattenere i fedeli fuori dalla porta della chiesa. In queste fonti scritte traspare a volte una certa ostilità verso questo tipo di strumento e di suono, soprattutto da parte dell'autorità. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che la cornamusa è formata da una parte "animale": la sacca infatti, soprattutto fino ad inizio secolo, altro non era che la pelle di una capra intera. Il fatto di soffiare all'interno di questa pelle e che poi dalle canne uscisse un suono a volte simile al verso della capra, rappresentava per molti il ridare vita alla capra stessa. Una sorta di capra che, reincarnandosi, bela di nuovo. In Bulgaria la cornamusa si chiama "gaida" – capra. Il fatto poi che il diavolo venga spesso rappresentato sotto sembianze caprine ha fatto sì che lo strumento in chiesa, ma anche nelle vicinanze, non fosse molto appropriato.

Inoltre la cornamusa, se poco accordata, è uno strumento non facilmente sopportabile, sia per il volume prodotto sia per il fatto che non permette nessuna dinamica: l'intensità è sempre la stessa, non si possono eseguire note staccate, mentre il bordone si limita ad emettere un'unica nota.

Un valido suonatore sopperisce a queste “mancanze” dello strumento con una diteggiatura che procura accenti e staccati laddove lo strumento sembra quasi rifiutarsi. Basta ascoltare dei brani di musica scozzese per capire quanto sia importante per il suonatore di cornamusa saper eseguire acciacature e vibrati di ogni tipo e di quanto un pezzo risuoni diversamente se suonato in questo modo. Infine la concorrenza dell’organetto prima (fine Ottocento) e della fisarmonica poi hanno dato il colpo di grazia a questi strumenti popolari che sono stati progressivamente abbandonati.

In questi ultimi anni si nota una riscoperta dello strumento, da una parte grazie all’interesse crescente per la ricerca nella tradizione di ciò che è più autentico e sentito – molti si emozionano fino alle lacrime al suono della zampogna a Natale – e dall’altra per la complicità con un certo “celtismo” più presunto che vero.

NOTE

1. In Inglese infatti si parla di “bagpipe” dove bag sta per sacca; in tedesco si parla di “Dudelsack”. In italiano ed in francese si adatta ormai il termine cornamusa anche se in origine - come dice anche il nome - non c’era uno strumento provvisto di sacca.

2. Gli zampognari che noi sentiamo per le feste natalizie sono in grandissima parte provenienti dal Molise. Paradossalmente il Molise è una delle regioni d’Italia dove la tradizione degli zampognari è recente - ottocentesca.

3. T. Bertrand, testo di presentazione del CD *Dumágn l’è Denedál*, prodotto dal Museo onsermonese nel 1999.

4. K. V. Von Bonstetten, *Lettere sopra i baliaggi italiani*, a cura di R. Martinoni, Locarno, Dadò, 1984, p. 46

POPOLARE E POPOLARESCO

Dal 30 aprile al 3 maggio 1898, in occasione del primo centenario dell'indipendenza ticinese, a Lugano si tenne un convegno mandolinistico con la partecipazione del Circolo Mandolinisti di Chiasso, dei circoli mandolinistici *Ticino* di Zurigo e Winterthur e del Circolo Mandolinisti e Chitarristi di Lugano, in cui fu eseguito il *Preludio* all'atto primo e terzo della *Traviata*. La circostanza metteva a fuoco esemplarmente il ruolo degli strumenti a plettro in una fine secolo in cui venivano a determinarsi nuovi equilibri estetici in campo musicale, riflettenti l'articolata condizione a cui era giunta la società. Accanto alla tradizione bandistica i gruppi di strumenti a plettro venivano a ricoprire una funzione istituzionale mediatrice tra cultura alta e cultura popolare, inalberando, soprattutto in una regione quale la Svizzera italiana fiera della propria distinzione (e *pour cause*, conseguentemente all'affermarsi del turismo da una parte e agli effetti disarticolanti dell'emigrazione dall'altra), una specificità che ne avrebbe salvaguardato l'identità, pur con più di uno scotto da pagare al luogo comune del "popolo allegro", canterino, chiassoso e colorito.

In verità il rapporto che certamente favorì tale fioritura musicale, e che nel 1925 ad esempio portò il circolo mandolinistico luganese sotto la guida di Angelo Barvas a vincere il primo premio al Concorso internazionale di Lucerna, rispecchia una microstoria di contapposizioni culturali tra il radioso estro meridionale e la severa disciplina espressiva alemannica, iscrivendosi nella più ampia storia di relazioni tra la tradizione italiana e le manifestazioni nordiche che, nonostante il muscoloso impegno del Fascismo a correggere l'immagine sentimentale dell'Italiano mandolinaro e tenorile edonisticamente asservito agli orecchi forestieri, tiene duro ancor oggi all'ombra dei "bocelliani" arrembaggi melodici e dell'insinuante messaggio canoro della musica leggera d'esportazione. Eppure non fu Napoli la sola patria del mandolino, benché l'associazione del vibrante suono del plettro a quella tradizione sia più che assodata, così come è certo che lo strumento non provenga dalla tradizione contadina. La sua identificazione con l'immagine e con l'espressione languida e melanconica del Pierrot, rimasta fin nelle manifestazioni più ermetiche del Decadentismo e oltre (dall'*Histoire d'un Pierrot* di Pasquale Mario Costa alla *Serenade op. 24* di Schönberg), lo rivela come prodotto di cultura urbana, come strumento di una borghesia che, praticandolo dapprima nella sommessima intimità del salotto femminile, ne capì il potenziale come di strumento da condividere con gli strati sociali inferiori, per la franchezza espressiva in grado di tradurre anche i raffinati messaggi dei piani alti della cultura alla misura del sentire ingenuo e schietto popolare.

Ce ne rendiamo conto soprattutto dopo il salto prodotto nell'ultimo mezzo secolo nella coscienza dell'ascolto, dove, con l'elevazione elettrica del suono agli odierni livelli assordanti, si è quasi completamente persa la percezione delle sfumature che nutrivano di finezze e di inventiva le partiture di quei gruppi musicali, generosamente impegnati non solo a svolgere un'insostituibile funzione di aggregazione sociale, ma anche a garantire una mediazione culturale tra stadi estetici sempre più distinti e lontani, costituendo sbocco originale al pezzo caratteristico, a una concezione che, grazie a tale pratica, è riuscita a coltivare fino all'ultimo secolo inoltrato (resistendo all'incrinarsi dell'unità espressiva) l'ambizione di mantenersi fedele a un'organica prospettiva estetica.

La ricerca etnomusicologica, nei suoi sviluppi classificatori, ha poi provveduto ad emarginare tali espressioni, ritenute scarti della tradizione maggiore, privandole con ciò di un'identità certa. A metà strada tra i piani nobili della cultura e la manifestazione di strada, esse venivano considerate come connotato di un modo d'essere dipendente, come fosse espressione della servitù, originaria degli strati popolari ma legata mani e piedi all'ambito d'azione dei padroni possidenti. In quella fase la distinzione tra musica colta (degnata di essere associata all'ambito culturale) e manifestazioni "spontanee", ritenute appartenenti alla cronaca, non solo fu irrigidita, ma una distinzione altrettanto categorica tra espressione popolare ed espressione popolare è venuta a dominare nello stesso campo della realtà folclorica.

L'interesse per la musica popolare, montante a partire dall'ultimo dopoguerra, ha infatti una sua storia. Di fronte ai risultati degli studi scientifici, alla loro capacità di costituire un punto fermo della conoscenza, non si pensa mai che la motivazione che ne sta alla base non è propriamente neutra. La ritrovata lena degli studi sulla canzone popolare è legata agli spazi aperti dal ritorno alla democrazia dopo gli anni bui delle dittature fasciste, spazi sui quali le correnti alternative che prepararono il '68 fondarono un punto identitario da contrapporre a ciò che dal punto di vista delle espressioni artistiche veniva ritenuto omologato al "sistema". Fu quello il momento in cui più netta si presentò la distinzione tra popolare (manifestazione di un modo d'essere determinato da un ordine antico non soggetto alle sovrastrutture di stadi recenti di civiltà) e popolare (prodotto dalla coniugazione tra il modello popolare d'origine e gusti più direttamente legati alle necessità del consumo indifferenziato di massa pianificato secondo logica industriale e da specola urbana).

In tale contesto, e alla nostra latitudine, figure come quella di Vittorio Castelnovo si conquistarono uno spazio allora associato a questa seconda categoria, compromessa con la visione turistica (da cartolina) delle immagini comunicate dalle sue canzoni, popolate da verzaschine, bleniesine, poschiavine (non gli sono sfuggite nemmeno le ragazze delle valli confi-

nanti, Val Sesia ecc., estendendone la fama al di là della frontiera), di giovani rubiconde e prosperose, irradianti riso e sprizzanti salute in una dimensione contadina appartenente a un immaginario (se mai lo fu) senza più riscontro reale, testimoniato solo da oggetti, atti ed abitudini inalberati come simbolo di piccola patria e svuotati del senso originario. A chi allora in Ticino si occupava di queste cose, di fronte al dilagare del popolaresco dei boccalini e delle pannocchie, non restava che disperarsi, constatando la perdita irreparabile dei valori della tradizione.

Ricordo benissimo agli inizi degli anni settanta l'arrivo di Brigitte Bachmann-Geiser (la nota studiosa bernese di folclore musicale svizzero), che mi trovai ad accompagnare alla ricerca di un antico strumento a fiato bleniese fatto di corteccia (la liornia), la quale mi incuriosì per l'accalorato interesse per le bandelle. L'illustre ricercatrice (che oggi dirige il museo di strumenti musicali popolari al Kornhaus di Burgdorf) intendeva portare una bandella a Washington, non a una manifestazione della locale Pro Ticino ma proprio a un festival di musica folclorica nel contesto della partecipazione svizzera della cui programmazione era stata incaricata. Com'era possibile presentare come emblema della nostra cultura popolare una bandella di quelle che accompagnano le risottate a carnevale (o peggio che animano "servilmente" le cene degli incontri con le personalità confederate che ci fanno l'onore di una visita a sud delle Alpi)? Proprio l'immagine canonica del tanto vituperato "popolo allegro" veniva considerata come manifestazione di una musica che rivelava radici autentiche e valori originali. Attraverso Roberto Leydi venimmo poi a sapere innanzitutto che la bandella è un fenomeno localizzato nella zona dei nostri laghi, una pratica strumentale di campagna assolutamente originale (anche se il repertorio di ballabili a cui fa riferimento è di città). Imparammo inoltre che la specificità popolare non sta solo e sempre nella struttura costitutiva di tali manifestazioni, ma anche nei modi e nei comportamenti, a volte solamente nella "pronuncia" di messaggi che il tempo ha alterato ("corrompendoli"), secondo una concezione in grado di cogliere la verità non nell'univocità ma nelle stratificazioni formali (e quindi di senso) presenti nello stesso prodotto.

L'offensiva contro il popolaresco che è di quegli anni (in Italia quelli degli spettacoli di *Bella ciao* e di *Ci ragiono e canto*, firmati da Filippo Crivelli, da Dario Fo, con il seguito dei vari canzonieri popolari diramati fino a noi oggi) mirava a restaurare un'autenticità globale contro ogni aspetto spurio (all'inizio fu bandita la fisarmonica, strumento popolaresco per eccellenza), recuperando oltre alla chitarra, violino, flauti di ogni genere e fattura, ghironde e quant'altro potesse restituire la dimensione dell'arcaico (ma poi capimmo che spesso era solo un sapore di arcaico). A conti fatti ci rendiamo conto che queste operazioni, per molti versi encomiabili, spostando l'equilibrio sull'apparato strumentale, hanno trascurato enormemente la portata e il significato della voce e del canto. Centrando la ricerca

sulla veste strumentale, che ha portato ad “orchestrazioni” lussureggianti, oltre a produrre un’alterazione di senso in un’operazione di turismo parallelo (la sapienza del musicista folk di città che reinterpreta la musica di campagna) si è trascurato l’elemento portante di ogni canzone popolare, che è costituito dal canto, dalla voce.

Tranne casi rari (come fu il *Nuovo Canzoniere napoletano* di De Simone con i suoi Beppe e Concetta Barra) ancora oggi siamo serviti da gruppi folk nei quali gli strumentisti si trovano "costretti" a cantare con voci avvizzite di città, richiedenti addirittura il sostegno del microfono. La voce vera, con tutti i suoi significati portanti, è stata addirittura emarginata nel contrapporre al canto spavaldo del contadino (che segue le regole dell'enfasi epica) una linea smilza di canto lirica tipica del cantante urbano, individuale per eccellenza. Il gesto tonante di Giovanna Daffini, la mondina del *Sciur padrun de li beli braghi bianchi* (detta "la Callas dei poveri") era una sfida già nell'intonazione prima ancora che nelle parole, e molto più carica di ardimento rispetto ai messaggi dei cantori "proletari" appassiti prima del tempo, non solo per essere stati emarginati dalle mutate condizioni politiche ma già proprio per il tenue spessore delle loro corde vocali.

Vittorio Castelnuovo è allora una voce popolare vera, che qualche anno fa sarebbe potuto essere "il Pavarotti dei poveri" e che comunque a oltre ottant'anni vocalmente dice ancora tutto, poiché, se i limiti dell'età incidono sul suo canto, almeno in termini di approssimazione essi esaltano l'intenzione legata all'originalità di una pratica che non c'è più. Con ciò si evidenzia maggiormente l'idea estetica, che non è da canzonetta di consumo urbano ma è della vocalità di un'epoca in cui il canto era comunicazione diretta, oralità senza mediazione (senza che fosse possibile pensare al microfono), canto di piazza inteso come punto d'incontro di una comunità sollecitata nella voglia di manifestarsi attraverso la voce, invitata ad associarsi spontaneamente al solista. Proprio per la capacità di questo canto di chiamare a raccolta la comunità, vi sorprendiamo al fondo la ritualità della festa: è un cantare festoso quello di Castelnuovo, dove l'allegria non è fine a se stessa, un ottimismo banale e di maniera. L'idealizzazione della vita contadina, che non esiste più nei fatti e che induce i testi delle sue canzoni a suscitare immagini di finto idillio campestre, è all'apparenza superficiale. Così parrebbe ascoltando le vecchie registrazioni affidate alla vocalità un po' troppo garrula di *ensembles* vari messi al suo servizio, ma non certamente rilevando lo stentoreo profilo del suo lanciare ad ali spiegate la voce, come cantastorie, come banditore di piazza, come diffusore di un messaggio il cui ottimismo è più propriamente espressione di vitalità nell'indicare la funzione sociale della festa e del ballo, nel costituire un punto di riferimento alternativo al potere livellante dei media, nel mantenere in vita funzioni di ascolto legati alla tradizione.

Quanto ai testi, anche qui è opportuno ridimensionare il significato dei luoghi comuni di un mondo contadino oleograficamente riprodotto. L'esempio è evidentemente quello di *Reginella campagnola*, che aveva rappresentato un genere attecchito in Italia non solo e tanto per ragioni di consumo ricreativo, ma inizialmente anche come risposta regionalistica al modello «nazionale» coltivato dal Fascismo. Poi il Fascismo ebbe l'accortezza di addomesticarlo incrementandovi l'ottimismo di una società corporativa (disgiungendo il contadino dalla classe lavoratrice). Da noi ciò ebbe piuttosto la funzione di creare una barriera alle infiltrazioni nazionalistiche italiane (scotto che la nostra cultura ha dovuto pagare alla situazione internazionale di quel tempo), costruendo su questo registro l'innodia dei nostri militi mobilitati alla frontiera.

Vittorio Castelnuovo fu dunque in prima fila a tenere desta una motivazione richiedente la congiunzione dell'ideale collettivo con il sentimento individuale e familiare. Vi provvide superbamente *L'addio del giovane militare*, la melodia proterva e svettante come una bandiera di "Addio o bella / rugge lontan la guerra / vado a difendere / la nostra amata terra..." Scolpita nelle menti con la forza del martello sulla pietra, come fu (poco metaforicamente) il caso del cantore allora scalpellino nelle cave della Riviera, canzone che da sola gli merita la fama. Gli addentellati con la storia - con la grande storia - dovrebbero indurci a considerare il patrimonio di Vittorio Castelnuovo e di altri cantori, per troppo tempo considerati semplici intrattenitori del tempo libero. Oggi, quando le espressioni originali sono travolte dalle forme di globalizzazione del gusto musicale, quando non solo il popolare è caduto sotto la pressione dei modelli urbani internazionali ma anche il popolare, è necessario documentare sia l'uno sia l'altro, anche per evidenziare la radice comune e i rapporti di scambio a livelli non sempre facilmente identificabili. Se poi consideriamo che il Ticino risulta privo di grandi figure di musicisti e di una storia musicale di rilievo, nella misura in cui fino a qualche decennio fa la sua condizione rurale gli precludeva il confronto con le realtà maggiori, è proprio in questa dimensione appartata, ripiegata sulla frugalità del vivere, sull'essenzialità dei costumi, sulla modestia delle aspirazioni, sulla semplicità dei sentimenti che occorre individuare la sua autenticità e la sua originalità.

Tali valori sono racchiusi nelle composizioni di Waldes Keller, ispirate al mondo popolare e soprattutto divenute popolari per la capacità di interpretare un paese alla ricerca di una sua identità negli anni difficili tra le due guerre e nei successivi decenni di modernizzazione scomposta e selvaggia. La tenera trasparenza della scrittura vocale è il carattere inconfondibile della sua musica che sta alla base di un'arte corale ed individuale a un tempo. Corale per l'espressione che passa attraverso l'intonazione collettiva, per il senso di comunità solidale che il suo canto sprigiona. Individuale lo è invece per la delicatezza lirica, sognante, declinata al fem-

minile a cui si riconduce quasi ogni suo pezzo. Si tratta di un Ticino che guarda al passato, nostalgico ma mai oleografico. Questo perché nel tono dimesso della sua musica c'era già probabilmente il senso di una realtà perduta: non la rappresentazione del luogo comune, da cartolina, ma l'immagine soffusa, rarefatta di qualcosa che vive oltre il tempo.

In verità non mancarono i momenti in cui Waldes Keller incrociò brutalmente la realtà. Ciò avvenne con la memorabile *Canzone dell'aviatore* che diede voce con tono epico alla commozione popolare per la sorte della squadriglia ticinese comandata da Decio Bacilieri, attesa al *meeting* aereo in programma ad Agno nel pomeriggio del 27 agosto 1938, che, colta dalla nebbia, si infranse tragicamente sulla parete del Muotathal: uno solo dei cinque biplani militari partiti da Dübendorf approdò a Bellinzona, lasciando sei morti ai piedi della montagna svizzera. In un gesto d'ispirazione salita dal basso il canto di Waldes Keller, nel dolore collettivo, ha coniugato il senso della perdita con l'orgoglio della sfida alla morte, più che mai necessario negli orizzonti bui che il tempo preparava all'Europa. Con la mobilitazione generale, scattata nel momento in cui il nazifascismo iniziò l'attacco ai paesi democratici, questa canzone assunse la funzione di un appello al sentimento patriottico che, seguito dai fortunati canti militari di Vittorio Castelnuovo, suscitò altrettanto efficaci momenti canori in Waldes Keller, quali *Suona la ritirata* e soprattutto *Marciamo per te*, andati a corredare il patrimonio di motivazioni che i soldati ticinesi portavano con sé, negli interminabili e rarefatti giorni di attesa di un nemico aleggiante nell'irrealtà di una minaccia percepita fuori del tempo. Tale tensione, non sciogliendosi nel dramma (che rimane prefigurato e sospeso) e dilatandosi fino a perdere il senso originario, finisce con l'allentarsi in una prospettiva quasi favolistica, dove la baldanza non è quella bellicosa di un esercito aggressivamente orientato, ma quella di soldatini in parata: *Allegretto festoso* indica l'autore in capo a uno spartito che, nello sfilare a passo di marcia, evoca il trotterellare dei bambini "sulla strada a fianco dei soldati", in uno slancio giocoso che sicuramente ebbe allora l'effetto di esorcizzare l'angoscia accumulata in quella lunga aspettativa.

Di quella chiamata alle armi è anche *Le mie campane*, canto della sentinella a guardia delle creste montagnose, "vicina al ciel", ancora una volta fuori della realtà e questa volta, senza nessun riferimento alla contingenza militare, inteso come consolazione alla lontananza da casa (più esattamente e poeticamente il focolare), dove la distanza alimenta il ricordo, un ricordo che si fa suono, suono di campane i cui rintocchi salgono dall'omofonia in una sorta di illusionismo che le presentifica attraverso l'evocazione di un'immagine sonora resa evanescente dall'esile filtro dell'intonazione vocale. In questi canti le campane sono una costante, evocate come impronta di identità centrata sul villaggio, sulla dimensione della piccola comunità, riunita intorno alla chiesa intesa come luogo in cui raccogliersi per sottrarsi all'affanno dei tempi nuovi che hanno rotto l'equili-

brio dell'ordine antico di vita. *Al campanin di ur* fa riferimento diretto all'amata Bellinzona in cui il compositore è cresciuto ed è stato attivo, ridotta a un villaggio che rifiuta di confrontarsi con la dimensione della città e del suo trambusto, per circoscrivere la nozione della comunità ai referenti topografici della quieta esistenza contadina che resiste all'urbanizzazione. Al suono che scende dal campanile risponde allora il gorgoglio dell'acqua della fontanella, altro elemento di identità, ma non solo. Sono suoni coagulati come immagine fonica nella scrittura corale, disposti come se provenissero da lontano.

Il senso di prospettiva, che tali immagini sottendono, evidenzia la distanza come nozione fondamentale nella musica di Waldes Keller. La semplicità dell'impianto, all'apparenza ridotta ai termini di struttura elementare, acquista spessore espressivo proprio in virtù della linea di fuga nella lontananza, da cui salgono le evocazioni sonore, sottratte con ciò al facile bozzettismo realistico per essere consegnate ai sottili meccanismi del ricordo, che, senza affondare nella spirale psicologista, allarga la visione agli spazi carichi di senso della memoria. È l'eco che si impone allora come vera e propria metafora sonora (in *Val Mara* "l'eco della Mara"), come realizzazione concreta, attraverso figure ribattute, del rinfangersi delle note nello spazio, che dà senso alla trasparente fragilità delle linee, allargando la temporalità alla dimensione del sogno, non solo dichiarata ("una voce chiara che ripete: sogna sognator!") ma capace di dare forma specifica al discorso musicale. Al di là della melodiosità garbata di queste composizioni, il loro valore consiste nella realizzazione musicale della cifra crepuscolare, della condizione sospesa tra realtà e ricordo, in grado, attraverso tale luce sfaccettata, di attribuire anche al più scontato luogo comune quel colore sfuggente che lo sottrae alla prevedibilità e che gli garantisce i caratteri dell'originalità che lo rendono degno di essere tramandato.

Waldes Keller

Nato ad Arognò il 31 dicembre 1900, Waldes Keller manifestò fin da piccolo doti musicali, al punto da accostare alla frequentazione della Scuola di amministrazione di Bellinzona lo studio dell'armonia e della composizione con Enrico Dassetto, maestro della Civica Filarmonica di Lugano. Compose ballabili per una propria orchestra e musica per banda, che venne pubblicata da editori italiani. Entrato alle dipendenze dello stato, vi restò fino al 1965 diventando capo dell'Ufficio circolazione, ma coltivando a lato ed intensamente l'attività musicale. Soprattutto si dedicò alla composizione corale, fino ad assumere nel 1950 la direzione della *Canterina* di Giubiasco. Di lui restano oltre 150 composizioni per coro, per banda e per altre formazioni (conservate alla Biblioteca Cantonale di

Locarno). Negli anni 60 una scelta dei suoi migliori canti corali è stata pubblicata in tre fascicoli dalle Edizioni Carrara di Bergamo con il titolo di *Canti della sera* e nella revisione di Luigi Picchi. Morì a Bellinzona il 6 settembre 1970.

Vittorio Castelnuovo

Nato ad Osogna il 3 agosto 1915. Lavorò dapprima come contadino e poi come scalpellino. Non potendo diventare né scultore né pittore, come avrebbe desiderato, si dedicò alla composizione di canzoni. Ne aveva già scritte una ventina quando, scoppiata la seconda guerra mondiale, compose *L'addio del giovane militare*, diventata popolarissima tra i soldati durante la mobilitazione generale. Incoraggiato dal successo ottenuto, cominciò a girare di paese in paese con la sua fisarmonica, vendendo direttamente al pubblico le sue canzoni stampate. Per molti anni, in margine alla professione di assicuratore, ha animato complessi vocali e strumentali, portando le sue canzoni nelle piazze e nelle feste della regione e d'oltre confine, dove sono diventate popolari *Babbo crudele*, *Senza mamma* e i numerosi brani intitolati alle bellezze vallerane. Nel 1982, in occasione del cinquantesimo della fondazione della casa discografica Tell Record di Basilea, ricevette il "Guglielmo Tell" d'oro per i suoi meriti nel campo della musica popolare svizzera.

ALBUM DEL JAZZ DI FAMIGLIA
DALL'INTRATTENIMENTO ALLA MUSICA IMPROVVISATA

Prima parte

LA "MANIA PER IL BALLO"

Veglionissimo e veglioni

Domani notte, sarà una notte di baldoria, tutta in onore di Tersicore.

I proprietari di Alberghi e Caffè fanno a gara, a chi saprà attirare il maggior numero di partecipanti alle diverse veglie danzanti, addobbando fantasticamente i locali ed offrendo tutti quei divertimenti che faranno passare la notte il più allegramente possibile; così, al Kursaal, si avrà il tradizionale Veglionissimo con molti premi alle migliori maschere.

Da Huguenin e al Riviera Sportsmann, sperpero di cotillons d'alta novità; all'Hôtel Centrale, dal Biaggi, al Gambrinus, dal Mader, al Tivoli, ecc. ecc., veglie e cene fredde. Molti sono i luoghi dove si balla, ma siamo certi che ovunque vi sarà folla di ballerini, poiché attraversiamo un'epoca nella quale si ha una vera mania per il ballo e l'umanità non pensa che a godere come se la vita finisse coll'ultimo giorno di carnevale.

Bisogna però riconoscere che trattasi di una mania la quale, oltre a non recare danno, fa correre quattrini che vanno un po' nelle tasche di tutti.

Dunque buon divertimento.

“Gazzetta Ticinese” del 3 marzo 1924 illumina un lontano martedì grasso a Lugano, quando, salvo nelle sale d'albergo e nei Kursaal oppure in locali d'interesse turistico, si ballava solo a carnevale e le sagre paesane o ricorrenze particolari erano le uniche altre occasioni per aprire qualche breccia verso la danza.

Chi abbia la pazienza di consultare leggi, atti parlamentari e rendiconti governativi capirà che la “mania del ballo” occupò anche i politici. Il 15 giugno 1921 vennero presentate le due mozioni di Abbondio e dei cofirmatari Staffieri, Cattori, Donadini e Cattaneo, il 19 maggio 1923 quella dei deputati Riva e Martignoni, di grande utilità in quanto contiene uno studio comparativo sulle disposizioni dei cantoni svizzeri sul ballo pubblico.

Dobbiamo a Otto Flückiger, collezionista e ricercatore, una monografia su Umberto Bill Mantovani¹, luganese nato a Zurigo, che iniziò la carriera di musicista professionista con un trio svizzero all'Albergo De la Paix di Paradiso, dove rimase dall'aprile all'ottobre 1926. Bill Mantovani,

Jeff Graf e Jimmy Armbruster usavano trasportare i loro strumenti in barca a remi fino a Caprino per un'esibizione pomeridiana in un ambiente ben diverso rispetto al salone di musica dell'albergo: presto l'ingombrante cassa della batteria del leader portò la scritta "The Caprino Band". L'iscrizione rimase fino al marzo del 1930, quando l'orchestra, diventata un quintetto, portò per l'ultima volta la denominazione ceresiana a Breslavia, allora città tedesca: con l'ingaggio successivo, al Dancing Mascotte di Zurigo, venne ribattezzata una prima volta "Quickers". Mantovani interruppe l'attività musicale nel novembre 1943 per occupare la sede zurighese della SFM (*Schweizerischer Facharbeitsnachweis für Musiker*). L'ente agiva in difesa dei musicisti svizzeri premendo sulle autorità affinché vegliassero sugli onorari pregiudizievole, vergognosamente bassi, versati da certi agenti ai musicisti stranieri.

La storia è bella: anche là dove il violoncellista, trombonista e batterista racconta d'aver ricevuto lezioni di trombone da Ruggero Rambelli, che fu membro della "Radiorchestra" dal 1935 al 1938. Ma c'è un neo fastidioso e sconsolante: di colui che conta come uno dei pionieri della musica d'intrattenimento svizzera aperta al jazz non esisterebbe una sola nota registrata. Questo è un genere di frustrazione che incontra specialmente il cultore, il ricercatore delle varie forme di musica definibile come "popolare". Il piacere del ballo e la gran diffusione della musica d'intrattenimento nel primo dopoguerra trovano fortunatamente eco nella fotografia e nella stampa.

Si sfogliano annate dei quotidiani e dei periodici ticinesi e si legge nella "Gazzetta Ticinese" di venerdì 11 gennaio 1924 l'inserzione "Verticali automatici – ballabili moderni – Rossi Peppena figlio – Lugano". Oppure nel "Corriere del Ticino" di giovedì 3 gennaio 1929 quella del negozio "Dischi Hug e Co., v. Canova 15, Lugano". Allora si apre il discorso sui nuovi rapporti di tempo e di spazio creati dal rullo della pianola e dal disco del grammofono fra musicisti e pubblico, fra esecutori e ascoltatori.

Le jazzband

Nell'annata 1924 di "Gazzetta Ticinese" si legge che a Locarno, sabato 12 gennaio, si tenne un non meglio precisato "grande ballo con orchestra Pistone e jazz band" e al Casino Kursaal di Lugano, giovedì 20 marzo, un "jazz dancing".

Nelle inserzioni pubblicitarie del "Corriere del Ticino" del 1926 si segnalano:

- l'"infaticabile Jazz Band Milo" al Casino Kursaal di Lugano (23 aprile);
- un "Gran veglione con orchestra jazz-band" all'Hotel Crivelli di Ponte Tresa (7 maggio);

- la “scelta orchestrina Jazz-band” al Restaurant Villa S. Domenico (4 giugno).

Dall’annata 1928 dello stesso quotidiano luganese si apprende

- d’un grande ballo dalle 15 alle 24 con l’ “insuperabile Jazz Berra” al Ristorante Pension Villiger di Sonvico (19 ottobre);
- del ballo dalle 15 alle 23 al Salone Bora da Besa di Gentilino con “Jazz Collina d’Oro” (20 ottobre) e
- del ballo con “l’orchestrina Jazz-Aurora” al Ristorante del Bagiun a Noranco (15 dicembre).

Parecchie orchestre adottarono nella loro denominazione i termini “jazz” o “jazzband”. Ci si può chiedere se il jazz nella definizione canonica avesse veramente preso piede nel nostro cantone, compresa dunque la connaturata pratica dell’improvvisazione. È un interrogativo che vedremo permanere nei decenni successivi con l’incertezza del significato. Una spiegazione potrebbe venire dalla scelta d’un nuovo termine indistinto e complessivo soprattutto per le movenze ritmiche portate da nuovi passi di danza e quindi da motivi come *fox-trot*, *one-step*, *rumba* in provenienza dalle varie aree delle Americhe. Questi ritmi allargarono il repertorio delle orchestre oltre quelli ormai codificati del valzer, della mazurca e della polca.

Veniamo a “jazzband”, che è usato propriamente nell’accezione di “orchestra di jazz”. Ebbene, alcune anziane signore che ricordano gli anni giovanili col fascino della musica e delle danze sostengono che la definizione si sarebbe limitata ad uno degli strumenti dell’orchestra: sarebbe cioè valsa né più né meno come sinonimo di “batteria”. Nessuna meraviglia se gli slittamenti di significato riguardano anche la lingua tedesca: in due inserzioni della “Schweizer Musiker Revue” del febbraio 1932², due batterie vengono addirittura offerte l’una come “Jazzband” e l’altra come “Jazz”.

Ci pensò la storia a portare a Lugano una jazzband in piena regola. Ne parla Mario Agliati nella sua storia del Teatro Apollo³. Tre anni dopo il Patto di Locarno, sullo scorcio del 1928, i grandi della Società delle Nazioni vollero una sessione del Consiglio a Lugano piuttosto che presso la sede ginevrina. Stresemann, Briand, Chamberlain e gli altri rappresentanti sedettero ad un tavolo fatto venire appositamente dalla città di Rousseau e per qualche riunione i ministri discussero sulla salute del mondo nel salone superiore del Kursaal. Ma per i grandi della diplomazia e per le centinaia di giornalisti accorsi a Lugano si organizzò pure una serata dal programma variato, cosicché al Teatro Apollo si esibirono il balletto Zalevska, un duo di stelle della lirica quali il tenore Rainer e il soprano Gina Cigna, nonché un complesso che portava la nuova musica statuni-

tense che tanto faceva discutere, Sam Wooding and his Kiddies Orchestra. Nel 1925, il pianista e direttore di colore e la formazione di undici musicisti avevano accompagnato *Chocolate Kiddies*, una rivista musicale, e successivamente, fino al 1931, vennero ripetutamente in Europa, viaggiando in tutto il continente, dalla Spagna alla Russia, dalla Svezia alla Turchia e all'Italia, registrando in differenti città una cinquantina di titoli. La loro produzione di dischi rimane tuttora oggetto del desiderio di qualche ricercatore e collezionista ticinese.

Le orchestre dei Traversi

Una fotografia datata 1931 e scattata ad Aranno in occasione d'una festa campestre mostra Gino Fagetti (1910-2001), violinista e sassofonista; Mario Bettini, chitarrista; Renato Zappa, pianista; Vittorio Nino Fagetti, mandolinista, e Bobo Zali, seduto alla batteria, sulla cui cassa stanno il nome della formazione, "Orchestrina Luganese", e una figura di danzatrice esotica. La foto, per la quale Gino Fagetti e Mario Bettini si scambiarono gli strumenti, venne stampata con le misure e gli spazi tali da poter esser spedita come cartolina postale.

In quegli anni suonarono orchestre delle quali restano non solo immagini bensì anche delle registrazioni. È il caso dei Traversi, la cui discografia richiama l'albero genealogico loro e degli affini, tanto che con la cantante Anita Traversi (1937-1991) comincia nel 1955 e col sassofonista Massimiliano Max Pizio tocca il passaggio di millennio.

Una foto Brunel ritrae "l'Orchestra Traversi davanti all'albergo Internazionale di Bellinzona prima di partire per Zurigo (nell'occasione incisione dischi)". Nella "foto storica del 1932"⁴ sono schierati:

Antonio Puttini (1916 –1992), violino, sassofono e tromba; Amorino Traversi (1907-1982), batteria e canto; Gennaro Sparano (1894-1984), clarinetto e sassofono; il signor Battellino, della Civica filarmonica di Bellinzona; Riccardo Traversi (1912-1981), violino, sassofono, contrabbasso e fisarmonica; Alessandro Traversi (1895-1975), direttore, diversi strumenti e canto; il signor Gandini, tecnico della Radio Marelli di Milano; Nando Bulgheroni (1910-1988), fisarmonica; Silvio Pollini, violino, chitarra, contrabbasso e canto; Ferruccio Casagrande (1904-1985), pianoforte, e Italo Traversi (*1915), l'atletico contrabbassista di 17 anni.

Ecco dunque la *Jazz-Orchestra Traversi* che registrò una serie di dischi per la "Elite Record – Schallplattenfabrik Wädenswil" in un periodo nel quale il jazz era ormai attecchito nella Svizzera interna, specialmente nelle città. Diretta da Alessandro Traversi, essa suonò marce, valzer, una polca di Gennaro Sparano con assolo di clarinetto. Fra i pezzi cantati, *La bella ticinese* è indicato con un ritmo insolito: il motivo dell'emigrazione e della lontananza, *Se parto per Zurigo*, viene infatti annunciato quale *one-step* invece che come l'usuale marcia.

Anno 1933: un'orchestra ticinese a Parigi

Orchestra agli onori?

Siamo informati che l'Orchestra Ticinese del Mo. A. Traversi di Giubiasco è stata chiamata per la prima decade del prossimo ottobre a Parigi per eseguire, per conto di una ditta inglese, i migliori pezzi del suo repertorio allo scopo di essere incisi su dischi di grammofono.

Verso la fine del corrente mese l'Orchestra stessa, che è composta in massima parte di ottimi esecutori del finitimo Giubiasco, darà al Ponte-Vecchio una serata nella quale saranno eseguiti i pezzi per l'ormai imminente prova parigina.

Al maestro ed agli esecutori sentiti mi rallegro per la distinzione onde sono stati fatti oggetto.

Così "Il Dovere" nella cronaca di Bellinzona di martedì 12 settembre 1933. Il giornale tace sull'evento e sui suoi esiti, ma esistono altri documenti dell'avventura nella *Ville Lumière*, avvenuta nel pieno di violente manifestazioni politiche, cioè le fotografie di Romeo Binetti datate 3-X-1933, che mostrano il gruppo ai piedi della Tour Eiffel e sulla collina di Montmartre, e gli "enregistrements électriques" prodotti dalla filiale francese della "Edison Bell Electron".

Come nei dischi di Zurigo, l'orchestra di Alessandro Traversi comprendeva i fratelli Riccardo e Amorino nonché il figlio Italo. Oltre ai Traversi, impropriamente chiamati "i quatar fradei" (i quattro fratelli), c'erano Antonio Puttini, Gennaro Sparano, Nando Bulgheroni, Silvio Pollini e Ferruccio Casagrande. Nuovi rispetto ai dischi della "Elite" erano invece Riccardo Gai, fisarmonica e corno; Romeo Binetti (1910-2001), fisarmonica e tromba; Edmondo Solari detto l'Americano, tromba, e Balilla Nardini (1904-1988), chitarra e basso. Per il suo organico e per il genere presentato, fu un complesso particolarmente numeroso nel panorama musicale ticinese di quegli anni e con la trasferta parigina raggiunse un traguardo invidiabile.

Nei dischi donati alla Fonoteca nazionale svizzera da Carmencita Stoppa-Traversi, la figlia ultimogenita di Alessandro, il gruppo assume due denominazioni, "Orchestra Ticinese" e "Orchestra Romana". Il repertorio comprende sostanzialmente valzer e marce.

Fra i primi il rinomato "valzer popolare" *La Spagnola e Maria*, nel quale si ascolta il clarinettista Gennaro Sparano, il casertano giunto ad Ascona nel 1930, musicista in bande e orchestre locali e insegnante in scuole bandistiche e al Collegio Papio. Più copiosa la presenza delle marce. Sono di particolare interesse gli inni dei partiti politici cantonali. Tre dischi dell'*Orchestra Ticinese* portano rispettivamente *La Riscossa e Inno dei giovani liberali ticinesi*, *Inno dei lavoratori* e *Bandiera rossa*, *Inno delle camicie azzurre* e *Inno dei conservatori*. Sono versioni che si discostano da quelle tradizionali per banda. E sembra che proprio questa

parte del programma dedicata all'innografia partitica ticinese abbia incontrato il veto in Svizzera, cosicché l'incisione sarebbe avvenuta a Parigi, lontano dall'epicentro politico nostrano.

La serie registrata come *Orchestra Romana* comprende il disco S3470 della "Edison Bell Electron" col maestro Alessandro Traversi alla ribalta. Una facciata porta la sua composizione - oltremodo tempestiva - *Omaggio alla Radio della Svizzera italiana*. Il secondo motivo, definito "scozzese umoristica", s'intitola *Teresina* ed è cantato dal direttore in persona, che lascia i toni celebrativi per uno più sciolto, divertito.

Anno 1933: nasce la Radio della Svizzera italiana

Il 18 febbraio 1933 uscì a Lugano il primo numero del "Radioprogramma", settimanale d'informazione sull'offerta radiofonica, prezioso non solamente per gli ascoltatori di settant'anni fa. In quell'anno d'assestamento tecnico, il numero 17 accennò allo sdoppiamento dell'ascolto tra le onde dell'impianto nazionale del Monte Ceneri e il radiotelefono; a luglio, il numero 23 disponeva già di dati statistici: in Svizzera i "radioabbonati" erano 264151, nel cantone Ticino 4532, di cui 381 utenti del radiotelefono, che preserva l'udito da fruscii e altri rumori fastidiosi.

Ma ci sono anche novità per i melomani, che possono già gustare per alcune ore al giorno l'esecuzione di diversi generi musicali: il primo settembre è trasmesso il primo concerto della neonata "Radiorchestra", diretta dal maestro Leopoldo Casella. Mercoledì 20 settembre, durante la "settimana radiofonica ticinese", va poi in onda, dalle 22 alle 22.30, *La mezz'ora del forestiero* con la *Formazione jazz della Radiorchestra*, un'altra creazione della nuova emittente.

Il 28 ottobre s'inaugurò il trasmettitore nazionale del Monte Ceneri. La serata di gala al Kursaal di Lugano chiuse quel sabato di festa; rallegrarono le danze dei numerosi invitati le due formazioni della Radio e l'*Orchestrina Rustica Traversi*, sicuramente con qualche reduce dalle incisioni parigine d'inizio mese.

La *Formazione jazz della Radiorchestra* presentava, in diretta, programmi di mezz'ora. Il 19 novembre di quell'eccezionale 1933 si pubblicarono per la prima volta i titoli dei brani. Così sappiamo che quella domenica, dalle 21.30 alle 22, essa eseguì:

1. Mariotti, *Milionario*, fox
2. Piccinelli, *Mamma m'ha fatto un cuore*, tango
3. Escobar, *Miss Rumba*
4. Himmel, *Per Lei Signora*
5. Lanzetti, *Signorina*, fox
6. Lanzetti, *Povero Jolly*, one-step.

Ecco soddisfatta la curiosità di chi volesse sapere quali erano i ritmi scelti dalla formazione. Oltre a quella trasmessa coi dischi, la nuova radio offriva dunque musica ballabile di sua produzione.

Ma per i patiti del ballo c'era di più, l'ascolto di ritmi trasmessi dai locali pubblici. Già dal mese di giugno vi furono delle dirette dal Casino Cécil e dal Kursaal di Lugano. Alcune volte, dalle stesse sale si offriva del "jazz". La consuetudine dei collegamenti di tarda serata coi *dancing* sarebbe rimasta ben oltre la fine della guerra, fino agli anni Cinquanta, allargandone il raggio nel Locarnese, al Casinò di Campione e su fino a Sankt Moritz.

Non si dimentichi come fossero frequenti le emissioni comuni con Beromünster e Sottens, cosicché le onde radio superavano grandi distanze e frontiere naturali permettendo un fruttuoso scambio di programmi nei quali c'erano anche le note di orchestre svizzere.

I balli alla Taverna di Ascona

Ascona, data del timbro postale

*La Direzione della TAVERNA e
l'Orchestra BRUNO CANAVESI
si fanno l'onore di invitare la S.V. al
Grande ballo d'Apertura
della Stagione il 1 Luglio 1937 – ore 21*

*NOTTE LIBERA
Entrata Fr. 1.10*

*Dir. A. Spiess
Nuova decorazione: Notte nell'Equatore*

La cartolina d'invito appartiene alla signora Bianca Pedrotta-Rampazzi, l'ultima proprietaria della Taverna. L'elegante salone d'Ascona venne costruito nel 1930 e ospitò per mezzo secolo decine e decine di orchestre da ballo e concerti di diversi generi musicali, perfino uno *Stabat mater* di Pergolesi diretto da Ernest Ansermet: ma vi suonarono anche solisti di jazz. Il medico dottor Augusto Spiess, figlio del primo direttore, conserva tra i suoi ricordi le sbirciatine adolescenziali alle danze condotte dall'orchestra di Johnny Grütter col pianista Fred Böhler, la cui presenza nel locale asconese e al Cécil di Lugano è attestata nel 1935. Tra gli ospiti più noti c'è la *Lanigiro*, e una delle immagini ricorrenti della formazione basilese fu scattata nel suo salone, forse dalla fotografa signora Haab, che aveva un negozio nello stesso edificio, così come vi si trovava l'ufficio della Pro Ascona.

Anche Bruno Canavesi (1900-1976) vi fece tappa. Il nome del trombonista, chitarrista, cantante, compositore, arrangiatore e direttore bellinzonese originario di Melano suscita ancora oggi trasalimenti in qualche ticinese, anche cultore di jazz. La notorietà gli venne già dalla prima orchestra, del 1934, quando ingaggiò il violinista Léo Laurent e musicisti provenienti dai *Jazz Devils* come Casi Bonjour, tromba; Denis Chapelet, sax tenore, clarinetto, e Willie Vuille, pianoforte. Gli stessi che lo lasciarono nel 1936 non senza prima aver partecipato, il 25 e 26 agosto, all'incisione organizzata dalla casa discografica Odeon presso il reparto musicale dell'Emporio Fratelli Casagrande di Bellinzona. Frutto di quelle sedute furono otto brani, comprendenti dei tanghi e un *Potpourri ticinese* con Canavesi in veste di cantante.

A giustificare l'entusiasmo di certi appassionati di jazz fu la nuova orchestra con la quale Bruno Canavesi passò la stagione invernale 1936-37 al Palace Hotel di Sankt Moritz, che ebbe come testimone anche un giovane liceale luganese, Flavio Ambrosetti, in vacanza sulle nevi engadinesi. Una fotografia dell'orchestra schierata con Coleman Hawkins e le voci secondo cui il sassofonista americano di colore si sarebbe perfino esibito con lui finirono per accreditare la versione d'un Canavesi jazzista, verosimilmente al trombone.

Abbiamo ricevuto informazioni sulla sua interessante figura da un anonimo ricercatore ticinese e da Italo Traversi, che l'accompagnò al contrabbasso in qualche puntata asconese. C'è però un confederato che testimonia la conoscenza e l'interesse per la nostra musica, per le nostre orchestre, ed è Hans Peter Woessner, che nel 1998 pubblicò un opuscolo con un ricco corredo d'immagini sulla carriera musicale di Canavesi. Il ricercatore zurighese si dice scettico sulle sue doti nello *swing* o nell'improvvisazione, riconoscendogli invece innegabili qualità di fine arrangiatore, *leader* e intrattenitore.

Canavesi, dopo una fortunata carriera in moltissimi locali svizzeri con un'orchestra che contò fino a 12 elementi, la sciolse il primo aprile 1941 per tentare la strada di esercente. Infatti, nel marzo del 1942, inaugurò il suo Cécil di Locarno con una propria orchestra e diverse attrazioni, ma l'iniziativa fallì. Lo si ritrova negli anni seguenti nella gestione di ristoranti, fino al Grotto Bessanella di Lugano, dove, nel 1953, avrebbe intrattenuto i clienti cantando accompagnandosi con la chitarra. S'incontrano tracce della sua musica risalendo al 1948, quando cantò dei tanghi allo studio del Campo Marzio con membri dell'*Orchestra Radiosa*.

Si è detto della Taverna, ritrovo mondano raffinato per un pubblico altrettanto raffinato. Giorgio Vacchini, già tassista e autore d'un meticoloso e colorito volume sul borgo⁵, la cita ripetutamente così come cita uno dei suoi clienti più famosi:

Lo scrittore Erich Maria Remarque, desiderando conoscere la reazione della gente, spesso giocava con il denaro. In Taverna, diverse volte, ha dato l'ordine di chiudere le porte e da quel momento s'era assunto la soddisfazione di pagare ai presenti, per diverse ore, ogni loro capriccio, perfino a chi si riempiva le tasche di pacchetti di sigarette e lui, appartato, beveva ed osservava.

Nell'opera compaiono altri locali:

Evviva la vecchia Ascona, che era conosciuta in tutto il mondo! Al Grotto Chiodi: entrata fr. 0.30 e birra fr. 0.50; al Centrale, per Ticinesi entrata gratuita, poi, ultima speranza, per 'trofei di caccia'...alla Taverna.

Ci sono orchestre meno note di quella del mitico Canavesi che figurano tuttavia nella discografia elvetica. La cronologia dà la precedenza agli *Allegrì Asconesi*, assidui del Grotto Chiodi, che nel giugno del 1937 registrarono una serie di dischi con motivi popolari per la "Kristall". L'anno seguente il sassofonista Ezio Pirinoli incise per la stessa etichetta con gli *Allegrì Ticinesi*. L'eleganza contraddistingue la musica e il canto di questo gruppo. Nel giugno del tremendo 1939, la "Kristall" produsse a Basilea esecuzioni del duo asconese di fisarmoniche Hugel-Rossi accompagnato da mandolino e pianoforte.

Nel Mendrisiotto

Il Cinema Teatro di Chiasso, riaperto nel 2001 dopo importanti lavori d'ammodernamento, ospita vari generi di spettacoli tra cui il jazz. Se risaliamo al gennaio del 1936, troviamo l'inaugurazione della prima sala. Alla cerimonia sembra aver partecipato una nuova orchestra, l'*Astoria*, nata al Dancing Gambrinus e diretta da Celio Galli, clarinetista, saxofonista, fisarmonicista e pianista, attivo anche nella *Civica filarmonica* e istruttore degli allievi del complesso bandistico.

La formazione originaria si dovrebbe indovinare dalla "photo véritable" con Elio Vaghi, tromba; Martino Nardelli, batteria; Stefano Turri, violino e sassofono; Celio Galli, sassofono; Pino Cincioni, contrabbasso e canto, nonché Gino Fasola, pianoforte. Dalle conversazioni con Celio Galli ci si può fare un'idea dell'attività della formazione chiassese frenetica specialmente durante il carnevale di Nebiopoli. Non solo: infatti si finisce per capire che non si era sordi al richiamo del jazz. Ma il direttore afferma che non s'improvvisava: ci si limitava a "svisare", facendo esclusivamente della musica da ballo.

Grosso modo coetanea, l'*Orchestra Galfetti* fu voluta da Aurelio Galfetti, proprietario dell'Albergo Stazione di Mendrisio e niente affatto musicista, conosciuto come campione di motociclismo, specialmente di gare in salita come quella del Monte Generoso.

I sette esecutori della Foto Steinemann in abito scuro con farfallino sono Giuseppe Ostinelli, batteria; Peppo Valsangiacomo, tromba; Celio Galli,

sax tenore; Angelindo Penati, sax tenore; Ario Foletti, contrabbasso; Alberto Caperchi, cantante; Gino Fasola, pianoforte. Angelindo Penati collaborò anche con l'*Orchestra Radiosa*, ma preme soprattutto ricordare il suo impegno d'istruttore presso la *Civica filarmonica di Balerna*, perché tra i nomi dei suoi molti allievi ama citare quello del saxofonista Andrea Formenti, attivo a Basilea, dove, dopo gli anni di conservatorio, ha maturato l'esperienza d'una musica contemporanea fortemente legata al jazz. Del cantante Alberto Caperchi si sostiene che, più tardi professionista, avrebbe lavorato anche nell'orchestra di Fred Buscaglione.

Il proprietario imprese al salone il marchio della raffinatezza, esigendo dai clienti l'abito da sera. Fra i musicisti ospiti ci è stato segnalato Gorni Kramer, pioniere della fisarmonica nel jazz di cui si ricordano esecuzioni travolgenti pure a Mendrisio. Anche perché facilmente raggiungibile in treno, l'Albergo Stazione conservò la sua fama fin dopo la guerra.

Ferdinando Continati (*1915), il batterista e cantante che si esibì in orchestre ticinesi prima d'una brillante parentesi da professionista nelle orchestre Girani, Löffler e nella *Lanigiro*, ricorda i locali della zona delle cantine di Mendrisio, più alla buona, portando come esempio il Ristorante Delizie.

L'"Informatore" di Mendrisio segnala nell'agosto 1938 la presenza dell'*Orchestra Joly* [sic] al Ristorante Albergo Svizzero di Capolago. Nel quartetto, oltre a Gino Fagetti e Angelindo Penati suonavano Maurizio Valsangiacomo, fisarmonica, e Pierino Viviani, batteria. Dunque non si ballava soltanto nei locali in riva all'Alto Ceresio come a Caprino o San Domenico bensì anche a sud del ponte-diga di Melide.

Una nuova orchestra Traversi

Nel Bellinzonese, Alessandro Traversi, pur non essendo riuscito a mantenere unita la formazione per tutto il decennio, tornò alla carica e nel 1939 la sua *Orchestra Ticino* registrò per l'etichetta "Gloria" a ritmo di polca, valzer, mazurca e marcia. Un brano che si distingue per originalità è *I cavalieri della notte – one-step con canto*, composto da Gino Pizio, pianista cieco, cognato del direttore avandone sposata la sorella Jolanda. Questa nuova serie di dischi costituì forse la risposta alle iniziative discografiche di Canavesi e delle piccole orchestre del Locarnese e rimane, stando a quanto risulta finora, l'ultimo atto d'una presenza della quale restano significative tracce sonore.

Da allora singoli strumentisti seguirono strade proprie. Accenniamo a tre che passarono le Alpi. Riccardo Traversi tornò tuttavia in Ticino dopo un periodo d'attività nella Svizzera interna. Antonio Puttini terminò la carriera nell'orchestra di musica leggera della Radio della Svizzera tedesca: è anzi ritratto col suo sax nell'ultima foto di gruppo prima dello scioglimento. Il maestro Thomas Moeckel junior ricorda la sua spiccata musicalità e le ottime prestazioni al sax e al violino.

Ferruccio Casagrande, altro pianista afflitto dalla cecità, si stabilì a Sion e suonò per molti anni soprattutto in alberghi e ristoranti vallesani. Sono tre carriere professionali cominciate tra Giubiasco e Bellinzona e che iscriviamo nel capitolo dell'emigrazione, un fenomeno che ha toccato molti ticinesi. Fra quelli che suonarono coi Traversi troviamo il parrucchiere-fisarmonicista Romeo Binetti, che si esibì per qualche stagione nella regione d'Interlaken.

Un bellinzonese che si circondò d'un alone di eccezionale popolarità e che si trasferì poi nella Svizzera romanda fu Fausto Martinelli, detto il Dritto, del quale purtroppo non possiamo gustare le spettacolari evoluzioni alla batteria. In una delle riviste di Italo Traversi lo vediamo nell'orchestra di Ferruccio Casagrande nella foto d'un veglione carnevalesco all'Albergo Reber di Muralto.

Musica "negra" al Teatro Apollo di Lugano

Torniamo alle pagine di Mario Agliati quando cita la parte avuta dal CIS, cioè dal Circolo Italo-Svizzero, nell'organizzazione di spettacoli a Lugano. Quello del novembre del 1937⁶, per esempio, allorché si rappresentò la rivista *Stralugano*, ispirata al fortunato lavoro radiofonico *I quattro moschettieri* trasmesso sulle onde dell'EIAR, l'Ente italiano audizioni radiofoniche. Sul palcoscenico dell'Apollo si produssero delle celebrità come l'annunciatore Nunzio Filogamo, l'*Orchestra Cetra* diretta dal maestro Pippo Barzizza, i cantanti Aldo Masegla e Vittorio Belleli, il primo ad aver cantato dai microfoni della radio italiana, nonché il famoso trio delle sorelle Lescano, che giunsero a vendere sui 350000 dischi all'anno grazie alle loro interpretazioni swinganti secondo il modello della nuova vocalità americana.

Lo storico luganese annota:

Il pubblico fu numeroso e si lasciò volentieri trasportare da quelle facili melodie, cui s'aggiunsero anche il jazz e altre modernità.

Da una compagnia di bianchi ad una di "36 negri" quando, nel giugno del 1938, arrivarono i *Blackberries*: musica scattante, numeri comici e un nutrito corpo di ballerini. Lo spettacolo, presentato cinque volte durante i giorni della Pentecoste, dovette riscuotere calorosi applausi se il direttore Goffredo Rezzonico lo segnalò con particolare enfasi nella relazione sull'attività 1937-38 del Teatro Apollo.

Nell'agosto 1938 apparve la "Rivista di Lugano e della Riviera del Ceresio", una ricca fonte d'informazioni sugli spettacoli per il lettore d'allora e il ricercatore d'oggi. Si pensi che ospitò a lungo una cospicua documentazione sui film in programma nelle sale cittadine, schede anche in francese e tedesco, secondo la lingua originale della pellicola. E poi

notizie sempre aggiornate sull'avvicinarsi delle orchestre nei dancings che si affacciavano sul golfo, tra il Parco Ciani e Paradiso, e rubriche di cronaca spicciola sia cittadina sia cantonale. Dal primo settembre, il cartellone del Kursaal offrì un programma molto ricco nel quale spiccava il numero di Johnny Flemming, presentato come ballerino e cantante, e del collaboratore, il ballerino Mac Donald. Lo spettacolo di Flemming non sfuggì alla rivista, che se ne occupò nel secondo numero scrivendo del suo jazz e del suo "primitivismo melodico".

La "guerra del disco"

Le novità nella registrazione, riproduzione e diffusione del suono, cioè il disco, il grammofono e la radio, portarono molta acqua al mulino della cosiddetta "industria del divertimento". Poco dopo la sua fondazione, la Società svizzera di radiodiffusione (SSR) aveva ottenuto dai grossisti del disco, riuniti sotto l'etichetta "Turicaphon SA", il permesso di trasmettere gratuitamente i loro dischi comunicando al pubblico i dati dei brani messi in programma.

Il disco stava allargando il pubblico della musica, compresa quella d'intrattenimento, da ballo e, in misura minore, del "jazz". A loro volta, l'aumento degli abbonati alla radio e il cambiamento del gusto degli ascoltatori portarono all'aumento del tempo radiofonico riservato alla musica leggera e da ballo. Ebbene, dal luglio del 1932 la fornitura gratuita di dischi agli studi radio cessò e si avviò una lite alla quale pose fine, quattro anni più tardi, la sentenza del Tribunale federale che condannava la SSR a pagare il diritto supplementare preteso dalla "Turicaphon SA".⁷

Tra le misure di risparmio messe in atto ci fu la creazione di orchestre stabili di musica leggera e da ballo presso gli studi regionali. In Romandia, presso Radio Ginevra, un'orchestra formata nel 1934 da membri di più complessi diventò, nel 1936, l'*Orchestra Bob Engel*, che si produsse regolarmente ai microfoni di Sottens fino alla fine della seconda guerra mondiale. A Basilea, nel 1944, il compito di dirigere una formazione di studio toccò al sassofonista Bob Huber; dopo pochi mesi la bacchetta passò a Cédric Dumont.

L'Orchestra Radiosa

Le condizioni favorevoli alla nascita d'una formazione di musica leggera alla RSI si stavano creando quando già i passi cadenzati delle armate coprivano sempre più minacciosi i ritmi delle sale da ballo. Il 6 novembre 1938 fu inaugurato il nuovo studio radio del Campo Marzio a Lugano; in quei mesi gli abbonati della Svizzera italiana erano già 13000.

Il 1939 fu per la RSI l'anno in cui si assegnò la lunghezza d'onda alla "Stazione nazionale del Monte Ceneri", per la Svizzera l'anno della "Landi", l'esposizione nazionale di Zurigo. Per l'Europa, già segnata dalla nascita di parecchi stati totalitari e dalla guerra civile di Spagna, significò lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Theo Mäusli nel suo volume *1935-45 / Jazz und Geistige Landesverteidigung*⁸ ci accompagna lungo l'itinerario della musica jazz di quel decennio nella Svizzera neutrale, in una nazione portata a scelte di politica interna ed estera lette come risposte all'evolversi della situazione internazionale e dei suoi effetti sul corpo sociale elvetico. Dal punto di vista culturale, la minaccia all'identità e alla coesione nazionale indusse atteggiamenti e comportamenti definiti, nel loro complesso, di "difesa nazionale spirituale". Il ruolo catalizzatore della radio fu notevole; e in quest'ottica appare rilevante il lavoro svolto ai microfoni tanto dai politici quanto da artisti ed intellettuali. Si ricorda altresì l'asprezza assunta dai dibattiti sul tipo di musica "leggera" da trasmettere alla radio nelle tre aree linguistico-culturali, ciascuna costretta a muoversi fra i poli della propria tradizione popolare e dell'innovazione d'origine afro-americana.

Nella primavera del 1939 si segnala a Lugano un'orchestra leggera di dilettanti usciti per lo più dalla scuola della banda e diretti dal clarinetista Guido Soldini. Il più giovane, il trombettista Angelo Parini (*1923), si era formato dapprima con l'istruttore Bernardo Malacrida presso la Filarmonica di Viganello, diretta da Giuseppe Balmelli, per continuare poi lo studio dello strumento, del solfeggio e dell'armonia nella *Civica di Lugano* del maestro Umberto Montanaro.

Lo sguardo della dirigenza si appuntò su questa formazione. Qualcuno notò Fernando Paggi (1914-1973), violinista, trombettista e sassofonista entrato nell'orchestra del Kursaal e poi nella "Radiorchestra", e vide in lui il direttore dell'"Orchestrina", come venne chiamata con bella antonomasia per poi essere ribattezzata *Orchestrina Radiosa* e infine *Orchestra Radiosa*. Nell'estate del 1940 la nuova creatura dello studio di Lugano cominciò a prodursi in diretta davanti a un unico microfono in questa formazione originaria:

Fernando Paggi, violino, tromba, sassofono, direzione; Angelo Parini, tromba; Aldo Morenzoni, tromba; Mirto Ortelli, trombone; Mario Cocchi, sax alto; Gino Fagetti, sax alto; Giacomo Rota, sax tenore; Alvaro Contadini, chitarra; Giovanni Pelli, pianoforte; Luigi Ceresola, contrabbasso; Marco Sanvido, batteria; Maddalena Sanvido, Elide Bassi, canto.

Il *Rapporto annuo della RSI concernente il periodo 1 aprile 1940-31 marzo 1941* riserva parole d'apprezzamento al contributo di corali, filarmoniche, gruppi di mandolinisti e di fisarmonicisti; ma ecco le lodi rivolte al settore della musica leggera:

Dobbiamo anche parole di plauso e d'incoraggiamento ai giovani e volonterosi membri dell'Orchestra Radiosa, del Quartetto Giazz [sic], del trio Celeste, del trio Rezzonico e a tutti gli altri che allietano di canti e di suoni allegri i programmi musicali della RSI.

Lo stesso direttore Fernando Paggi incise al violino composizioni di Joe Venuti e del repertorio da caffè concerto, accompagnato al pianoforte da Giovanni Pelli. Per lui e per qualcuno dei "giovani e volonterosi membri" l'attività si estendeva a sottoformazioni dell'orchestra, la quale usciva anche dallo studio per partecipare a spettacoli pubblici nel cantone o, come nel 1942, a trasferite oltre San Gottardo, in quell'occasione per registrare motivi del canto popolare presso la "Columbia". La versione de *La lavandera* cantata da Maddalena Sanvido in dialetto rimane una delle migliori interpretazioni del primo periodo dell'orchestra: tale la rendono, oltre alle riconosciute doti della cantante, la qualità dell'arrangiamento e le improvvisazioni di tre dei pionieri del gruppo, Giacomo Rota al sax tenore, Angelo Parini alla tromba e Giovanni Pelli al pianoforte.

La Fonoteca nazionale svizzera di Lugano conserva anche materiale sonoro prodotto dalla RSI prima dell'avvento del nastro: si tratta di dischi di lacca su supporto d'alluminio che venivano registrati nel corso dell'emissione alternativamente su due piatti, poiché la durata media d'ogni disco era di 3 minuti. Una serie di 9 dischi conserva parte di *Poker d'assi*, lo spettacolo pubblico a favore del Soccorso invernale tenutosi allo studio del Campo Marzio il 29 dicembre 1945, con Raimondo Rezzonico nelle vesti d'autore, regista e di presentatore avendo come spalla il comico Dezan.

L'orchestra di casa eseguì *Take the train* con assoli di Angelo Parini alla tromba, Bob Hösli alla fisarmonica e Giovanni Pelli al piano, ed accompagnò due cantanti italiani, Silvana Fioresi e Natalino Otto, famoso per le sue interpretazioni intrise di *swing* che l'avevano reso invisibile a qualche responsabile del regime fascista. La serata si svolse all'insegna dell'entusiasmo: era appena passato il primo Natale di pace. Ma il pubblico si vide regalare anche gli altri due assi del poker, due jazzisti, vale a dire il chitarrista Cosimo Di Ceglie e il giovane luganese Flavio Ambrosetti, fresco di studi, che si presentava con un suo gruppo di dilettanti.

La "mania del ballo" perdurò nel nostro piccolo mondo ticinese anche nei momenti di difficile congiuntura, nel decennio della "difesa spirituale" e durante gli anni della seconda guerra mondiale, anni di chiusura delle frontiere, che furono d'autarchia per la musica, compresa quella d'intrattenimento. Ci furono vicende umane emblematiche di solisti stranieri di jazz, come quelle di Glyn Paque, Ernst Höllerhagen e Philippe Brun. Il primo, un sassofonista americano di colore, si trovava in Europa allo scoppio della guerra e scelse di venire in Svizzera. Rimase nel nostro paese

anche dopo la fine della guerra brillando nelle orchestre Fred Böhler e *Lanigiro*: con quest'ultima suonò anche alla Taverna di Ascona. Il clarinetista e sassofonista tedesco Ernst Höllerhagen, scritturato da Teddy Stauffer durante una *tournee* germanica, seguì l'orchestra in Svizzera, dove lo colse la guerra e dove fu obbligato a restare. Egli lavorò nelle migliori orchestre brillando per la modernità del suo linguaggio. Philippe Brun, trombettista parigino, si trovava in Svizzera coi *Collégiens* di Ray Ventura al momento dell'occupazione tedesca e tornò in Francia solo dopo la Liberazione.

Si ballava per dimenticare? Non solo: si sa che gli anni dal 1935 al 1945 furono quelli della fama delle grandi orchestre americane, delle *big band* dei Goodman, dei Basie, che diedero al periodo detto dello *swing* la caratteristica della musica jazz suonata anche per essere ballata. Fino ad esser bollata come sciropposa dai suoi detrattori, i novatori del cosiddetto bebop, che tra le loro provocazioni ebbero quella di frustrare ogni passo di danza con brani tanto veloci da mettere in difficoltà perfino i ballerini più agili e smaliziati.

La musica rivoluzionaria dei Gillespie e dei Parker offrì lo spunto per tenzoni che esulavano dal jazz. Nel luglio 1953 il salone del Kursaal di Lugano fu teatro di gara d'un concorso di danza nel quale i luganesi Danilo Robbiani e Bruno Tempobono prevalsero nella classe *bebop*. Nel solco del jazz era invece Flavio Ambrosetti allorché, a dicembre, portò il suo quintetto al festival di Torino. È dalla sua figura di pioniere che prende le mosse ogni considerazione sul jazz nel cantone Ticino.

Seconda parte

IL JAZZ NEL CANTONE TICINO

Flavio Ambrosetti: Lugano

Giovedì 21 gennaio 1937, dalle 22.10 alle 22.24, Radio Monte Ceneri cedette il microfono a Flavio Ambrosetti (*1919) per un programma di *giaz* [sic] per piano coi brani *I'm putting all my eggs in one basket* di Berlin, *Shoe shine boy* di Cahn-Chaplin, *I'm an old cow-hand* di Young-Mercer, *Solitude* di Ellington e *Sweet Sue* di Harris-Young⁹. Era un piccolo campionario di temi entrati nel repertorio dei musicisti di jazz. Dalla cerchia degli ascoltatori giunse qualche reclamo contro una "musica di negri" che non aveva niente a che fare con la nostra regione. Risale agli anni del ginnasio il *Blue moon* d'un trio vocale con Mariangelo Carmine e Franco Franzì in cui Flavio cantava e suonava il piano. In un'altra emissione, il liceale luganese suonò con Manfredo Horowitz, che ammirava come uno

dei pochi che s'interessassero al jazz come lui e perché possedeva un'ottima capacità di lettura. Quell'esibizione fu sostenuta dalla mamma: la signora Antonietta procurò in casa un secondo strumento per le prove di doppio pianoforte.

Era stata l'insistenza materna a determinare l'inizio dello studio: a sei anni, lezioni di pianoforte con la maestra signora Zanardini. In casa i gusti musicali erano quelli d'un'agiata famiglia d'imprenditori nella quale si ascoltavano anche opere ed operette e gli uomini suonavano nella *Civica filarmonica di Lugano*: papà Ettore e zio Walter solo per un certo periodo, nonno Pasquale il basso tuba addirittura fino a settant'anni. Il germe del jazz aveva trovato terreno fertile: quanti ascolti radiofonici notturni, con un programma dal Café Florence di Parigi che gli aveva aperto orizzonti sonori amplissimi. Aveva scoperto familiarità con l'inventario melodico, la nuova posizione degli accenti ritmici, certe coloriture timbriche mai ascoltate e l'inesauribile, fascinosa pratica dell'improvvisazione.

Poi ci furono le occasioni cruciali, gli ascolti e gli incontri che permettono e orientano scelte decisive. Il secondo docente di pianoforte fu Nino Herschel (1902-1941), ginevrino, che nel 1933 aveva scelto di lavorare a Lugano dopo essersi illustrato come accompagnatore di solisti in concerti nelle due Americhe (perfino del violoncellista Piatigorsky e del violinista Heifetz) e dopo aver rinunciato a vantaggiosi contratti nel mondo del cinema. A Radio Monte Ceneri suonò il pianoforte sia come solista sia come accompagnatore, fungendo anche da maestro direttore aggiunto. Il giovane allievo trovò in Nino Herschel il pedagogo capace di portarlo verso la soglia del conservatorio. Ma giunto al bivio, al momento della scelta tra la musica e una formazione tecnica, prevalsero le ragioni dell'azienda meccanica di famiglia, cosicché al liceo sarebbe seguito il politecnico.

C'è un passaggio del pezzo firmato da Walter Jesinghaus in morte di Nino Herschel (12 luglio 1941)¹⁰ che lascia supporre una divertita complicità del maestro, affascinato dal jazz durante il soggiorno statunitense e ben disposto a passare con l'allievo da qualche pagina della letteratura pianistica a liberi momenti d'improvvisazione:

Egli conosceva tanto bene il suo strumento che amava anche scherzare con la sua tecnica, e scherzando si divertiva: da questo giuoco scaturiva leggermente ed in silenzio di tanto in tanto, improvvisando sulla tastiera, un leggero ritmo di jazz.

Partito per un soggiorno estivo al Lycée Jaccard di Losanna come ammiratore di Art Tatum, Flavio Ambrosetti poté ascoltare da un disco un nuovo solista della tastiera: così tornò portandosi nel cuore Teddy Wilson, che rimase a lungo il suo maestro del piano jazz. Partito pianista per le vacanze invernali a Sankt Moritz, ne tornò avendo scoperto il sassofono tenore di Coleman Hawkins durante una serata al Palace. Nelle vacanze

d'estate si mise sulle tracce di Bruno Martelli¹¹, che gli diede le prime lezioni di sax a Venezia, dove suonava all'Hôtel Excelsior, e poi un corso a Milano. A Zurigo, nel 1939, ebbe modo d'ascoltare incisioni di Benny Carter: decise che il sax alto era lo strumento in cui impraticarsi. Lo strumento divenne quello di quasi tutta una carriera.

Flavio Ambrosetti: Zurigo, Milano

Zurigo fu, fino al diploma del 1945, il luogo degli studi: la famiglia, di là della comprensione per i suoi amori musicali, avanzava precise scadenze. Ma fu anche il luogo che gli diede le opportunità di sviluppare il linguaggio del sax. La città offriva concerti e serate di musica da ballo coi migliori solisti e le orchestre di grido del momento, Teddy Stauffer, Eddie Brunner, Fred Böhler, Hazy Osterwald... Per di più si suonava anche all'interno delle facoltà universitarie e del Politecnico. Già al momento del suo arrivo si era trovato membro attivo degli *Swiss Collegians*, espressione dei fermenti jazzistici studenteschi, una *band* che si produceva con una certa frequenza eseguendo gli arrangiamenti del sassofonista Harry Pfister.

Il collezionista e ricercatore Otto Flückiger possiede una buona documentazione sull'attività dell'orchestra, fotografie col giovane ticinese che imbraccia il tenore durante una prova, per esempio, o i libri dell'associazione. In una pagina dedicata ad una *jam-session* del 30 ottobre 1938, egli risulta presentato da Maurice Einhorn, il batterista che nel 1936 aveva accompagnato col suo quintetto il grande Coleman Hawkins, eseguendo arrangiamenti di Ernst Höllerhagen, clarinettista e sax alto, il secondo maestro di Flavio Ambrosetti. Nell'elenco dei musicisti, nello spazio riservato alle osservazioni, accanto al nome del giovane luganese si legge: "fabelhafter Solist", solista favoloso.

Il solista favoloso registrò un disco privato, ovviamente fuori commercio, presso lo Studio Hug di Zurigo, verosimilmente nel 1939, nel quale suona *Avalon* e *Confessin'* al tenore con la sezione ritmica dell'orchestra studentesca, cioè Ernst Mathys, piano; Peter Angst o Marcel Stettler, chitarra; Gene Favre, contrabbasso, e Cédric Dumont, batteria.

Il passaggio di decennio portò allo studente-musicista felici novità personali, il matrimonio con Maria Antonietta Piermartini nel 1940 e la nascita di Franco il 10 dicembre 1941. I cambiamenti dello stato civile nulla tolsero allo spirito d'iniziativa. Continuò a frequentare la collettività dei musicisti attivi sulla piazza di Zurigo e nel 1943 eccolo in sala d'incisione. Registrò per la "Columbia" suonando il vibrafono con l'orchestra del pianista Rio De Gregori: nel settetto figura alla chitarra Gilberto Jimmy Ambrosetti, il fratello. Nello stesso anno diresse un proprio sestetto per la "Elite Special": lo si può ascoltare al vibrafono e al sax alto in una sua composizione, *Don't mention it*; alla batteria siede Memeta Ambrosetti, sua moglie. Eccolo dunque avviare l'attività di compositore.

Col sax alto aveva ormai trovato lo strumento per il quale è menzionato in ogni enciclopedia di jazz che si rispetti.

Nel gennaio del 1945 suonò con l'orchestra che allietò la festa degli studenti ticinesi al Kursaal di Lugano, studente anche lui ma ancora per poco. Infatti a luglio giunsero gli ottimi risultati degli esami: è ormai formato l'ingegnere per l'azienda di famiglia. Il musicista di jazz in prodigiosa crescita tornato in Ticino trovò il deserto, salvo qualche sacro fuoco che riusciva a trovare un discorso solamente dignitoso attraverso la voce d'uno strumento. È il caso di chi aveva ascoltato e suonato jazz durante il periodo degli studi e, una volta libero professionista, continuò a coltivarlo senza grandi ambizioni. Come i dilettanti che Flavio Ambrosetti portò con sé il 29 dicembre 1945 allo studio del Campo Marzio per lo spettacolo *Poker d'assi*, cioè la signora Memeta alla batteria e altri d'incerta identità. Del quintetto ci sono arrivate le registrazioni incomplete di *It's only a paper-moon* col neo-ingegnere al piano e *The man I love*, nel quale lo si sente al vibrafono: qui il pianista potrebbe esser stato il compianto Peppo Fischer. Pezzi consegnati all'archivio della Fonoteca nazionale svizzera come le prime registrazioni di jazz ticinese.

La ripresa del dopoguerra impose alle Officine Ambrosetti dei riorientamenti commisurati alla riapertura dei mercati internazionali. Situata a Lugano, in Corso Elvezia, fino al trasferimento del 1956 nella nuova sede di Manno, l'azienda era presente sulla piazza italiana. Le frontiere si spalancarono al musicista, che curava anche altro genere di contatti, poiché il jazz rimaneva un'altra ragione di vita. Esuberanza e costanza non tardarono a procurargli nuovi compagni di viaggio.

Alcuni concerti della Salle Pleyel di Parigi rinnovarono profondamente i modelli della sua vita d'artista. Un primo incontro col *bebop* risale al 1947, con l'orchestra del trombettista Dizzy Gillespie. Due anni dopo, a maggio, suonò su quel palco come ospite del quintetto di Hazy Osterwald¹² quando il personaggio centrale del festival fu Charlie Parker. Dieci anni prima era stato rapito dal sax alto di Benny Carter; ora eccone un altro, dal timbro e dal fraseggio così nuovi da indurlo ad ascoltare e riascoltare la musica di quel personaggio piccolo, stravagante ma potentemente innovatore. Il lavoro di studio svolto dopo il viaggio a Parigi avrebbe fatto di Flavio Ambrosetti il primo europeo fortemente influenzato dal *bebop*.

Tre giorni dopo il trentesimo compleanno, l'undici ottobre 1949, incise a Milano con Osterwald, Höllerhagen, Sunny Lang e Gil Cuppini, reduci dall'avventura parigina, e i belgi Toots Thielemans, chitarra, e Francis Coppeters, piano; un gruppo di respiro europeo quando economia e politica stavano portando il Vecchio Continente sulla via dell'integrazione fra gli stati. Il tema di Ellington e Tizol *Perdido*, coi suoi 6 minuti e oltre, sfidava la normale durata del disco e ci suggerisce che era alle porte il micro-solco, cioè il *long-playing*, una conquista della cultura materiale che non

vincola più la libera espressione dell'unica e irripetibile esecuzione jazzistica alla limitata capacità del 78 giri.

Fotografie del 1950 mostrano Flavio Ambrosetti al sax alto nell'orchestra della serata dell'Hockey club Lugano al Cécil con Gene Favre al basso e Giulio Libano alla tromba. Nel dicembre dello stesso anno era a Zurigo per il ballo degli studenti ticinesi, partner Hazy Osterwald e il fisarmonicista milanese Gorni Kramer.

Il 1951 portò al jazz svizzero un'iniziativa di gran portata che si ripeté fino al 1973. Il 10 settembre prese il via al Cinéma Urban di Zurigo il primo festival del jazz svizzero per dilettanti, pensato da André Berner come luogo d'incontro per le molte orchestre del tradizionale e del moderno che erano sorte in tutto il paese nel dopoguerra. Le iscrizioni furono numerose, la prima edizione fu una sei giorni che diede spazio anche a un concorso per pianisti. Fra i vincitori nelle prime annate ci furono il pianista George Gruntz e Flavio Ambrosetti al sax alto, tra i quali nacquero un'amicizia e una collaborazione artistica delle più fruttuose nel jazz svizzero.

La carriera musicale del ticinese si muoveva così tra i poli di Zurigo e Milano. Arrivò anche il momento dei *long-playing* con le nuove registrazioni milanesi, di notevole valenza nella sua discografia. Il 25 settembre 1953 suonò nel quartetto italo-svizzero con Francis Burger, piano; Franco Cerri, basso, e Gil Cuppini, batteria; il 24 aprile 1954 Rodolfo Bonetto avrebbe sostituito Cuppini alla batteria. Nel dicembre del 1953 partecipò con un quintetto al festival del jazz di Torino¹³.

Per un "jazz autentico" a Radio Monte Ceneri

Dal giugno al settembre 1940, di giovedì dalle 22.30 alle 23, Carlo Castelli presentò alla RSI dodici trasmissioni d'un ciclo intitolato *Piccola storia della musica da ballo*. Avendone a disposizione solamente i singoli titoli, notiamo con interesse che le ultime quattro, *Origine del jazz*, *Evoluzione del jazz*, *Il jazz alla conquista dell'Europa* e *Le celebrità del jazz* si rifacevano espressamente alla musica degli Armstrong, degli Hawkins, delle Fitzgerald. Caso vuole che quel ciclo fosse programmato proprio nel periodo nel quale stava per entrare in attività l'*Orchestra Radiosa*, poco propensa a eccessive concessioni alla musica swingata e improvvisata, quando si esitava a diffondere regolarmente dallo studio del Campo Marzio programmi per gli appassionati. Invece a Radio Sottens il musicista e critico Loys Choquart stava producendo dal 1939 emissioni che fino al 1959 sarebbero diventate più di duemila. Nell'immediato dopoguerra sarebbe giunta anche *Swing serenade*, la rubrica settimanale di Raymond Colbert.

Una lettera di Franco e Aleardo Buzzi mosse le acque: furono messi direttamente alla prova, così che domenica 5 gennaio 1947, nel pomerig-

gio, fu trasmesso il programma *I giovani e lo jazz – Due studenti bellinzonesi* (F. e A. Buzzzi) ne presentano un “programma autentico”. Li appreveremo nel loro entusiasmo?¹⁴. Riaffiorava il dibattito su che cosa fosse la vera musica di jazz che Hugues Panassié aveva suscitato nel 1934 col libro *Le Jazz Hot*, dibattito rilanciato in Italia da Ezio Levi e Gian Carlo Testoni nel 1938, anno XVI dell’era fascista, in un volume dedicato a Vittorio Mussolini. Ecco come spiegavano la differenza fra jazz “straight”, lineare e privo di slanci di fantasia e d’improvvisazione, e jazz “hot”:

Il motivo scritto non è che il punto di partenza [...]. Pertanto la musica *hot* è in prevalenza *musica non scritta*, e – non soggetta alle facili glorie e ai facili tramonti dei ballabili di moda – riesce ad eternare la commozione dell’uditore, come avviene per tutta la musica che è veramente arte. Essendo il *jazz hot* essenzialmente creativo, l’interprete *hot* ha ben diritto a chiamarsi artista, a differenza dell’esecutore *straight*, che è un esecutore *sic et simpliciter*¹⁵.

Le onde sismiche del *bebop* provocarono sussulti nel fronte del jazz, fronte sempre più ampio perché andava dalle forme arcaiche a quella sopravveniente del nuovo stile. Anche i giovani collaboratori di Radio Monteceneri ne presero atto. Cosicché si trova un *Resoconto del festival 1949 dello jazz svoltosi a Parigi, a cura di A. Buzzzi (incisioni originali)*¹⁶.

Nel novembre del 1949 comparve la firma d’un nuovo collaboratore, Flavio Ambrosetti, che esordì con *Storia del jazz: Jazz autentico, il nuovo stile bebop*¹⁷. Il materiale gli fu procurato prima da Ron Kass e poi da Ernesto e Walter Gürtler, due discografici svizzeri attivi a Milano, che nel 1948 avevano fondato la “Celson”, “...che sarà la prima etichetta italiana a specializzarsi nella produzione di jazz”¹⁸.

Le sue testimonianze sul jazz si alternarono a quelle dei fratelli Buzzzi, e fu un periodo felice per gli appassionati, che si vedevano servire un pasto abbondante e variato. Nel 1953 il “Radioprogramma” lanciò l’*Inchiesta di primavera di Radio Monteceneri* per raccogliere “indicazioni preziose per l’allestimento del piano invernale”. Si somministrò ai lettori una batteria di 45 domande del tipo a risposta chiusa su aspetti come l’ascolto, la programmazione e i contenuti delle emissioni. La domanda numero quindici suonava così: “Ascoltate le trasmissioni di jazz autentico?”.

A metà giugno, sotto il titolo *I gusti sono variopinti*, si rendono noti i risultati dell’indagine, alla quale “ben 437 ascoltatori si sono preoccupati di riempire coscienziosamente il formulario da noi sottoposto”¹⁹. Questa, pochi mesi prima della nascita della televisione svizzera, è la conclusione di principio:

Lo spettacolo radiofonico è – per la diffusione crescente della radio – lo spettacolo che regolarmente interessa un numero grandissimo e fedelissimo di pubblico.

La domanda numero 15 conobbe il 5% di astensioni, il “sì” raccolse il 37, il “no” il 58 per cento. In novembre si annunciò la rubrica settimanale *Circolo degli amici del jazz*, in onda il sabato dalle 23.25 a cura di Flavio Ambrosetti²⁰. Il solista di sassofono vestì allora i panni del presentatore di documenti sonori, del divulgatore che sarebbe rimasto fino al 1968.

Ancora la RSI

I ripetuti segnali d'un marcato interesse della prima ora mostrato da parecchi autori della musica detta “seria” per il jazz trovarono ampia eco anche nei nostri programmi radiofonici. A mo' d'esempio, ancora tra il settembre 1948 e il marzo 1949 si diffusero *Impressioni jazzistiche in composizioni moderne* (col *Concertino per pianoforte e orchestra* di Honegger e *Piano rag music* di Stravinsky con l'autore al pianoforte), *Children's corner* di Claude Debussy, con Luciano Sgrizzi al pianoforte, e *Jazz e influenza sui compositori moderni europei* a cura di Otmar Nussio.

Aria di novità all'*Orchestra Radiosa*, che negli anni fra il 1948 e il 1953 conobbe importanti avvicendamenti. Nel periodo bellico, la formazione di musica leggera era stata la colonna sonora di molti ticinesi, impegnata com'era in un repertorio molto variato fatto d'operette, canti popolari, canzonette; per quanto riguarda gli *standard*, gli arrangiamenti erano comperati negli Stati Uniti. Il primo musicista-arrangiatore ingaggiato fu Claude De Coulon, trombonista dei dilettanti *New Hot Players* di Neuchâtel, interpreti di New Orleans e dixieland, che si mise subito in luce come solista e orchestratore. La sua attività a Lugano durò solo un paio d'anni, poiché, superati gli esami dello strumento, entrò come primo trombone nell'*Orchestre de la Suisse romande* con Ernest Ansermet. Nuovo trombonista divenne Clinio Bergamini, jazzista con Gorni Kramer, Nino Impallomeni ed Enzo Ceragioli già nella Milano degli anni Trenta e musicista all'EIAR nelle orchestre Angelini e Barzizza. Il nuovo arrangiatore fu Willy Fehlbaum, clarinetista e sax alto scomparso in giovane età nel gennaio del 1951.

Sul finire degli anni Quaranta entrarono nei programmi leggeri della RSI due pianisti provenienti dalla musica colta: ognuno diresse una formazione di membri della *Radiosa* per la quale scrisse gli arrangiamenti. Roberto Galfetti (1924-1966), bellinzonese, diplomatosi a Zurigo, dove suscitò l'attenzione di Dinu Lipatti, ebbe una breve carriera concertistica alla quale seguirono gli impegni nella direzione bandistica e di corali e nell'insegnamento presso la Scuola magistrale di Locarno (canto corale e didattico del canto). Alla radio suonò la fisarmonica e il pianoforte nella rubrica di tarda serata *Piccolo bar* e diresse l'*Orchestra Azzurra*. Di tutte le emissioni tematiche diffuse la domenica dopo il notiziario di mezzogiorno e mezzo ci resta probabilmente solo quella del giugno del 1949, intitolata *Alba a Broadway*. Roberto Galfetti si ritagliava momenti di viva-

ci e sentite parafrasi che denotano un segreto interesse per i grandi improvvisatori della tastiera.

Luciano Sgrizzi (1910-1994), bolognese, diplomato in pianoforte e organo, entrò nel 1948 alla nostra radio, dove diede inizio a un'abbondante produzione pianistica e clavicembalistica la cui eccellenza gli procura di diritto un posto tra i grandi interpreti. Egli non disdegnò tuttavia i toni della musica d'intrattenimento: partecipò alla trasmissione *Fantasticando al pianoforte*, dove passava dai grandi della letteratura dello strumento a motivi di compositori di jazz come ad esempio Stan Kenton e Duke Ellington, alla rubrica *Piccolo bar*, alternandosi a Giovanni Pelli e Roberto Galfetti, e alle esecuzioni del suo *Sestetto ritmico*.

Nel 1952 Fernando Paggi chiamò nella Radiosa Iller Pattacini (*1933), fisarmonicista, clarinetista, sax alto e arrangiatore, che lavorò fino al 1962 con l'orchestra, col suo *Quintetto moderno* e, nel 1961, con lo *Swiss modern sound*, per il quale si avvale della collaborazione di solisti della Radiorchestra.

Nell'aprile e nel giugno 1952, al suo apprendistato alla RSI, Mario Robbiani (1930-1993) registrò il primo nastro col *Quintetto vocale Radiosa*, nel quale cantavano i dilettanti Ginette Poretti, Carmen Tumiatì, Luciano Rezzonico, Maurizio Bernasconi e Franco Magni. Anita Traversi, scoperta nel 1955 durante uno spettacolo di *Sirenetta*, palestra per nuovi talenti, cominciò la carriera come voce solista del secondo Quintetto con Carmen Tumiatì, Luciano Rezzonico e i fratelli Athos e Silvano Beretta.

Altro arrivo importante fu quello di Jean Gene Favre (1919-1985), bassista nelle orchestre di Teddy Stauffer e Eddie Brunner. Già nel 1945 si spinse a sud delle Alpi, si stabilì a Purasca e, nel 1953, entrò nella *Radiosa* come solido accompagnatore e solista tanto nell'orchestra quanto in alcune sottoformazioni, a cominciare da quella di Iller Pattacini. Con lui giunse Maurice Rosenberg, chitarrista e trombettista, già musicista di Fred Böhler. Sempre nel 1953, una paresi costrinse Angelo Parini, trombettista fin dalla nascita della Radiosa, a cambiare strumento; da quell'anno egli fu batterista, anche in diverse sottoformazioni, fino all'arrivo di Rolando Ceragioli, nel 1973.

Jazz in concerto

L'11 settembre 1953, al Teatro Apollo di Lugano, l'*Orchestra Tropicale*, diretta da Eddie Warner, suonò mambo, samba e cha-cha-cha fra il rumoroso consenso d'un pubblico in prevalenza giovanile: un esempio significativo del passaggio dai saloni da ballo alla sala da concerto. Sempre all'Apollo, nel 1954, Igor Stravinski diresse sue composizioni durante le prove del concerto con l'*Orchestra della RSI* davanti agli allievi delle tre scuole del mediasuperiore, liceo, magistrale e scuola di commercio, e nel 1956, il 24 maggio, Lys Assia e il *Quintetto vocale Radiosa* vin-

sero il primo Gran premio Eurovisione della canzone con *Refrain*, la melodia del pianista jazz Géo Voumard con parole di Emile Gardaz. Tutti i concorrenti furono accompagnati dall'*Orchestra Radiosa* diretta da Fernando Paggi.

A tanta varietà di generi se n'aggiunse un altro. Nello schedario di Giuseppe Volonterio, direttore del Cinema-Teatro Kursaal dal 1939 al 1976, il settore dedicato al jazz prende avvio con l'evento numero 225, cioè *Jazz partout*, il grande concerto organizzato da Radio Losanna in collaborazione con la RSI. Il 20 settembre 1955, il teatro, tutto occupato, ospitò il chitarrista milanese Franco Cerri, il sax americano di colore Don Byas, la *Milan College Jazz band*, il quintetto di Flavio Ambrosetti (con Gianni Basso, sax tenore; Géo Voumard, piano; Bob Jacquillard, basso, e Rodolfo Bonetto, batteria) nonché il quartetto del chitarrista Giorgio Pic Fontana. L'indomani il "Corriere del Ticino" uscì con la recensione di Gianni Trog. Raro esempio di tempestività, il pezzo ci fa sapere degli "arabeschi di Flavio Ambrosetti e dei suoi ragazzi...indubbiamente di statura internazionale". E poi che "Pic Fontana è stato la sorpresa della serata".

Nel deserto ticinese affiorano finalmente altri nomi di musicisti locali, quelli dei chitarristi luganesi Pic Fontana e Giuseppe Tumiatì. E altri ancora. Infatti il 3 gennaio 1956 il Padiglione Conza ospitò la selezione ticinese de *La coupe suisse des variétés*, concorso indetto da Radio Ginevra e Radio Losanna. Mano amica ha salvato la registrazione diffusa il mese seguente dalla RSI²¹, nella quale il divertito presentatore romando introduce *Pennies from heaven*, interpretato dal quartetto locarnese del pianista Alberto Armbruster con Edwin Gujer, chitarra; Rico Bottani, basso, e Gustavo Nicora, batteria.

Un nuovo concerto con Flavio Ambrosetti è in programma il 29 gennaio. Stavolta l'iniziativa viene, per così dire, dal basso, ad opera del Circolo studentesco del liceo luganese, il quale lancia l'incontro della Sala Carlo Cattaneo con una definizione che rimanda alla meridionalità del Canton Ticino. Pietro Bernasconi e i colleghi di comitato hanno ingaggiato i *Windy City Stompers*, il quartetto di Pic Fontana e il sestetto di Flavio Ambrosetti, reduce dal successo riscosso la vigilia al Festival del jazz di San Remo²².

Attenzione! Registrazione!

Il calore del pubblico è reso bene dalla registrazione del sestetto Ambrosetti alla sala del consolato d'Italia. Quella del 1956 è la prima di oltre sessanta produzioni della RSI col musicista e sue diverse formazioni in concerti o incisioni in studio, raccolte ora in CD e catalogate presso la fonoteca della RSI, produzioni che testimoniano la lungimiranza di Fernando Paggi e la costante presenza dei microfoni della RSI nella carriera artistica di Flavio Ambrosetti.

Dagli stessi microfoni qualcuno operava in favore del jazz già dal 1950. *Parliamo un momento di jazz* fu il titolo che Francesco Bertola,

uomo di scuola e uomo di radio, diede ad uno dei servizi della sua rubrica settimanale *Per la gioventù* nella puntata del 19 dicembre²³. Quella breve conversazione ebbe fortunatamente un seguito. Il curatore fece posto nella sua mezz'ora non solo ad audizioni di dischi bensì anche a presentazioni di musicisti dilettanti del cantone. Francesco Bertola chiamò infatti allo studio radio i quattro che il 17 dicembre 1955 registrarono come *Two cities modern quartet* e il 31 marzo 1956 semplicemente come Quartetto moderno. Erano due bellinzonesi, l'operatore e regista televisivo Fabio Bonetti (*1930), pianista, ed Elio Joe Giovannari (1935-2000), batterista, l'unico ad esser stato professionista per un certo tempo, e due luganesi, il chimico Giorgio Pic Fontana (*1929), chitarrista, e il tecnico architetto Ugo Gus Moser (*1933), bassista.

Pic Fontana, negli anni di liceo a Trogen, era stato allievo di chitarra in compagnia di Pierre Cavalli, più tardi solista di vaglia del jazz romando. Il 5 luglio e il 15 ottobre 1957 venne invitato allo studio del Campo Marzio a produrre due nastri con la sezione ritmica della Radiosa, cioè Giovanni Pelli, piano; Gene Favre, basso, e Marco Sanvido, batteria. Entrano a pieno titolo nella schiera dei nuovi rappresentanti del jazz moderno di casa nostra Fabio Zanetti, tromba e flicorno, basso, batteria, che oggi si definirebbe dunque polistrumentista, e Tito Pescia, pianista, tecnico del suono alla radio e poi, dopo il diploma milanese di conservatorio, docente di musica nella scuola pubblica, ambedue ancora presenti nelle *jam-session* del terzo millennio. Di Tito Pescia piace ricordare le composizioni interpretate da Attilio Donadio col *Confidential quartet*.

Nella discografia ticinese degli anni Cinquanta c'è un microsolco registrato a Milano nel 1958 da uno *Swiss Trio* con Fabio Zanetti al basso; Michelangelo Benvenga, cineorgano, e Arrigo De-Luigi, l'assicuratore-batterista che nel decennio successivo sarebbe stato per qualche anno professionista nei locali del cantone, in particolare al Campo Felice di Tenero.

Circolo del jazz a Lugano, 1961

Per anni, gli amanti ticinesi del jazz dovettero guardare a Zurigo o Milano alla ricerca degli oggetti del loro desiderio. Il concerto di Gerry Mulligan, 22 marzo 1956 al Teatro Apollo di Lugano, e del *Modern Jazz Quartet*, 6 febbraio 1958 al Cinema Corso ancora a Lugano, rimasero eventi isolati.

Per tornare all'Apollo, esso non offrì altro jazz per alcuni anni. Però si suonò altrove. Continuò la serie di Flavio Ambrosetti per la radio, con delle formazioni genericamente chiamate "All Stars", con l'ingegnere-musicista al sax alto, Raymond Court alla tromba, George Gruntz al piano ed Eric Peter al basso. Nella quiete dello studio si registrò nel marzo del 1957 con Stuff Combe alla batteria, nonché nell'aprile e nel dicembre del

1958, quando alla batteria ci fu Daniel Humair. Nel 1959 il gruppo suonò in concerto con il batterista Pierre Favre: in febbraio al Supercinema ci furono alcuni ospiti, Franco Cerri alla chitarra, Barney Wilen al sax tenore e il popolare cantante Nicola Arigliano. In giugno, al Padiglione Conza, agli ospiti Cerri e Wilen si aggiunsero il cantante Henry Wright e il sax baritono svedese Lars Gullin, della cui apparizione ci si ricorda per l'alta qualità della sua musica e anche per le difficoltà incontrate a fine concerto nel conciliare forme e volumi dello strumento e dell'astuccio. Ma la particolarità del programma del Conza sta nel fatto che fu presentato come *Festival del jazz di Lugano*. I tempi non erano però ancora maturi per una manifestazione del genere, tant'è vero che i *Flavio Ambrosetti's All Stars* presero la via dello studio sia nel settembre 1959 sia per le sessioni di luglio del 1960, ospite Barney Wilen al tenore e al soprano. Se qualcuno pensava veramente a un festival del jazz in questa regione, si sarà convinto che era necessario darsi una struttura organizzativa.

Esiste un "libro nero" che è un misto di verbale, d'emeroteca, di raccolta di locandine che alla prima pagina porta la data di sabato 21 gennaio 1961, giorno della fondazione del Circolo del jazz di Lugano al Caffè Federale, la prima sede dell'associazione²⁴. Sbrigata la parte assembleare con l'incontrastata designazione di Flavio Ambrosetti a presidente, largo alla musica col *Quartetto moderno di Lugano* con Tito Pescia, piano; Pic Fontana, chitarra; Armando Castiglioni, basso, e Sandro Domeniconi, batteria.

Nella serie di jam-session che marcarono i primi passi del Circolo, l'apparizione più gradita fu quella del 4 febbraio, quando Franco Ambrosetti, il diciannovenne figlio del presidente, per dirla con un ritaglio del "libro nero",

...avrà costituito, per chi non lo aveva mai ascoltato, una magnifica sorpresa. Da poco più d'un anno consacratosi alla tromba, Franco ha preso dal padre il fresco entusiasmo e lo swing semplice e diretto, e lo ha unito a una sonorità e ad un fraseggio già sicurissimi. È già fin da ora la più bella realtà del jazz ticinese.

Altri ospiti del sabato pomeriggio furono il pianista Fabio Bonetti, il collega milanese Fredy Mancini col suo quartetto e Michelangelo Benventa al cineorgano.

Il grande concerto giunse già l'8 marzo e Giuseppe Volonterio lo registrò nel suo archivio col numero 306 e la dicitura "Jazz internazionale". L'attività del Circolo passò dal mondo locale ad orizzonti europei con la poderosa orchestra di Radio Colonia diretta da Kurt Edelhagen, il quintetto di Flavio Ambrosetti e i solisti Franco Cerri e Nicola Arigliano. La serata d'un Teatro Apollo troppo piccolo per il pubblico accorso fu presentata da Rolf Fassbind. La *big band* di Edelhagen, mosaico di musicisti europei con gli svizzeri Raymond Droz, trombonista, e Stuff Combe, batterista già

noto ai ticinesi, suonò arrangiamenti di Francis Boland e mise in risalto improvvisatori di grande qualità, l'inglese Derek Humble, sax alto, l'austriaco Karl Drewo, sax tenore, e lo jugoslavo Dusko Gojkovic, tromba e flicorno. Questi diresse poi un otetto di membri dell'orchestra che a posteriori può esser visto come il nucleo attorno al quale si sarebbe costituita, poco tempo dopo, la *Kenny Clarke-Francy Boland Big Band*, entrata nella storia delle grosse formazioni come ottimo esempio di collaborazione fra solisti delle due sponde dell'Atlantico, a cominciare dai due titolari. Il presidente e anima dell'organizzazione aprì la seconda parte col suo complesso, ormai collaudato, con Franco Cerri al basso e alla chitarra e Daniel Humair alla batteria.

Mario Robbiani, come tecnico del suono, raccolse sui nastri della RSI anche il delicato canto sui registri del jazz di Nicola Arigliano, assai più conosciuto per il suo posto nella musica di grande consumo. La RSI trasmise estratti della serata nel mese di maggio.

Va rilevato il fatto che quel concerto mobilità le penne dei quotidiani locali Gianni Trog, Osvaldo Benzi e Fabio Fumagalli. Penne alle quali, dopo la prova del fuoco, si presenta lo *show-boat* del 28 giugno. Il Circolo organizza una crociera con la quale un vecchio battello a pale permette un'ideale congiunzione fra il Ceresio e il Mississippi. La prima parte viene ripresa dalla Televisione della Svizzera italiana con la regia di Marco Blaser e la presentazione di Piera Rolandi e Tiziano Colotti. E poi via a navigare per una festa musical-mondana accompagnata dal *Quintetto moderno di Lugano* e dal gruppo degli Ambrosetti padre e figlio con due americani, il bassista George Joyner e il batterista Buster Smith.

Franco Ambrosetti

Non abbiamo dimenticato Franco Ambrosetti nella culla di Zurigo: ritorniamo in quella casa, nella quale si ascoltava molta musica, specialmente del jazz. C'erano frequenti visite di signori dai nomi come Teddy Stauffer, Rio De Gregori, Francis Burger. Uno dei visitatori, Remo Rau, giocava ogni tanto con lui a un semplice indovinello musicale con l'ascolto e l'identificazione dell'interprete: ebbene, il piccolo già sapeva riconoscere gli esecutori ascoltandone un disco.

Tornata in Ticino la famiglia, a otto anni venne iniziato al pianoforte dalla maestra signora Gina Pasquini. La passione della musica e le prime diversioni jazzistiche gli facevano aggiungere altri graditissimi minuti alla mezz'ora di studio imposta dalla mamma.

E poi apparve la tromba. Nel 1953 la *tournee* di Stan Kenton fece tappa a Milano, dove Flavio con l'amico Franco Franzi portò il ragazzo dodicenne. Tutto ebbe inizio da un assolo di Conte Candoli in una composizione di Bill Russo, col trombettista solo sul proscenio davanti all'orche-

stra nella quale suonavano parecchi solisti dal cognome italiano. L'attacco lento come d'una *ballad*, il tempo raddoppiato e poi il ritorno al lento prima della cadenza finale: ebbene, quel pezzo così articolato, quell'improvvisazione di Conte Candoli fecero scattare il clic della tromba. Il padre musicista assecondò solamente nel 1958 il desiderio di imparare proprio quello strumento, e gliene regalò una, di scarsa qualità. Durante le vacanze al mare, a Forte dei Marmi, il giovane si avventurò sul lungomare fino alla Capannina di Franceschi dove suonava l'orchestra di Armando Trovajoli. Corteggiò l'intera sezione di trombe finché Oscar Valdambri gli diede retta e gli mostrò dove mettere le dita e come soffiare, consigliandogli anche un buon metodo.

In un anno e mezzo divorò le centinaia d'esercizi dell'Arban. La vita del Collegio Papio di Ascona incoraggiava l'esercizio, anche quello della tromba, alla quale poteva dedicare un'ora ogni sera. In tal modo i progressi furono pressoché fulminei.

Alla villa di Gentilino arrivava periodicamente un pacco di dischi ordinati sfogliando la rivista americana "Down Beat", dischi che qualcuno procurava direttamente dalla patria del jazz. E il jazz permeava di sé anche i rapporti fra padre e figlio: Franco ricorda di aver fatto il *bebop* in automobile, cantando col papà i blues di Parker.

La prima apparizione internazionale avvenne a Roma nel 1961 col pianista Romano Mussolini.

Locarno-Ascona

Alla Taverna d'Ascona, nel suo salone da ballo, passò qualche orchestra in odore di jazz già nel periodo dello *swing*, fino alla fine della guerra. Qualche guizzo d'improvvisazione lo si poté cogliere anche in locali più piccoli del borgo, come sarebbe stato il Bar Isole quando lo gestì il pianista Rio De Gregori, che intratteneva personalmente i clienti.

Ma è interessante seguire un personaggio del Locarnese come il burattinaio postale di Ascona Willy Hugel. Uscito da una famiglia di fisarmonicisti, nel gennaio del 1943 presentò alla RSI la trasmissione *Quando la fisarmonica fa del jazz*. Fra i cinque titoli citiamo *Espresso 504* e *Ritmo e swing*. Tornò al microfono nel maggio del 1944 per *Quindici minuti di jazz per fisarmonica*. Purtroppo non ci è dato di sapere quanto jazz ci fosse in quei programmi. Possiamo invece ascoltare la fisarmonica di Willy Hugel nei dischi registrati con proprie orchestre (*Gli Allegri Asconesi, Orchestra Asconese*), dove ci sono brani del repertorio popolare e sue composizioni. Fra le più conosciute è *La canzone del mitragliere*, motivo legato come molti altri al tema della mobilitazione: il testo è del colonnello Luciano Respini, che avrebbe suggerito anche la melodia. C'è un disco del 1944 pubblicato dall'etichetta "Elite special" interessante per la notorietà degli interpreti. Le composizioni *Sol per te* e *Swing Ascona* furono

registrate dall'orchestra di Philippe Brun, che contava qualche solista di jazz oltre al leader trombettista e a Stuff Combe alla batteria. Nella prima la parte vocale è affidata a Mady Saint-Michel, nella seconda al gruppo *Geschwister Schmid*, vera e propria gloria del folklore svizzero-tedesco in qualche modo incline allo swing.

Un altro asconese suonò la fisarmonica negli anni Quaranta, Alberto Armbruster, radiotecnico, che nel decennio successivo passò con ottimi risultati al pianoforte sviluppando uno stile che si rifaceva a Erroll Garner. Animava le serate al Nautilus di Locarno e appartiene alla prima generazione di dilettanti del Locarnese come i compagni del quartetto del 1956.

Un giovane molto intraprendente, l'organizzatore Giorgio Gomelski, svolse una sorta d'apprendistato in patria prima di volare in Gran Bretagna e farsi manager alla testa del movimento *rock* inglese, in particolare con gli *Yardbirds*. Le cronache parlano d'un suo concerto di jazz sconvolto da un tremendo nubifragio all'aerodromo d'Ascona.

Un drappello d'appassionati con Vitto Minore diede vita a un'associazione battezzata Circolo del jazz, che ebbe la sede in uno scantinato della Casa del Negromante. Lì si ascoltavano dischi e si faceva della musica consumando così il rito collettivo del jazz. L'attività del Circolo ebbe una parte riservata al pubblico alla quale appartenne anche il concerto del 21 ottobre 1961.

Il 1961 fu un anno molto intenso per il Circolo di Lugano. Il 7 settembre, il Cinema Paradiso accolse un concerto nel quale si poté scoprire il sax tenore tedesco Klaus Doldinger, diventato famoso col gruppo *Passport*, e riascoltare il giovane trombettista luganese Franco Ambrosetti. Il 21 ottobre, ripresa ufficiale d'autunno con l'eccezionale jam-session del Federale dove cantò Helen Merrill, accompagnata dal nuovo *Quintetto Ambrosetti* e dal chitarrista Franco Cerri. Fu un avvenimento importante non solo per la presenza dell'ospite americana e della nuova stella ticinese alla tromba: in serata gli stessi artisti suonarono al Palazzo scolastico d'Ascona per il Circolo del jazz del Locarnese.

L'acuto dei primi mesi di vita del club di Vitto Minore e amici si ebbe l'anno seguente, quando un migliaio di *fan* acclamò Chet Baker. Durante il soggiorno milanese la stampa espose in vetrina aspetti anche penosi della sua esistenza come i legami con sostanze pericolose, e sembra che l'accoglienza del pubblico ticinese avesse profondamente toccato il trombettista e cantante americano, tanto che promise di tornare. Avrebbe mantenuto la promessa nel 1977.

Si organizzarono altri concerti, perfino un festival *open-air*, si trasferì l'attività al Campo Felice di Tenero, finché gli entusiasmi si assopirono. Ci fu chi collegò i segni di crisi del club alla crisi del jazz stesso, al diradarsi del pubblico davanti allo sconcertante fenomeno della cosiddetta *free form*. Fatto sta che il Circolo del jazz di Locarno fu sciolto.

Il circolo luganese chiuse il primo anno di vita al Federale con una conferenza di Gianni Trog sul tema “Musica jazz”. Poi giunse l’annuncio che la sede sarebbe uscita dal centro cittadino per spostarsi alla Cantinabar dell’Albergo Calypso di Paradiso, riservata esclusivamente ai soci salvo il sabato e la domenica. Ai piedi del San Salvatore, oltre ai musicisti di casa, suonarono via via nuovi personaggi. Attilio Donadio, clarinetto e sax alto, Aldo D’Addario, piano e tromba (11 gennaio 1962), da poco entrati nell’*Orchestra Radiosa* di Fernando Paggi; Giorgio Buratti, basso, ed Enzo Jannacci, che il 21 marzo si fece conoscere come pianista quando già si era presentato nei “Due Corsari” con Giorgio Gaber e stava costruendo la figura di cantante in lingua e in dialetto tenuta a battesimo dalla televisione. Il 6 giugno, al Cinema Paradiso, concerto del sestetto con Oscar Valdambri, Gianni Basso e il trombonista Dino Piana con la sezione ritmica formata da Renato Sellani, piano; Giorgio Azzolini, basso, e Lionello Bionda, batteria. Al sestetto si aggiunsero padre e figlio Ambrosetti.

Oggi giorno la presenza di jazzisti italiani nel nostro Cantone sembra appartenere all’ordine naturale delle cose tanto sono numerosi nei programmi delle manifestazioni ticinesi. Un primo apprezzabile afflusso è da far risalire alla crescente rete di conoscenze che Flavio Ambrosetti si costruì soprattutto nel polo milanese del jazz italiano. Se la dovizia di eventi, nomi e date prodotta fin qui non è stata percepita come uno stucchevole e farraginoso elenco di dati, vorrà dire che si è potuta cogliere la mole e l’intensità del lavoro di divulgazione col quale i pionieri degli anni Cinquanta seppero avvalorare la credibilità d’una musica ancora nuova presso un’opinione pubblica in parte prevenuta e ostile.

Il 20 giugno 1962 Giorgio Gaber e i suoi *Giullari* sono sopra coperta a ricordare che l’orologio della storia del ballo è arrivato al *twist*; sotto coperta suona un drappello di undici jazzisti con due facce nuove, il sax tenore cileno Alvaro Vicenzio ed Eje Thelin, l’eccezionale trombonista svedese, allora ventiquattrenne, partito dal *dixieland* e approdato al *free jazz* essendosi costruito un linguaggio marcato da uno stupefacente virtuosismo. Siamo alla seconda edizione dello *show-boat* sul lago di Lugano, stavolta su una moderna unità della Società di navigazione, una festa contraddistinta da una parte mondana ampiamente riportata da qualche rotocalco attirato dai bei nomi quali l’impresario Norman Granz, il barone Heinrich von Thyssen con la signora Fiona, l’attrice Nadja Tiller.

La crociera musicale notturna trovò un’eco negativa nella stampa locale. “Il Ragno – appendice umoristico-satirica della Rivista di Lugano”, a firma “Semprequello”, accennò con tono leggero alle critiche scrivendo che tutti, giovincelli e meno giovincelli,

...si son divertiti un mondo e mezzo, anche se non possono dire altrettanto i poveri massacri che stanno di casa lungo le rive cosiddette incantevoli del lago, ma che avressero ben preferito di stare un po' meno tra gli incantevoli e di poter invece serrare l'occhio al sonno ristoratore dopo una giornata di faticoso lavoro²⁵.

Tagliente fu invece chi scrisse in una rubrica dei lettori:

Non si intende qui emettere giudizio sul valore di un determinato genere di musica, anche se all'ottanta per cento della gente risulta più che indigesto. Ma che in piena campagna di lotta contro i rumori [...] si autorizzi la società di navigazione locale (le cui navi sono state pagate anche con i denari di tutti) a diffondere certi disgustosi baccani fino alle ore 2.15 – e per di più sotto le finestre (vedi per esempio Gandria) – questo allora diventa inammissibile in un paese che vuole essere civile²⁶.

Tre mesi dopo la controversa crociera sul Ceresio si avvera il sogno cullato da tempo dal presidente-musicista, dal suo braccio destro Pic Fontana e dalla cerchia di collaboratori del Circolo del jazz, un festival internazionale in Ticino.

Festival internazionale del jazz di Lugano, 1962-69

Il festival di jazz inteso come una serie di concerti distribuiti su più giornate o serate è un'invenzione europea, per meglio dire della Francia. Nel 1948, a Nizza, si diedero appuntamento uno stuolo di americani, con Louis Armstrong e *All Stars* in testa, ed esponenti del jazz indigeno tra i quali Django Reinhardt. L'emulazione provocò il fiorire d'altre rassegne e la nascita del primo festival statunitense a Newport, nel 1954.

A Lugano, dopo le prime avvisaglie del 1959, il Circolo del jazz era ormai in grado di creare un evento di questo genere. L'opuscolo di presentazione della prima edizione reca il saluto di Flavio Ambrosetti. "La parola al presidente" annuncia il primo festival internazionale in Svizzera, che "viene così ad affiancarsi a quelle manifestazioni jazzistiche assurte ormai a grande rinomanza, quali ad esempio i vari festival di San Remo, Antibes, Comblain-la-Tour", sottolinea la preferenza data al jazz detto moderno, "per cui non ci è sembrato il caso di soffermarci a lungo sulle sue forme tradizionali". E seguono, significativi, i ringraziamenti alla Società Kursaal SA, alla Pro Lugano, alla RTSI, nonché "all'impresario e amico Norman Granz".

Il 13 settembre 1962 Joyce Pattacini diede il via alla prima serata cedendo la scena del Teatro Apollo al quartetto di Klaus Doldinger, dopo il quale si presentarono gli *Italian all stars* e il quintetto di Eje Thelin. La seconda parte fu aperta dal trio del batterista Kenny Clarke, la prima stella americana dei due giorni luganesi, cui fecero seguito le *Flavio Ambrosetti's international all stars*, con Franco Ambrosetti alla tromba.

L'indomani, un altro copioso programma con cinque gruppi: suonarono *The Swiss modern combo* con Hans Kennel, tromba; Bruno Spoerri, sax tenore; Remo Rau, piano; il membro di comitato e bassista Ugo Gus Moser e Alex Bally, batteria, e ancora i *New Orleans wild cats*, rappresentanti neocastellani del tradizionale, il trio Mitchell-Ruff, il quartetto di Barney Wilen e la *big band* inglese del sax alto Johnny Dankworth. L'esperimento era riuscito tanto per l'ottimo livello artistico quanto per la risposta del pubblico e l'attenzione della critica internazionale.

Nel 1963 la Svizzera fu rappresentata dagli *Swiss young stars* con Franco Ambrosetti, tromba; Heinz Bigler, sax alto; Bruno Spoerri, sax tenore; i fratelli ticinesi Umberto e Giovanni Foletti, piano e basso, nonché Alex Bally, batteria. Negli anni seguenti si mantenne la formula delle due serate, nell'ultima edizione furono tre. Flavio e Franco Ambrosetti ritornarono sul palcoscenico del Kursaal nel 1964 e nel 1968.

Da uno sguardo d'assieme alle otto edizioni emerge la costante presenza d'importanti solisti americani giunti a Lugano per un festival mantenutosi sempre nel campo del jazz. Furono Johnny Griffin, Dexter Gordon e Kenny Drew senior (1963); l'argentino Gato Barbieri (1964); Lee Konitz, il redivivo Ornette Coleman e Kenny Clarke col sestetto e nella *big band* con Francy Boland (1965); Paul Bley col suo trio (1966); Bill Evans, Max Roach (1967); il duo vocale Annie Ross - Jon Hendricks e Phil Woods (1968); Keith Jarrett, Gary Burton, le Newport Allstars of George Wein con Barney Kessel, Red Norvo e il veterano Joe Venuti (1969).

Dal 1964 si era rinunciato alle orchestre dei generi tradizionali, cosicché risultò meglio definito il ventaglio degli apporti dei jazzisti europei, con una distribuzione geografica e stilistica molto ampia, con la presenza crescente della *free form* e delle prime contaminazioni del *rock*.

È consuetudine che i musicisti di jazz si trovino dopo i concerti per dar vita a gruppi estemporanei che suonano fino a notte inoltrata. Sono memorabili le code ai concerti dell'Apollo, le *jam* alla Piccionai: nel 1963 Tubby Hayes e Johnny Griffin si misurarono in un'estenuante battaglia di sax tenore, nel 1967 Bill Evans suonò stupendamente su un semicoda perfettamente accordato dopo aver dovuto onorare il contratto all'Apollo con un pianoforte uscito dal martellante esercizio del collega Alexander von Schlippenbach col quintetto di Manfred Schoof.

Soffermarsi su quell'eccezionale decennio comporta considerarne le luci e le ombre, ricordare quanto si dovette sempre più fare i conti con gli ostacoli malgrado i molti riconoscimenti che giungevano da ogni parte. All'interno del gruppo organizzatore, col presidente che componeva dal telefono del suo ufficio i mosaici delle varie edizioni, qualche defezione, qualche dissapore cominciarono a rendere più onerosa la collaborazione. E ciò proprio mentre altri festival stavano collaudando macchine organizzative molto efficienti. Parliamo in particolare di quello di Montreux, che cominciò la sua avventura nell'estate del 1967, quando già a Lugano tirava

aria di crisi. Ebbene, in riva al Lemano, Claude Nobs poté contare, fin dall'avvio, sulla collaborazione dell'ente turistico della cittadina vodese, e allargare, ben oltre le possibilità luganesi, le dimensioni della sua rassegna. Neanche i rimpasti in seno al comitato con Pic Fontana presidente riuscirono a raddrizzare le sorti del festival. Il punto finale giunse il 19 ottobre 1969 col concerto degli *USA Jazz Colossus of Slide Hampton*.

Circolo del jazz di Lugano: non solo festival

Il festival rimase la ragione di vita del Circolo fin quasi alla fine, ma non l'unica attività. L'auditorio del nuovo studio radio di Lugano-Besso inaugurò, il 21 novembre 1962, la teoria di concerti e registrazioni di jazz che prosegue tuttora. Al prezzo di franchi 5.- o 7.- gli spettatori poterono godere, anche grazie all'ottima acustica della sala, tre concerti in una serata: il sax tenore Zoot Sims, una delle voci del cosiddetto "cool jazz" come Stan Getz, il pianista e compositore Les Mc Cann, rappresentante del "soul", ispirato al blues e al filone religioso della musica nera, e il chitarrista Charlie Byrd, che portò a Lugano le movenze della "bossa nova", il tentativo più noto di fusione tra musica latino-americana e jazz.

Il 24 marzo 1963 nello stesso auditorio oggi intitolato a Stelio Molo si presentò il sestetto dell'esplosivo sax alto Julian Cannonball Adderley col fratello Nat, cornetta; Joseph Lateef, sax tenore; l'europeo Joe Zawinul, piano; Sam Jones, basso, e Louis Hayes, batteria. Il concerto è di grande interesse per i ticinesi perché sul palco della radio suonarono anche Flavio e Franco Ambrosetti con la sezione ritmica dei fratelli Adderley.

La serie delle cosiddette jam-session conobbe ricorrenti difficoltà nella scelta d'una sede adatta. Il rapporto presidenziale e il verbale dell'assemblea sociale del dicembre 1963 fissano via via la soddisfazione per un anno ricco d'iniziative, il richiamo a una migliore collaborazione, le numerose richieste e proposte. Richieste d'un locale attrezzato e facilmente accessibile ai giovani desiderosi di suonare, d'organizzare trasferte a Milano per concerti di richiamo. E la proposta di Fabio Fumagalli d'incontrarsi "almeno una volta al mese per audizioni, jam session, visioni di film musicali".

Richieste e proposte alle quali sembrava venissero incontro i contatti avviati con altre associazioni. "Gioventù musicale della Svizzera italiana", voluta da Carlo Florindo Semini, riservava attenzione anche al jazz. Lo dimostrano ripetuti articoli e comunicati sulla sua rivista. Quello del giugno 1963, intitolato *Per una nuova collaborazione*, firmato da Fulvio Casagrande, dichiarava l'intenzione di svolgere attività propedeutiche al festival del jazz con audizioni e dibattiti, proponendo tali novità anche ai giovani amanti sia del jazz sia della fotografia. Le pagine della rivista sarebbero state aperte al Circolo del jazz. E poi si caldeggiava la collaborazione del Cine club:

Si tratta della formazione d'un gruppo di giovani che si interessano in modo particolare alle manifestazioni della musica e delle arti del nostro secolo, quindi un gruppo che potremo definire di "attualità".

Purtroppo le proposte si arenarono, non riuscendo a superare il momento delle buone intenzioni. A onore del circolo rimangono tuttavia le conferenze-audizione tenute da suoi soci su personaggi e correnti della musica swingante e improvvisata. È stato detto dei destini del festival: ebbene, il "libro nero" contiene il verbale dell'assemblea straordinaria del 15 settembre 1969 che decise lo scioglimento dell'associazione ancor prima dell'ultimo festival di ottobre. Le ricevute postali di versamenti a due enti assistenziali chiudono la storia del Circolo.

"Father and son": Flavio e Franco Ambrosetti, 1962-72

Nel gennaio del 1962 il quintetto degli Ambrosetti e George Gruntz col bassista George Joyner e il batterista Buster Smith – ospite Barney Wilen, sax soprano e tenore – registrò allo studio radio di Besso undici brani in gruppi di diversa combinazione per la durata d'una settantina di minuti. Il primo motivo è *Father and son* di Flavio Ambrosetti, il quinto, *Junior's idea*, di Franco Ambrosetti: siamo alla consacrazione del figlio trombettista e del sodalizio di famiglia.

Franco sembrava ripercorrere alcune tappe giovanili del padre, riviverne alcuni momenti cruciali, tra gli altri le frequentazioni zurighesi e milanesi. A Zurigo sono ricorrenti le esibizioni con un proprio quintetto, il mercoledì sera al Bar Africana, per la modica ricompensa di venti franchi. È ancora vivo il rammarico per la mancata *jam-session* con John Coltrane, Elvin Jones e McCoy Tyner troncata sul nascere dalla sopraggiunta perentoria "Polizeistunde".

Altro momento formativo importante a Milano, all'Intra's Club, dove crebbe assieme al cabaret di Franco Nebbia, dei Gufi, di Gabriella Ferri, di Cochi e Renato, e al jazz di Enrico Intra e Franco Cerri.

L'incontro più forte della vita avvenne con un personaggio molto forte. Durante il festival di Bologna certi dispiaceri del trombettista si dissiparono nella cantina dove suonò tutta una notte con Charlie Mingus, Jaki Byard, Dannie Richmond, Clifford Jordan ed Eric Dolphy. All'invito di Mingus di seguirlo nella sua avventura musicale intervenne il padre-imprenditore ricordando il traguardo degli esami.

Erano gli anni dell'ammirazione per Clifford Brown, a ragion veduta quello che gli ha insegnato tutto, ciò che gli permise, assieme al lavoro duro con lo strumento, di raggiungere la maturità. Maturità riconosciutagli a Vienna quando vinse il primo premio davanti a Randy Brecker. E questo nel 1966, quando si facevano più pressanti gli inviti a dare la priorità alle esigenze delle Officine Ambrosetti, quindi ad anteporre gli studi d'econo-

mia alla carriera musicale. C'è il gustoso aneddoto secondo cui, dettosi stupito davanti agli elogi dei musicisti stranieri e al mutismo di Gruntz e Humair, soci del quintetto, questi gli confessarono che, per volere del padre, non avrebbero mai dovuto fargli dei complimenti.

Col pianista, compositore e *leader* confederato partecipò il 22 giugno 1967 a un originale concerto allo Stadttheater di Basilea dal quale il produttore e critico tedesco Joachim E. Berendt ricavò il disco intitolato *From sticksland with love – drums and folklore*. Il progetto gettava un ponte fra jazz e folklore del carnevale basilese e vi parteciparono il gruppo jazz con Gruntz al piano; Franco Ambrosetti, tromba; Nathan Davis, sassofono tenore e soprano; Jimmy Woode, basso; i quattro batteristi svizzeri Charlie Antolini, Daniel Humair, Pierre Favre e Mani Neumeier, il gruppo di tamburi di Alfred Sacher e i pifferi diretti da Georges Mathys.

Lo stesso anno seguì il volo negli Stati Uniti che fu, nella vita privata, il viaggio di nozze con la signora Ursula e per l'artista la prima apparizione nel Nuovo Mondo, al festival di Monterey col quintetto del papà, in cui suonò il bassista danese Niels-Henning Ørsted Pedersen; l'ospite di turno fu il violinista francese Jean-Luc Ponty.

Nel 1968 Flavio Ambrosetti sposò Luisita Zoppi e passò la rubrica settimanale di jazz alla RSI a Franco, che l'avrebbe tenuta fino alla fine del 1997, conducendola personalmente al microfono negli ultimi anni. Rimanevano da assimilare pile di testi d'economia, ma a Zurigo non si poteva ignorare la musica. Così organizzò dei *workshop* di fiati quando nella sezione ritmica c'era George Gruntz, dal 1970 direttore musicale dello Schauspielhaus. Da quelle ricerche e dalla collaborazione con André Berner nacque una *big band* che suonò al festival di Zurigo del 1971.

Qualcosa del genere bolliva in pentola anche a Lugano. Il 6 aprile del 1972, il Teatro Apollo vide la nascita dell'orchestra dei cofondatori svizzeri Flavio e Franco Ambrosetti, George Gruntz e Daniel Humair, che fornirono anche i temi arrangiati da Gruntz per un formidabile complesso battezzato "The Band", sedici strumentisti europei e americani, tutti eccellenti solisti. Il progetto, nato nelle conversazioni della villa di Gentilino, condusse a ripetute e fortunate *tournee*. Nel concerto inaugurale, Franco suonò ancora la tromba, ma era già avviato il periodo del *Fluegelhorn*, del più morbido flicorno, a suo dire un po' meno impegnativo della tromba.

Il 1972 è anche l'anno del diploma e dell'entrata nella fabbrica di Manno coi nuovi gravosi compiti di gestione aziendale. Fino al 2001 i concerti saranno ormai solamente una ventina l'anno.

Il jazz tradizionale

Il filo di queste note ci ha già portati fino agli anni Settanta, e l'assenza d'ogni accenno al jazz tradizionale potrebbe sembrare un'imperdonabile lacuna. Possibile che nessuno prima d'allora fosse stato affascinato da

New Orleans, Chicago e dixieland diventandone interprete com'era avvenuto in altre regioni della Svizzera? Il fatto è che Flavio Ambrosetti e i primi dilettanti degli anni Cinquanta saltarono a piè pari decenni di storia del jazz, trovandosi al passo con la transizione dallo *swing* al *bop* e con gli stili che lo seguirono. Cosicché basta risalire al 1965, agli anni della riscoperta del New Orleans conosciuta come revival, per trovare gli *Old Time Ramblers*²⁷ del trombettista e cantante luganese Elvio Giani (*1944), i quali trascuravano gli spartiti per fare sfoggio dei loro assoli e delle improvvisazioni collettive ed evitavano lo studio di registrazione, limitandosi a pochi concerti e feste all'anno. L'avvenimento segnato a lettere d'oro nei loro annali è l'invito a suonare in onore di Louis Armstrong quando arrivò a Milano nel 1968. Quei momenti sicuramente emozionanti sembrano rivivere ogniqualevolta l'ingegner Elvio Giani arrochisce la voce e si mette a cantare facendo il verso a Satchmo.

La *Fracass New Orleans Jazz Band* nacque nel marzo del 1971 in ben altro contesto, nell'Alta Vallemaggia, là dove lavorava François Lafranca, cartaiò, stampatore a mano e editore. Il suonatore di banjo e *washboard* formò dapprima un trio coi fratelli Moccia, Aurelio, clarinettista, e Danilo, il trombonista, che aveva allora 14 anni. La *band* s'ingrandì fino a comprendere anche Ugo Zaccheo, cornetta; Alberto Maceroni, clarinetto; Maurizio Ferrazzini, contrabbasso; Brenno Boccadoro, piano e *washboard*, vale a dire i musicisti che nell'estate del 1973 compirono la *tournee* Locarno-Provenza-San Sebastiano-Bretagna-Parigi-Locarno e che nel luglio del 1974 registrarono a Berna un disco su arrangiamenti di Lafranca. Il disco rimane una testimonianza preziosa dal punto di vista musicale, ma c'è un supplemento interessante di natura documentaria grazie alle fotografie e al testo. Le note sono di Peter Stein in tedesco, François Lafranca in francese, Ximena de Angulo in inglese e di Plinio Martini in italiano. L'autore di Caveragno dimostra buona conoscenza del fatto musicale e ricorda che

la *Fracass Band* [...] partecipa a feste regionali, come la Festa dei Fiori di Locarno e le sagre di Val Bavona. Allora le sue interpretazioni sono anche più estemporanee che in questo disco, registrato con rara perfezione.

Nell'ottobre successivo la *Fracass Band* fu ospite di Hannes Anrig al Picayune Jazz Club di Muzzano, il locale dove il trombettista stava preparando una quindicina di esecutori tra i quali poter scegliere di volta in volta i membri della *Picayune New Orleans Music*, fondata nel 1975.

Dopo la breve esperienza della Jazzera di Arogno, sciolta nel 1978, si ebbe una fioritura eccezionale con la *Gambrinus Jazz Band* di Biasca, nota anche con l'inverecondo nome *Black Biguls Band Biasca*, e la Sott Burg Band di Bellinzona (1982), *The First St. Anthony Jazz Band* di Balerna e la *Louisiana Traditional Jazz Band* di Locarno (1984). Gruppi formati da

dilettanti che possono contare sull'apporto di qualche professionista di grande valore: Paolo Tomelleri ha partecipato col suo sax soprano ricurvo a qualche brano del recente CD della band di Biasca.

Il rock

C'è chi ascolta o suona con passione la musica del passato riconoscendovi implicazioni di natura artistica, culturale, connotazioni di carattere storico. Quando, nel 1964, il manager ticinese Giorgio Gomelski portò gli *Yardbirds* in vacanza nel Locarnese, coloro che poterono ascoltarli ebbero invece chiaro dove l'avanguardia *beat* inglese stava portando la musica mutuata dal *rock* americano. Eric Clapton e compagni ebbero modo di esibirsi in pubblico in luoghi poco usuali come un lido e i grandi magazzini dei portici di Locarno. Tra gli ascoltatori dei pupilli di Gomelski c'era Eliano Galbiati, diciassette anni, rapito dalla loro musica, in particolare dal batterista Jim McCarty, che seguì in tutte le sue esecuzioni ripromettendosi di formare una propria *band*. Andò a lezioni di batteria da Hugo Suter, jazzista attivo nella regione di Locarno che suonò con musicisti confederati, ad esempio con Mac Strittmatter. Quindi trovò i primi compagni d'avventura, William Mazzoni, Roberto Wezel, Guido Margaroli, Charlie De Marco, e creò i *Nightbirds*, un riconoscente omaggio agli osannati ispiratori d'oltre Manica.

La musica della *band*, i toni dell'insofferenza, della denuncia, della provocazione conquistarono specialmente i giovani e il successo arrivò rapidamente. I brani dei dischi registrati in Italia nel 1966 furono firmati e cantati da Mario Del Don, dapprima chitarrista e poi bassista. Nel gruppo ci furono diversi avvicendamenti: citiamo i nomi di Chris Ackermann, chitarra, e Corry Knobel, voce e chitarra. Il 10 dicembre dello stesso anno, il secondo programma della RSI trasmise cinque pezzi registrati allo studio di Besso. La stessa emissione venne replicata quattro volte, l'ultima nel gennaio del 1973, allorché il ciclo dei *Nightbirds* si era ormai chiuso.

La presenza loro e di parecchi altri gruppi sorti nella Svizzera italiana orientò le scelte musicali di molti giovani. Di là delle soluzioni estetiche, essa comportò delle novità tecniche, per esempio l'avvento della chitarra elettrica e del basso elettrico, che misero in ombra il pianoforte acustico e il contrabbasso.

Nel valzer delle etichette, delle definizioni, nel gioco delle derivazioni e delle convergenze che toccano gli stili e i generi che si rifanno alla comune matrice afro-americana, al blues, si assiste a fusioni che toccano anche il jazz. Così, al Padiglione Conza si fece anche del *jazz-rock* nelle lunghe rassegne di *band* ticinesi invitate dalla RSI. Ai *Nightbirds* viene riconosciuto il ruolo di pionieri, tanto che Eliano Galbiati e i suoi amici si ripresentano periodicamente in pubblico.

Gli "Amici del jazz" di Locarno, 1976

L'associazione Amici del jazz nacque a Locarno sulle ceneri del Circolo del jazz nella seduta del 24 novembre 1976 con la designazione di Vitto Minore a presidente²⁸ ed ebbe il battesimo musicale martedì 7 dicembre al Bar Lago di Ascona col quintetto di Claudio Fasoli, sassofono; Sergio Fanni, tromba; Nando De Luca, piano; Giorgio Azzolini, basso, e Gil Cuppini, batteria. La pagina curata da Giorgio Fieschi su "Il Dovere" all'insegna di "musica rock, jazz & folk" s'interessò dell'iniziativa con un riquadro su "Il Circolo del jazz degli anni Sessanta", fotografie di dirigenti e musicisti e un articolo di Riccardo Fanciola²⁹.

Dopo un appuntamento all'Albergo dell'Angelo di Locarno col quintetto di Gianni Basso e il trio di Nando De Luca, il club poté proporre, il 26 marzo 1977, uno dei suoi grandi concerti, il ritorno ad Ascona promesso da Chet Baker una quindicina d'anni prima. Malgrado le bizze per certe pecche dell'impianto d'amplificazione, Baker accontentò il pubblico della Taverna sia come trombettista sia come cantante. Gli Amici del jazz portarono la musica anche all'Osteria Chiara di Muralto e alla Tarantella, una sala del Grande Albergo di Locarno dove in autunno suonarono la *big band* di Gil Cuppini, concentrato di stelle del jazz italiano, e un quintetto con Gianni Basso e il trombettista Dusko Gojkovic.

Il 19 dicembre, serata con Renato Sellani, Gianni Basso e Sergio Fanni e con alcuni dilettanti della regione al Ristorante Verbano di Brissago. La nota di Dodo Bassi per il "Corriere del Ticino" va oltre l'evento musicale in sé, chiudendo il pezzo intitolato *Jam session di Natale a Brissago* con questa osservazione:

Molti gli spettatori che hanno lungamente applaudito e apprezzato anche i musicisti ticinesi: uno stimolo quindi per gli amici del jazz verbanesi a continuare sulla strada intrapresa: di jazz, ormai da anni, a parte qualche eccezione, si parla solo nel Locarnese³⁰.

Durante il primo anno di vita si erano avvicinate al club nuove forze locali: a Fabio Zanetti si erano via via aggiunti Primo Mella, chitarra; Antonio Chiesa, sax tenore; Mario Tonani, flauto; Maurizio Ferrazzini, basso, e Marco Berta, batteria. Il primo concerto del 1978 propose, alla Sala dei congressi di Muralto, Flavio e Franco Ambrosetti e George Gruntz con gli inglesi Ron Mathewson, basso, e Tony Oxley, batteria.

È interessante notare anche nel Locarnese il costante avvicendamento di sala. Il 5 marzo è il Cinema Rex di Locarno ad ospitare l'altra grande orchestra ingaggiata dal club nella sua storia, la *big band* di Clark Terry. Il concerto, registrato dalle telecamere della Polivideo, permise ai dirigenti di avviare solidi legami di stima e di simpatia col leader, tanto che il trombettista tornò nella regione con un quintetto, alla Rotonda di Gordola. Nel corso dell'anno corsero voci sulle intenzioni di dar vita a un festival inter-

nazionale. In verità trattative avviate con le autorità di Locarno e l'ente turistico cittadino si erano arenate, tanto da rendere impossibile la rassegna per quell'anno. Un progetto con uno studio di fattibilità fu presentato dal comitato alle parti interessate il 10 febbraio 1979.

Mentre aspettavano col batticuore l'esito delle trattative, Vitto Minore e amici organizzarono due concerti in pochi giorni, il 20 febbraio quello del sassofonista Frank Foster alla Taverna di Ascona ormai ribattezzata discoteca Le Stelle, quello del 22 febbraio alla Sala dei congressi di Muralto col chitarrista Barney Kessel.

Nel giro di poco più di due anni era stato fatto molto per avvalorare le credenziali dei dirigenti. Si proponeva un festival di tre sere da tenersi in Piazza Grande a Locarno nei giorni precedenti il festival cinematografico, così da poterne utilizzare le infrastrutture. La direzione artistica sarebbe stata nelle mani di Arrigo Polillo, milanese, saggista e direttore della rivista "Musica Jazz". Nessun accordo fu raggiunto. Un festival internazionale del jazz si tenne a Lugano nell'estate del 1979.

"Father and son", 1973-82

Il concerto tenuto da Ray Charles il 18 settembre 1973 al Teatro Apollo sembrò dare il via a una vera e propria offensiva luganese sul jazz pianificata da Migros col suo Per cento culturale. Seguirono, dal 2 al 19 ottobre, sei incontri con audizioni discografiche a cura di Franco Fayenz alla Sala Carlo Cattaneo e, sempre al Teatro Cittadella, la *Milan College Jazz Society* col cantante nero Cooper Terry il 23 ottobre, il quartetto di Giorgio Gaslini il 26 ottobre e gli *Ambrosetti All Stars* il 16 novembre. In questa occasione il bassista del quintetto, solitamente uno straniero, fu il francese Henri Texier e il concerto coinvolse molto il pubblico in quanto si tradusse in una girandola di strumenti. Se Gruntz suonò sia il piano elettrico sia quello acustico, le vere novità vennero dai musicisti luganesi: oltre al sax alto, Flavio si esibì al sax soprano, mentre Franco, accanto alla tromba, inaugurò la stagione del flicorno nelle registrazioni per la RSI. Nel 1974 Flavio Ambrosetti tenne due sessioni allo studio di Besso, il 21 febbraio con la stessa formazione della Cittadella e il 19 e 20 ottobre con un altro "non svizzero", il bassista francese Jean-François Jenny Clark, quando all'arsenale sonoro di Gruntz si aggiunse il sintetizzatore.

Qualche giorno più tardi, Gato Barbieri si presentò all'Apollo. Poco dopo la pausa, il sassofonista argentino, irritato da alcuni disturbatori che lo zittivano gridando che "il Gato si prende per la coda", abbandonò il palcoscenico. Quel concerto interrotto, organizzato da Migros unitamente alla Società del Teatro Kursaal e all'Ente turistico di Lugano e dintorni, pose bruscamente fine alla lunga presenza del jazz nella sala luganese. Ma si

stava ormai approntando il nuovo luogo cittadino di spettacoli, la sala del Palazzo dei Congressi, inaugurata il 21 aprile 1975 con la serata di Uri Geller che piegava cucchiali con la sola forza della mente. Il battesimo del jazz si ebbe quando si produssero due notevoli pianisti, Earl Hines il 12, Mal Waldron il 17 novembre. L'indomani, il pubblico ticinese poté godersi, in un nuovo concerto sostenuto da Migros, il *jazz-rock* dei *Weather Report* di Wayne Shorter e Joe Zawinul.

Il 10 marzo 1976, quattro anni dopo l'esordio al Kursaal, ecco *The Second Band*, ribattezzata per l'occasione "The Alpine Power Plant 2", con un nuovo squadrone di europei e americani accanto ai quattro cofondatori svizzeri dell'impresa. Le telecamere della TSI ripresero la serata e il disco della band fu premiato l'anno seguente al festival di Montreux. La grossa formazione che aveva visto la luce a Lugano ci tornò il 27 settembre 1978, Palazzo dei Congressi, come "George Gruntz Concert Jazz Band" (GGCJB): il manager Gérard Lüll la porterà per molti anni per concerti e sale d'incisione di qua e di là dell'Atlantico.

La fama crescente della GGCJB non tolse al direttore basilese il tempo di suonare nel nostro Cantone. L'otto gennaio 1978, George Gruntz, tastiere, e Franco Ambrosetti, flicorno, registrarono un programma per la TSI nella Chiesa parrocchiale di Montecarasso, dove il basilese si alternava tra il sintetizzatore e lo storico organo settecentesco.

Nel frattempo Franco era diventato papà: chissà se qualcuno, nella villa di Gentilino, sperava che con l'arrivo di Gianluca (1974) e Flavia (1975) fosse nato qualche germoglio del jazz? Erano anche gli anni nei quali cominciava la frequentazione dei club di New York City, dove, compatibilmente coi doveri d'imprenditore, si permetteva brevi incursioni in un mondo dove si decretavano l'ascesa o il tramonto d'un musicista.

Nel marzo del 1978 ci va con George Gruntz per il primo long-playing negli USA. S'intitola *Close encounter* e vi ascoltiamo anche il saxofonista Benny Wallace, il bassista Mike Richmond e il batterista Bob Moses. Il disco viene segnalato con grande interesse dalla rivista "Down Beat" e premiato a Montreux nel 1980. Il sodalizio con Gruntz si ripropone nel 1979 in un disco con la GGCJB e in una serata luganese. Con *Sleeping Gypsy*, registrato a Milano, entra nella discografia un progetto di Don Sebesky con una sezione d'archi e strumenti a fiato.

Davanti alle telecamere della TSI, il primo ottobre 1980, all'auditorio di Besso, George Gruntz dirige suoi arrangiamenti per gruppo jazz e orchestra sinfonica interpretati dal quartetto con Franco Ambrosetti, flicorno; Joachim Kühn, piano; Eberhard Weber, basso, e Alfredo Golino, batteria, e dall'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana.

Il 1982 è per Franco l'anno del successo di *Heart bop*, inciso nel febbraio del 1981 a New York con Phil Woods, Hal Galper, Mike Richmond e Billy Hart, e per il quale ottiene un nuovo riconoscimento al festival di Montreux. Ma segna anche la fine d'un lungo capitolo del jazz nella

Svizzera italiana. Il 12 dicembre un quintetto di Flavio Ambrosetti diede il suo ultimo contributo alla nastroteca della nostra radio e alla vita artistica del paese. Oggi rimangono incisioni che abbracciano un arco di 27 anni e che, col nucleo di musicisti svizzeri e con gli ospiti stranieri, si mettono in modo originale di fronte alle trasformazioni avvenute nel jazz dal 1956 in poi.

Trasformazioni che affrontò anche Franco Ambrosetti, il quale, dopo Clifford Brown, trovò un altro musicista di riferimento in Freddie Hubbard, non per quanto gli desse come trombettista bensì per come dicesse con la tromba ciò che aveva detto con un altro strumento uno dei grandi maestri, il saxofonista John Coltrane.

Chiude l'Orchestra Radiosa

L'*Orchestra Radiosa* non fu certamente un'orchestra jazz; semmai, per dirla con Theo Mäusli, fece "una specie di jazz"³¹. Ciò non toglie valore agli arrangiatori ed ai solisti improvvisatori che le diedero lustro e che possiamo riascoltare nelle registrazioni depositate negli archivi della Radio e presso la Fonoteca nazionale svizzera.

Fernando Paggi ingaggiò due arrangiatori, nel 1961 Cataldo (Aldo) D'Addario, pianista, trombettista, e nel 1962 Attilio Donadio, clarinettista, sax alto, membro dello storico *Sestetto italiano*. Ciascuno di loro creò una piccola formazione con Gene Favre al basso e Angelo Parini alla batteria: il primo il *Play-house quartet* e il secondo il *Confidential quartet*, seguendo il quintetto di Pattacini sulla via d'un jazz vellutato, intimista.

Negli anni seguenti entrarono nell'orchestra due ticinesi. Giulio Butti, di Chiasso, flauto, clarinetto e sax tenore, rientrava in Ticino dopo aver suonato in molti locali al nord delle Alpi tra i quali l'elegante albergo Baur au Lac di Zurigo. Franco Tempobono, di Lugano, violino, clarinetto e sax tenore, si era mosso fra locali di città e saloni di montagna in trio con il fratello Fernando, batterista, scomparso in giovane età, e il pianista di Mendrisio Carlito Baragiola, nonché in grosse formazioni come quella di Bert Campbell e con la sua propria orchestra.

Sono gli anni della *Radiosa* col bassista luganese Alvaro Contadini. Nel 1967 Fernando Paggi cedette la direzione a Mario Robbiani, fisarmonicista, pianista ed arrangiatore autodidatta. Lo stesso anno giunse dalla Francia il saxofonista Michel Surget, noto anche per essersi cimentato nella letteratura dello strumento con Iwan Roth nel famoso *Quartetto svizzero di sassofoni*. Nel settembre del 1968 è la volta di Nino Impallomeni, il trombettista che arriva da Milano con trent'anni di jazz alle spalle.

Gli arrangiamenti danno nuovi colori all'orchestra, spesso rinforzata da maestri della "Radiorchestra": in questi casi si parla di *Orchestra di musica leggera della RTSI*. Ai microfoni degli studi di Besso si avvicendano molte voci della canzone italiana, e citiamo Mina per tutte. Dei cantanti di casa ricordiamo Anita Traversi, che mise nelle sue esecuzioni momenti

d'espressività che l'avvicinano alle maggiori *vocalist*, pur non essendo stata una cantante di jazz.

Negli anni Settanta altri solisti entrarono nel gruppo di Robbiani, Gianfranco Angelin, chitarra e basso elettrico (1970); Rolando Ceragioli, batteria (1973); Sergio Valenti, sax, clarinetto e flauto (1974); Eddie Caruso, tromba (1976); Sergio Rigon, sax, flauto, e Gigi Cappellotto, basso (1979).

Un capitolo interessante è quello delle registrazioni di Mario Robbiani arrangiatore con tre improvvisatori ticinesi. Flavio Ambrosetti al sax alto eseguì *Darn that dream* il 7 agosto 1976. La collaborazione di Franco Ambrosetti alla tromba e al flicorno durò dal 1975 al 1980 e fruttò una novantina di registrazioni con la *Radiosa* e con l'*Orchestra di musica leggera*. Le incisioni del chitarrista Giorgio Meuwly appartengono agli ultimi anni dell'orchestra. E poi gli ospiti stranieri, specialmente italiani, come italiano nacque dalle parti di Lecco Giuseppe Joe Venuti, il violinista americano che suonò a Lugano-Besso il 15 ottobre 1971. Consultando gli schedari e i nastri dell'archivio, si trovano i nomi di Glauco Masetti, Henghel Gualdi, Guido Manusardi, Bruno Schiozzi, Rudy Migliardi, Sergio Fanni, Franco Cerri, Gianni Basso, Emilio Soana.

L'*Orchestra di musica leggera della RTSI* venne sciolta ufficialmente il 30 aprile 1985 in seguito alla decisione della Direzione generale della SSR di smantellare i complessi di musica leggera dei tre enti radiotelevisivi nazionali.

Se un giorno qualcuno scriverà la storia dell'Orchestra Radiosa, non potrà certo ignorare la partecipazione agli spettacoli pubblici, ai varietà, alle tombole radiotelevisive, su fino alla leggendaria e popolare *Sirenetta*, avviata già negli anni della guerra a raccogliere esecuzioni di dilettanti in diverse località del Cantone, e neanche l'attività delle varie sottoformazioni, delle quali ricordiamo ancora quella che assicurava la presenza musicale durante le riviste radiofoniche.

Un interregno: 1969-79

Lugano

Il 15 maggio 1977, quattromila spettatori accorsero al Palazzo del ghiaccio di Mezzovico per il concerto organizzato dalla TSI, un primato per un evento al coperto. L'ospite fu Ella Fitzgerald, che venne accolta alla stazione ferroviaria di Lugano da Jacky Marti e Norman Hewitt e che deliziò l'uditorio del padiglione sportivo accompagnata da Tommy Flanagan, piano; Keter Betts, basso, e Bobby Durham, batteria. Un concerto eccezionale del quale rimane traccia nell'archivio della RSI. Nessuna traccia rimane del palazzetto della Val Carvina, vittima della storica nevicata dell'inverno successivo.

Nel settembre 1965 la Scuola tecnica superiore si era trasferita dal Palazzo degli studi di Lugano al complesso di Trevano, sito sul terreno del Castello famoso per i fasti musicali che nell'epoca d'oro chiamarono esecutori direttamente dal Teatro alla Scala di Milano. Oltre alla nuova sede scolastica erano sorti l'edificio dei laboratori e l'aula magna, una sala per conferenze e spettacoli attrezzata anche per proiezioni cinematografiche, adatta quindi a manifestazioni di vario genere. L'aula divenne uno dei luoghi luganesi della musica.

Il 24 settembre 1977 vi cominciò la sua attività *Oggimusicca*. Come spiega un testo di presentazione, l'associazione si propone di promuovere e diffondere la conoscenza e la pratica della musica nuova nella Svizzera italiana conservando un ruolo complementare rispetto ad altri enti e organismi. Siccome la definizione "musica nuova" comprende sia la musica contemporanea di origine "colta" sia lo schermo molto ampio delle musiche "extracolte", ecco che *Oggimusicca* si occupò anche di jazz e di rock. Trevano accolse la prima rassegna tematica, "Europa-America: la musica e oltre", e, in seguito, concerti singoli, laboratori e seminari cui s'invitarono parecchie stelle della musica improvvisata.

Il 16 dicembre 1977 arrivò all'aula magna uno dei grandi rappresentanti dell'avanguardia *free*. Jacky Marti e Andreas Wyden aprirono col sassofonista Archie Shepp e il trio con Mal Waldron, Wilbur Little e Clifford Jarvis una serie d'appuntamenti di grande richiamo. Nel 1978 essi apposero la loro sigla "WyMa" ai concerti del batterista Elvin Jones, del vibrafonista Gary Burton, del trombettista Don Cherry, del pianista Dollar Brand. Il 2 aprile 1979 si produsse l'*Art Ensemble of Chicago*. Poi, per l'estate, la "WyMa" si propose di spostare la grande musica dalla collina di Trevano al centro cittadino, in Piazza della Riforma.

A scuola di jazz

Nel 1988 la Radiotelevisione della Svizzera italiana pubblicò l'album *Generazioni*, prodotto da Sanzio Chiesa; regia del suono Mario Robbiani, testo Dodo Bassi, traduzioni Norman Hewitt, grafica Christian Sprenger. In copertina figura anche questa breve nota di George Gruntz:

Il jazz nel Canton Ticino ha radici antiche. Terra di grandi maestri dell'architettura e di personaggi della cultura in genere, il cantone subalpino ha dato al jazz ben tre generazioni di musicisti di fama internazionale: da Flavio Ambrosetti, vero e proprio pioniere del *be-bop* in Europa, al figlio Franco, ai più giovani come Ricky Garzoni, Guido Parini, Danilo Moccia, Claudio Pontiggia, Giorgio Meuwly, Oliviero Giovannoni e così via.

Il mondo giovanile di oggi è caratterizzato un po' dovunque da un maggior interesse per la nostra musica. È sulla scorta delle esperienze maturate in tre generazioni di artisti che anche in Ticino si avverte questa tendenza. Siamo fiduciosi che il futuro, ora in mano ai musicisti più giovani, continuerà a fare del Ticino un Cantone del quale, discutendo di jazz, non si possa fare a meno di parlare.

L'ospite più assiduo di Villa Ambrosetti a Gentilino dimostrava di conoscere l'evoluzione del jazz ticinese dopo le due generazioni dei pionieri. Si può anche dire che il circolo e il festival di Lugano non erano finiti con un fallimento totale, se sappiamo che un sedicenne di Paradiso, Urs Duca Marrer, aveva partecipato nel 1961 alla fondazione del Circolo del jazz e che un ragazzo luganese di dodici anni, Guido Parini, aveva ascoltato il batterista Max Roach al festival del 1967.

Col disco *Generazioni*, Sanzio Chiesa, silenzioso promotore del jazz alla radio, tastò il polso ai musicisti della nuova generazione attivi nel cosiddetto "moderno" dopo il 1975. Egli stesso contribuì alla loro crescita favorendo partecipazioni a incisioni di studio e a concerti in patria e all'estero.

La "nouvelle vague" citata da Gruntz va arricchita con altri nomi. Presa nel suo insieme, essa costituisce veramente una nuova generazione anche per un altro aspetto, quello della formazione. Flavio e Franco Ambrosetti sono autodidatti come lo stesso Gruntz, perché appartengono alla schiera di coloro che dispongono d'un capitale iniziale, il talento, e apprendono lo strumento sulle onde della radio e ascoltando dischi. Cosicché l'abilità nella lettura non corrisponde sempre alla perfezione dell'orecchio.

Il jazz del Ticino affrontò gli anni Settanta con due esecutori d'eccellenza, semiprofessionisti dal punto di vista del rapporto di lavoro, e un certo numero di dilettanti riuniti in un ampio ventaglio di casi particolari. Prendiamo quello di Pic Fontana, che nel 1968 troncò la carriera di chitarrista quando avvertì che l'attività di musicista era diventata incompatibile con la funzione d'ispettore chimico svolta negli esercizi pubblici per conto dell'autorità cantonale. Per una chitarra che tace, eccone un'altra che cerca la sua voce. Giorgio Meuwly smise la fisarmonica, che suonava da ragazzo, per la chitarra, strimpellandola orecchiando il *rock'n roll* e i *Beatles* e avvicinandosi al jazz grazie ai luganesi ligi al tradizionale. Per superare la fase della chitarra vissuta come oggetto d'infatuazione occorreva un maestro. Dice il musicista di Massagno:

C'era Pino Guerra, un ottimo solista che suonava nella *Radiosa*, ma non era un jazzista. I chitarristi che suonavano jazz qui in Ticino, se c'erano si nascondevano, se no non ce n'erano³².

I maestri c'erano ma a Berna. I primi corsi di jazz si tennero in Svizzera nel 1959 presso i centri del tempo libero di COOP a Basilea, Zurigo e Berna. Francis Burger, pianista e docente di armonia e arrangiamento, racconta che a Zurigo, il giorno delle iscrizioni, si presentarono in duecento³³. Il sassofonista bernese Heinz Bigler vinse un assegno di studio per il Berklee College of Music di Boston. Tornato in patria, si battè per l'istituzione d'una scuola che riprendesse obiettivi e modalità di Boston, e

nel 1967 fondò la Swiss Jazz School, rimasta per anni l'unica scuola svizzera a rilasciare un diploma professionale a musicisti di jazz.

La "terza generazione"

Il festival svizzero per dilettanti di Augst pretese di raccogliere l'eredità di quello di Zurigo, chiusosi con l'edizione del 1973. Alla finale della terza edizione, svoltasi in una fredda serata di giugno del 1975, prese parte il quintetto con Alberto Danese, piano; Miguel Monti, basso; Guido Parini, batteria, e i sassofonisti Danny De Ritis, contralto, e Antonio Chiesa, tenore.

Il maggior quotidiano ticinese lanciò il concerto del 6 agosto 1976 al teatrino del Palazzo dei Congressi accennando al silenzio del jazz a Lugano e passando in rassegna i musicisti, tutti provenienti dalla scuola di Berna diretta da Vince Benedetti. Il pianista di Breganzona Riccardo Garzoni presentò un sestetto con Heiner Althaus, sax tenore; Robert Morgenthaler, trombone; Walter Schmocker, basso; Martin Silfverberg, batteria, e Marcus Plattner, chitarra, docente della scuola. Riccardo Garzoni, il bassista e il batterista erano dati anche come membri della *big band* di Mani Planzer. Stando a Berna era dunque possibile unire la teoria dell'aula alla pratica a contatto col pubblico suonando in diversi gruppi. Dopo l'esperienza bernese, Riccardo Garzoni continuò i suoi studi presso l'istituto di Boston, dove si diplomò nel 1982. Frequentarono la scuola di Berna anche Giorgio Meuwly, chitarra, diplomato nel 1979, Guido Parini, batteria; Maurizio Catarin, chitarra; Danilo Moccia, trombone; Roberto Wezel, basso; Oliviero Giovannoni, batteria e percussioni; Marco Cortesi, chitarra; Ivo Antognini, pianoforte.

Dopo la Swiss Jazz School di Berna, sorsero in Svizzera nuove scuole. Andreas Appignani, piano, e Ivan Lombardi, contrabbasso e basso elettrico, scelsero l'Ecole de Jazz et musique actuelle (EJMA) di Losanna. Ci fu chi continuò la formazione oltre Oceano: Pietro Viviani, arrangiamento e composizione (con la specializzazione nella musica per film), e Mauro Pesenti, batteria e percussioni, scelsero la Grove School of Music di Los Angeles; Maurizio Catarin e Ivan Lombardi il Musician Institute della stessa città californiana. Nel giro d'un decennio, tornarono nel cantone parecchi musicisti con tanto di diploma professionale riconosciuto.

Qualcuno seguì un percorso differente. Urs Duca Marrer milita nel campo del jazz dalla fine degli studi di clarinetto e pianoforte al conservatorio di Ginevra; il cornista Claudio Pontiggia si avvicinò al jazz solo dopo aver terminato gli studi al conservatorio di Losanna. Christian Gilardi studiò dapprima flauto a Milano, scoprendo poi nel jazz, o nella musica improvvisata in genere, nuove possibilità espressive per il suo strumento. Il batterista e percussionista Ivano Torre si mette fra gli autodidatti, anche se scoprì la sua strada grazie a corsi e seminari, trovando nelle lezioni di

Pierre Favre un esempio di musica che non si rifà esclusivamente al jazz. Egli è pure conosciuto nel campo della pedagogia musicale per l'originale metodo di ritmica pubblicato nel 1996³⁴.

JAZZ IN PIAZZA

Estival Jazz di Lugano

Ora che ha festeggiato il giubileo, Estival Jazz di Lugano si presenta come una scommessa vinta, riuscito incontro coi grandi solisti e le maggiori formazioni degli ultimi decenni. Musica offerta gratuitamente in piazza, nel centro cittadino, e raccolta dai microfoni e dalle telecamere della RTSI. Un grosso impegno affrontato grazie alla collaborazione di decine d'entusiasti e al quale si è via via trovato il sostegno dell'ente pubblico e di sponsor privati. L'ombrellone e la sedia a sdraio delle prime locandine tradiscono il risvolto turistico dell'operazione. Benvenuta l'intesa con l'altra grande rassegna artistica ticinese di richiamo internazionale, il festival cinematografico di Locarno. A questo proposito ricordiamo sia le felici intuizioni d'una quarantina d'anni fa, quando Fabio Fumagalli proponeva in seno al Circolo del jazz di Lugano la proiezione di film musicali, sia l'iniziativa dei signori Tami, che dal 14 al 17 settembre 1955 programmarono al Supercinema il *Festival filmato Jazz cocktail*, realizzato dalla "Universal film" e patrocinato dalla rivista "Jazz Hot" e dalla federazione degli *hot club* di Francia, "uno spettacolo grandioso" con Ellington, Basie, Krupa, Hampton, Kenton e il trio di Nat King Cole, e ciò a pochi giorni dal concerto *Jazz partout* del 20 settembre.

Nel 1979 la prova del fuoco del jazz in piazza si ebbe in realtà al coperto, al Padiglione Conza, per uno sgambetto meteorologico. Altre edizioni subirono la violenza di qualche temporale estivo, anche quando era già in atto la politica di decentramento verso altre località del Luganese e a Mendrisio. Nella prima edizione suonarono i quartetti del trombettista Woody Shaw e dei sassofonisti Dexter Gordon e Joe Henderson, i ticinesi Flavio e Franco Ambrosetti (con George Gruntz, piano; Miroslav Vitous, basso, e Fredy Studer, batteria) nonché Giorgio Meuwly e il suo trio con Guido Parini alla batteria e il confederato Walter Schmocker al basso. *Venti di estival*³⁵ è la pubblicazione del 1998 alla quale Jacky Marti e Andreas Wyden affidano testimonianze e ricordi del loro periodo d'apprendistato a Trevano e delle prime venti edizioni. Il documentato albo d'oro e le immagini aiutano a passare in rassegna i luoghi e gli ospiti della lunga serie di concerti.

Pressoché ogni anno gli organizzatori hanno finora invitato musicisti locali. Fra i tanti nomi annotiamo quello di Gianluca Ambrosetti, sax soprano, ai suoi esordi con la *Swiss Youth Jazz Orchestra*, una ventina di studenti di jazz che mostrarono il loro talento sostenuti da solisti navigati

tra i quali figurava papà Franco Ambrosetti (1995). Nel 1998 Franco e Gianluca Ambrosetti suonarono riuniti nel gruppo *Generations* con George Gruntz, Daniel Humair e il bassista Furio Di Castri. Una pagina storica del jazz nostrano come l'avvento del terzo Ambrosetti stimolò il regista Alberto Eisenhardt, il quale costruì con pazienti ricerche e suggestive riprese e interviste il documentario *Ambrosetti's Jazz Family*, prodotto da Notebook's Film & RTSI – Televisione svizzera e trasmesso da Comano il 29 aprile 2000.

L'*Orchestra della Svizzera italiana* collabora con Estival dal 1993, quando suonò col pianista Friedrich Gulda. Nel 1999 interpretò coi docenti-jazzisti della Scuola di musica moderna di Lugano un programma di musiche di Duke Ellington nel centenario della nascita.

New Orleans Lugano/Ascona

Due fotografie riprendono la *Fracass New Orleans Jazz Band* su due piazze locarnesi: quella carnevalesca del 1972 in una sorta di ideale "Mardi Gras" davanti alla chiesa di Sant'Antonio, l'altra, del 1974, in Piazza Grande, durante la Festa dei Fiori. Dilettanti della regione a far jazz tradizionale nelle ricorrenti occasioni del calendario delle feste.

Toccò invece a Hannes Anrig introdurre nel cantone una manifestazione con musicisti americani ed europei di jazz arcaico. La prima Festa New Orleans Music Lugano si svolse nel giugno 1975 e per dieci anni piazze cittadine accolsero spettacolari incontri ai quali Anrig invitò qualche rappresentante della regione del Delta del Mississippi, come Emmanuel Sayles, suonatore di banjo, e schiere di seguaci del revival del New Orleans.

Con la *Picayune New Orleans Musica*, la *band* del trombettista-organizzatore, altre formazioni ticinesi figurano nell'albo della festa, la *Fracass NOJB*, gli *Old Time Ramblers* e la *Jazzera* di Arogno, una *band* senza banjo con Fabrizio Bix Pontiggia, tromba; Piero Pontiggia, trombone; Giorgio Cereghetti, clarinetto; Angelo Butti, piano; Pio Bordoni, basso, e Leo Manfredi, batteria.

Nel 1985 Hannes Anrig trasferì la Festa New Orleans Music ad Ascona, dove l'anno seguente venne portata a dieci giorni e chiamata New Orleans Jazz Ascona. Ricordiamo che la formula adottata in questo tipo di manifestazioni prevede un concerto dedicato al gospel, alla musica d'ispirazione religiosa cantata e suonata in una chiesa. Vennero introdotti momenti di studio, d'approfondimento con una tavola rotonda sul movimento del revival New Orleans. Nel 1987, al Teatro San Materno, si tenne il simposio *Ragtime e jazz arcaico*, con audizioni e filmati presentati da relatori di valore eccezionale.

Nel 1993 l'ente turistico diventò proprietario della rassegna, avviata a diventare il più grande evento del genere fuori degli Stati Uniti. Nel 1997

Karl Heinz Ern sostituì l'ideatore Hannes Anrig nelle funzioni di direttore artistico e produttore. Alla sedicesima edizione, nel 2000, parteciparono 42 orchestre con 276 artisti per la bellezza di 245 concerti, ai quali assistettero 80000 spettatori. Anche chi non prova ebbrezza al cospetto dei grandi numeri riconosce alla rassegna notevole capacità d'attrazione, soprattutto se si pensa che i concerti serali sono a pagamento.

Intanto, nel 1985, la festa con la quale Anrig aveva lasciato Lugano per Ascona venne sostituita da New Orleans in Lugano – Traditional Jazz Festival, che si svolse per pochi anni col sostegno della Città e d'una grande banca. Nel fitto programma del 1987 troviamo quattro *band* ticinesi, la bellinzonese Sott Burg Band, la locarnese *Louisiana Traditional Jazz Band*, la balernitana *The First St. Anthony Jazz Band* e quella di casa degli Old Time Ramblers, con la quale suonò Lino Patruno alla chitarra. Si rileggono con piacere nella pagina di bilancio del "Corriere del Ticino" di martedì 16 giugno il pezzo di Umberto Savolini, l'attento cronista degli spettacoli del foglio luganese, e quello di Vittorio Vigorelli, il critico che si è spesso occupato di jazz con competenza e sensibilità.

Blues to bop

Malgrado il successo, la festa di Lugano venne ripensata radicalmente. È vero che Norman Hewitt, il consulente artistico, può da sempre contare sulla collaborazione di parecchi contatti americani e chiamare in riva al Ceresio musicisti d'alta qualità da affiancare agli ospiti europei. Ma in quegli anni, la contiguità con l'imponente manifestazione asconese e le crescenti fortune di Estival Jazz indussero gli organizzatori a spostare le date sul declinare dell'estate, a cavallo tra agosto e settembre. Per di più si rinunciò alla scelta monotematica, cosicché Norman Hewitt assunse la direzione di Blues to bop, serie di concerti che suggerisce con la nuova denominazione l'ampia varietà stilistica dei partecipanti del Vecchio e del Nuovo Mondo. Il 2003 è l'anno della quindicesima edizione d'una rassegna che lanciò dal palco di Piazza della Riforma un liceale di Manno, Silvan Zingg, studente d'inglese del professor Norman Hewitt, che ebbe come primo accompagnatore il batterista Lorenzo Milani ed è ormai affermato pianista professionista di *boogie-woogie* e, dal 2002, coraggioso organizzatore d'un festival nella Sala Aragonite del suo villaggio.

Piazza Blues

Nella cascata di ricorrenze piovute sul 2003 c'è pure quella voluta dal Congresso degli Stati Uniti, che l'ha decretato "Year of the Blues", anno del blues. I festeggiamenti dei gloriosi cento anni di storia hanno già portato agli americani incontri e concerti a iosa e regaleranno anche al resto del pianeta i sette episodi del ciclopico film d'altrettanti registi che raccontano il genere musicale dalla sua nascita a tutt'oggi.

Nel nostro Ticino, traversie extramusicali non hanno ostacolato la quindicesima edizione di Piazza Blues. Il festival bellinzonese di Bibo Verda e amici è iscritto dal 1989 nel calendario dei grandi appuntamenti col fior fiore di coloro che cantano e suonano sul canonico giro armonico diventato (suppergiù) centenario.

Vallemaggia Magic Blues

Hannes Anrig, già incontrato come organizzatore dei festival New Orleans di Lugano e Ascona, ha portato il blues nei villaggi valmaggesi. Dopo le Blues Nights del 2002, ha scelto i martedì e i mercoledì dal 17 giugno al 6 agosto 2003 per portare la musica nata nel Delta del Mississippi in grotti e sulle piazze di località vallerane.

Le “band”

Non s'insisterà mai abbastanza sull'importanza della banda come scuola popolare di musica. Il fenomeno delle “band” presenti nel cantone da decenni è degno d'attenzione, perché coinvolse fin dai primi tentativi molti bravi esecutori provenienti dal capace serbatoio delle filarmoniche.

The Lugano Modern Band tenne il primo concerto pubblico in Piazza Cioccaro, a Lugano, il 22 giugno 1967 sotto la direzione del maestro Mirko Arazim, trombonista dell'*Orchestra della RTSI*. Nel programma della serata figuravano marce, polche e valzer, ma diversi titoli rimandavano al dixieland; l'esempio più significativo fu il famoso valzer di Jvanovici *Le onde del Danubio*, che diventò *Donau-Walzer-Dixie*. L'organico ricalcava quello della banda, ma un'altra novità fu la comparsa d'una batteria. Il maestro Arazim aveva aperto una via e quando lasciò la direzione gli succedette Angelo Parini, batterista della *Radiosa*, che dopo il battesimo del 13 maggio 1968 in Piazza della Riforma diresse la *Lugano Modern Band* fino al concerto del 5 settembre 1971 al Castel Grande di Bellinzona. Per più di tre anni egli aveva scritto gli arrangiamenti per una “band” che arrivò a comprendere 33 esecutori, dei quali 21 della *Civica filarmonica di Lugano*. La massiccia adesione di membri d'una banda così gloriosa sapeva allora di trasgressione, ma la ricerca d'un tale diversivo era un segnale della crisi d'identità del movimento bandistico ticinese di cui scrive Fernando De Carli³⁶.

La Lugano Modern Band passò successivamente nelle mani di Gigi Ghisletta, Nino Impallomeni e Alessandro Talleri finché nel 1974 venne sciolta. Il puntiglio e le capacità di Bert Grund, direttore dell'orchestra del Bayerische Rundfunk di Monaco, la riportarono in vita col concerto natalizio del 1976.

Due iniziative simili si ebbero nel Mendrisiotto. Nel 1977 nacque l'orchestra di Antonio Rezzonico, trombettista proveniente dalla *Civica*

filarmónica di Mendrisio e direttore della *Filarmonica di Riva San Vitale*. I suoi 20 esecutori erano tutti dilettanti e attivi nel movimento bandistico. Poco tempo dopo, Claudio Belloni, farmacista di Novazzano, si mise alla testa d'un gruppo d'amici che si riunivano una volta la settimana per far musica: ecco nata la *New Azzan Band*, che si diede un programma adatto alle feste da ballo.

Il 17 settembre 1983 la Radio della Svizzera italiana organizzò al Palazzo dei Congressi di Lugano una serata dedicata alle *band* ticinesi. La *New Azzan Band* attaccò con *Mambo n. 8* di Perez Prado, che presentava degli stacchi solistici di Primo Mella alla chitarra, Tiziano Riva al trombone e del flautista Christian Gilardi, allora diciassettenne. La formazione di Claudio Belloni diede ampio spazio al canto con un quartetto vocale e i solisti Flavia ed Enrico. Questi era Enrique Fontana, già cantante dei notissimi *Lecuona Cuban Boys*.

A sua volta l'*Orchestra Antonio Rezzonico* interpretò brani di *big band* americane, da Woody Herman a Glenn Miller, e chiuse il programma col *Tiger rag* della storica "Original Dixieland Jazz Band", mentre il direttore si presentò come solista con la sua limpida tromba in alcuni brani tra cui la cantabilissima *Romanza* di Beethoven. La lunga serata si chiuse col complesso cittadino che si chiamava ormai *Lugano Big Band*. Giorgio Meuwly, subentrato al maestro Grund, gli aveva conferito un taglio prettamente jazzistico grazie ai suoi adattamenti e arrangiamenti, all'ottima preparazione dei dilettanti e all'ingaggio di improvvisatori professionisti quali Paolo Tomelleri, clarinetto e sax, e Eddie Caruso, tromba.

Dopo questo riuscito inventario voluto da Sanzio Chiesa, un'altra *band* vide la luce l'anno seguente ad Ascona. Nel borgo era già attiva la *Hobbies sax*, fondata da Roberto Farinelli, bandoneon, clarinetto e sax, il quale, dopo un periodo di professionismo con le orchestre di Jean Rings, Bert Campbell e coi *Continental*s di René Bertschy, si era stabilito nel Locarnese mettendo a profitto l'altra formazione ricevuta, nella meccanica, diventando apprezzato venditore di macchine dell'AGIE, l'industria di punta di Losone. Non volendo troncicare con la musica, aveva fondato un'orchestra di saxofoni con sezione ritmica, la *Hobbies sax*, dalla quale si sviluppò la *Ascona Big Band*, sopravvissuta a Roberto Farinelli, scomparso nel 1988.

Il miglior risultato artistico delle *band* ticinesi rimane quello ottenuto dalla *Lugano Big Band* a Ticino Jazz'84, organizzato da Sanzio Chiesa al Palazzo dei Congressi il 3 ottobre 1984. Davanti a un migliaio di spettatori, l'orchestra di Giorgio Meuwly suonò con Emilio Soana nella sezione delle trombe, Martin Dietrich nei tromboni, Riccardo Vigorè, basso, il compianto Giampiero Prina, batteria, e gli illustri sassofonisti americani Phil Woods al contralto e Clifford Jordan al tenore. I due si ripresentarono sul palcoscenico per suonare coi ticinesi Franco Ambrosetti, Riccardo Garzoni, Guido Parini e col bassista francese Henri Texier.

Dopo che Giorgio Meuwly ebbe passato la bacchetta a Otto Hartmann, sax alto, si palesarono crescenti difficoltà di vario ordine, tanto che il destino della *band* apparve chiaro dopo un bel concerto a Paradiso, allorché ci furono più persone sul palco che non in sala. *La Lugano Big Band* fu ibernata nel 1992. Da allora riaffiora di tanto in tanto solo qualche debole proposito di riprenderne l'attività. Ma suonare in una *band* di questo genere sembra oggi meno appetibile per un musicista dilettante, forse perché il movimento bandistico ha risolto qualche aspetto della sua crisi e i maestri hanno rivisto i repertori con delle scelte che qualche decennio fa si trovavano solamente al di fuori delle bande.

Fra i segnali positivi va invece colta la nuova creatura nata nel Bellinzonese ad opera del brillante clarinettista e cantante Marco Santilli. Alle orchestre rimaste attive si è infatti aggiunta la *Desamper Big Band*, che ha già alle spalle due registrazioni in studio.

Gli organizzatori

I microfoni e le telecamere della RTSI registrano ormai da decenni i concerti salienti della scena jazzistica ticinese. Ma la RSI si è fatta essa stessa imprenditrice. Nel 1993, Paolo Keller subentrò a Sanzio Chiesa quale responsabile del jazz a Rete Due, assicurando la continuità tanto delle trasmissioni quanto dei concerti pubblici allo studio di Besso. La presenza dell'ente si segnala anche in altre occasioni, nuove istituzioni imprimono il marchio della mano pubblica o di quella privata.

A Chiasso sono già passate sei edizioni del Festival di cultura e musica jazz, e anche il Cinema Teatro cittadino presenta concerti all'insegna della musica improvvisata. Il jazz trova pure posto nel cartellone del Teatro Sociale di Bellinzona.

Sono meritevoli di segnalazione, per il pubblico al quale si rivolgono, gli spettacoli del Teatro di Locarno voluti dal direttore delle scuole comunali. Mantenendo la consuetudine dell'educazione musicale attraverso l'esperienza dal vivo, Adolfo Tomasini ha spostato il centro d'interesse dai concerti del classico a spettacoli di artisti prevalentemente ticinesi che hanno via via offerto a centinaia di giovani spettatori i temi musicali dei film di Disney (1999), una *Storia del jazz* (2001), *Piano pianissimo*, coi tre pianisti Michele Fedrigotti, Giovanni Galfetti e Rossano Sportiello a rappresentare l'arco della musica da quella colta al jazz, *Ai miei nonni piace il rock* (2002) e *Marco Zappa and Friends* in una carrellata su cantautori, da Bob Dylan ad alcuni grandi italiani (2003).

L'importante capitolo del finanziamento presenta svariate forme di sostegno ad opera di enti pubblici o di privati. In quest'ultimo campo, svolgono un ruolo importante soprattutto diverse banche e i due colossi svizzeri della distribuzione, rispettivamente con Coop cultura e col

Percento culturale Migros. Altri partono con le sole loro forze. Fu intensa, malauguratamente breve, un'iniziativa sorta fuori dei grandi centri, quella del "Codei" di Biasca. Nel febbraio del 1977 Bruno Strozzi e compagni diedero il via all'attività con una stagione in sedi provvisorie. Poi, il 3 febbraio 1980, il *jazz-rock* degli *Stormy six* inaugurò gli spettacoli della sede stabile. Sull'arco di tre anni, fino allo sfortunato crollo del locale, il "Codei" presentò una cinquantina d'incontri quasi tutti musicali, con la netta prevalenza del *folk*, del *jazz-blues* e del jazz.

Più longeva, l'Associazione cultura popolare (ACP) di Balerna nacque il 5 dicembre del 1976 nel segno dell'utopia di persone impegnate nei dibattiti sulle problematiche ambientali e su temi legati alla dinamica sociale fra individui quali socialismo, anarchia, pacifismo, femminismo. Il Ristorante La Meridiana diventò centro d'irradiazione di molteplici attività culturali tra cui si mise anche il jazz. Dal 1999, ormai in vista del venticinquesimo anno d'esistenza, quando l'ospite di lusso fu il sassofonista Steve Lacy, l'associazione ora diretta da Reto Medici organizza ogni anno la serie di concerti denominata "Pitecantropi eretti", che porta nella sede di Via San Gottardo *jazzmen* scelti secondo il rigoroso principio dell'autonomia dai circuiti prettamente commerciali.

Rete Due ha già trasmesso una sessantina di puntate sul jazz nella Svizzera italiana raccolte sotto il titolo *Album del jazz di famiglia*. La prima serie del ciclo (1998) rendeva conto dell'attività di esercenti che organizzavano concerti nei loro locali: Monica Bürgin, Albergo San Michele, Arosio; Pier Robbiani, Grotto Pasinetti, Gorduno; Fredy Kuthan, La Bussola, Muralto; Antonio Di Rosa, Il Torchio, Ascona; Ginette Favre, Grotto Monti, Magliaso; Aldo Onusti, Ristorante Liceo, Mendrisio; Renato Berta, Ristorante Stazione FLPT, Lugano; Tiziano Canonica, Osteria Centrale, Olivone.

Nel frattempo qualcuno ha purtroppo rinunciato. Il Jazz Club di Mendrisio ha invece trasferito la sua attività dal locale di Aldo Onusti all'Osteria Teatro Unione di Riva San Vitale, mantenendo la consuetudine del concerto della domenica mattina, che, con i suoi orari, consente alle famiglie di avviare i pargoli all'esperienza del jazz.

Il progetto "Jazz Live", nato a Locarno al Record Rock Café di Eliano Galbiati, ha ora sede all'"Emporio", già Buffet della Stazione di Muralto. Nel giro di pochi anni, sono maturate queste e altre iniziative con le quali approdiamo all'attualità.

Il mercato discografico – Altri Suoni

L'irripetibile esecuzione del jazzista trova nel disco il ponte verso gli assenti e verso i posteri, e ogni appassionato si fa geloso collezionista di dischi. Un'etichetta ticinese apparve sul mercato nel 1993. I musicisti Stefano Franchini, Christian Gilardi e Romano Nardelli fondarono "Altri

Suoni”, società di edizioni musicali e discografiche che si propone di far conoscere la musica svizzera. Oggi, il catalogo d’un centinaio e mezzo di produzioni ne offre parecchie di musica improvvisata ticinese, alla cui realizzazione ha partecipato la Rete Due.

“Altri Suoni” esce dagli studi di registrazione per tenere una rassegna, “A qualcuno piace...jazz”, alla quale invita gruppi attivi in Svizzera. Nel gennaio 2003 ha partecipato all’iniziativa di “Swiss Jazz Diagonales”, che ha promosso “Diagonales 03”, una ventina di esibizioni dislocate in jazz-club e sale della Confederazione. Il contributo ticinese alla manifestazione è venuto dalle due serate svoltesi al Mamy Jazz Club, il nuovo locale aperto al Quartiere Maghetti di Lugano.

Divulgare il jazz

Dopo l’attività pionieristica dei fratelli Aleardo e Franco Buzzi, di Flavio Ambrosetti e di Gianni Trog, vale a dire dagli anni Quaranta e Cinquanta in poi, molti hanno operato ai microfoni della radio per far conoscere il jazz. Tra le molte collaborazioni ricordiamo quella dell’etnomusicologo Roberto Leydi (1928-2003). In ormai lontani pomeriggi del venerdì, alcune emissioni della “Radioscuola” portarono la musica afro-americana nelle aule delle scuole maggiori e poi della scuola media.

Siccome siamo al mondo scolastico, si pensi a quanti, non necessariamente docenti di educazione musicale, propongono il jazz nelle forme dell’audizione di materiale sonoro o dell’ascolto dal vivo, dentro e fuori le aule, o come oggetto del loro lavoro con gli allievi. È il caso del docente d’italiano Danilo Boggini, fisarmonicista e pianista jazz nonché autore di sigle dei programmi di Rete Due, che coinvolge classi del liceo di Bellinzona nella scoperta di musiche e personaggi, ad esempio della tragica figura di Charlie Parker.

Nelle pagine della stampa locale appaiono da anni presentazioni e recensioni che toccano la musica di cui si tratta in questo scritto. Si segnala una nuova firma: il settimanale “Azione” pubblica da qualche tempo le note di Alessandro Zanoli, già chitarrista nel *Gil Quartet* di Christian Gilardi.

Un’opera del 2001 apre la saggistica della Svizzera italiana, ed è *Capire il jazz*³⁷ di Denis Baggi, informatico, puntiglioso ricercatore sui fondamenti della musica, il quale fa tesoro degli strumenti offerti dalla tecnologia quando indaga sul misterioso moto fra il rigore della pagina scritta e i momenti dell’improvvisazione.

A scuola di jazz nel Cantone

L’idea di fondare una scuola di jazz nel nostro cantone partì da Pio Bordoni, direttore del Conservatorio internazionale delle scienze audiovi-

sive (CISA) e contrabbassista degli *Old Time Ramblers*. Nel 1993 sorse l'“Associazione per il promovimento della musica moderna in Ticino”, presieduta da Franco Ambrosetti, il quale, dall'anno seguente, è anche alla testa della Scuola di musica moderna (SMuM). Duca Marrer, Giorgio Meuwly e Guido Parini formano il consiglio di direzione. Oltre alla sede principale, sita nel “Palazzo della radio” del Campo Marzio recentemente ammodernato e riaperto col nome di “nuovostudiofoce”, l'istituto conta un'altra sede a Losone. Dopo un periodo di statuto pre-professionale, è prevista l'apertura della sezione professionale. Grazie alla collaborazione del Conservatorio della Svizzera italiana, con i necessari arricchimenti e approfondimenti programmatici, la SMuM entrerà così a pieno titolo nel novero delle scuole svizzere di jazz.

Rimettiamo dunque al centro del discorso il musicista. C'è chi ha studiato in Svizzera o all'estero e lavora adesso in un cantone che dovrebbe aver fugato i dubbi nei confronti del jazz: Giulio Granati col suo pianoforte è ormai di casa e lo si ascolta su CD anche con Christian Gilardi e i bassisti Rino Rossi e Marco Danese. Così ci sono i ticinesi, docenti o esecutori, che lavorano molto spesso o stabilmente altrove, come il musicologo Brenno Boccadoro, il pianista Mauro Monti, il bassista Dargo Raimondi, il flautista Marco Trosi, il percussionista Nicola Marinoni. Si compone in tal modo nell'immaginazione una galleria di personaggi che aspettano di esser presentati con le loro vicende, le loro creazioni.

Dato il giusto risalto ai professionisti e alla ricca sequenza d'iniziative che caratterizza l'evoluzione del jazz ticinese, pensiamo ai numerosi dilettanti. C'è una sorta di albo svizzero di coloro che popolano il territorio del jazz, da musicisti o ad altro titolo: si tratta dello “Schweizer Jazz Handbuch”, pubblicato annualmente dalle edizioni Jazztime di Baden. L'opuscolo non fornisce elenchi completi: per esempio non vi figurano tutti i professionisti ticinesi. Inversamente, riporta i nomi di molti dilettanti, come quello di Franco Viviani, già ingegnere forestale, trombettista, pioniere del jazz arcaico. Non risulta iscritto Roby Losinger, un appassionato del moderno che, dopo una carriera d'imprenditore nel genio civile, riprese lo studio del pianoforte con Vince Benedetti e ora improvvisa da par suo sulla tastiera e istruisce un coro di ragazze al canto segnato dallo *swing* e dalla scala del blues. Due fra quanti, appassionati del jazz primitivo o del moderno, autodidatti o di buona formazione, coltivano l'amata musica dalle origini lontane.

NOTE

1. O. Flückiger, *Umberto "Bill" Mantovani (1904-1979)*, Schweizer Jazz Monografien, Pro Jazz Schweiz, 1990.

2. C. Steulet, *Réception du Jazz en Suisse, 1920-1960, Développement industriel d'une culture musicale populaire*, Mémoire de licence présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Fribourg, 1987, p. 100.

3. M. Agliati, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Bellinzona-Lugano, Istituto Editoriale Ticinese, 1967, pp. 468-469.
4. I. Traversi, *Tutto è musica, Rivista musicale, Comprende gli eletti della musica e nostre memorie*, edizione in proprio, n. 4, 1991.
5. *Ascona – Verdeti popolari e documenti* a cura di Giorgio Vacchini, edizione in proprio, 1996, passo n. 2205.
6. M. Agliati, op. cit., p. 549.
7. C. Steulet, op. cit., p. 104
8. T. Mäusli, *Jazz und Geistige Landesverteidigung*, dissertazione presentata alla facoltà di filosofia I di Zurigo nel 1993, Zürich, Chronos Verlag, 1995; annesso CD con incisioni storiche svizzere.
9. “Radioprogramma” 1937, n. 3.
10. “Rivista di Lugano e della Riviera del Ceresio”, 1941, n. 29.
11. *Flavio e Franco Ambrosetti*, collana *I grandi del jazz*, n. 98, testo di Bruno Schiozzi, Fratelli Fabbri, Milano.
12. Quintetto Hazy Osterwald, Parigi, 1949: Hazy Osterwald, tromba e leader; Ernst Höllerhagen, clarinetto; Pierre Cavalli, chitarra elettrica; Sunny Lang (Günther Langenbacher), contrabbasso, e Gil Cuppini, batteria, con l’ospite Flavio Ambrosetti, sax alto.
13. “Rivista di Lugano”, 1953, n. 50.
14. “Radioprogramma”, 1947, n. 1.
15. E. Levi – G. C. Testoni, *Introduzione alla vera musica di jazz*, Milano, Edizione Magazzino Musicale, 1938-XVI, pp. 18-19.
16. “Radioprogramma”, 1949, n. 23.
17. “Radioprogramma”, 1949, n. 44.
18. G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985, p. 119.
19. “Radioprogramma”, 1953, n. 24.
20. “Radioprogramma”, 1953, n. 45.
21. “Radioprogramma”, 1956, n. 5.
22. F. Ambrosetti, sax alto e leader; Raymond Court, tromba; Iller Pattacini, clarinetto basso e fisarmonica; George Gruntz, piano e vibrafono; Bob Jacquillard, basso; Stuff Combe, batteria.
23. “Radioprogramma”, 1950, n. 51.
24. Soci fondatori furono Flavio Ambrosetti, Sandro Vanini, Fulvio Passardi, Pic Fontana, Dodo Bassi, Peter Barnettler, Rodolfo Fassbind, Fabio Fumagalli, Gigi Grigioni, Gus Moser, Aldo Sandmeier, Gianni Trog, Peppo Vanini.
25. “Rivista di Lugano e della Riviera del Ceresio”, 1962, n. 26/27.
26. “Libera Stampa”, 23.6.1962.
27. Elvio Giani, tromba, canto; Daniele Cleis, trombone; Alfonso Perucchi o Piergiorgio Piffaretti, clarinetto; Claude Morak o Felix Burkardt, banjo; Enzo Spadin, pianoforte; Gerri Beretta-Piccoli, contrabbasso; Learco Bianchi, batteria.

28. Comitato: Vitto Minore, presidente; altri membri: Fabio Martinoni, Uschi Padlina, Lilo Piemontesi, Emil Oberholzer, Claudio Scaramella; compiti speciali: Gil Buetti, Fabio Zanetti, Decio Brunoni.

29. "Il Dovere", 11.12.1976.

30. "Corriere del Ticino", 13.12.1977.

31. Intervista 21.9.1998.

32. Intervista 5.3.1998.

33. C. Steulet, *op. cit.*, p. 191.

34. I. Torre, *Nuovissimo metodo di ritmica – introduzione alla lettura musicale*, Edizioni Arca, 1996.

35. *Venti di estival – twenty years of lugano estival jazz*, testimonianze e ricordi di Jacky Marti e Andreas Wyden, testi a cura di Giorgio Thoeni, prefazione di Maynard Ferguson, fotografie di Marco D'Anna, grafica di Gianluigi Susinno, Lugano, Fontana Edizioni, 1998.

36. F. De Carli, *L'insediamento bandistico nella Svizzera italiana – l'evoluzione del repertorio*, in: G. Milani, *Le bande musicali della Svizzera italiana*, Agno, Edizione Arti Grafiche Bernasconi, 1981, pp. 39-45.

37. D. Baggi, *Capire il jazz*, Manno, Istituto Cimsi della SUPSI, 2001.

ITALIANITÀ DELLA BANDA
NELLE FONTI DELLA SOCIETÀ FILARMONICA DI TREMONA

Gli studi storici sulle bande musicali, nella Svizzera italiana, non hanno ancora trovato lo spazio e la disponibilità necessari alla raccolta sistematica delle informazioni, indispensabili per una piena comprensione del fenomeno. Peraltro gli archivi pubblici e privati sono spesso non curati, parziali o addirittura dispersi. Nessuna particolare condizione burocratica del resto era richiesta all'epoca per costituire una banda, non lasciando così tracce nelle carte pubbliche. A differenza di quanto si riscontra nella vicina penisola, almeno per la parte amministrativa; ch  per la parte musicale si soffre dello stesso ordine di problemi. E lo possiamo capire: le musiche sono in prevalenza manoscritte, perch  adattate di volta in volta alle esigenze specifiche delle singole bande; il maestro direttore, per una norma contrattuale diffusa, aveva l'obbligo di fornire alla societ  un certo numero di pezzi originali e trascrizioni; le parti sono di uso corrente, perci  si deteriorano e quando non pi  utilizzabili si sostituiscono, mandando al macero quelle vecchie. La moda, il gusto, inoltre, si basavano su modelli di successo (oggi americani ieri di altro tipo) che ne determinavano la longevit . La situazione migliora con le partiture a stampa, all'inizio del XX secolo, a seguito dell'unificazione dell'organico strumentale e per effetto della conseguente industria editoriale. Le radici sono certamente antiche, collocate come si sa attorno alla Rivoluzione francese e nel successivo periodo napoleonico, ma nulla di certo, documentato e definitivo sappiamo ancora dire nello specifico locale. La vita bandistica ticinese   tuttavia ancor oggi molto vitale; segno di una forte tradizione consegnata con radici ben piantate. Sarebbe auspicabile che tanta lunga vitalit  sappia dare vita a un centro di documentazione cantonale, in cui raccogliere musiche, strumenti, documenti e materiali vari, sicuro e imprescindibile riferimento per la storia del movimento bandistico nella Svizzera italiana.

Dal censimento pubblicato nel 1981 (Giuseppe Milani) a seguito dell'indagine promossa a tappeto nel giugno 1973 dall'associazione Ricerche musicali nella Svizzera italiana, possiamo rilevare 63 bande in attivit , distribuite fra gli otto distretti: Mendrisio 14, Lugano 20, Locarno 7, Bellinzona 9, Riviera 2, Blenio 2, Leventina 4, (nessuna in Vallemaggia); e nelle valli del Grigioni italiano: Poschiavo 2, Bregaglia 1, Mesolcina 2.

Di queste, 37 risultavano iscritte alla Federazione bandistica ticinese (Febati), organismo che dal 1910 coordina le specifiche attivit  nel Cantone. Nel 2002 le societ  affiliate sono 45 con circa 2400 strumentisti.

Tale pubblicazione è l'unico strumento di cui disponiamo per una visione d'assieme del nostro spazio bandistico. Si annunciava nel contempo un secondo volume interamente dedicato alle bande scomparse, che purtroppo non è mai arrivato a compimento, evidenziando così le comprensibili e insuperate difficoltà di ricerca. I dati preliminari in nostro possesso, di questa attività oggi sommersa, ci forniscono tuttavia numerosi spunti e sollecitazioni per continuare la ricerca interrotta, riservandoci pure a una prima lettura scenari imprevisi e utili orientamenti.

Le società scomparse, in un modo o nell'altro registrate nell'ambito italiano della Svizzera fra Otto e Novecento, sono ben 94, così distribuite: Mendrisio 12, Lugano 51, Locarno 10, Bellinzona 3, Blenio 4, Leventina 3, Vallemaggia 2; nel Grigioni italiano 4, e 5 fuori Cantone.

La trama delle bande scomparse è spesso rintracciata soltanto da una fotografia, da un trafiletto sui periodici d'epoca, da una testimonianza di musicanti, da una pagina di musica rintracciata casualmente nei vari archivi, e via discorrendo. Fossili che ci fanno capire quanto sia importante la visione d'insieme di questo variegato panorama. Una memoria che va ricostruita, anche con l'aiuto di singole spigolature, ricomponendo le tessere superstiti, con la loro complessa intersecazione.

In questo quadro si nota l'assenza di bande nel distretto di Riviera, ma ne sono documentate 2 che erano attive in Vallemaggia: Avegno e Caveragno. Nella stessa località troviamo a volte più bande, anche se non sempre coincidenti temporalmente: Pedrinate *Banda* e *Banda del laghetto*; Astano *Banda* e *Bandella*; e simili a Caslano, Maroggia *Liberale* e *Maroggese*, Pura *Filarmonica* e *Bandella*, Muralto *Banda* e *Concertino*. Nelle seguenti località infine, oltre alle società oggi attive, si conoscono a Lugano la *Banda del Corpo dei volontari*, dell'*Istituto elvetico*, la *Musica Militare* e la *Modern Band*, a Novazzano le filarmoniche *Liberale* e *Conservatrice* e a Bodio quella chiamata *Cattolica*.

In alcune località le bande assumono una denominazione più caratterizzante: a Rancate *La Concordia* (1893-1927), mentre Banco preferisce *Musica Nuovo Avvenire*. Fra quelle ancora attive si rileva ad Arzo la *Musica Aurora*, a Bellinzona la *Musica dei Ferrovieri*, a Locarno la *Musica Cittadina*, a Losone il *Circolo Musicale*, a Novazzano la *Musica Unione*, a Olivone il *Corpo Musicale*.

Nelle società di orientamento politico-partitico, oltre a Liberali e Conservatori o Cattolici, anche la sinistra aveva una sua visibilità: la *Bandella Operaia* a Balerna, la *Bandella Rossa* a Caslano, la *Filarmonica Rossa* a Montecarasso, che restano tutte da svelare. Assieme, seppur con discontinuità delle singole azioni, alla incidenza che queste quantità e continuità hanno avuto nella costituzione dell'idea di una coerente tradizione. Nel Grigioni italiano operavano 4 bande, ad Arvigo, Grono, Soazza e Vicosoprano.

Da sottolineare quelle fuori Cantone: a Bienne la *Banda ticinese*, a La Chaux-de-Fonds una *Banda* e l'*Harmonie Tessinoise*, a Neuchâtel la *Banda ticinese* e la *Società Filarmonica* a Zurigo; testimoniando il forte movimento migratorio stagionale di tanti lavoratori ticinesi, con la positiva ricaduta per le società in patria. Lo prova fra altro un trafiletto apparso su "Il Generoso" (Mendrisio 28 novembre 1896):

I nostri emigranti sono ritornati quasi tutti in patria [a Tremona] ed il nostro paese ha di già assunta la simpatica veste d'allegria invernale, ricorrente tutti gli anni. I musicanti frequentano assiduamente la scuola, diretta dal bravo maestro Mariotti [Giuseppe], e si spera che non passerà l'inverno senza fare una visita alla capitale del nostro Distretto.

La *Harmonie Helvétique*, costituita a Parigi nel 1877 da emigranti di Mesocco, continuerà la sua vita nel Grigioni, proprio con gli stessi emigranti, ormai ritornati alla loro casa, che la ricostituiscono come *Armonia Elvetica* (1907).

L'apprezzamento d'oltralpe per musicanti e musicisti ticinesi si protrarrà anche nel Novecento, pensando soltanto a Gian Battista Mantegazzi apprezzato maestro direttore a Sciaffusa e Zurigo, e Paolo Longinotti a Ginevra.

Molti sono gli elementi che meriterebbero una attenta indagine; oltre alla formazione ed estrazione sociale dei componenti, dei rapporti con altre entità comunali (i patriziati, i partiti, la chiesa), dei modelli di riferimento esterni e/o autoctoni, funzioni, e via dicendo.

La stragrande maggioranza delle società utilizza il termine "filarmonica" nella propria denominazione, senza tuttavia provenire dalla vera attività filarmonica, così come la conosciamo nella vicina Italia. Forse con l'unica eccezione di Bellinzona, dove nel 1785 veniva fondata una "Società Filarmonica e Filodrammatica", trasformatasi poi in "illustre Accademia", un complesso di archi e fiati.

Certo i presupposti e i contesti sociali sono diversi e pur debbono aver pesato qualcosa nella struttura organizzativa. Viceversa per quanto riguarda l'organico e il repertorio stesso, ci troviamo di fronte alla tipica "banda italiana", che attinge e si nutre nella fonosfera del teatro d'opera. Un modello di riferimento, forse non il solo, che favorisce la fruttuosa possibilità di tentare dei paragoni.

Allo stato attuale delle ricerche le bande più antiche in attività sono: 1785 Bellinzona, Civica Filarmonica; 1827 Chiasso, *Musica Cittadina*; 1830 Lugano, *Civica Filarmonica*; 1837 Tremona, *Società Filarmonica*. La fondazione delle altre avviene fra la seconda metà dell'Ottocento, prevalentemente dopo gli anni Settanta, e il Novecento, con una certa regolarità fino al secondo conflitto mondiale.

La Società Filarmonica di Tremona, nella grande scarsità di documentazione, rappresenta una felice eccezione, potendo vantare un archivio ricco, soprattutto di musiche manoscritte e a stampa, abbastanza ben conservato. Senza uguali, questa raccolta documenta un arco storico molto ampio, a partire dal 1837 (anno plausibile di aggregazione della *Filarmonica*), stratificandosi a poco a poco fino ai giorni nostri. Il *corpus* tremonese vanta da solo 860 brani dei quali 686 manoscritti e 174 a stampa, inventariati nel 1977, oltre a quaderni antologici, libretti di marce, e altri pezzi riportati alla luce in seguito e non ancora catalogati. Se si considera che Tremona nell'Ottocento viveva ai margini delle più frequentate vie di comunicazione e di distribuzione delle novità musicali, che è pure la stessa periferia musicale del Canton Ticino, e non disponendo di un "inventario" generale del repertorio bandistico, questa raccolta assume un'entità notevole, altamente significativa per tutta l'attività bandistica nella Svizzera italiana, in particolare per quanto riguarda la tipologia della sua musica.

Certamente per la circolazione delle musiche, oltre ai maestri direttori e allo scambio di musicanti, risulta decisivo l'apporto degli emigranti. Questo, dell'emigrazione, è un argomento che ritornerà all'opposto, nel primo Novecento, quando numerosi maestri della vicina penisola, quasi sempre provvisti di una formidabile preparazione musicale, presteranno la loro determinante opera, per fruttuosi periodi più o meno lunghi, nelle bande ticinesi. Fra gli altri ricordiamoci almeno di Federico Antoniotti nei primi del secolo a Balerna, Davide Arizzoli ad Ascona 1930-40 e Brissago 1937-42, Pietro Berra a Chiasso 1919-31, Gentilino 1926-50 e Mendrisio 1921-42, 1946-59, Giovanni Bianchi a Tremona ca. 1871 - ca. 1898, Angelo Borlenghi a Locarno 1903-05, Pietro Canepa a Osogna 1901-03, Giovanni Comesio a Stabio 1899-1912, Enrico Dassetto a Lugano 1909-36, Locarno 1940-45 e Chiasso 1943-46, Francesco De Divitiis a Lugano 1878, 1883-1909, Adolfo Di Zenzo a Chiasso 1957-75 e Locarno 1963-67, Astorre Gandolfi a Faido 1910-13, Bodio 1920-39, Piotta 1921-29, Biasca 1921-56, Paradiso 1930-57 e Castagnola 1939-57, Umberto Montanaro a Lugano 1936-37, Gabriele Petruzzelli a Locarno 1924-39, Giuseppe Pezzoli a Stabio 1896 e Chiasso 1879-97, l'esiliato Gaetano Tosi a Lugano 1848; infine Oddone Zanardini a Mendrisio (*Liberale*) 1900-26, Bellinzona 1905-07, Montagnola 1905-10, Paradiso 1910-30, Novazzano 1915-21, Pregassona 1917, e Mendrisio 1926-30 i primi anni della *Civica Filarmonica*. A Tremona il primo maestro di cui si tramanda la memoria è un operaio di Cremona, residente a Melano.

Un'occhiata quantitativa ai generi musicali conservati ci permette di capire quale fosse il gusto d'ascolto dell'epoca, anche se la mancanza di programmi non permette del tutto la ricostruzione del repertorio corrente. Lo stato di conservazione delle partiture con la relativa palese usura delle parti e soprattutto l'organico strumentale, suggeriscono legittimamente

una intensa frequentazione dei brani conservati. Le trascrizioni da opere liriche: 107 pezzi fra ouvertures, finali, preludi, marce, cori, cavatine, fantasie e arie; da balli 10 e altri 10 da operette. Sono assenti le trascrizioni integrali di unità operistiche. I brani originali sono 315 pezzi di marce, 138 polche, 102 valzer, 90 mazurche, 34 galop, 28 concerto/variazioni, 26 ouverture/sinfonie. Una vera e propria carta d'identità della vita musicale dell'epoca, che si rivela pure un pozzo di informazioni dirette e indirette, non solo di carattere locale; una tessera nella quale confluiscono le esperienze più disparate: interscambio e circolazione di maestri e musicanti, rapporto con gli allievi, circolazione delle parti tramite una fitta rete di copisti di ogni dove, curiosità per le novità musicali e degli strumenti, attenzione per gli aggiornamenti dell'organico delle partiture.

Difficile individuare l'apporto dei singoli maestri che si sono avvicendati, essendo i manoscritti perlopiù lavoro di anonimi copisti. Nella composizione di brani originali emerge tuttavia la figura di Antonio Bianchi di Induno Olona (datati ca. 1871 - ca. 1898) e quella di Giuseppe Mariotti (ca. 1878 - ca. 1910), vera anima della longevità di questa banda (la diresse dal 1875 fino alla morte nel 1925). Moltissime composizioni sono anonime.

Si può affermare con sicurezza che la pratica bandistica ha avuto un peso importante, se non determinante, per la diffusione della musica operistica, almeno fino al periodo fra le due guerre (in particolare fino alla Prima guerra mondiale) (Roberto Leydi).

Il nucleo centrale del repertorio per la banda italiana è rappresentato certamente dalle trascrizioni di opere liriche. Per il proprio centenario, nel 1937, la Filarmonica di Tremona ospita, di Mendrisio la *Filarmonica Liberale* che esegue brani trascritti da opere di Verdi, Donizetti e Ketelbey; la *Civica Filarmonica* pure di Wagner, Weber, Boito e Lehár. Arogno presenta Adam, Verdi, Donizetti; e Tremona stessa Verdi e Massenet; tutti i programmi sono completati con un paio di marce. Ma questi esempi si moltiplicano.

Nell'Ottocento il termine preferito era "riduzione" (Amintore Galli); ribadito da Alessandro Vessella che alla banda assegna lo scopo principale di "dilettare ed educare" essendo "il mezzo più adatto per migliorarne il gusto artistico [del popolo], divulgando quei capolavori musicali di ogni tempo e di ogni nazione, che possono essere acconciamente ridotti per un complesso di strumenti a fiato" (1897-1901, 1924, 1932). Ancora "il lavoro di trascrizione consiste soltanto nel raddoppiare o scambiare le parti, raramente modificandone il movimento", riservando alle riduzioni "scambi e modificazioni...quasi sempre consigliati e giustificati da considerazioni di sonorità, dalle preferenze accordate al registro acuto di alcuni strumenti e dalla maggiore efficacia che il riduttore se ne ripromette". Sempre

in considerazione del fatto "che la Banda esercita le funzioni di una gran lente d'ingrandimento rispetto alla sonorità del pezzo di musica... essendo destinata a suonare all'aria aperta...", avvertendo in ogni modo che "l'ingrandimento non è mestiere: è lavoro d'arte vera e sentita". Modificazioni e trasformazioni che fanno parte dell'atto stesso del trasmettere, della consegna, del passare la mano, fondamentali per capire il concetto di tradizione.

I brani più antichi conservati a Tremona sono appunto trascrizioni da opere di: Donizetti, una marcia dalla *Lucia di Lammermoor* datata 1842 (la prima è a Napoli nel 1835); Verdi, *Ernani*, la cavatina "Ernani involami", 1846 (Venezia 1844); Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, cavatina con cori "Se Romeo t'uccise un figlio", 1847 (Venezia 1830); Verdi, *Nabucco*, aria con cori, 1852 (Milano 1842) e *I due Foscari*, terzetto e quartetto 1867 (Roma 1844); e così via. Scorrendo l'inventario, non mancano i nomi di autori famosi quali Rossini, Bizet, Gounod, Meyerbeer, Mercadante, Mozart, Suppé, J. Strauss; e quelli oggi caduti nell'oblio come Giuseppe Apolloni, Romualdo Marengo, Errico Petrella, Filippo Marchetti, Joaquin Valverde, Pietro Morlacchi, Paolo Giorza, Ciro Pinsuti, i fratelli Ricci, Pedro Miguel Marqués, Teodulo Mabellini, Adolphe-Charles Adam, e altri, alcuni dei quali all'epoca godettero di indiscussa fama e successo. Per tacere i nomi di coloro che solo nella composizione bandistica trovarono diletto e apprezzamenti.

Le trascrizioni, a suo tempo, non erano per nulla ripudiate dagli stessi autori, i quali, anzi, le favorivano di buon grado. Così già Mozart subito dopo la prima rappresentazione del suo *Ratto dal serraglio* (16 luglio 1782) si affretta a eseguire una trascrizione per banda, "altrimenti qualcuno mi previene e ne ha il profitto in vece mia", sottolineando la immutabile difficoltà di "adattare gli strumenti a fiato senza che l'effetto vada minimamente perduto" (lettera del 20 luglio 1782); Gaspere Spontini in quanto responsabile generale delle bande prussiane incitava i capi-musica a trascrivere brani di sue opere, ottenendo nel 1813, dal re di Prussia, il privilegio sulla stampa e vendita delle trascrizioni, espressamente autorizzate dall'autore. Vessella propone a Roma il 6 settembre 1890, nel concerto di piazza Colonna, *Cavalleria rusticana* di Mascagni (egli stesso con esperienza di direttore di banda) tre mesi dopo la prima al Teatro Costanzi (Roma 17 maggio 1890). Lo stesso Vessella propone *Asrael* di A. Franchetti e fra altri i poemi sinfonici di Paul Geisler e di Richard Strauss: *Morte e trasfigurazione* nel 1925, parti della *Sinfonia in Fa minore* op. 12, del *Cavaliere della rosa* e le Danze da *Salomè* in una "Riduzione dall'originale voluta, desiderata dall'Autore: Teatro San Carlo 1906" stante al catalogo di Vincenzo Càfaro. Pensando pure a *Petruška* di Stravinsky. Per quanto se ne sa, tutto sommato, pagine allora poco frequenti nelle sale da concerto. Nel settembre del 1903 Romualdo Marengo si complimenta con la *Filarmonica Liberale* di Balerna per "l'impeccabile esecuzione" del suo *Ballo Excelsior* (Milano 1881); Ottorino Respighi nel 1918 commissiona

la trascrizione delle *Fontane di Roma* (1916) a Ottino Ranalli; poi, fra altri, Alfredo Ceccherini per Venezia, negli anni Cinquanta del Novecento, affronta autori come Wolf-Ferrari, Liviabella, Mortari, Casella, Pizzetti, G.F. Malipiero, De Falla, Dukas, Prokof'ev, Gershwin, A. Mossolov e Stravinsky.

La volgarizzazione del repertorio operistico avveniva peraltro anche tramite altri canali di mediazione (dalle varie combinazioni di strumenti tradizionali dell'esecuzione domestica a quelli da strada quali l'organetto di Barberia), un aspetto che pretende ancora uno studio approfondito.

Il trafiletto *La Straniera e i sonatori girovaghi* ("I Teatri" Milano, 16 aprile 1829) ci informa che

Questi instancabili visitatori delle botteghe di caffè, delle tavole rotonde, di tutti i luoghi pubblici della capitale sonano, come Dio vuole, ma suonano lo spartito della Straniera, che trovarono il lor conto a provvedere da Ricordi. Il diletto che destano, sonando ancor come sanno, dee assicurare quell'anime tenerissime, e fin qui con ragione, della gloria italiana, le quali temevano non abbastanza italiana la musica di Bellini.

Quest'opera venne rappresentata al Teatro alla Scala il 14 febbraio 1829.

Ritroviamo un'altra forma di diffusione indiretta in quelle composizioni che riproducono in tutto e per tutto la cifra connotativa del melodramma, senza riferirsi a un particolare titolo. Il famoso flautista Giulio Briccialdi, direttore della banda di Fermo (AP) ne ha lasciato ampia testimonianza ("Inventari 1916, 1923" a cura di Ugo Gironacci).

La ricaduta dello stile operistico assimilato attraverso le trascrizioni, non è difficile da cogliere nel gusto raffinato per i moduli belcantistici, riscontrabili nelle varie tipologie di composizioni strumentali originali per banda, magari per strumenti solisti. Una "cifra espressiva diventata un connotato di italianità delle bande della penisola... che costituisce la specificità culturale della banda ticinese, nel suo respiro arioso, nella morbidezza e nell'espansività del suo suono" (Carlo Piccardi).

C'è da credere che anche le esecuzioni bandistiche "in piazza" riescano a determinare una pratica di interscambio dei propri peculiari stilemi musicali, nei confronti dei compositori di teatro e delle loro musiche: dal teatro alla banda/piazza e viceversa; processo suggestivo tutto da studiare e capire.

Di difficile percorrenza risulta, almeno nel contesto svizzero italiano, l'ipotesi di uno scambio fra la produzione teatrale locale e l'amplificazione del prodotto corrente nella riproposta in piazza. Una possibilità più adatta e da verificare nelle grandi città come Milano Venezia Napoli Roma. Un esempio solo, fra i pochi: Venezia, Piazza San Marco, "a render più lieto e gradevole il vespertino passeggio della piazza, le bande musica-

li delle varie guarnigioni di presidio fra noi, ebbero sempre in costume di fare in certi determinati giorni della settimana pubblica speranza della loro perizia... Con sagace intendimento furono da essa [la banda della I.R. Marineria diretta dal maestro Scherer] ripetute le più belle musiche del nostro teatro, e l'unione e l'accordo con cui si sonarono in ispecie tutto il prim'atto della *Vestale* [di G. Pacini] e il grazioso passo-a-due dei pescatori, era veramente incantevole, come incantevole fu l'effetto. In un'aria del *Jefte* [*Il voto di Jefte* di Pietro Generali] il fagotto, in cui si appoggiava la parte principale del canto, ne rese la cantilena con tale espressione, delicatezza e soavità che per poco non se ne udivano le parole..." ("Gazzetta privilegiata di Venezia" 2 maggio 1829).

Un diletto simile si poteva cogliere anche a Milano ai Giardini pubblici per le "scelte bande austriache, che fanno risonare quei deliziosi dintorni di tutti i più bei pezzi di musica italiana e alemanna". Le sparute notizie di tanto in tanto affiorano a testimonianza di una attività periodica entrata a far parte delle abitudini cittadine, tanto da non rivestire più quel carattere di eccezionalità che giustificerebbe le segnalazioni sulle gazzette della città, e men che meno su quelle teatrali.

Da una rapida verifica sull'attività del Teatro Sociale di Lugano (pur con discontinua periodicità negli anni 1806-1883 ca. e in modo sparpagliato dal 1782), non pare che la banda agisse da ripetitore della produzione locale, anche se un qualche tipo di interscambio, per i suonatori ad esempio, sarà pure avvenuto. Si ha piuttosto la conferma della solerte attenzione per la coeva produzione musicale alla moda, ad ampio raggio e in ambito 'colto', con la puntuale riproposta ad una platea più vasta, nella quale si è formato il gusto musicale di intere generazioni.

Molte composizioni originali evidenziano il contesto entro il quale la banda si muoveva, precisandone le sue peculiari funzioni e orientamenti: *Il canto dei lavoratori* (Inno del partito operaio italiano), *Canzone degli operai*, *Canti popolari*, *Sull'aria dei profughi d'Italia* (1897) di Pietro Gori, *Fratellanza artigiana*, *Rimenbranze di Besazio*, *Un brindisi alla soc. Filarmonica Stabio*, *L'inaugurazione della banda ticinese* (1897) La Chaux-de-Fonds, *Ai martiri dell'indipendenza italiana* (1883), valzer *Tremona* (1880), e così via con marce e altri pezzi di vario carattere; nonché l'aspetto didattico *Ristretto degli elementi di musica*.

Nei suoi aspetti militari e civici l'attività bandistica ha certamente svolto una parte molto viva nella società italiana, portando "nelle piazze" la cultura musicale e contribuendo alla diffusione di una educazione musicale attiva. Una presenza sottolineata pure dal legame più o meno stretto con le vicende socio-politiche dell'Italia: dai governi napoleonici al Risorgimento e al Fascismo, la cui intima implicazione dei protagonisti meriterebbe un chiarimento.

A Lugano nel 1848 è attivo l'esiliato Gaetano Tosi, in prima fila nei moti patriottici di quegli anni.



Prospetto della "Fabbrica di strumenti musicali" di Enrico Pagani, Lugano (Archivio della Filarmonica di Tremona, 1910)

A Tremona si conservano dei libretti di marce i cui titoli: *Camicie nere e Roma imperiale*, programmatici di una stagione politica, vengono semplicemente sostituiti con l'applicazione di una etichetta con il nuovo titolo: *Camicie rosse e Roma immortale*, che si adeguano al cambiamento avvenuto; così la loro vita musicale continuava intatta.

I molti brani "ballabili", verosimilmente erano destinati anche alle esecuzioni della "bandella", per allietare le feste delle svariate occasioni di incontri. Ulteriori indicazioni e annotazioni ci mostrano la fitta rete di interscambio e circolazione, che i decennali rapporti sociali hanno saputo intrecciare e curare.

Con l'unificazione dell'organico della partitura (Vessella 1901) gli editori cominciano a vedere un commercio più appetibile. L'editore Ricordi ancora nel 1857, nel proprio "Catalogo numerico", su 29840 pezzi, propone soltanto tre brani per banda: due di Rossini *Marcia (Pas-redoublé) per il Sultano Abdul-Medjid* e lo *Stabat Mater* "ridotto per Armonia"; e la *Grande Polka* per banda militare di certa Adelaide Diran, anch'essa dedicata al Sultano Abdul-Medjid. L'offerta migliora di poco con il catalogo del 1875 che elenca una quarantina di pezzi di 21 autori (una sola trascrizione di Verdi! il *Bolero* dai *Vespri siciliani*). Pochi altri si occupano di musica per banda; Adolfo Lapini di Firenze dal 1875 con varie collane; l'editore Lucca di Milano nel 1886 presenta solo lavori originali per "Banda militare" di otto compositori.

La svolta sembra avvenire con la collana "Biblioteca popolare dei corpi di musica", con varie diramazioni, che Ricordi affida a Giuseppe Mariani agli inizi del Novecento, con la quale la composizione originale e trascrizione per banda assume il crisma della formale legittimazione. Una sorta di partitura-monumento che certo perde quella duttilità richiesta nel "personalizzare" la musica per quel complesso.

Lo stesso processo si trova allorquando la banda allenta la sua originaria e primaria funzione-musica, per assumere quella di banda-monumento. Un processo di istituzionalizzazione, per tutte le bande, simile a quello che troviamo documentato a Tremona: 1875 adozione del primo vessillo; 1887 inaugurazione della Sala Sociale (unica in quei tempi nel distretto), un edificio eretto in muratura appositamente e a carico dei soci con l'aiuto delle famiglie patrizie. Questo atto viene addirittura siglato con un rogito presso il notaio Antonio Rossi di Arzo il 16 febbraio 1887. Con lo Statuto viene stabilizzata e ufficializzata una pratica già in atto da tempo.

Nei primi decenni di attività non ci si occupava molto di questioni di struttura amministrativa; ora che si assume la consapevolezza della propria storia e l'orgoglio di paese fa sentire il proprio richiamo, diventa inevitabile disciplinare quello che fino ad allora avveniva in modo variamente più spontaneo e semplice. Da questo momento anche gli archivi conservano più generosamente la relativa documentazione. I programmi musicali dei concerti svolti però scarseggiano ancora, testimoniando che la funzione-musica è data per scontata e non merita altra attenzione.

La considerazione stessa che si aveva nell'Ottocento della musica funzionale come di una musica di rango inferiore (Carl Dahlhaus), non ha certo favorito una sistemazione critica del fenomeno né una attenzione, da parte degli studiosi, libera da preconcetti estetici e storiografici.

La caratteristica ambiguità del soggetto banda, né colto né popolare, che accanto ai brani originali vede prevalere, per quantità, la trascrizione di generi colti, ma anche di un ruolo sociale che da una volta all'altra è militare e civico, una funzione esecutiva in concerto e nelle feste, come nelle celebrazioni civili e religiose e nelle sfilate, obbliga lo studioso a ripensare gli strumenti di indagine, propri di un lavoro interdisciplinare e di gruppo, svolto sul campo. Con lo scopo di arrivare a una migliore conoscenza e comprensione di questa non piccola fetta di concreta vita musicale della Svizzera italiana, nei suoi intrecciati aspetti sociali pedagogici e culturali. Un capitolo di "piccola storia", lontana da tentazioni localistiche e oleografiche, che meriterebbe di essere tenuto nel debito conto.

Bibliografia

- A. Galli, *Il manuale del Capomusica. Trattato di strumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1889.
- A. Vessella, *Studi d'istrumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1897-1901, 1932.
- Id., *Esempi d'istrumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1924.
- Id., *La banda dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Istituto Nazionale editoriale, 1935.
- F. Vessella, *Alessandro Vessella. La vita e le opere*, Roma, Scuola salesiana del libro, 1939.
- G. Milani, *Le bande musicali della Svizzera italiana*, Agno, Arti grafiche Bernasconi, 1981.
- R. Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in AA.VV., "Storia dell'opera italiana", a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, 6, "Teorie e tecniche immagini e fantasmi", Torino, EDT, 1988.
- C. Piccardi, *Il do di petto della tromba*, in "Cooperazione", 13 gennaio 1977.
- Id., *A suon di banda*, in "L'onda" (Lugano RTSI), n. 94, 10 giugno 2001.
- C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980 (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990).
- M. Capra, *Società filarmoniche nell'800: tipologia e repertorio*, in "Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento", Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società filarmonica di Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia/Società filarmonica, 1998 ("Quaderni dell'archivio delle Società filarmoniche italiane, 1").
- M. Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei com-*

positori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945, prefazione di R. Leydi, Bergamo, s.e. (copyright M. Anesa), 1993.

Id., *Dizionario della musica italiana per banda e gruppi di fiati. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, vol. II, Gazzaniga (BG), s.e. (copyright M. Anesa), 1997.

Inventari mss. del fondo musicale del 1916 e 1923, copia computerizzata a cura di U. Gironacci, Fermo, Municipio, Banda Cittadina, 1992.

Tremona: 1837-1987. 150 anni di musica, a cura di G. Lazzeri, Mendrisio, Tipo Print Offset, 1987.

Inventario archivio musicale Società Filarmonica Tremona, a cura di G. Ballerini, Tremona, 1977 (copia computerizzata di G. Ferrari, 1989).

Bande in attività nella Svizzera italiana
(censimento del 1981, Giuseppe Milani)

Indice cronologico per anno di fondazione

1. 1785 BELLINZONA (Civica Filarmonica)
2. 1827 CHIASSO (Musica Cittadina)
3. 1830 LUGANO (Civica Filarmonica)
4. 1835 (ricost. 1935) CASTEL SAN PIETRO (Civica Filarmonica)
5. 1837 TREMONA (Società Filarmonica)
6. 1850 CURIO (Filarmonica Armonia Curiese)
7. 1858 GENTILINO (Filarmonica Liberale Radicale della Collina d'Oro)
8. 1864 FAIDO (Società Filarmonica)
9. 1873 MONTAGNOLA (Società Filarmonica Popolare Democratica)
10. 1876 AIROLO (Società Filarmonica)
11. 1877 (1907)/MESOCCO (Armonia Elvetica) [Grigioni italiano]
12. 1877 TORRICELLA-TAVERNE (Società Filarmonica)
13. 1879 POSCHIAVO (Filarmonica Comunale) [Grigioni italiano]
14. 1886 BRUSIO (Filarmonica Avvenire) [Grigioni italiano]
15. 1886 SONVICO (Società Filarmonica Unione)
16. 1888 MENDRISIO (Filarmonica Liberale)
17. 1889 SESSA-MONTEGGIO (Società Musicale Concordia)
18. 1889 STABIO (Società Filarmonica)
19. 1892 OSOGNA (Società Filarmonica)
20. 1894 ROVEREDO (Società Filarmonica) [Grigioni italiano]
21. 1894 SAN PIETRO DI STABIO (Società Filarmonica Unione)
22. 1895 DARO (Musica)
23. 1895 MORBIO INFERIORE (Filarmonica Conservatrice)
24. 1901 BANCO (Società Filarmonica Nuovo Avvenire)
25. 1902 BELLINZONA (Musica Ferrovieri)

26. 1902 CADENAZZO (Società Filarmonica Liberale Radicale)
27. 1902 PREGASSONA (Società Filarmonica Unione)
28. 1903 CARASSO (Società Filarmonica)
29. 1903 GIUBIASCO (Civica Filarmonica)
30. 1903 PARADISO (Società Filarmonica)
31. 1904 CANOBBIO (Filarmonica Risveglio)
32. 1906 MINUSIO (Musica)
33. 1910 LOCARNO (Musica Cittadina)
34. 1911 ASCONA (Unione Filarmoniche Asconesi)
35. 1912 CHIASSO (Musica Ferrovieri Federali)
36. 1913 OLIVONE (Corpo Musicale)
37. 1915 NOVAZZANO (Musica Unione)
38. 1917 BODIO (Società Filarmonica)
39. 1919 AROGNO (Società Filarmonica)
40. 1920 BIASCA (Società Filarmonica)
41. 1921 ARZO (Musica Aurora)
42. 1921 GORDUNO (Società Filarmonica)
43. 1921 PIOTTA (Filarmonica)
44. 1923 AGNO (Società Filarmonica)
45. 1926 MENDRISIO (Civica Filarmonica)
46. 1928 ARBEDO-CASTIONE (Società Filarmonica Arbedese)
47. 1930 MONTECARASSO-SEMENTINA (Filarmonica Azzurra)
48. 1930 RIVA SAN VITALE (Filarmonica Comunale)
49. 1932 BRISSAGO (Filarmonica Brissaghese)
50. 1933 BIRONICO (Filarmonica Unione Rivera-Bironico-Camignolo)
51. 1933 LIGORNETTO (Filarmonica Comunale)
52. 1939 CASTAGNOLA (Società Filarmonica)
53. 1945 ALTO MALCANTONE ([BRENO], Società Filarmonica)
54. 1948 MAGADINO (Unione Filarmonica Gambarognese)
55. 1949 BALERNA (Civica Filarmonica)
56. 1949 LOSONE (Circolo Musicale)
57. 1955 TESSERETE (Filarmonica Capriarchese)
58. 1956 BONDO (Società di Musica Badile Bregaglia) [Grigioni italiano]
59. 1962 CAMPIONE D'ITALIA (Corpo Musicale)
60. 1964 CASTELROTTO (Filarmonica)
61. 1965 TENERO-GORDOLA (Filarmonica Verzaschese)
62. 1970 BLENIO (Gioventù Bandistica Bleniese)
63. 1979 MEDIO VEDEGGIO (GRAVESANO, Filarmonica)

Bande scomparse nella Svizzera italiana

Primo censimento (ordine per distretti e alfabetico per località)

Mendrisio

1. BALERNA (Bandella Operaia)
2. BESAZIO (Bandella)
3. CABBIO (Filarmonica Liberale)
4. CANEGGIO (Banda Musicale)
5. NOVAZZANO (Filarmonica Liberale)
6. NOVAZZANO (Filarmonica Conservatrice)
7. PEDRINATE
8. PEDRINATE (Banda del Laghetto)
9. RANCATE (La Concordia)
10. RIVA SAN VITALE (Conservatrice)
11. RONCAPIANO
12. SCUDELLATE

Lugano

13. ARANNO (Musica Liberale)
14. AROSIO
15. ASTANO
16. ASTANO (Bandella)
17. BANCO (Musica Nuovo Avvenire)
18. BARBENGO
19. BEDANO
20. BEDIGLIORA
21. BIOGGIO
22. BOMBINASCO (CURIO)
23. BRUSINO
24. BREGANZONA
25. CADEMARIO
26. CADRO
27. CARONA
28. CASLANO
29. CASLANO (Bandella Rossa)
30. CASTELROTTO (CROGLIO-CASTELROTTO)
31. COMANO
32. CROGLIO (CROGLIO-CASTELROTTO)
33. CUREGLIA
34. DAVESCO SORAGNO
35. FESCOGGIA

36. GANDRIA
37. ISEO
38. LUGANO (Banda Corpo dei Volontari)
39. LUGANO (Banda Istituto Elvetico)
40. LUGANO (Modern Band)
41. LUGANO (Musica Militare)
42. MAGLIASO
43. MAROGGIA (Società Filarmonica Maroggese)
44. MAROGGIA (Liberale)
45. MASSAGNO
46. MELIDE
47. MIGLIEGLIA
48. MOLINO NUOVO (Bandella)
49. MORCOTE
50. NEGGIO
51. NOVAGGIO
52. PONTE CAPRIASCA
53. PONTE TRESA
54. PURA (Filarmonica)
55. PURA (Bandella)
56. PURASCA (CROGLIO)
57. ROVIO
58. SAN PIETRO PAMBIO
59. VERNATE
60. VEZIA
61. VEZIO
62. VICOMORCOTE
63. VIGANELLO

Bellinzona

64. ISONE
65. MONTECARASSO (Filarmonica Rossa)
66. SEMENTINA

Vallemaggia

67. AVEGNO
68. CAVERGNO

Riviera (nessuna segnalazione)

Blenio

- 69. AQUILA
- 70. MALVAGLIA
- 71. OLIVONE
- 72. PONTO VALENTINO

Leventina

- 73. BODIO (Filarmonica Cattolica)
- 74. GIORNICO
- 75. PRATO-DALPE-RODI

Locarno

- 76. GORDOLA
- 77. INDEMINE
- 78. INTRAGNA
- 79. LOCO
- 80. MURALTO (Concertino Muraltese)
- 81. MURALTO
- 82. ORSELINA
- 83. RONCO SOPRA ASCONA
- 84. TEGNA
- 85. TENERO

Grigioni italiano

- 86. ARVIGO
- 87. GRONO
- 88. SOAZZA
- 89. VICOSOPRANO

Svizzera interna

- 90. BIENNE (Banda Ticinese)
- 91. LA CHAUX DE FONDS (Harmonie Tessinoise)
- 92. LA CHAUX DE FONDS (Banda)
- 93. NEUCHÂTEL (Banda Ticinese)
- 94. ZURIGO (Società Filarmonica)

“JÜDISCHE” MUSIK AUS DEM SCHWEIZER EXIL
MAX ETTINGER IN ASCONA

Ein Requiem ist das zeitgemässeste Werk, das es geben kann – noch nie hat man es für eine so grosse menschliche Hekatombe singen können¹, schrieb der renommierte Musikwissenschaftler Alfred Einstein anlässlich der Uraufführung von Max Ettingers *Jiddisch Requiem* 1948 in der Zürcher Tonhalle an den Komponisten. Diese Totenklage für die Opfer des Krieges bildete nicht nur den eigentlichen Gipfelpunkt von Ettingers jahrelanger Auseinandersetzung mit jiddischen und hebräischen geistlichen Vorlagen, sondern kann darüber hinaus als Stellungnahme zu seiner eigenen Situation gedeutet werden, die untrennbar mit der Tragödie des jüdischen Volkes verbunden war. Als Enkel des angesehenen Oberrabbiners Isak Ahron Ettinger 1874 in Lemberg geboren, der damaligen Hauptstadt des habsburgischen Galizien², stand Max Ettinger bis zum Tod des Grossvaters unter einem nicht zu überschätzenden Einfluss des orthodoxen Rabbiners. Mit voller Berechtigung konnte er daher viele Jahre später schreiben, dass *ich einer der wenigen jüdischen Komponisten bin, der aus einer alten, orthodoxen Familie stammt, dessen Vorfahren berühmte Gelehrte waren und der in seiner Jugend noch fleissig Talmud studierte, also das Judentum wirklich kennt und erlebt hat³.*

Ogleich sich Ettinger während seiner letzten zwanzig Lebensjahre mit 'jüdischen' Vorlagen auseinandergesetzt hat, deutete vor seiner Exilzeit nichts auf das spätere Selbstverständnis als *jüdischer Komponist* hin. Zunächst waren es gerade die jüdischen Wurzeln gewesen, die ihm eine Laufbahn als Komponist beinahe unmöglich gemacht hatten, da sein orthodoxer Grossvater Musik konsequent ablehnte und er nur dank seiner couragierten Mutter rudimentär in Musik unterrichtet wurde. Erst mit 24 Jahren vermochte sich Ettinger vom Bann des mittlerweile verstorbenen Grossvaters so weit zu lösen, dass er 1899 nach Berlin fahren konnte, um sich dort bei Heinrich Herzogenberg und Heinrich van Eycken auf die Zulassungsprüfung der Münchner Akademie der Tonkunst vorzubereiten. Dank beachtlicher Fortschritte war es ihm bereits im darauffolgenden Jahr möglich, in München ein Kompositionsstudium aufzunehmen, wobei sich besonders der Einfluss seiner dortigen Lehrer Joseph Rheinberger, Ludwig Thuille und Victor Gluth als prägend für sein Werk erweisen sollte. Nach Abschluss des Studiums blieb er zusammen mit seiner Gattin – der Sängerin Josefine (Josi) Krisack – für zwanzig weitere Jahre in München, wo er sich nicht zuletzt deshalb ausschliesslich der Komposition widmete, weil er aus gesundheitlichen Gründen jegliche Ambitionen als Kapellmeister hatte aufgeben müssen⁴.

Von Beginn seiner kompositorischen Laufbahn an widmete sich Ettinger überwiegend der Vokalmusik, was sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in zahlreichen Liedkompositionen niederschlug und schliesslich in den 1920er Jahren zu insgesamt sieben fertiggestellten Opern führte – von ‚jüdischer‘ Musik kann dabei keine Rede sein. Ein besonderes Merkmal seiner Opern stellt die hohe Qualität der textlichen Vorlagen dar, die er unter anderem bei Boccaccio (*Rialon* und *Der eifersüchtige Trinker*), aber auch bei Goethe (*Clavigo*) und Frank Wedekind (*Frühlings Erwachen*) fand; erst bei seiner letzten Oper (*Dolores*) verzichtete er auf einen bereits bekannten literarischen Stoff. Bei der Einrichtung der Textbücher wandte er in allen Fällen eine akribische Art der Kürzung an, dergestalt, dass er für die Repliken fast ausnahmslos Satzfragmente der originalen Vorlage verwendete: Ettinger paraphrasierte nicht, er liess aus. Der Grund für dieses Vorgehen lag darin, dass er die Verständlichkeit des gesungenen Textes zum obersten Prinzip erklärte, dem sich mit allen anderen Parametern selbst die Musik unterzuordnen hatte, wodurch dem einzelnen Wort eine zentrale Bedeutung zukam, der Ettinger mit einer hohen literarischen Qualität gerecht werden wollte. Mit dieser Art der ‚Literaturoper‘ feierte er im Deutschland der 1920er Jahre zahlreiche Erfolge: Seine Opern wurden unter anderem in Nürnberg, Hamburg und München gespielt, *Juana* anlässlich des Tonkünstlerfestes von 1925 in Kiel und *Clavigo* sowie *Frühlings Erwachen* unter Gustav Brecher in Leipzig mit grossem Echo uraufgeführt.

Obwohl seine Anfänge als Opernkomponist vielversprechend waren, konnte er in den 1930er Jahren nicht mehr an die früheren Erfolge anknüpfen, so dass die Augsburger Inszenierung von *Frühlings Erwachen* im November 1929 bis heute die letzte Bühnenproduktion einer Oper Ettingers bleiben sollte⁵. Ebenso wie seine Versuche, nach 1930 Interessenten für die Bühnenwerke zu finden, blieb auch ein Umzug nach Berlin weitgehend folgenlos. Dorthin war er 1931 ohne seine Gattin gezogen, um als Lehrer an der neu gegründeten Zweiganstalt Kaiserallee des Sternschen Konservatoriums zu unterrichten, die jedoch bereits nach wenigen Monaten wieder schliessen musste, was für Ettinger den Verlust seiner Anstellung bedeutete. Einen letzten Versuch, in Deutschland Fuss zu fassen, stellte seine Tätigkeit als Filmkomponist bei der Berliner Titania-Film GmbH dar, in deren Auftrag er 1931/32 die Musik zu insgesamt sieben Dokumentarfilmen sowie zum Spielfilm *Knalleffekt* verfasste. Vermutlich wegen des ausbleibenden Erfolges des Spielfilms, von dem sich alle Beteiligten sehr viel versprochen hatten – Ettinger erhoffte sich den Durchbruch als Filmkomponist –, blieben weitere Aufträge von der Filmindustrie aus. Dieses für Ettingers Berliner Zeit symptomatische Scheitern erstaunt nicht nur in Anbetracht dessen, dass er sich im vorherigen Jahrzehnt einen Namen als Opernkomponist gemacht hatte, sondern auch deshalb, weil er seine Tätigkeit bereitwillig auf die unterschiedlich-

sten Zweige ausweitete. Trotz aller Anstrengungen war das Ehepaar Ettinger zunehmend auf die Einkünfte angewiesen, die Josi im Tessin mit dem zu einer kleinen Pension umfunktionierten Haus erwirtschaftete, das die beiden in Ascona besaßen. Aus der Schweiz die besorgniserregenden politischen Entwicklungen in Deutschland beobachtend, drängte Josi immer stärker auf einen Umzug ihres Mannes nach Ascona, den dieser aber wegen der zahlreichen in der Luft hängenden Projekte so lange wie möglich hinauszögerte.

[...] Ich möchte schrecklich gern zurück, denn hier ist es gar nicht schön und wird jeden Tag mieser. Aber andererseits wenn „Gott behüte der Frieden ausbricht“, dass eines von meinen 1000 Unternehmungen wird, dann müsste ich ev. mein Kommen verschieben⁶.

Innerhalb der wenigen Jahre zwischen Weltwirtschaftskrise und Hitlers Machtergreifung hatte sich das Blatt gewendet, was beim ehemals hoffnungsvollen Komponisten zu einer wachsenden Resignation führte und den Wunsch, ins Exil zu gehen, immer lauter werden liess. Als ihm seine Frau mitteilte, dass in Ascona ein Kino eröffnet werden sollte, war er sogleich begeistert. Mit den Erfahrungen, die er bei der Titania-Film GmbH gesammelt hatte, sah er sich als idealen Leiter des neuen Kinos, woraus jedoch ebenfalls nichts wurde⁷. Schliesslich zog Ettinger – ohne jegliche Aussicht auf Arbeit – im Sommer 1933 zu seiner Frau in die Schweiz.

Ettinger wurde von den politischen Umständen in ein Exil getrieben, das offiziell nicht als solches anerkannt war, da jüdische Flüchtlinge in der Schweiz erst ab Juli 1944 als an Leib und Leben gefährdet galten⁸. Er kam zu einem Zeitpunkt nach Ascona, als das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement klare Weisungen an die kantonalen Polizeibehörden erlassen hatte, wonach die Schweiz für jüdische Flüchtlinge ausschliesslich als Durchgangsland galt. Erschwerend kam hinzu, dass neben der Staatszugehörigkeit auch der Status Ettingers permanent in der Schwebe lag. Obwohl Lemberg nach dem Ersten Weltkrieg polnisch geworden war, reiste der Komponist als österreichischer Staatsangehöriger in die Schweiz ein. Im Melderegister der Stadt Zürich wurde er im Jahr 1940 jedoch als Deutscher und 1945 als Staatenloser geführt – eine Folge der allgemeinen Ausbürgerung jüdischer Emigranten im Jahr 1941⁹. Die erste Bestätigung von Ettingers Flüchtlingsstatus findet sich für das Jahr 1950 – fünf Jahre nach Kriegsende¹⁰!

An die verweigerte Anerkennung des Flüchtlingsstatus jüdischer Emigranten war ein allgemeines Erwerbsverbot geknüpft, das in der Regel selbst unentgeltliche Arbeit jeglicher Art mit einschloss¹¹. Die einschneidende Wirkung, die die jederzeit mögliche Ausweisung und das Erwerbsverbot auf Ettingers Leben hatten, kann wohl kaum überschätzt

werden. Mit dem Erwerbsverbot gingen gravierende finanzielle Schwierigkeiten einher, die existentiell wurden, als Ettingers Haus – die von Josi Ettinger betriebene Pension – einem Bankenkonzurs zum Opfer fiel. So finden sich im Nachlass Ettingers Briefe des *Verbandes Schweizerisch Israelitischer Armenpflege*, der Ettinger für 1938 und 1943 finanzielle Unterstützung zusagte¹².

Ettingers Schweizer Jahre standen in engem Zusammenhang mit der *Israelitischen Cultusgemeinde Zürich ICZ*, deren Mitglieder weitgehend sein einziger Kontakt zur Umwelt gewesen zu sein scheinen. Da sich Ettinger während der Exilzeit nicht nur intensiv mit seinem jüdischen Glauben auseinandersetzte, sondern auch eine enge Beziehung zur Zürcher Gemeinde pflegte, lag es für den kinderlos gebliebenen Komponisten nahe, seinen Nachlass der ICZ zu überlassen. Dass anlässlich der Einweihungsfeier des neuen Gebäudes der Israelitischen Cultusgemeinde im Jahr 1939 Ettingers Oratorium *Das Lied von Moses* gespielt wurde, zeigt, in welchem Masse sich auch die jüdische Gemeinde dem Komponisten verbunden fühlte. Die Zusammenarbeit mit dem Männerchor ‚Hasomir‘ und dem Zürcher ‚Omanut‘, dem Verein zur Förderung jüdischer Kultur in der Schweiz, ermöglichte Ettinger wenigstens sporadische Aufführungen seiner Werke. Auch nach dem Krieg blieb Ettinger dem jüdischen Umfeld verbunden, indem er neben seiner Tätigkeit als Komponist etwa jüdischen Flüchtlingskindern Singstunden und Religionsunterricht erteilte.

Neben dem engen Kontakt zur jüdischen Gemeinde finden sich keine Hinweise auf einen erfolgreichen Versuch Ettingers, sich ins Schweizer Musikleben einzugliedern; selbst ein Aufnahmeantrag für den Schweizer Tonkünstlerverein fehlt. Insofern kann es nicht erstaunen, dass Ettingers zwanzigjähriger Aufenthalt in der Schweiz ausserhalb jüdischer Kreise nur selten wahrgenommen wurde. Ausnahmen bilden allein die wenigen Aufführungen von Ettingers Oratorien in der Zürcher Tonhalle – deren finanzielles Risiko er in der Regel selbst zu tragen hatte – sowie die gelegentlich vom Schweizer Rundfunk übertragenen Werke.

1938 sandte Radio Bern meine „Juana“ in einer ausgezeichneten Wiedergabe, 1939 mein Vocalquartett nach den berühmten Rubayat des persischen Dichters Omar Chajjam, 1940 ein neues Vocalquartett nach Fabeln von Lafontaine. Für das Radio Monte Ceneri bearbeitete ich auf Bestellung fünf Psalmen des italienischen Meisters Benedetto Marcello, die dann wiederholt gesendet wurden¹³.

Ettinger verbrachte seine letzten zwanzig Lebensjahre in Ascona und trat dennoch im Tessin kaum in Erscheinung. Dass dieses zurückgezogene Dasein keineswegs auf eine bewusste Entscheidung des Komponisten

zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf die Unmöglichkeit, im Tessin Aufführungsmöglichkeiten zu finden, liegt auf der Hand. Dafür spricht nicht zuletzt der in seinem Nachlass enthaltene Briefwechsel mit dem Radio Svizzera italiana ‚Monte Ceneri‘, der Ettingers vergebliche Anstrengungen dokumentiert, nach der in Auftrag gegebenen Bearbeitung von Benedetto Marcellos Psalmen auch andere Werke beim Rundfunk anzubringen, etwa das *Hornkonzert* oder das Orchesterwerk *Traumbilder*. Daneben findet sich eine weitere der raren Spuren Ettingers südlich der Alpen im Katalog einer von Walter Jesinghaus gestalteten Ausstellung von Manuskripten schweizerischer Komponisten in der Kantonsbibliothek Lugano, wo Ettinger zumindest mit den Orchestervariationen *Cantus hebraicus* sowie dem Klavierlied *Die Adler* über ein Gedicht von Jo Mihaly vertreten war¹⁴.

Die Kompositionen, die Ettinger nach seinem Gang ins Schweizer Exil verfasste, unterscheiden sich in zweierlei Hinsicht wesentlich von den früheren. Erstens weisen sie keine Opuszahlen mehr auf, sind jedoch datiert, und zweitens ist ein auf jüdische Themen hin verlagerter Schwerpunkt erkennbar. Indem sich Ettinger dem Jüdischen zuwandte, kehrte er nicht bloss im abstrakten Sinn zu den Wurzeln seines Volkes zurück, sondern auch zu seinen persönlichen Ursprüngen. Die Intention, die dieser Auseinandersetzung mit jiddischen und hebräischen Themen zugrunde lag, verschob sich in direktem Zusammenhang mit den Geschehnissen der Zeit weg von einer blossen Rückbesinnung und hin zu einer konservierenden Bearbeitung des bedrohten Gedankengutes. Besonders deutlich wird diese Wandlung von Ettingers kompositorischem Selbstverständnis in seiner Haltung gegenüber der Rolle einer ‚jüdischen‘ Musik – die Möglichkeit einer solchen steht und fällt mit der Prämisse, dass dem Nationalen im Kompositionsvorgang eine grundsätzliche Bedeutung zukommt. Ettinger war sich der Problematik einer ‚jüdischen‘ Musik durchaus bewusst, was sowohl in einem Berner Referat von 1936 als auch in seinem Briefwechsel mit Salli Levy deutlich wird¹⁵. So begrüßte er die Gründung sowie die Aktivitäten des *World Center for Jewish Music in Palestine* und stellte sich der Organisation bereitwillig zur Verfügung, gab jedoch gleichzeitig seiner Kritik an der Idee einer ‚jüdischen‘ Musik Ausdruck.

Denn es erhebt sich leicht die Frage: gibt es eine Jüdische Musik? Und wir wollen doch nicht gleich ins nationalistische Fahrwasser... Ich könnte noch viel darüber sagen, aber der Raum gestattet dies nicht – und Sie verstehen mich sicherlich. Der beste und richtigste Titel [für die Zeitschrift des Weltzentrums jüdischer Musik] wäre: Musik der Juden!, weil er alles in sich schliesst. [...] und es müsste nicht nur „jüdisches“ sein, – eben nur: Musik von Juden¹⁶.

Ettingers ausgesprochen modern anmutende Haltung von 1937 konnte dem Grauen des Dritten Reiches jedoch nicht standhalten, das mit Millionen ermordeter Juden jegliche kritische Distanz zu ‚jüdischer‘ Musik inadäquat erscheinen liess. Wie sehr das Bedürfnis, die Opfer zu beklagen und Trost in der eigenen Tradition zu finden, die Differenzierung zwischen einer *Jüdischen Musik* und *Musik von Juden* obsolet machte, tritt exemplarisch in Ettingers *Jiddisch Requiem* von 1948 zutage, das anlässlich des 25-jährigen Bestehens des jüdischen Gesangsvereins ‚Hasomir‘ in der Zürcher Tonhalle uraufgeführt wurde. Darin verknüpfte Ettinger Dichtungen von Layser Aychenrand und Chaim Nachmann Bialik zu einem Text, in dessen Zentrum die Bitte um Ruhe steht. Damit ist sowohl die Ruhe für die *heiligen Toten* gemeint – wie dies der lateinische Begriff „Requiem“ nahelegt – als auch für unser *gemartertes Volk*¹⁷. Auch war der Komponist bestrebt, eine Eigenschaft hervorzuheben, die er selbst als typisch für das jüdische Volk erachtete, nämlich *aus dem Leiden neue Kraft zu schöpfen! Sein Leiden schöpferisch zu gestalten*¹⁸. In musikalischer Hinsicht löste Ettinger diese *Aufgabe, die mich fast erdrückte*¹⁹, indem er die neun Gesänge in zwei Teile zusammenfasste, deren erster mit einem Praeludium und der zweite mit einer Fuge eingeleitet wird. Dass nicht nur die solistischen und chorischen Gesänge im Stil jiddischer und hebräischer Volkslieder komponiert wurden, sondern sogar die textlose Fuge vom Dirigenten Alexander Schaichet als eine *Fuge der Juden von heute* verstanden wurde²⁰, zeigt, in welchem Mass Ettingers *Jiddisch Requiem* den damaligen Vorstellungen einer ‚jüdischen‘ Nationalmusik entsprach. War die Anlehnung an ‚jüdische‘ Musik durch die volksliedartige Vertonung implizit gegeben, so wurde die nationale Bestimmung bei der Uraufführung dadurch explizit gemacht, dass unmittelbar nach dem *Jiddisch Requiem* die Solisten und der Chor die *Hatikva* sangen – die Nationalhymne des wenige Monate alten Staates Israel, mit einer von Ettinger eigens für diesen Anlass gesetzten Orchesterbegleitung. Auf das *Requiem* die Hymne Israels erklingen zu lassen und damit die Totenklage mit dem Symbol der neuen Selbständigkeit zu konfrontieren, entsprach in musikalischer Hinsicht dem Leitgedanken, *aus dem Leiden neue Kraft zu schöpfen*. Auch der Schluss des *Requiems* weist diese Perspektive auf, indem er nach den heraufbeschworenen Greuelthaten in einen wenig konkreten, aber um so hoffnungsvolleren Trost mündet: *Oich uns wet gerot’n [...] besseres un scheneres Derleb’n* [Auch für uns kommt besseres und schöneres Erleben]. Wie aus seinem Aufsatz zum *Requiem* ersichtlich ist, verstand Ettinger diesen Ausspruch nicht als Zeichen blosser Hoffnung, sondern durchaus als warnende Mahnung an alle Nicht-Juden, denn *Qui mange d’Israël – en meurt...*²¹.

NOTE

1. Brief von A. Einstein an M. Ettinger, Northampton/MA 11. 5. 1949 [Israelitische Cultusgemeinde Zürich ICZ, Nachlass Ettinger].

2. Während Max Ettingers Leben wechselte die Stadt Lemberg nicht bloss zweimal ihren Namen, sondern lag im Lauf der Zeit auch in unterschiedlichen Staatsgebieten: Aus dem habsburgischen Lemberg wurde 1919 das zu Polen gehörige Lwow und schliesslich nach 1946 das ukrainische Lviv.

3. Brief von M. Ettinger an S. Levi, Ascona 10. 3. 1937 [ICZ, Nachlass Ettinger].

4. In der Konzertsaison 1906/07 hatte Ettinger für kurze Zeit eine Kapellmeisterstelle in Saarbrücken inne und vier Jahre später eine solche in Lübeck.

5. Eine letzte Anerkennung für sein Bühnenschaffen erfuhr Ettinger schliesslich Mitte der 1930er Jahre: Für *Dolores*, seine letzte fertiggestellte Oper, wurde er neben Gabriele Bianchi und Hanns H. Meyerowitz im Jahr 1936 mit dem *Émil Hertzka-Gedächtnispreis* ausgezeichnet. Obwohl der Jury mit Ernst Křenek, Karl Rankl, Lothar Wallerstein, Egon Wellesz und Alexander Zemlinsky einflussreiche Persönlichkeiten angehörten, war vor dem Hintergrund der politischen Lage nicht mehr an eine Aufführung von *Dolores* zu denken.

6. Brief von M. an J. Ettinger, Berlin 10. 10. 1931 [ICZ, Nachlass Ettinger].

7. *Nun möchte ich wissen, wie Du auf die geradezu geniale Idee kommst, dass Meier ein Kino gegenüber Burgo bauen würde?! Der Platz dazu wäre ideal herrlich! Ich würde es mit meinen Beziehungen zum Film, Verleiher und -Industrie ausgezeichnet leiten. Du hast doch zu niemandem etwas gesagt? Vorsicht, sonst macht es Meier mit jemand anders. Sind Meiers zu Weihnachten da? Ich bringe einen fertigen Plan mit. Es wäre ein sicheres Geschäft...* . Brief von Max an J. Ettinger, Berlin 24. 11. 31 [ICZ, Nachlass Ettinger].

8. C. Ludwig, *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart* (1957). Bern, Lang, 1966, S. 294 .

9. Melderegister der Stadt Zürich [Stadtarchiv Zürich, ohne Signatur].

10. Bescheinigung der IRO vom 28. 4. 1950 [ICZ, Nachlass Ettinger].

11. C. Ludwig, *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz*, S. 52ff.

12. Briefe des Verbandes Schweizer Israelitischer Armenpflege an M. Ettinger, 23. 11. 1938 und 15. 2. 1943 [ICZ, Nachlass Ettinger].

13. M. Ettinger, *Wollen und Geschehen. Rückschau zum 70. Geburtstag*, in „Israelitisches Wochenblatt“ 44 (1944), Nr. 51, S. 29.

14. *Manoscritti di compositori svizzeri contemporanei. Mostra nella Biblioteca cantonale di Lugano 25 marzo - 30 aprile 1945*, hrsg. von W. Jesinghaus, S. 51.

15. M. Ettinger, *Jüdische Musik*, Vortrag (Typoskript) 1936; Briefe von M. Ettinger an S. Levi, Ascona 10. 3. und 17. 12. 1937 [ICZ, Nachlass Ettinger].

16. Brief von M. Ettinger an S. Levy, Ascona 10. 3. 1937 [ICZ, Nachlass Ettinger].

17. M. Ettinger, *Jiddisch Requiem I*, in „Israelitisches Wochenblatt“ 48 (1948), Nr. 40, S. 33.

18. M. Ettinger, *Jiddisch Requiem II*, in „Israelitisches Wochenblatt“ 48 (1948), Nr. 41, S. 27.

19. Ebenda.

20. Ebenda.

21. Ebenda.

IL FUTURO NEL PASSATO

L'avanguardia come radicale messa in questione dei principi reggenti il sistema linguistico e la stessa posizione dell'arte nella società è più la congiuntura di un periodo che la condizione di singoli percorsi personali. Il Novecento in questo senso ha conosciuto varie fasi caratterizzate da questa forma di ripensamento globale del fare artistico, cruciali ma relativamente brevi, certamente assai più brevi delle fasi di riflusso, come fu quella "neoclassica" tra le due guerre, il cui orientamento restaurativo provvide ad accreditare un livello di modernità compatibile con il grado di coscienza artistica maturato nella società e quindi più duraturo. Il secondo dopoguerra con l'esperienza di Darmstadt ha confermato la brevità di una stagione che in forma ancor più determinata degli espressionisti viennesi, alla cui lezione si richiamava, pretese di liberare definitivamente l'oggetto compositivo da ogni scoria che non fosse congruente con la sua essenza. La riduzione del processo creativo alla ricerca ontologica sulle strutture compositive ha bruciato energie collettive innumerevoli senza approdare a nessun verbo in grado di orientare verso un obiettivo comune la scrittura di coloro che hanno intrapreso la scelta radicale. Accanto ai riflussi ne sono discese esperienze che si sono trovate a declinare a livello di solitaria esperienza individuale l'impegno ad affermare il principio di mantenere la prassi compositiva all'altezza del compito radicale. Francesco Hoch appartiene a questa scelta schiera, avendo svolto un itinerario programmaticamente confrontato con ipotesi formali via via superate in stadi dimostrativi della capacità di organizzare il materiale secondo una serrata logica evolutiva.

Dopo aver saggiato le possibilità dell'informale, il ritorno alla funzione determinante della scrittura, l'identificazione del carattere formante della "figura", la variabilità all'interno della predeterminazione compositiva, il musicista ticinese è pervenuto alla coscienza della dissoluzione dell'ordine razionale sull'orlo della fisicità liberata del suono, e addirittura ad uno stato che disloca l'ultima fase della sua esperienza in una condizione "postuma" di creazione inglobante la memoria di tutti gli stadi consunti. Tale orientamento, teso sull'arco temporale di un trentennio, costituisce un raro esempio di fedeltà all'idea di avanguardia intesa come professione di fede nel ruolo antagonistico dell'arte in una società tendente all'omologazione.

In questo senso Hoch, pur sviluppando la sua concezione e la sua scrittura in opere dagli esiti sempre diversi, si distingue da molti compositori della sua generazione per il rifiuto di aderire a svolte che hanno signi-

ficato la smentita dei principi radicali su cui si era fondata la prima scelta. Nessuna tentazione di riflusso, nessuna intenzione restaurativa nel suo caso sono appurabili, bensì un tenace controllo a mantenere la rotta di un discorso sensibile al mutare della congiuntura, ma nel contempo capace di farvi fronte con la coerenza del proprio fondamentale assunto. Nella diversità dei suoi risultati, all'apparenza dispersivi per la difficoltà di collegarli nell'aspetto esteriore, leggiamo invece la costanza di un pensiero non rassegnato alla sconfitta delle proprie ragioni, la volontà di stare sulla scena (di non esautorarsi, di non rinnegare il vissuto) e la forza di risorgere perfino dalle proprie ceneri. Se l'avanguardia, nella sua portata dimostrativa, assegna al valore di testimonianza il senso del suo agire, l'esperienza di Hoch ne è la manifestazione più rigorosa per l'evidenza didascalica nella continuità delle proposte, giungendo egli ad interpretarne la logica, non solo nel momento affermativo della risposta diretta alle contraddizioni dell'esistente, ma anche nelle tappe intermedie della riflessione sui suoi stessi limiti.

In questo senso l'ultima fase delle "opere postume", proprio per l'organicità della problematizzazione che investe la globalità dell'esperienza antagonista, non riguarda il solo destino individuale dell'artista ma l'insieme dell'eredità di pensiero critico lasciatoci ormai da un secolo di operatività nella direzione di un illuminato itinerario responsabile della crescita della coscienza musicale oltre le paludi del compromesso sociale. D'altra parte nella consapevolezza del non ritorno, il progressivo esaurimento della spinta verso il nuovo, pur senza aprire le porte al riflusso, l'ha condotto a riflettersi nelle singole fasi che hanno fissato via via i termini del suo discorso, incorporando la memoria di momenti risolutivi più o meno lontani, più o meno vitali, ma costituenti i punti cardine dello scenario creativo che va oltre il passato prossimo dell'esperienza individuale, facendosi carico della storia che conduce alla modernità.

Memorie da Requiem, l'opera presentata in prima esecuzione a Lugano il 25 aprile 1993 che nel titolo dichiara programmaticamente la posizione chiave detenuta in tale processo, nella dimensione monumentale e nella vastità dei riferimenti non ripercorre solo un itinerario di scelte individuali ma si cala nelle risonanze di una storia ben più antica e fondamentale. Nello spazio attonito di fasce timbriche rarefatte, fin dalle prime battute non si attua solamente la sospensione della temporalità (ribaltamento del tempo pulsante dell'umana relatività nell'assoluta dimensione cosmica) ma, nella cavernosa risonanza, riecheggia l'oracolare dimensione di cui, nell'ellenica classicità del teatro gluckiano, si rivela il divino. A quel contesto, di spiriti evocati attraverso l'estremizzazione del discorso musicale (che innescava i primi elementi della coscienza di una frattura linguistica), rimandano non solo il senso di destino incombente che percorre tutta la composizione ma anche le coincidenze simboliche della scansione fatale del tam tam (o delle campane), del cupo clangore degli

ottoni alla fine, per non dire degli spiritati glissandi degli archi, calcati sul remoto gesto furente degli intervalli spezzati della scrittura *Sturm und Drang*. In verità la densità evocativa di questa musica, unita all'iperbolicità della dimensione dell'apparato, implica un che di dantesco, una dimensione dell'immaginario corrispondente non solo al vissuto individuale ma a significati di portata universale. Le voci, nell'orizzontalità prevalente del tessuto corale, più che mai risuonano allora come metafora palpitante dell'umanità condotta, tappa dopo tappa, secondo uno svolgimento che le confronta con situazioni cariche di simboli, di storia e di cultura. È l'orchestra, nelle varie declinazioni di scrittura e di scelte timbriche che si susseguono, a costituire il paesaggio mutante in cui si dibatte il destino dell'uomo, percorso che da una parte risale alla profondità dell'arcaico e dall'altra compendia la densità delle esperienze personali, non meno decisive nella logica di una concezione legata alla temporalità intesa come fattore da cui dipendono le relazioni di senso nei passaggi cronologici. Vi risalta, per la dimensione spiccante assegnata al soprano e per la posizione conclusiva, l'episodio liederistico circoscritto nell'unità timbrica del pianoforte accompagnatore e nella sedimentazione linguistica tedesca. L'invocazione alla morte qui non riguarda genericamente l'assunto della meditazione funebre, ma, proprio nella dolcezza dell'evocazione, evidenzia la filiazione da una specifica temperie culturale (sull'asse Schubert-Mahler-Scuola di Vienna) riconosciuta come fase fondante della modernità negli aspetti di consunzione dei modelli. Nell'intimità, preservata anche quando gli altri strumenti dell'orchestra vi si aggiungono a renderne l'aura più incantata, tale Lied costituisce il momento più interiormente vibrante e quello più rimpianto per le implicazioni che, nella storia del genere, già preludevano alla dissoluzione. In una composizione ostentante l'impianto di una *summa* rispetto al patrimonio delle esperienze che hanno portato alla rivoluzione linguistica del XX secolo, l'andamento finale di corale risuona non solo come accettazione di un valore liturgico ma soprattutto come carico di memoria storica, esibito come ineliminabile componente della condizione avanzata del fare musica. Allo stadio più maturo l'accordo perfetto può quindi risorgere ad irradiare il senso di un equilibrio, lasciato come impronta fossile nel tessuto di trame ancora possibili grazie al rapporto con il senso tramandato da quel simbolo.

Ciò a concludere che, in *Memorie da Requiem*, la rievocazione non è in funzione dello straniamento espressionistico né a significare una conversione ai valori del passato, ma è il riconoscimento di un rapporto organico con le fasi che l'avanguardia ha superato, nelle quali tuttavia rimangono annidate più vive che mai le ragioni che spingono ad evolvere verso le terre incognite del futuro. La lezione dell'avanguardia, attraverso la lucida testimonianza di Francesco Hoch, ci insegna che il futuro è nel passato e che la nostalgia del passato è la principale premessa al procedere verso nuovi orizzonti.

A questo stadio originale di “postmodernità” si situa l’ultimo lavoro di Hoch, *The Magic Ring*, un complesso spettacolo multimediale finora presentato solo in versione da concerto il 13 aprile 2002 a Milano. L’assetto multimediale della proposta stabilisce un orizzonte espressivo che supera i confini tra i generi, in un’azione combinata in cui le caratteristiche e le potenzialità degli uni concorrono con quelle degli altri ad aprire uno spazio d’intervento denso di sollecitazioni. Nella prospettiva del “dopo l’avanguardia” non si tratta di un *Gesamtkunstwerk* (con tutto quanto di programmaticamente ideologico esso significa), bensì di un’opera attrezzata per rispecchiare la molteplicità della condizione attuale, non solo in termini rappresentativi ma anche di linguaggio.

In questo senso la realtà della borsa valori che ne costituisce l’assunto non vi si impone solo come luogo di potere dominante nella sua capacità di determinare fortune e rovine (individuali e collettive), ma anche come pratica vitalistica in cui erompe l’imprevedibilità. Nell’attivismo della borsa, del cerchio in cui convergono e da cui si diramano azioni determinanti per i destini di imprese e di interi paesi, è rappresentata la pulsazione del mondo, l’istinto addirittura animalesco (evocato direttamente da metafore e terminologie: orso, toro, talpa, anitra, ecc.) all’origine di operazioni che la dimensione tecnologica di cui si sono impossessate non riesce ad esorcizzare e che, nel delirio di devastazioni private e globali (dallo stress ai crolli epocali), esaltano pur sempre l’uomo nell’ingovernabilità dei suoi sviluppi, in cui il tragico si combina col comico in un monumento di suprema contraddittorietà.

Grande merito del sapiente impianto drammaturgico di Hoch – sua non è solo la musica ma anche la concezione e l’elaborazione del libretto – è quello di aver colto in un’efficace idea rappresentativa un tema fondante in grado di fungere da metafora della moderna condizione umana. L’“anello magico” della borsa consegue questo scopo esemplarmente e, nella varietà sorprendente delle soluzioni, pur nella linearità didascalica evita di sbocciare nell’opera a tesi, cioè di gravarla di peso ideologico in scontata direzionalità (già a partire dalla possibile allusione al *Ring* wagneriano dove l’anello d’oro, simbolo del potere, produce la caduta degli dei). Viceversa, proprio riconoscendo nel fenomeno della borsa valori la dinamica psicologica che prevale sul calcolo (per non dire la fantasia), la sua rappresentazione avviene nel quadro di una conquistata libertà d’azione, in cui l’autore si confronta ormai senza preclusioni con il vasto scenario delle espressioni ereditate, che, funzionalizzate in senso caratterizzante, oltre ad assicurare la differenziazione necessaria a reggere l’ampio svolgimento, agiscono subliminalmente mettendo in rapporto dialettico i vari livelli “storici” del materiale.

In questo senso una specie di rappresentazione della storia della musica (nella conflittualità delle sue tappe via via superate) è sottesa al discorso drammatico, che a quella attinge le risorse per evidenziare gli episodi

che più si impongono all'attenzione, dalla sospesa solennità della vocalità ieratica nell' "Adorazione del mercato", alla morbidezza materna della ninna nanna nell' "Analisi", dalle laceranti distorsioni delle chitarre elettriche e delle percussioni (equivalenti alle divinità totemiche del consumismo) alle eteree altezze spirituali a cui può giungere solo il suono elettronico, che Hoch ha avuto l'opportunità e il privilegio di elaborare nel famoso Heinrich Strobel-Experimentalstudio di Friburgo in Brisgovia.

Sul fronte del nastro magnetico, qui fondamentale come presenza di coinvolgente dimensione esistenziale (valga per tutti il geniale contrappunto del vaniloquente trillare dei telefoni cellulari), il confronto avviene con la globalità del mondo, in una ridda che contempla anche la citazione vera e propria. A quest'ultima è riservata la funzione sfigurante di sacrileghe soluzioni che combinano il Beethoven democratico della *Nona* con l'inno della *Coca Cola*, innestati sulla processionalità di un marziale *conductus* che alla fine dell'opera si ingigantisce in una deflagrazione più grottesca che apocalittica, a testimoniare che la dimensione critica in cui si configura questo complesso lavoro evita la massimalistica condanna del male, deviandola sul fronte di un giudizio dalla sacralità incrinata dalla messa a nudo delle debolezze umane, esibite nella dimensione rassegnata della drammaticità dell'esistere.

Discografia

Francesco Hoch
Memorie da Requiem
Victoria Schneider, soprano
Coro della RTSI
Orchestra della Svizzera italiana
Dir. Christobal Halffter
DORON 2002

Francesco Hoch
The Magic Ring
Stéphanie Burkhard, soprano
Magali Schwarz, soprano
Susanne Otto, contralto
Leopold Kern, tenore
Hubert Meyer, tenore
Matthias Schadock, baritono
Das Neue Gitarrentrio Basel
Basler Schlagzeugtrio
Dir. Zsolt Nagy
MGB 2004
(annunciato)

ULTIMA GENERAZIONE

Nadir Vassena

Nato a Balerna nel 1970, Nadir Vassena ha studiato composizione a Milano con Bruno Zanolini come pure con Johannes Schöllhorn a Friburgo in Brisgovia. Nel 1993 partecipa ai corsi di composizione di Royaumont tenuti da Brian Ferneyhough. È stato invitato da numerosi festival internazionali e premiato in varie occasioni; nel 1992 al Concorso della WDR di Colonia, nel 1994 dall'Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste di Berlino (primo premio ex aequo), nel 1997 dal Mozart-Wettbewerb di Salisburgo. Sue composizioni sono state selezionate per cinque anni consecutivi dal festival Gaudeamus Music Week di Amsterdam (1996-2000). Nel 1999 gli è stato attribuito il premio della fondazione Christoph Delz di Basilea e nel 2000 è stato borsista della fondazione Schloss-Solitude di Stoccarda. È membro per l'anno accademico 2002-2003 dell'Istituto Svizzero di Roma. Ha collaborato per diversi anni con l'associazione Oggimusica e a partire dal 2004 assume la direzione artistica dei Tage für neue Musik di Zurigo assieme al chitarrista Mats Scheidegger. Dal 2001 è membro del comitato direttivo dell'Associazione Svizzera dei Musicisti.

Insegna al Conservatorio della Svizzera Italiana e collabora occasionalmente al settimanale "Azione". Di prossima pubblicazione è un CD-ritratto dedicato interamente a sue composizioni.

Alcuni dei suoi ultimi lavori:

5 capricci amorosi su danza atlantica (2001)
per violino e orchestra da camera

Canto di marinai (e sirene) (2001)
per soprano, doppio coro e orchestra

4 danze macabre (2001)
per chitarra e ensemble

Macchine da guerra, fanti e cavalieri (2002)
per flauto, sax, chitarra, percussione e due violoncelli

“schlaflos” (2002-2003)
opera da camera su libretto di Mascha Kurtz
per attore, soprano, oboe, violoncello, pianoforte e fisarmonica

Macchine parlanti (2002)
per clarinetto, fisarmonica e contrabbasso

Luoghi d'infinito andare (2003)
per flauto, clarinetto, violino, violoncello, percussione e pianoforte

INTERVISTA A NADIR VASSENA

a cura di *Antonio Baldassarre*

Tra i molti mezzi che si possono usare per fare il ritratto di un compositore abbiamo scelto quello dell'intervista. Cominciamo da una domanda che molte persone si pongono: cosa provi quando ti trovi davanti ad un foglio bianco?

La carta da musica immacolata in fondo non ha nessun significato per me. È lo scrivere in sé ad avere un significato speciale, perché è mettendo la musica su carta che riesco a precisare meglio delle idee che avevo in preparazione ed è a quello stadio che sviluppo e creo ulteriori idee. E non importa assolutamente che io scriva a mano o con il computer. Invece è importantissimo padroneggiare bene le tecniche necessarie per scrivere e modificare delle idee musicali. Questo non si deve confondere con l'idea tutt'ora molto diffusa di una trascendenza dell'opera musicale rispetto al testo scritto, alla partitura. Come se da qualche parte esistesse un'opera originaria, primitiva, che io con la scrittura cerco approssimativamente di trascrivere. Nonostante il costante senso di insoddisfazione per non essere riuscito a raggiungere quello che inizialmente e in modo non del tutto chiaro mi ero prefissato, sono ben cosciente di come non sia possibile pensare il suono musicale se non a partire da e dentro la sua stessa scrittura. La scrittura non è l'equivalente di etichette per oggetti sonori ma un'operazione molto più complessa.

I diversi mezzi influenzano il tuo modo di comporre?

Direi di no, ma proprio e solo nella misura in cui sono cosciente della loro costante e inevitabile presenza. Per la maggior parte delle mie composizioni scrivo l'opera dapprima a mano e solo in un secondo tempo la traspongo sul computer. I motivi sono soprattutto di ordine pragmatico, visto che oggi giorno sta spesso ai compositori creare la partitura stampata. Ma per me la scrittura resta una parte assolutamente fondamentale del processo creativo poiché la maggior parte delle idee musicali si creano e si sviluppano soltanto quando metto la musica su carta. E penso anche che questa sia una differenza sostanziale con l'estetica creativa dei secoli passati, in particolare con il periodo precedente la metà dell'Ottocento. Durante l'Ottocento, e poi in modo decisivo a partire dal primo Novecento, a mio avviso l'occhio ha acquisito sempre più importanza per la composizione.

Direi quasi che ha sostituito l'orecchio nella sua funzione di controllo. Oggi il processo della scrittura ha un ruolo fondamentale nel comporre. Si potrebbe addirittura affermare che è l'occhio e non più l'orecchio a vigilare sulla composizione. Il processo della scrittura non è più semplicemente una trasposizione su carta delle idee musicali che si sono udite interiormente, ma piuttosto il luogo dove avviene la maggior parte del comporre, per quanto questo possa sembrare strano.

Bisogna comunque restar sempre vigili di fronte agli effetti retroattivi che l'osservazione di un lavoro finito porta inevitabilmente con sé. L'origine infatti non è l'opera compiuta. Chi passa attraverso l'esperienza del comporre (ma lo stesso vale anche per molte altre esperienze) sa che, anche con l'aiuto di tutte le illusioni per rendersi il percorso facile e sicuro (schemi prefabbricati, processi automatici, feticismi numerologici, ecc.) questo avanzare dal punto d'avvio è un continuo procedere a tentoni, un avanzare alla cieca rendendosi conto del tragitto percorso solo a posteriori. Il tragitto più o meno inizialmente prestabilito si rivela quindi un viaggio attraverso mille rischi e infinite possibilità senza quel senso di "necessità" e di evidenza che siamo soliti attribuirgli una volta giunti alla meta. Ogni momento, per quanto intenso sia il tentativo di annullarti come soggetto-compositore, ti obbliga a scegliere tra due o più possibilità, dal più piccolo e insignificante dettaglio, alle decisioni che più profondamente influenzeranno la superficie del risultato. Non c'è nulla che in verità ti possa aiutare in questi momenti. Si tratta di affrontare il rischio, e per me più la scrittura si avvicina al disastro più è affascinante e ricca di conseguenze. La sola forma di fallimento totale sarebbe la paralisi.

Accanto al processo della scrittura l'esperienza pratica gioca un ruolo fondamentale nelle mie composizioni, nel senso che mi interesso intensamente e in modo del tutto pratico alle possibilità e ai limiti degli strumenti e della relativa tecnica esecutiva, in modo che ciò che compongo sia poi anche effettivamente eseguibile.

Ma questo non significa che in fondo dovresti essere in grado di suonare qualsiasi strumento oppure che ti devi limitare per quanto riguarda l'organico delle tue composizioni?

Sì e no! Visto che suono il sassofono, si può dire che padroneggio indirettamente più o meno tutti i fiati, o almeno i legni. Per gli archi ho acquisito una conoscenza di base sulle tecniche esecutive. Per gli altri strumenti, come per la chitarra ad esempio, acquisisco le tecniche necessarie durante il periodo di composizione. In casi come quello scrivo e poi verifico ogni passaggio direttamente sullo strumento. Inoltre, mentre compongo, leggo letteratura sull'organologia e consulto il repertorio esistente scritto per lo strumento in questione, perché voglio evitare a tutti i costi di far circolare

una composizione della cui possibilità di essere eseguita non sono convinto. Non scrivo mai contro la “natura” e contro le possibilità di uno strumento. Che oggi questo succeda regolarmente ha probabilmente a che vedere con il fatto che dall’Ottocento in poi molta musica viene scritta da persone che si autodefiniscono in primo luogo compositori e non musicisti. Questa distinzione non è di per sé un male, poiché permette ai compositori di verificare nuove possibilità esecutive e compositive senza dover sempre rispettare i desideri e le necessità degli esecutori sin dall’inizio. D’altra parte, però, si è aperto un fossato tra composizione e esecuzione, tra opera e interpretazione, che fino ad oggi non è stato veramente colmato.

Non pensi che proprio il fatto che ti preoccupi dell’eseguibilità e che rifletti a fondo consultando la musica scritta per un dato strumento sia di per sé un tentativo di colmare questo fossato?

Penso di sì. Entrambe le cose mi aiutano a comporre i miei pezzi in modo che siano eseguibili. E credo anche che proprio l’influenza che può avere sul compositore il fatto di considerare il repertorio esistente per un certo strumento venga spesso sottovalutata. Un esecutore suona sempre con un suo bagaglio di conoscenze; è sempre condizionato. Sono perfettamente cosciente del fatto che quando compongo un brano come *Correzione*, per fare un esempio, non sono solo io a rifarmi in un modo o nell’altro alla tradizione musicale, bensì anche il musicista che esegue quel brano. Ho sviluppato questa idea *Correzione* nel senso che ho incorporato coscientemente alcune maniere tradizionali di suonare il pianoforte.

L’elenco delle tue opere dal 1991 è molto vasto e comprende un gran numero di composizioni per organici differenti. Tu stesso definiresti la tua propria evoluzione musicale e compositiva come un’evoluzione lineare o piuttosto come un cammino con soluzioni di continuità ?

Non sono certo di essere la persona giusta per rispondere a questa domanda. Posso solo dire che negli scorsi quattro o cinque anni sono stato molto produttivo: ogni due o tre mesi compongo un brano nuovo. Ho l’impressione di lavorare in un certo senso in modo “circolare”, ossia una volta giunto a termine di una composizione ho la sensazione di aver fallito, perché durante la composizione si sono presentati tanti problemi nuovi che non ho veramente risolto nel brano appena composto. Questo sentimento di aver fallito è molto positivo per il mio comporre, poiché mi stimola a riscattare la “colpa” compositiva, lasciata aperta in un brano, nel pezzo seguente e dunque mi stimola a continuare a comporre. È per questo moti-

vo che le mie prime opere mi appaiono così lontane, non nel senso temporale, ma a causa della distanza che viene a crearsi fra i singoli brani grazie all'esperienza e a causa dell'esperienza che cresce grazie ai singoli brani. Per me ogni pezzo è un'esperienza. I miei primi brani costituiscono in fondo la ricerca di una tecnica che mi si addica, una tecnica di cui mi sono poi appropriato ad un tale livello di perfezione da farmela apparire "naturale", anche se ovviamente si tratta di un processo in continuo divenire.

Che cosa significa esattamente?

È difficile da spiegare. La naturalezza nell'applicazione delle tecniche compositive non ha nulla a che vedere con l'automatismo, altrimenti smetterei immediatamente di riflettere in modo produttivo sulle possibilità e i limiti dei procedimenti e le tecniche compositive usate. Per me è molto importante confrontarmi continuamente con i procedimenti compositivi, intesi nel senso "artigianale" del termine. Di conseguenza lavoro spesso secondo un piano giornaliero più o meno prestabilito. La composizione per me comporta un coinvolgimento anche fisico. Mi sembra importante perché nel mio caso le composizioni veramente riuscite sono il risultato, da un lato, della padronanza dei procedimenti compositivi e, dall'altro, di un costante lavoro quotidiano, anche se oggi per ragioni economiche questo non è praticamente più possibile per un compositore. Nella maggior parte dei casi quella cosa che comunemente viene definita "ispirazione" o "bacio della Musa" arriva soltanto dopo una giornata di lavoro duro e intenso, dopo ore e ore di lavoro. L'ispirazione senza duro lavoro secondo me è pura illusione. È per questo motivo che i miei pezzi sono in primo luogo un confronto con delle idee tecnico-compositive e non tanto un tentativo di trasporre musicalmente delle idee extramusicali o altro.

Torni spesso sulla nozione di padronanza delle tecniche compositive nel senso di "artigianato" e anche sull'importanza che hanno per il tuo comporre le tecniche compositive; sono per così dire dei problemi immanenti della composizione. Eppure i tuoi brani mostrano un'affinità speciale con fattori extramusicali.

Questo è vero. Credo addirittura che comporre senza mai riferirsi ad elementi extramusicali sia impossibile, anche se i riferimenti non devono essere sempre espliciti. In questo senso il riferimento extramusicale per me è rilevante soltanto in relazione a una tecnica compositiva particolare. In *Correzione* ad esempio in primo piano stava il problema dell'allontanamento, o delle diverse possibilità di allontanamento, da un'idea compositiva, e questo per poter esplorare un'idea musicale in tutte le sue sfaccettatu-

re, a tal punto da esaurirla. Il tema conduttore della composizione non era l'idea musicale in sé, come il tema nel senso classico-romantico, ma piuttosto il cammino, il girarci attorno, le differenti sfaccettature di quell'idea e anche il suo punto estremo. Oltre tutto *Correzione*, un'opera che si compone di tre parti che prevedono ogni volta un organico differente, per me è stata anche uno stimolo per confrontarmi con il "problema della tradizione".

Che cosa significa esattamente "tradizione" per te?

In fondo significa "ricordo" o meglio "ricordi". Da un lato la tradizione storica e culturale, documentata ad esempio nel repertorio scritto per i vari strumenti e definibile empiricamente più o meno come storia della musica per pianoforte, storia della musica sinfonica, ecc. E *Correzione* è anche l'unica delle mie composizioni in cui mi riferisco e mi confronto direttamente e coscientemente con la musica di altri, ad esempio di Ravel e Stockhausen. D'altro canto ogni brano si costruisce un ricordo proprio o direi quasi uno spazio dei ricordi proprio. I ricordi in questa doppia accezione giocano un ruolo fondamentale quando si compone e quando si esegue. Ogni compositore sa esattamente dove e come si devono mettere dei "segni" che condizioneranno e guideranno il ricordo di quanto si è udito.

Ciò significa che mentre componi un determinato brano ti confronti coscientemente con queste forme e questi spazi di ricordi?

Esatto. Per me è molto importante questo doppio riferimento alla tradizione. Eppure mi è difficile situare le mie proprie composizioni in una certa tradizione, sia stilistica, sia nazionale. Forse la mia situazione personale di membro di una minoranza in due sensi - ticinese in Svizzera e svizzero in Europa - come pure la mia personale formazione mi hanno sensibilizzato al fenomeno della tradizione. In effetti, da svizzero che sono, ho studiato composizione in Italia e ho partecipato a numerosi *workshop* in Germania ed in Francia senza però sviluppare uno "stile internazionale". La pluralità stilistica nel comporre del Novecento (che probabilmente si protrarrà anche nel XXI sec.) non indica semplicemente che si è venuto a creare uno "stile internazionale" che si potrebbe definire "pluralistico".

Dunque pensi che l'idea di uno "stile internazionale" come circola ancora nelle teste di tanti compositori e musicologi è meramente un costrutto, una sorta di imbarazzo?

Sì, poiché durante la mia formazione “internazionale” - e tengo alle virgolette - mi sono accorto ben presto che sotto l'apparenza della “pluralità” si nascondono ben più fattori stilistici nazionali e personali di quanto non vogliano credere alcuni compositori. Ai festival cui prendo regolarmente parte continuo a notare che avvengono sì degli scambi di tecniche e concetti compositivi, ma mancano quasi completamente gli scambi veramente interculturali. Credo che ciò abbia a che vedere con la memoria culturale, così diversa nella sua espressione a seconda della nazione. Forse questo può spiegare anche il motivo per cui ad esempio compositori francesi tendono a giustificare il loro comporre con ragioni tecniche, mentre quelli tedeschi tendono piuttosto a legittimare il loro stile compositivo adducendo spiegazioni filosofiche ed estetiche. Tuttavia ammetto che questo genere di giustificazioni non mi convince affatto visto che in fin dei conti la spiegazione razionale dell'atto compositivo mi sembra cosa sospetta. Alla fine è unicamente il prodotto musicale, l'opera musicale, a contare e ad avere per me un significato.

Questo tuo credere nell'opera musicale “chiusa” ha a che vedere anche con il fatto che nelle tue composizioni non usi mai mezzi aleatori, né attinenti all'improvvisazione?

Sì, poiché sia l'improvvisazione sia l'aleatorietà sfuggono a mio avviso al carattere e all'essenza stessa della composizione. Non credo all'opera d'arte aperta. E la ragione è semplice: l'opera musicale è lo specchio delle mie proprie convinzioni per le quali io sono responsabile. Se “aprirei” l'opera d'arte, cioè se affidassi la sua effettiva concretizzazione agli esecutori, mi sottrarrei alla responsabilità che devo avere per le mie azioni compositive. Accanto a questa dimensione etica c'è un'altra riflessione da fare per l'improvvisazione. A mio parere l'improvvisazione è un modo di agire musicale limitato da certe pratiche; mi pare addirittura che oggi la libertà dell'improvvisazione si sia trasformata nel suo esatto contrario, ossia in una gabbia preformata, quando non è semplicemente un caos totalmente dissennato. È pur vero che l'improvvisazione può mostrare anche risultati interessanti che però presuppongono da parte del compositore un interesse specifico che io semplicemente non ho in questo momento. Per il compositore contemporaneo che sono è invece di fondamentale importanza osservare il mio proprio lavoro continuamente dall' “esterno” nell'ambito di una certa “attualità storica”, consapevole del fatto che comporre oggi ha forse un senso del tutto diverso che però mi è del tutto oscuro.

(per gentile concessione di Pro Helvetia)

FRAMMENTI DI UN ANTIFONARIO ROMANO
Ipotesi di una prassi liturgico-musicale*

"Colligere fragmenta ne pereant"

Il fortuito ritrovamento di frammenti di un codice membranaceo databile tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo¹, ripropone, per le terre oggi ticinesi, la questione di una programmatica pratica liturgico-musicale *secundum ordinem sanctae Romanae Ecclesiae*. L'elevata scarsità, nei rinvenimenti presso chiese e monasteri, di libri liturgici romani redatti entro la fine dell'anno 1000 ha in qualche modo convalidato, qualora ve ne fosse ulteriore necessità, dipendenza dall'autorità episcopale residente in Milano, così come fu dagli albori della cristianizzazione di queste terre.

È storicamente risaputo, infatti, che la cristianizzazione fu operata tra il IV e il V secolo attraverso l'invio di missionari proprio dalla chiesa milanese. Una situazione condivisa con i territori della Diocesi di Como i cui vescovi dovettero emanciparsi dalla suffraganeità di Milano sottoponendosi nel VI sec. all'autorità del Patriarcato di Aquileia e solo attraverso concessioni imperiali ottennero, gradualmente, la giurisdizione su gran parte dei territori oggi ticinesi. L'emancipazione, originata dalle vicende legate allo Scisma dei Tre Capitoli che videro Como su posizioni simili a quelle della chiesa aquileiese², diede il via all'utilizzo delle consuetudini rituali in uso presso il Patriarcato, consuetudini che gli studiosi che da vicino si sono occupati della realtà liturgico-musicale aquileiese sono concordi nel dividere in due situazioni rituali: quella precedente l'epoca carolingia ovvero il "rito aquileiese" e quella post carolingia definita "rito patriarchino".

Il primo fenomeno non interessò la prassi liturgica delle chiese delle terre oggi comprese nei confini del Cantone Ticino in quei secoli ancora assoggettate all'autorità milanese.

In ogni caso, limitatamente agli aspetti musicali, se è lecito pensare che Aquileia - e quindi l'area di influenza - disponesse di un proprio repertorio di canto, esso non ci è pervenuto in alcuna forma scritta.³ Diversamente per il "patriarchino" che, tuttavia, contrariamente a quanto potrebbe essere lecito immaginare, null'altro fu che un rito di matrice romana, caratterizzato da alcune particolarità originate da localismi legati a devozioni e culti, così come registrato in altre località europee anche a riforma carolingia già avvenuta. Della matrice rituale romana parla anche il repertorio di canto presente nei libri liturgici patriarchini⁴: siamo infatti di fronte ad un Gregoriano convenzionale che non presenta particolarità

(limitate a varianti melodiche) se non in alcune sequenze, tropi e drammi sacri. Differenze sostanziali sono riscontrabili principalmente nella parte rituale con caratteri propri ad esempio nella messa o nel calendario liturgico.⁵

L'autorità episcopale comasca fece sentire il suo peso in molti ambiti, non ultimo in relazione alla evangelizzazione della Valtellina e della Valle di Poschiavo, così come nelle terre legate ai transiti attraverso lo Spluga. Il completamento della mappa delle dipendenze diocesane trovò una sua definizione solo nel XIII sec.⁶ quando a Como risultarono affidate la regione a Sud del Monte Ceneri - con l'eccezione della Capriasca dipendente insieme a Campione da Milano - a Nord i territori di Locarno e Bellinzona tranne la valle Leventina, la valle di Blenio, della Riviera e Brissago ancora oggi località ambrosiane, seppur dal 1884 passate sotto l'Amministrazione Apostolica di Lugano eretta poi in Diocesi⁷.

Quanto sin qui esposto sottolinea una volta in più come la predominante modalità di "far musica" nei secoli altomedievali sia stata quella legata al canto liturgico originando, e gradualmente sistematizzando, un ampio repertorio che nella quotidianità dell'azione orante trovò la sua ragione d'essere. La celebrazione della messa, ma ancor più la santificazione dei diversi momenti della giornata - ovvero l'Ufficio - chiese l'utilizzo di testi e melodie per lo svolgersi dell'azione liturgica. Testi e melodie che originarono, nei secoli precedenti, repertori locali di cui l'opera di unificazione liturgica operata dai carolingi decretò la fine⁸. Conseguentemente alla creazione del Sacro Romano Impero l'espressione liturgica, nel segno dell'autorità papale, divenne, insieme all'unità politica e temporale, l'espressione più forte della celebrazione di un'unica fede. Celebrazione in cui il canto ebbe un ruolo fondamentale che, sebbene tale fosse dalle origini della cristianità, fu nuovamente confermato con forza a partire dalla seconda metà dell' VIII sec., anni in cui Pipino il Breve decise di favorire l'unità politica del suo regno aiutandosi con l'unità religiosa attraverso l'adozione della Liturgia Romana. Tale scelta, come detto, portò praticamente alla soppressione dei repertori locali a cui si giunse dopo che numerosi invii di libri liturgici e di cantori da Roma furono fatti in direzione della Gallia⁹. Fu questo il passo decisivo che portò alla fusione del repertorio gallicano con quello romano con un equo dosaggio degli elementi caratteristici, dando vita a quello che più propriamente andrebbe chiamato *Canto romano-franco*¹⁰ anziché Canto gregoriano¹¹.

La sua prima diffusione fu operata ancora attraverso la trasmissione orale e si dovette attendere la fine del IX secolo per assistere alla nascita di un primo sistema di notazione musicale, fattore questo che fu determinante nell'imposizione del nuovo repertorio, contrastando le legittime resistenze operate localmente in Europa a difesa delle proprie tradizioni di canto liturgico. Una situazione, questa, in cui si assistette ad un consistente e prolungato scambio non solo di esperienze liturgico-musicali tra le diverse

regioni d'Europa, con particolare intensità in quelle aree maggiormente interessate da vie di comunicazione. Le terre oggi ticinesi furono - ieri più di oggi - una di queste aree, al confine tra il mondo di cultura latina e quello di cultura germanica, strada e porta attraverso la catena alpina. La storia religiosa e civile di questa area geografica, fino a tutto il Medioevo, porta i segni evidenti di queste vicende e come altre aree si identifica con la storia stessa dell'Europa. Fattori che incidono sul percorso storico della liturgia, anzi, delle liturgie quella romana e quella ambrosiana, entrambe manifestazioni ufficiali e pubbliche dei rispettivi episcopati di riferimento. Inevitabili i punti di contatto e le commistioni soprattutto nel canto dove a subire l'influenza fu l'ambrosiano del quale non ci sono giunti che codici diastematici¹² e tutti recanti melodie impoverite dei caratteri del fondo primitivo, caratterizzato da arcaismi e andamento sillabico.

Il ritrovamento in Ticino di fogli sparsi appartenuti ad un Antifonario databile a metà del sec. XI, reimpiegati come rinforzo di materiali a stampa presumibilmente mai usciti dai confini territoriali dopo esservi giunti nel XVII sec., pone interrogativi sulla pratica del canto in un momento storico di transizione in cui nella maggior parte delle giurisdizioni parrocchiali, per quanto attiene alla liturgia, si assistette al progressivo abbandono delle consuetudini ambrosiane per far posto a quelle in uso nella diocesi comense. Ed è proprio testimonianza di queste ultime l'Antifonario dell'Ufficio oggetto della nostra trattazione¹³.

La redazione di questa tipologia di libri¹⁴ va collocata in un'ottica che consideri il fatto che anteriormente al IX sec. non si hanno tracce di raccolte peculiari. In un contesto di cultura prevalentemente orale fu sufficiente la Bibbia e gli stessi Salmi vennero cantati a memoria - pochi da "tutti" e tutti da "solisti" - mentre la parte orazionale fu lasciata all'improvvisazione. Gli antifonari sono da considerare come le maggiori fonti di informazione circa la pratica del canto liturgico medievale¹⁵ e l'esigenza di organizzarne la redazione, dapprima unicamente testuale, si pose verso la fine del V sec. estrapolando dai Salmi il testo per la creazione delle antifone da cantare. Il Libro dei Salmi utilizzato nella maggior parte dei casi, tuttavia, non fu l'unica fonte biblica a fornire materiale per il testo delle antifone. Alcuni libri per il loro specifico contenuto caratterizzarono la scelta dei testi in stretto collegamento con il Tempo liturgico da celebrare, come fu il caso di Isaia per l'Avvento e Geremia nel Tempo di Passione.

Quella dell'Antifonario dell'Ufficio è storia non poco complessa e lo è maggiormente in relazione alla formazione ed alla stratificazione dei testi destinati ad essere cantati¹⁶, tanto che organicità e ufficialità riscontrabili nell'Antifonario della Messa non costituiscono una caratteristica dei libri destinati alla celebrazione della preghiera oraria - così aperti alle varietà dei generi¹⁷ - come attesta l'Antifonario oggetto della nostra trattazione comparato con le principali fonti medievali.

Liturgicamente si tratta di un classico Antifonario romano anche se si presenta con una caratteristica che appare “unica”, relativamente all’età. Infatti intercala i brani cantati con testi di preghiere “presidenziali”: gli *Oremus* relative al tempo liturgico o alla festa. Il che introduce una variante “tipologica” rara, e normalmente sconosciuta. La lettura precisa di questo materiale rivela dunque elementi di quella stratificazione accennata, la cui storia esatta non è facilmente ricostruibile¹⁸, soprattutto attraverso le 8 pagine (2 bifogli) membranacee, manoscritte, che misurano mm 258 x 167 ca. distribuite su due fogli:

1 - quattro pagine a / b / c / d; 2 - quattro pagine a / b / c / d.

Discreto lo stato generale di conservazione, pessimo per le pagine 1d - 2c - 2d. Tutte le pagine sono redatte in scrittura carolina ed il testo è disposto su 18 righe, eccezion fatta per 2a che giunge a 19 per una linea con testo e neumi aggiunta da mano diversa, in fondo alla pagina, posteriormente alla redazione originale.

È utilizzato il colore rosso per la segnalazione dei diversi brani e la titolazione delle Ufficiature. Il livello cromatico appare particolarmente spento e nella sottolineatura dei titoli e negli ornamenti si notano sfumature giallastre. La causa è da imputare al pessimo stato di conservazione in cui versava il volume di cui i frammenti costituivano materiali di rinforzo nella copertura e nella legatura. Tracce di questo utilizzo sono ben evidenti nelle perforazioni della pergamena e nella presenza di cascami di lino e canapa utilizzati nella manifattura dello spago impiegato per fissare il materiale membranaceo al cartone e alla tela del volume rinforzato.

La notazione neumatica è adiaستمatica, del tipo “comasco”¹⁹, molto simile a quella del citato codice di Chiavenna. La redazione del codice è presumibilmente attribuibile allo Scriptorium del monastero di Sant’Abbondio in Como, o a contesti scrittori collegati alla struttura benedettina comense²⁰. L’attribuzione a detto scriptorium e le peculiarità paleografiche rendono plausibile la datazione nella prima metà dell’ XI secolo.

Indubbiamente, quindi, si tratta di un libro liturgico della Diocesi comasca e, se pur appare difficile stabilirne il luogo d’appartenenza e di uso, tutti gli indizi confermerebbero l’ipotesi di una residenza, fin dalla sua redazione, nei territori oggi compresi nei confini del Cantone Ticino. Soprattutto per questo i frammenti risultano preziosi per la storia locale ed il loro contenuto può essere così riassunto:

- Una serie importante di *Responsoria de Psalmis* propri del Tempo pasquale occupa le prime quattro pagine.
- Dopo l’interruzione centrale dovuta alla mancanza di fogli, una piccola parte dell’Ufficiatura della festa dell’*Inventio Sanctae Crucis*, celebrata il 3 maggio.

- La prima parte dell' Ufficiatura della solennità dell' Ascensione: dai primi Vespri fino al secondo Notturmo incluso.

Appaiono leggibili due unità consistenti di contenuto continuo. L'analisi liturgica ha rivelato che i testi riportati in 1b proseguono in 2a . Anche il contenuto di 2d continua in 1c e in 1d. Una interruzione si verifica invece a metà del secondo bifoglio, tra 2b e 2c. Certamente manca “almeno” un bifoglio (quattro facciate); ma potrebbe essere possibile anche la mancanza di due bifogli, dal momento che, pur esistendo una contiguità cronologico-calendariale tra le Ufficiature riportate, tuttavia, essendo la disposizione del materiale liturgico entro i vari Antifonari, a questo punto, eseguita con una certa libertà di ordinamento²¹, la quantità di brani mancanti potrebbe essere maggiore. E' difficile stabilirne un calcolo, già di per sé difficile quando si tratta di canti ricchi di neumi, ma è possibile coglierne la portata, lo spessore dell'*actio canendi* che questi frammenti ci hanno restituito, senza alcuna alterazione, così come venne vissuta mille anni fa. Impressi per sempre nella pergamena i testi esaltati delle melodie ci consentono di ritrovare – attraverso una scrittura ricca di significati più di ogni altro sistema musicale – la dimensione del tempo dedicato, da chi in queste terre ci ha preceduto, alla più alta forma di preghiera cantata. Ancora una volta il canto gregoriano rimane oggetto di ricerca e studio.

Fol. 1a

[Resp.] ...²² Alleluia, alleluia. v/ Super/
flumina Babilonis illic sedimus usque Sion²³ / .

Resp. Viderunt aque Deus, viderunt /
aque et timuerunt. / Mul/
tudo sonitus aquarum vocem /
dederunt nubis, alleluia, /
alleluia, alleluia./

[v.] Illuxerunt corruscaciones tue orbi ter/
re; commota est
et tremuit terra. Multi[tudo].

[Resp.]²⁴ In toto corde meo, alleluia./
exquisivi te, alleluia. / Ne re/
pellas me a mandatis tuis, alle/
luia, alleluia./

v. Vide humilitatem meam et eripe me/
quia leges tuas non sum oblitus. Ne re/
[pellas...].

Resp. Alleluia, audivimus ea in Ef/
frata²⁵, invenimus eam in cam/
pis silve. Introibimus /

Fol. 1b

in tabernaculum eius, ado /
[rabi]mus in loco ubi steterunt /
pedes eius, alleluia, alleluia. /

[v.] [S]urge Domine in requiem tuam, tu et arca sanctifica/
cionis tue. Intro[ibimus].

Resp.

Deduc me²⁶ in /
semita mandatorum tuorum, alle/
luia; quoniam ipsam voluit²⁷, alle/
luia; inclina cor meum in testimo/
nia tua, alleluia, alleluia, /
alleluia. v. Averte oculos²⁸. Inclina. /

Resp.

Narrabo²⁹ nomen tuum fratribus me/
is, alleluia; in medio eccle/
sie laudabo te, alleluia, alle/
luia. v. Qui timetis Dominum. In medio. /

Resp.

In ecclesiis³⁰ benedicite Deo, al/
leluia; Domino de fontibus /
Israhel, alleluia, alleluia. /

[v.] Cantate Domino canticum novum usque omnis terra. /³¹

Fol. 2a

Resp. Hymnum cantate nobis³², alle/
luia. Quomodo cantabimus can/
ticum Domini in terra aliena? /
Alleluia, alleluia. [v.] Super fulmina³³. Quo[modo].

[Resp.] Deus, canticum novum³⁴ cantabo ti/
bi, alleluia, in psalteri[o] /
decem cordarum psallam tibi, /
alleluia, alleluia. v. Qui dat³⁵ salutem. In psal[terio]. /

DOMINICA IV (ad Vesperum)

Ant.³⁶ Vado ad eum qui misit me; sed quia hec /
locutus sum vobis tristitia [imp]levit³⁸ /
cor vestrum, alleluia. Seculorum. Amen. /

<OR.> Deus³⁹ qui fidelium mentes⁴⁰ unius effi/
cis voluntatis: da populis tuis id /
amare quod precipis, id desiderare /
quod promittis, ut inter mundanas /
varietates ibi fixa /
sint corda ubi vera sunt gaudia.
Per. /

<.....michi quem fecisti (Deus) virtutum de gladio tui>⁴¹

Fol. 2b

[ant.]⁴² Tristitia implevit⁴³ cor vestrum et gau/
dium vestrum nemo tollet a vobis. Alle/
luia, alleluia. Seculor[um. Am]en. /

[ant.] Ego veritatem⁴⁴ dico vobis: /
expedit vobis ut ego vadam; si enim non abiuro Paracli/
tus non veniet. Alleluia, alleluia . Seculorum. Amen./

ant. Ad huc⁴⁶ multa habeo⁴⁷ vobis loqui⁴⁸ sed non /
potestis portare modo. Cum venerit /
Spiritus veritatis docebit vos omnem veri/
tatem. Alleluia. Seculorum. Amen.

DOMINICA IIII (.....) /

ant.⁴⁹ Usque modo⁵⁰ non peti/
stis quidquam; petite et accipietis, alleluia. Seculorum.
Amen./

<OR.>⁵¹ Deus, a quo bona cuncta procedunt, /
largire supplicibus tuis ut cogitemus, /
te inspirante que recta sunt /
et te gubernante eadem faciamus. Per. /

[ant.] Petite et accipietis⁵² ut gaudium vestrum /
sit plenum. Ipse enim Pater amat vos, quia /
[vos amastis et credidistis, alleluia].

Fol. 2c

[ant.] [Cumque ascen]disset Iudas⁵³ de lacu, perrexit [ad locum] /
ubi iacebat sancta crux. Al[leluia].

[ant.] Orabat Iudas : Deus⁵⁴, Deus [meus, osten]/
de mihi lignum sancte crucis. /⁵⁵ Seculorum. /

ant. Sanctifica nos, Domine⁵⁶, [signa]/
culo sancte crucis ut sit⁵⁷ no[bis ob]/
staculum contra seva iacula inimi[corum];
defende nos, Domine, per lignum sanc⁵⁸
tum et per precium iusti sanguini[s tui, cum] /
quo nos redemisti. Alleluia.

O⁵⁹ cr[ux]⁶⁰ ... <Sacerdos adorat>⁶¹/
[Hoc si]gnum⁶² <Salutatur>⁶³/.
[Dulce] lignum⁶⁴. Super omnia ligna cedrorum.⁶⁵/
.....⁶⁶

ant. Cum oraset⁶⁷ Iudas⁶⁸, commot[us est locus il]/
le in quo sancta crux [iacebat]. Alleluia.[Seculorum.
Amen]./

ant. Ecce crucem Domini⁶⁹: fugite [par]/
tes adverse ; vicit leo de tribu Iuda, ra/
dix David. Alleluia. Seculorum. Amen. /

<IN FESTO> ASC[ENSIONIS] AD VESPEROS⁷⁰/

ant. Pater, manifestavi⁷¹ nomen tuum⁷²/

Fol. 2d

[hominibus quos dedisti] mihi; nunc au/
[tem pro eis rogo, non pro m]undo, quia ad /
[te vado. Alleluia. Secu]lorum. Amen.

<OR.>⁷³ [Presta quaesumus, omnipotens Pater,] ut nostre mentis⁷⁴
inten/
[tio quo solemn]itas hodiernae glo/[riosus auctor ingressus
est semper inten/
dat, et quo fid]e pergit conversacione /
[preveniat. Per.]
.....

<Inv.>⁷⁵ [Alleluia, reg]em ascendentem in cae/
[lum, venite a]doremus. Alleluia. /

IN PRIMO NOCTURNO

<ant.> [Elevata est magnificentia⁷⁶ tua super caelos,] /
Deus. Alleluia. Seculorum. Amen. /

<ant.> [Do]minus in templo sancto⁷⁷/
[suo, Dominus in] caelo. Alleluia, Seculorum. Amen. /

<ant.> [A]sum[mo] caelo⁷⁸ e[gr]essio ei/
[us et occur]sio eius. Al[l]el[ui]a. Seculorum. Amen. /
.....⁷⁹ <Responsoria de Nocturno> /

<Resp.> P[ost pas]sionem suam⁸⁰ per /

Fol. 1c

dies quadraginta apparens eis loquens /
de regno. Dei, alleluia, et viden/tibus illis elevatus est,
alle/
luia et nubes suscepit eum ab o/
culis eorum, alleluia./

<v.> Et convescens precepit eis ad Hierosolimis ne disce/
derent, sed expectarent promissionem Patris. Et vid/
[entibus].

Resp. Ominis pulchritudo Domini⁸¹ exalta/
ta est super sidera ; species eius /
in nubibus caeli et nomen eius /
in eternum permanet. Alleluia. /

v. Nisi ego abiero Paraclitus non veniet ; dum adsump/
tus fuero mittam vobis eum. Spec[ie]s.

Resp. Non conturbetur cor vestrum;⁸² /
ego vado ad Patrem et dum adsump/
tus fuero a vobis mittam vobis, alle/
luia, Spiritus⁸³ veritatis et gau/
debit cor vestrum, alle/

[I]uia.

<ant.> Nisi ego⁸⁵ ab[iero, Paraclitus non veniet; dum assumptus
fuero mittam vobis. Alleluia.]

<ant.> Exultare, Domine⁸⁶, in virtute tua; can/
ta[bi]mus et psallemus, alleluia. [Seculorum. Amen]. /

<ant.> Exaltabo te, Domine⁸⁷, quondam suscepisti [me,] /
alleluia.

<ant.> Ascendit Deus in iubilacione⁸⁸ et Dominus [in] /
voce tube. Alleluia. Seculorum. Amen. <ps.>
Omnes gentes./

<Vers.> A summo celo egressio⁸⁹.

<Resp.> Ascendens in altum⁹⁰ al/
[leluia, alleluia,] capti[vam duxit captivi]tatem;
dedit⁹¹ dona hominibus /
alleluia, alleluia. /

v. [Ascendit] Deus in iubilacione et Dominus in voce tube.
[dedit.] /

<Resp.> [Pon]is⁹² [nubem ascensum] <suum>⁹³, Domine, /
qui [am]bulas super pennas / [ventorum], alleluia.

v. Qui facit⁹⁴ angelos suos⁹⁵ spiritus et ministros suos /
flamman ignis. Alleluia.

<Resp.> Exaltare⁹⁶, [Do]/mine, alleluia, in virtute tua/ [alleluia]⁹⁷.

NOTE

* Un particolare ringraziamento per il contributo nella trascrizione dei testi vada al prof. dott. mons. Felice Rainoldi esimio liturgista e maestro della Cappella musicale della cattedrale di Como.

1. I frammenti membranacei oggetto del presente lavoro sono stati occasionalmente ritrovati, impiegati come materiale di rinforzo della legatura e della copertura di un volume a stampa seicentesco collettaneo di omelie. Detto volume era appartenente ad un fondo librario avviato a Golino nel Cinquecento da quella che negli anni si trasformò in una vera dinastia di sacerdoti: per queste e altre informazioni sono grato al prof. dott. Romano Brogginì – Bellinzona.

2. Una chiara esposizione dei legami tra Aquileia e la Diocesi di Como la offrono gli Atti del convegno tenutosi dal 15 al 17 ottobre 1987: *Como e Aquileia. Per una storia religiosa della società comasca*, Como, Società Storica Comense, 1991.

3. Nessuna prova ha sino ad oggi confermato l'esistenza di un repertorio di canto proprio della liturgia aquileiese caratterizzato - come per altre importanti Chiese della latinità - da forme e da un repertorio tale da consentirne un riconoscimento quale tradizione locale di canto come invece in diversi hanno tentato di affermare. Se un repertorio proprio fosse esistito per quale motivo i Patriarchi aquileiesi non ne avrebbero difeso la pratica come invece è accaduto per il rito? Non si spiega diversamente la tranquilla immissione del repertorio romano-franco, ovvero il canto gregoriano, durante il patriarcato di Paolino II, consigliere di Carlo Magno. Affascinante resta l'ipotesi tracciata dal musicologo americano Kennet Levy secondo il quale libri di canto liturgico recanti notazione neumatiche siano stati redatti già all'inizio dell'800 ma unicamente con la funzione di servire da materiale per custodire e tramandare il nuovo canto imposto dalla politica unificatrice carolingia. Questo significa che i repertori più antichi, eccezion fatta per l'Ambrosiano, in particolare quelli non completi, non trovarono mai una codificazione ma unicamente il perdurare, almeno fino all'introduzione del gregoriano, attraverso trasmissione orale come affermato in K. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988.

Lo scorso mese di giugno, in occasione del Congresso internazionale di canto gregoriano dell'AISCGre, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, tenutosi ad Hildesheim in Germania, ho avuto il piacere di ascoltare il prof. Levy disquisire su queste problematiche. Intrattenendomi con lui siamo giunti alla conclusione che quanto esposto restano ipotesi senza specifiche tracce indiziarie.

Illuminanti le conclusioni in proposito espresse da G. Cattin nel contesto del Congresso internazionale tenutosi a Cividale del Friuli dal 22 al 24 agosto del 1980 raccolte sotto il titolo *La tradizione liturgica aquileiese e le polifonie primitive di Cividale* e pubblicate a cura di C. Corsi e P. Petrobelli in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Roma, Torre d'Orfeo, 1989.

4. Interessante per comprendere l'ampiezza e la portata del fenomeno è la catalogazione di manoscritti per la serie Monumenta Monodica Medii Aevi (Subsidia, II/1) ad opera di R. Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterliche Patriarchat Aquileia*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1977.

5. Per una visione più chiara sulle problematiche tra rito e canto M. Huglo, *Liturgia e musica sacra aquileiese*, in *Storia della cultura veneta, I: Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

6. A partire da questo momento differenze e comunanze meritano ulteriori attenzioni circa quanto è conosciuto della ritualità romana, della sede episcopale milanese e quella di Aquileia, queste ultime in rapporti particolarmente stretti. Al proposito si veda tra gli altri J. Lemarié, *La Liturgie d'Aquilée et de Milan au temps de Chromace et d'Ambroise*, in Aquileia e Milano, Udine, Arti Grafiche friulane, 1973.

7. Fa eccezione Campione d'Italia posto sotto la giurisdizione del Metropolita milanese: il clero ivi residente è incardinato nella diocesi ambrosiana.

8. Il Rito Ambrosiano insieme al Canto Ambrosiano sono l'unica espressione di una liturgia locale della chiesa latina sopravvissuta sino ad oggi superando, a partire dall'età carolingia, innumerevoli ostacoli.

9. L'invio unitario di libri e cantori fu dettato dal fatto che sulla pergamena il canto non aveva ancora trovato un sistema di scrittura e quindi i libri raccoglievano unicamente i testi necessari per la liturgia, ma senza melodia. Il cantore, custode per tradizione orale del repertorio, era il vero depositario delle melodie da trasmettere ad altri cantori.

10. Il testo dei canti romani, giunti a Nord vergati sulle pergamene, non faticarono a divenire i testi di riferimento. Non così per le melodie che i "compositori" gallicani ornamentarono considerevolmente pur mantenendo quali riferimenti gli sviluppi melismatici, le cadenze e le recitazioni strutturalmente importanti nell'architettura compositiva.

11. Tale denominazione, che pur facilitò la sua diffusione nell'Impero, non ha nessun riscontro in una pratica musicale di papa Gregorio Magno ed è da far risalire al fatto che al pontefice fu attribuita la redazione del celebre *Sacramentario Gregoriano* il cui ordinamento coincide con quello dell'Antifonario romano contenente i canti per la messa. La datazione dei due libri differisce tuttavia di un secolo.

12. Limitandoci al Ticino dobbiamo segnalare, conservato presso il locale archivio parrocchiale, l'*Antifonario estivo* di Biasca databile alla fine del XIV sec. e recante melodie istituzionalizzate dalla liturgia ambrosiana in cui si riscontrano notevoli influenze del repertorio gregoriano. Altre testimonianze si limitano a frammenti datati tra il XII e il XV sec. e conservati a Personico. Cfr. E. Moneta Caglio, *Codici liturgici con notazione, Manoscritti di Canto ambrosiano in Leventina in Materiali e documenti ticinesi*, a cura di V.F.Raschèr, L. Deplazes, C. Johner-Pagnani, Centro di Ricerca per la storia e l'onomastica ticinese dell'Università di Zurigo, Serie I/14 Regesti di Leventina, Casagrande, Bellinzona 1978. Presso archivi parrocchiali, comunali e patriziali sono conservati alcuni fogli sparsi anch'essi testimonianza di un già avviato processo di "gregorianizzazione" del repertorio ambrosiano.

13. Si tratta della raccolta delle parti in canto, nella maggior parte con testo salmico, per la celebrazione della preghiera oraria che scandisce la giornata del monaco o di chi ha abbracciato lo stato clericale. Il nome trae origine dalla definizione giuridica "Officium pro beneficio", assoluzione di un debito di giustizia e si radica nella consuetudine della preghiera religiosa in genere rifacendosi alle testimonianze della Sacra Scrittura, all'esperienza del Popolo ebraico e della comunità cristiana delle origini privilegiando determinate ore a cominciare dai momenti cardine della giornata. La prassi di un ordinamento quotidiano, ritmato, per l'orazione comunitaria e personale, è ampiamente documentata secondo le situazioni concrete: si va da un minimo di tre momenti giornalieri al massimo di sette-otto parti che comprendono anche la notte.

14. La nostra attenzione si limita ai libri direttamente coinvolti con la pratica del canto nella celebrazione corale. Volutamente, quindi, rimandiamo ad un'altra sede quei libri per le *lectiones* i cui testi richiedevano l'utilizzo di toni recitativi.

15. Si abbandoni lo stereotipo secondo cui il coro liturgico avrebbe utilizzato i codici con la notazione durante il canto nell'atto celebrativo. La notazione musicale indicata in essi, fu ai più sconosciuta: scopo principale quello di richiamare alla mente del "direttore" la melodia da secoli trasmessa ed eseguita a memoria cfr. G.Conti *Fonti medievali per la direzione in Neuma, gesto, voce: strumenti per la trasmissione del Canto gregoriano* - Atti del VII Congresso Internazionale di Canto Gregoriano, Hildesheim 9 – 14 giugno 2003, A.I.S.C.Gre., in corso di pubblicazione.

16. Lo studio dell'iter redazionale è rivelatore di numerose originalità. Tra diverse segnaliamo le più importanti come quelle relative alle antifone al *Benedictus* e al *Magnificat* che originariamente caratterizzate da un testo ispirato ad alcuni versetti degli stessi cantici, gradualmente videro utilizzati testi teologicamente più sottili con contenuti tesi a sottolineare l'essenza dell'atto celebrativo. L'utilizzo di non ricorrere a fonti salmiche per la redazione dei testi delle antifone fu la diretta conseguenza, allargando a diversi momenti dell'Anno liturgico come ad esempio quello dopo la Pentecoste. Videro anche la luce cicli incentrati su testi del Libro dei Re o i libri di Giobbe, Tobia, Giuditta, Ester, Esdra e Maccabei. Il fenomeno interessò anche i Responsori che da salmodici divennero storici, sapienziali o profetici e in occasione delle celebrazioni delle memorie di santi, il materiale agiografico contenuto negli *Acta martyrum*, nelle *Passiones* e nelle *Vitae* costituì il materiale per la creazione di numerose composizioni.

17. Vario fu soprattutto il genere dei Responsori. Significativo a questo proposito il tentativo di rielaborazione dei versetti responsoriali a cui diede il via Helisachar, vescovo di Narbona,

assieme a Nebrisio, sotto Ludovico il Pio. Non da ultime le perplessità di Amalario († 850) e la riforma, intrapresa tra le polemiche, da Agobardo e Floro di Lione propensi ad ammettere unicamente Responsori desunti dal testo biblico, come ricorda M. Huglo in *Les remaniements d'Antiphonaire Grégorien au IX siècle: Hêlisachar, Agobard, Amalair* in *Culto cristiano - Politica imperiale carolingia*, Convegni del Centro di Studi sulla spiritualità Medievale. Università degli studi di Perugia XVIII, Todi 1949.

18. All'apporto di varietà contribuì notevolmente l'opera liturgica dei diversi ordini religiosi. Per un basilare tipo di approccio e di documentazione circa i contenuti liturgici l'opera fondamentale resta R.-J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*. I: *Manuscripti "Cursus Romanus"*, 1963; II: *Manuscripti "Cursus monasticus"*, 1965; III: *Invitatoria et antiphonae, Editio critica*, 1968; IV: *Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, 1970; V: *Fontes earumque prima ordinatio*, 1975; VI: *Secunda et tertia ordinatio*, 1979, Roma, Herder.

In essa - che citeremo con la sigla CAO - sono reperibili, desunti dagli Antifonari medievali, i testi destinati al canto dell'Ufficio, ma non i Salmi per esteso, che si trovano nel Salterio, e non le letture bibliche o patristiche per le quali venivano redatti Capitolari e Sermonari. Non vi è compreso l'Innario ma solo un ristretto numero di inni inseriti senza rispondere ad una regola nei codici presi in esame.

I codici con cui abbiamo comparato il contenuto del "nostro" antifonario sono dunque i seguenti:

- C = Antifonario di Compiègne (Parigi, Bibl. Nat., lat.17436 - fine IX sec.);
- G = Antifonario francese di Durham (Durham, Bibl. Cap.III, 11 - XI sec.);
- B = Antifonario di Bamberg (Bamberg, lit. 23 - fine XII sec.);
- E = Antifonario di Ivrea (Ivrea, Bibl. Cap., 106 - XI sec.);
- M = Antifonario di Monza (Monza, Bibl. Cap., C.12.75 - XI sec.);
- V = Antifonario di Verona (Verona, Bibl. Cap., XCVIII - XII sec.);
- H = Antifonario di Hartker (San Gallo, Stiftsbibliothek, 390-391 - fine X sec.);
- R = Antifonario di Rheinau (Zurigo, Zentralbibliothek, Rh 28 - XIII sec.);
- D = Antifonario di Saint-Denis (Parigi, Bibl. Nat., lat. 172911 - XII sec.);
- F = Antifonario di Saint-Maur-Les-Fossés (Parigi, Bibl. Nat., lat. 12584 - fine XI sec.);
- S = Antifonario di Silos (Londra, British Museum, add. 3118511 - XI sec.);
- L = Antifonario di S. Lupo di Benevento (Benevento, Bibl. Cap., V.21 - fine XII sec.);

oltre all'Antifonario di Chiavenna di cui i frammenti esaminati sono contemporanei e per certi versi imparentati.

19. Utilizziamo questa denominazione della notazione, da tempo divenuta definizione comune di questo tipo di scrittura neumatica, nonostante diversi studiosi abbiano contestato il riferimento geografico, tra i primi l'abate G. Suñol nella sua *Introduction a la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Desclée, 1935.

20. Dell'attività di redazione di libri liturgici neumati già nel secolo XI dei benedettini di S. Abbondio sono testimonianza diversi codici. Tra questi da segnalare il Sacramentario "*ut cunctam congregationem S. Abundii servare digneris*" custodito alla Biblioteca Nazionale di Roma con la segnatura Sess.136. Per ulteriori notizie cfr. L. Fasola, *Il monastero di S. Abbondio nel quadro istituzionale comasco della prima età comunale (secc. XI-XII)*, in AA.VV., *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Como, 1984.

21. Ad esempio: l'Antifonario di Chiavenna dopo i Responsori *de Psalmis* del Tempo pasquale e prima della solennità dell'Ascensione inserisce dei responsori per celebrare i Martiri ed alcuni elementi della festa di san Filippo, che verrà ripresa in seguito. La festa dell'*Inventio sanctae Crucis* invece si trova collocata dopo l'Ascensione. Altre varianti di contenuto e di disposizione del materiale celebrativo sono testimoniate in CAO, vds. Nota 18.

22. Il testo del responsorio recita: "*Si oblitus fuero tui, alleluia, obliviscatur me dextera mea; adhaereat lingua mea faucibus meis si non meminero tui. Alleluia, alleluia*". Cfr. CAO 7653 e Antif. di Chiavenna Fol. 71 r. - 71 v.

23. Talora i versetti dei responsori, come avviene anche nell'Antifonario di Chiavenna, non recano né i neumi né tutto il testo del v/ stesso. Questi elementi, affidati al canto di un solista, erano eseguiti a memoria, o forse si trovano scritti su un "versicolario".

24. CAO 6943 e Antifonario di Chiavenna fol. 71v.

25. “*Effrata*” è la versione di C, G, E, R, D, F mentre l’Antifonario di Chiavenna scrive “*Eufrata*” come B, V, H.

26. CAO 6403 e Antifonario di Chiavenna fol. 71.-72r. .

27. La stessa variante (sta per *volui*) si trova in D.

28. Viene riportato solo l’inizio del versetto, che continua “*meos ne videant vanitatem. In via tua vivifica me*”. Era affidato alla memoria del solista. Anche il codice G si arresta a *videant*.

29. Cfr. CAO 7194 e Antifonario di Chiavenna fol. 72r. Anche in questo caso il versetto prosegue con “*laudate eum, universum semen Jacob magnificate eum*”.

30. Cfr. CAO 6901 e Antifonario di Chiavenna fol. 72r.

31. La ripresa, qui non notata, “*Domino de fontibus*”.

32. CAO 6872 e Antifonario di Chiavenna fol. 72r.

33. I codici G, E, M, V, H, R, D concordano nell’arrestarsi a questa parola del versetto

34. Cfr. CAO 6419 e Chiavenna fol. 72r.

35. Dieci codici di CAO 6419 che adottano questo versetto C, G, B, E, M, V, H, R, F, S, come fa pure Chiavenna (fol. 72r.) scrivono: “*Qui das (salutem regibus)*”. La lezione *dat* figura solo in questo frammento.

36. Cfr. CAO 6419. La sigla “antifona” è scritta al centro della grande lettera V con la quale inizia il brano.

37. CAO 5306

38. Al margine destro si trova riscritta, in piccolo forse da altra mano, la finale del verbo: “*plevit*” e le due sillabe sono dotate di neumi. Effettivamente una correzione musicale è operata sulla sillaba *plevit*.

39. Il nominativo *Deus* è rappresentato da sigla, composta da una grande “D” all’interno della quale è posta la “s” con trattino sovrapposto.

40. Di questa classica preghiera, collegata con la *Dominica IV post Pascha*, si registra la presenza nelle varie fonti in: P. Bruylants, *Les oraisons du Missel Romain, Texte et Histoire*. Vol II *Orationum textus et usus iuxta fontes*, Louvain 1952, Réproduction anastatique 1965, n. 342.

41. La spiegazione dell’aggiunta, a piedi pagina (dopo le regolari 18 linee), di questo rigo di testo, scritto in caratteri piccoli da una mano tardiva e correato di neumi, si trova nella pagina precedente 1b, perché sul margine sinistro, a cominciare dall’altezza della riga 13, si intravedono alcune lettere ed alcuni neumi. Il brano aggiunto continuava ai piedi della pagina sotto il rigo 18 e proseguiva poi linearmente sul foglio 2a (il che spiega la minuscola *michi*). Non è stato possibile stabilire se si tratti di un segmento di antifona o di responsorio; gli scarsi elementi leggibili impediscono di individuarne la fonte. Ciò che tuttavia risulta con certezza dagli antichi Antifonari è il fatto che, a questo punto, stanno inserite alcune feste di Martiri ed anche vari brani del *Commune* di uno o più Martiri. Ora la parola “*de gladio*” sembra rimandare a tale contesto. Probabilmente venne operata una “integrazione” di contenuto in tale prospettiva.

42. I neumi delle prime due antifone e della prima parte della terza si intravedono con estrema difficoltà.

43. CAO 5189. In Chiavenna (fol. 69r.) è assegnata alla *III domenica post Albas*; la dicitura è diversa, ma corrisponde alla *IV domenica dopo Pasqua*.

44. CAO 2607. Chiavenna, fol. 1.c.

45. A differenza della versione in CAO, sono presenti due *Alleluia* finali. In ciò concorda con F e S e con Chiavenna.

46. *Sic*, scritto staccato.

47. Il verbo *habeo* è riscritto, in piccolo, al margine destro, munito di neumi. Probabilmente si tratta, come precedentemente, di una correzione neumatica, la quale non è tuttavia verificabile a causa della scomparsa dei neumi nel rigo originario.

48. CAO 1276.

49. La sigla di antifona è collocata, secondo lo stile del copista, all'interno della svasatura della grande lettera U.

50. CAO 5285. Chiavenna fol. 69r.

51. Cfr. BRUYLANTS, op.cit., II, 199.

52. CAO 4279. Chiavenna fol. 69r.

53. CAO 2056. Chiavenna fol. 81r.

54. CAO 4172. Chiavenna fol. 81r.

55. La pergamena presenta un deterioramento congenito, a causa di ciò l'amanuense ha ristretto lo spazio di scrittura delle prime otto righe. A questo punto va a capo per scrivere *Saeculorum*.

56. CAO 4744. Assente in Chiavenna

57. La lezione degli altri vari codici è: *fiat*

58. A questo punto della riga 9, è stato inserito a margine, in un secondo tempo: *Seculorum Amen*.

59. La particella esclamativa *O* è preceduta da una barra tracciata verticalmente, come ad indicare una parte aggiuntiva che si estende su quattro righe del margine, con ricupero di una parte della pergamena deteriorata. Per una difficile, parziale e parzialmente ipotetica ricostruzione del testo e del contesto concernente questa aggiunta "rubricale" è stato illuminante un confronto con il libro Ordinario di Rheinau (cfr. A. Hänggi, *Der Rheinauer Liber Ordinarius (Zürich Rh80, Anfang 12. Jh.)* Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1957.) Vi si parla di processioni accompagnate da molti canti di cui è offerto l'incipit (e probabilmente da un complesso di gesti rituali non specificati); una di esse viene conclusa dall'antifona *Santifica nos*. In Rheinau le due processioni si svolgono una dopo le Lodi mattutine e l'altra dopo l'ora Terza, prima della Messa; nel nostro frammento si rimane nel contesto delle Lodi. Sembra, pertanto, che ci si trovi davanti alla testimonianza di un rito "importato" e liberamente adattato per la pratica locale nel luogo in cui il nostro codice veniva usato.

60. Risulta impossibile determinare, sulla base di questo *incipit*, a quale brano della festa della *Inventio sanctae Crucis* ci si riferisca. Infatti cominciano con questa esclamazione due antifone (CAO 4019-4020) e ben cinque responsori (CAO 7263-7267).

61. Si tratta di un'ipotesi di lettura, data la difficoltà di leggere precisamente il manoscritto.

62. Si può plausibilmente pensare al responsorio testimoniato in Rheinau, 1 c., che corrisponde a CAO 6845 (*Hoc signum crucis erit in caelo*).

63. Altra lettura ipotetica. Non sembra possibile "*Salvator*", che costituirebbe l'incipit di una tra varie antifone della festa.

64. Si tratta certamente, data la testimonianza di Rheinau, del responsorio *Dulce lignum, dulces clavos*. CAO 6530.

65. Questo canto deriva dal difficoltoso scioglimento di abbreviazioni che sembravano illeggibili. In questo caso si tratterebbe di un'antifona non presente in Rheinau, ma testimoniata in M, H, D, S. Cfr. CAO 5061. Se la lettura è corretta emerge una volta di più la logica di "adattamento rituale" e la libertà di scelta di brani da un repertorio canonicamente accettato.

66. Lo sforzo di decodificare le lettere e le sillabe dell'ultima linea non ha dato alcun esito

67. Errore evidente, al posto di *orasset*.

68. CAO 2020. In Chiavenna (fol. 81v), è data come antifona in *Evangelio* (cioè per il cantico *Benedictus*).

69. CAO 2500. Assente in Chiavenna.

70. L'indicazione sta scritta al termine dell'antifona *Pater*, dopo *Seculorum. Amen*, nella pagina seguente. E la / indica il termine di questa riga che è la terza del fol. 2d.

71. In G il testo figura come antifona per la *V Domenica dopo Pasqua*. In C, B, E, M, V, H, R, D, F, L, come nella nostra pagina, è destinata all'Ascensione. CAO 4237. Antifona assente in Chiavenna.

72. Tutta la frase è stata soprascritta da una mano tardiva usando perlopiù lettere maiuscole.

73. La fonte è il Sacramentario detto "Gelasiano". Cfr. L.C. Moholberg, *Liber Sacramentorum Romanae Aeclesiae ordinis anni circuli* (Cod. Vat. Reg. Iat. 316/Paris Bibl. Nat. 7193, 41/56), *Rerum ecclesiasticarum documenta, Fontes IV, Series maior*, Herder, Roma 1968, n. 573.

74. Il Gelasiano ha *mentes*.

75. CAO 1029.

76. CAO 2634. Chiavenna, fol. 73v.

77. CAO 2410. Chiavenna, ibid. ut supra,

78. CAO 1195. Chiavenna, ibid. ut supra.

79. Doveva essere indicato il versetto. Il testo risulta illeggibile. L'ipotesi di lettura è <*In sole posuit*>, ma questo versetto è testimoniato, dai codici noti, solo per la festa di Natale. Chiavenna ha "*Ascendit Deus in iubilatione*".

80. CAO 7403. Chiavenna, fol. 73v. – 74r.

81. CAO 7320. Chiavenna, fol. 74r.

82. CAO 7225. Chiavenna, fol. 74r.

83. In CAO viene riportato, correttamente, *Spiritum*, senza alcuna eccezione. In Chiavenna tuttavia si legge *Spritus*, come nel nostro frammento.

84. Al margine superiore sinistro una mano tardiva ha aggiunto, disposte su due linee, alcune parole (forse con neumi) delle quali si legge solo: *Recipe dracmam* ... (prima linea) e ... *aque voragini*<*s*> (seconda linea). Non è stato possibile contestualizzare tali termini. Lo stato della pagina non aiuta neppure a determinare se altre parole si estendessero verso destra sulle rispettive linee, o se vi fosse qualche termine incolonnato a margine.

85. CAO 3882. Chiavenna, fol. 74r.

86. CAO 2759. Chiavenna, ibid. ut supra

87. CAO 2755. Chiavenna, ibid.

88. CAO 1490, Chiavenna, ibid.

89. CAO 7924, Chiavenna, ibid.

90. CAO 6162. Chiavenna, fol. 74r-74v.

91. Chiavenna si arresta a questa parola che inizia anche la ripresa *a latere* del responsorio.

92. CAO 7392. Chiavenna, fol. 74v.

93. Anche se risulta di difficile lettura e grammaticalmente errata si è privilegiata la lettura “*suum*”. In CAO 7392 si legge *tuum*, e tuttavia con la discordanza di H e D. Il termine ne condiziona altri che seguono, nel versetto. Chiavenna (fol. 74v) scrive *suum* nel responsorio ed anche *facit* nel versetto: esattamente come il nostro frammento.

94. CAO 7392. Scrive “*facis*”. Ma la versione “*facit*” della nostra pagina si trova anche in M, H, D.

95. Come M, V, H, D, invece di “*tuos*”.

96. CAO 6681. Chiavenna, fol. 74v.

97. Il versetto che segue su foglio perduto recita e conclude: *Cantabimus et psallemus. In virtute.*

UTILITÀ

GIORGIO APPOLLONIA, nato a Varese nel 1953. Dedito alla ricerca storica del teatro in musica, ha pubblicato monografie per le Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana (*Domenico Reina, biografia di un tenore luganese*, 1990; *Duecento anni di opera a Lugano*, 1996) e per la EDA di Torino (*Le voci di Rossini*, 1992; *Giuditta Pasta*, 1997; *Carlo Guasco*, 2000), nonché firmato saggi e programmi di sala per teatri ed organizzazioni concertistiche. Collabora con la Rete Due della RSI, dove tiene la rubrica settimanale *Il ridotto dell'opera*. Laureato in Medicina e Chirurgia ha preso parte e organizzato vari convegni sulla voce cantata in condizioni fisiologiche e patologiche.

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, nato nel 1971 a Cuggiono (Milano), ha studiato musicologia all'Università di Zurigo sotto la guida di Max Lütolf. Nel 2000 ha soggiornato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea dove ha svolto una ricerca su György Kurtág. Il suo campo d'indagine è principalmente la musica italiana del Sei e del Settecento. Ha curato un'edizione delle sonate per tastiera di Giovanni Battista Sammartini. Dopo un periodo di attività presso la Fonoteca Nazionale Svizzera a Lugano, attualmente lavora presso la biblioteca del Conservatorio di Berna.

GRAZIANO BALLERINI, nato a Mendrisio nel 1953, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio Arrigo Boito e quelli di musicologia presso l'Università di Parma. Per il CIRPeM ha curato lo spoglio del periodico "I Teatri" (Milano 1827-1831), pubblicato nella serie RIPM dalla UMI Press di Ann Arbor (Michigan) nel 1992. Collabora con vari enti di ricerca e riviste musicali. Vive a Bologna e insegna storia della musica presso il Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro.

LORENZO BIANCONI nato a Minusio nel 1946, ha studiato musicologia con Reinhold Hammerstein e Wilhelm Seidel all'Università di Heidelberg, dove nel 1974 ha conseguito il dottorato con una tesi su Francesco Cavalli e la diffusione dell'opera veneziana in Italia nel sec. XVII. Tra il 1969 e il 1970 ha collaborato al *Répertoire international des sources musicales* in Italia, dove si è stabilito definitivamente nel 1973. Nel 1977 è stato visiting professor all'Università di Princeton. In seguito ha ottenuto la cattedra di drammaturgia musicale all'Università di Bologna (DAMS). È stato membro del comitato di redazione della "Rivista italiana di musicologia" (1973-79), dei *Monumenti musicali italiani* (1979-86), della serie *Studi e Testi per la Storia della Musica* (dal 1979), di "Acta musicologica" (1987-91), di *Historiae Musicae Cultores* (dal 1999). È condirettore di "Musica e Storia" e fondatore e redattore del "Saggiatore musicale", oltre che membro delle redazioni di "Musica/Realtà", "Analisi", "Early Music History", "Cambridge Opera Journal". Nel 1983 ha ottenuto la Medaglia Dent della *Royal Music Association* e nel 1994 il *Premio Imola* per la critica musicale. È socio corrispondente dell'*American Musicological Society*. Ha pubblicato numerose ricerche sul madrigale cinquecentesco e sull'opera del Seicento, e i volumi *Il Seicento* (1982), *La drammaturgia musicale* (1986), *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri e storia* (1993). Con G.Pestelli ha curato la *Storia dell'opera italiana* (1987-). Ha curato le edizioni moderne dei *Madrigali* di Pietro M. Marsolo, delle sonate per clavicembalo di Alberti, Pescetti e B. Marcello (in collaborazione con Luciano Sgrizzi), dei madrigali di Antonio Il Verso, del *Primo Libro di Madrigali a 5 voci* di Frescobaldi (con M.Privitera), dei libretti italiani di Händel (con G. La Face Bianconi).

ERMANN BRINER, nato a Zurigo nel 1918, a dodici anni si è trasferito a Lugano con la famiglia. Ha studiato al Politecnico di Zurigo e all'Università di Friburgo, dove ha conseguito la licenza in matematica e il dottorato in fisica sperimentale. Dopo gli studi al Conservatorio di Friburgo ha completato la formazione musicale presso la Nordwestdeutsche Musikakademie di Detmold, dove ha ottenuto il diploma di Tonmeister (regista musicale). Nel 1956 è entrato alla RSI come regista musicale, ricoprendo dal 1966 al 1980 la funzione di capo dipartimento dei programmi musicali. Ha pubblicato scritti sugli aspetti fisici del suono e della musica.

GIOVANNI CONTI, musicologo di origine luganese, nato a Como nel 1961. Si è formato al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Milano sotto la guida di Luigi Agustoni e alla Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona. È impegnato come docente nell'ambito di corsi internazionali. Svolge attività concertistica con la *Schola Gregoriana Ticinensis* e con gli ensemble *Alia Monodia* e *More Antiquo*. Registra per case discografiche ed emittenti radiotelevisive in veste sia di interprete sia di direttore. È collaboratore della Radio svizzera di lingua italiana e, in ambito medie-

vale e rinascimentale, svolge attività di ricerca in materia di musicologia liturgica. È vicepresidente dell'*Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (Sezione dell'Europa Latina con sede a Cremona). È responsabile di *Cantus Gregoriani Helvetici Cultores*, *Società Svizzera di Canto Gregoriano* e consigliere accademico del Centro di studi medievali *Mediae Aetatis Sodalitium* di Bologna.

ILARIO GARBANI-MARCANTINI, nato a Vergeletto nel 1960, accanto alla professione di insegnante ed educatore, coltiva l'interesse per la musica popolare fin dagli anni Ottanta. Ha svolto in Valle Onsernone una ricerca sulla musica e le tradizioni popolari locali e fondato, assieme al fratello Mauro Garbani, il gruppo *Mea Dora*, pubblicando un disco e un canzoniere. Negli ultimi anni ha riscoperto la cornamusa ticinese - piva - che fabbrica, suona ed insegna in Ticino. È inoltre un grande appassionato di zampogna. Con questo strumento e con la ciaramella di Carlo Bava ha fondato il gruppo *Verbanus* e pubblicato il disco *Itineranti*.

ABRAHM A. MOLES nato nel 1920 nel Sud est della Francia, si è laureato alla Sorbona in discipline scientifiche (1952) e in lettere (1956). Dopo esperienze al CNRS, in Germania e negli Stati Uniti, approdò nel 1961 all'Università di Strasburgo, dove nel 1969 fondò l'Istituto di psicologia sociale, trasformato nel 1977 in Istituto di psicologia sociale delle comunicazioni. Personalità dagli interessi molteplici, ha esteso i suoi interessi alle ricerche teatrali, acustiche, musicali, e allo studio dell'ambiente. Alla fine della sua vita si è dedicato alle "microsituazioni", dando vita all'*Associazione internazionale di micropsicologia*. È reputato principalmente per le sue teorie sulla comunicazione. Morì nel 1992.

CARLO PICCARDI, nato nel 1942 ad Astano, ha compiuto gli studi di musicologia all'Università di Friburgo sotto la guida di Luigi F. Tagliavini. Ha pubblicato saggi su Gesualdo di Venosa, sul classicismo viennese, su Soliva, Pizzetti, Vogel, Gershwin, Nono, sugli aspetti musicali del Decadentismo, sull'opera italiana tra 800 e 900, sulla musica della Rivoluzione francese, sul Biedermeier, sul Futurismo musicale, sulla dodecafonia, sulla musica italiana del periodo fascista, sulla musica tedesca degli anni Venti, sulla musica radiofonica e cinematografica, su musica e danza. Dal 1968 è attivo presso la Radiotelevisione della Svizzera italiana, dove è stato responsabile dei programmi musicali alla televisione, realizzando tra l'altro documentari su compositori contemporanei (Dallapiccola, Bussotti, Nono, Berio, Henze, Kagel, Vogel) e curando la ricostruzione di colonne musicali originali di film muti (composizioni di Mascagni, Mancinelli, Costa, Fino, Jaubert, Künnecke, ecc.). Nel 1989 ha assunto la funzione di capo dipartimento musicale alla radio, dove dal 1994 è responsabile della Rete Due. Dal 1986 fa parte della redazione di "Musica/Realtà" e, dal 2003, della rivista "AAA" (Acoustical Arts and Artifacts) edita dalla Fondazione Cini e dall'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha collaborato al *Dizionario universale della musica e dei musicisti* (UTET) e all'*Enciclopedia della musica* curata da Jean-Jacques Nattiez (Einaudi).

IVANA RENTSCH nata ad Olten, ha studiato musicologia, scienza della comunicazione e linguistica all'Università di Berna, dove, dall'agosto 2000, è attiva come assistente nel quadro di un progetto di ricerca del Fondo nazionale (storia della musica svizzera nel ventesimo secolo), svolgendo contemporaneamente il lavoro di dottorato avente per tema le opere di Bohuslav Martinů degli anni Venti e Trenta. L'anno prossimo è annunciata la pubblicazione da lei curata del catalogo commentato delle opere di Max Ettinger (Editio Baerenreiter, Praga), così come la voce "Bohuslav Martinů" nella nuova edizione dell'MGG.

ALDO SANDMEIER, nato a Lugano nel 1936, ha frequentato le scuole dell'obbligo a Castione e Lugano. Dopo gli studi magistrali a Locarno, è stato docente di scuola elementare e maggiore e nel settore professionale. Ha collaborato a programmi di jazz alla TSI; dal 1998 conduce ricerche nei campi della musica d'intrattenimento e del jazz nella Svizzera italiana, curando il ciclo radiofonico *Album del jazz di famiglia* per Rete Due.

Composizione e stampa: Novaprint SA - Bellinzona