

Musicisti nella Svizzera italiana

Una crescita tra luci e ombre

Se andassimo a sfogliare i giornali ticinesi di cinquant'anni fa alla ricerca di avvenimenti musicali ci renderemmo subito conto di quanto diverso si presenti oggi il panorama rispetto ad allora. Il confronto rileverebbe l'aumento esponenziale di manifestazioni, ormai giunte per quantità a diramarsi in tutti i centri e persino a sovrapporsi, a volte in concorrenza le une con le altre. Il paesaggio sonoro della nostra regione si è arricchito notevolmente, affiancando per di più al corpo principale della cosiddetta "musica seria" percorsi concertistici paralleli dedicati al jazz, alla musica etnica, ai generi di musica di largo consumo. Mezzo secolo fa dalle nostre parti uno strumento quale il violino costituiva una rarità. Chi avesse voluto praticarlo non trovava nemmeno i maestri in grado di insegnarlo, se non rivolgendosi ai professori della "Radiorchestra". Oggi capita invece spesso di incrociare sui bus e sui treni ragazzi e ragazze con l'inconfondibile astuccio portato a tracolla. L'insegnamento strumentale era impartito da docenti privati, mentre i rari allievi di talento intenzionati a scegliere la musica come professione erano costretti a prendere il treno per Milano o per Zurigo.

Oggi vi opera il Conservatorio della Svizzera italiana, nato trent'anni fa (considerando i primordi dell'Accademia Artistica Malcantonese), addirittura prima dell'università, a modificare l'assetto istituzionale della musica nel cantone. Conservatorio equivale essenzialmente a scuola di musica, poiché solo nel 1988 riuscì a far riconoscere ufficialmente la propria sezione professionale, mentre esso continua a costituire un efficace polo d'insegnamento di base con classi

dedicate alle varie discipline, decentrate nelle località principali. Ciò ha costituito un modello che ha stimolato altri operatori via via susseguitisi a portare alla creazione di una decina di altre scuole musicali, in determinati casi sostenute dai comuni, grazie alle quali il Ticino, allora ultimo in Svizzera nel coltivare la pratica musicale, ha risalito le posizioni per confrontarsi dignitosamente con gli altri cantoni. Tale nuova realtà ha motivato l'autorità cantonale al sostegno finanziario delle scuole di musica con un atto che, pur non garantendo ancora l'insegnamento della pratica strumentale nella scuola stessa, ne riconosce la complementarità. Se allora una sola orchestra d'archi di dilettanti era attiva nel cantone (la Società orchestrale di Bellinzona) oggi sono vari i gruppi orchestrali che si presentano in pubblico (Orchestra Arcadia, Orchestra da camera del Locarnese, la Camerata giovanile della Svizzera italiana, l'Orchestra QuattrocentoQuaranta, l'Orchestra di fiati della Svizzera italiana) e, come l'Orchestra del Conservatorio o l'Orchestra da camera di Lugano, dotandosi perfino di un assetto semiprofessionale.

La musica si è quindi imposta come prospettiva nel comune sentire, al di là di quanto precedentemente era appena assicurato dalla tradizionale bandistica, rimasta viva nello specifico repertorio e nella funzione civica che continua a svolgere. Nonostante il fatto che, come realtà culturale essa non abbia ancora del tutto raggiunto le posizioni che detiene negli altri cantoni (anche a causa della bassa considerazione di cui gode nella cultura italiana a differenza della portata che storicamente riveste nella cultura alemanni-

* Musicologo



ca), grandi passi sono stati fatti soprattutto nella mentalità. Non si spiegherebbero altrimenti alcune scelte politiche di fondo in favore della musica, consentite appunto dall'acquisizione della consapevolezza della sua portata culturale intervenute in questo periodo.

L'Orchestra della RSI

La prima tappa di questo processo è ravvisabile nel contributo dello Stato del Cantone Ticino in favore dell'Orchestra della RSI concesso nel 1969, in uno dei momenti di crisi che minacciavano il disimpegno della SRG SSR rispetto ai propri complessi musicali. Per quanto marginale, limitato ad alcune decine di migliaia di franchi all'anno, esso veniva per la prima volta a sancire una responsabilità istituzionale dello stato in questo campo e a stabilire una continuità d'intervento destinata in seguito ad allargarsi. È tuttavia significativo che, come contropartita, alla RSI venisse l'obbligo di mettere a disposizione il suo complesso sinfonico per alcuni concerti destinato alle scuole, ma soprattutto per una serie di concerti turistici estivi decentrati nelle località minori. La funzione dell'orchestra era allora vista ancora essenzialmente come strumento di servizio non tanto alla cittadinanza quanto al pubblico motivato dei forestieri, contribuendo certamen-

L'Orchestra Radiosa diretta da Fernando Paggi durante un'esibizione del 24 giugno 1944 (Fondo Vicari, Archivio storico della Città di Lugano).

te all'elevazione culturale degli spettatori ma nel quadro di un'operazione di promovimento economico.

Tale ambivalenza era in fondo iscritta nelle origini della stessa "Radiorchestra", costituita già nel 1933 sulla base del complesso che intratteneva la clientela del Kursaal a Lugano nelle *matinées* ricreative, al punto che essa continuò fino agli anni Settanta ad esibirsi fuori dello studio radiofonico per il pubblico turistico, dapprima alla rotonda sul lungolago e poi nei concerti del mattino al Parco Ciani. Era l'ambivalenza in cui si era profilata la musica nello spazio radiofonico locale, per un verso agente come specchio della limitata vita musicale della regione dando spazio a corali, bande e bandelle dall'attività particolarmente rigogliosa fino agli anni Cinquanta, sostenute dalla motivazione del sentimento di identità stimolato dalla politica della "difesa spirituale del paese". Per un altro verso tuttavia la radio era indotta a muoversi in rapporto con la sua posizione nazionale e oltre, in una rete che



L'Orchestra della RSI durante un concerto pubblico nello studio del Campo Marzio nel 1946 (Fondo Vicari, Archivio storico della Città di Lugano).

la posizionava all'altezza delle stazioni allora operanti nei centri metropolitani. Le trasmissioni in comune (nazionali, ma anche internazionali) esigevano il confronto permanente non solo con produzioni di qualità, ma anche con tipologie nuove rispetto alla tradizione locale, di taglio cosmopolitico, alla lunga destinato a modificare sostanzialmente il relativo tessuto socioculturale. Ecco quindi che la ragione turistica, al di là della funzione ricreativa della presenza musicale nei grandi alberghi di Lugano, Locarno e Ascona, saldandosi con la necessità della RSI di sganciarsi dall'ipoteca localistica diede la spinta alla creazione delle prime nostre rassegne concertistiche internazionali. Complice la situazione della Svizzera, unico paese europeo uscito indenne ed ancora economicamente solido dalla Seconda Guerra mondiale, il Ticino approfittò dell'allora facile reperibilità degli artisti in un mercato musicale che lentamente prendeva quota, per dar

vita nel 1946 alle Settimane Musicali di Ascona e nel 1953 ai Giovedì Musicali di Lugano (diventati poi Concerti di Lugano), di cui la RSI era “magna pars”, garante altresì del loro alto livello artistico. Fu quella l'occasione di produrre un salto di qualità, che non sarebbe stato possibile senza l'apporto del pubblico forestiero il quale, ad esempio in ambito asconese, costituiva addirittura la maggioranza ed avrebbe continuato ad esserlo per molto tempo.

La vita concertistica

In verità lo stesso dato di base era stato all'origine della fondazione degli Amici della musica operanti dal 1922, da una parte animati da Federico Fisch, allievo di violino di Romualdo Marenco (autore della musica del celebre *Ballo Excelsior*, che a Lugano aveva aperto una scuola di musica dopo essere espatriato in seguito ai moti milanesi del 1898), e dall'altra garantiti dalla partecipazione preponderante della colonia germanofona particolarmente attiva in campo associativo, senza la quale non si sarebbe mai dovutamente riempita la sala dell'Albergo Palace che ospitava con regolarità i recital e i concerti di musica da camera, cioè forme fino a quel mo-

mento non riconducibili alle abitudini musicali della provincia ticinese. Considerando la storia non ancora scritta di quei primordi vale la pena di riportare i nomi degli artisti e dei programmi proposti, effettivamente rispecchianti la situazione di ponte tra nord e sud che in campo musicale venne a caratterizzare la Svizzera italiana a partire da quegli anni grazie ai fattori politici e sociali. Il cartellone cameristico del primo anno degli Amici della musica già vantava nomi quali il violinista Joseph Szigeti, il violoncellista Enrico Mainardi, il pianista Mieczyslaw Horszowski, il Quartetto di Budapest, il Quartetto Klinger, il contralto svedese Sigrid Onégin (la quale nel 1940 si sarebbe ritirata a Magliaso dove, dopo la sua morte nel 1943, rimase aperto un museo a lei dedicato), e soprattutto Ernesto Consolo, pianista dalla brillante carriera in Europa e in America, il quale all'inizio del secolo aveva preso residenza a Lugano non facendo mancare la sua presenza in varie occasioni pubbliche.

Grazie al turismo alberghiero (allora d'alta classe), e all'attivismo della cerchia dei confederati, gradualmente si creò un tessuto che con una relativa regolarità permise di proporre incontri ravvicinati con figure importanti del concertismo quali Clara Haskil, il Quartetto di Adolf Busch e quello di Arnold Rosé (già nel 1923) e poi via via il Quartetto Poltronieri, i pianisti Edwin Fischer, Rudolf Serkin, Claudio Arrau (appena reduce dal primo premio al Concorso di Ginevra), Yves Nat, Walter Gieseking (con Ravel e Debussy), Dinu Lipatti e soprattutto Wilhelm Bakhaus, il quale, dopo aver scelto Lugano come residenza, si produsse regolarmente in recital e con l'Orchestra della RSI, i violinisti Váša Prihoda, Stefi Geyer, Arrigo Serato, Georg Ku-



Richard Strauss mentre dirige l'Orchestra della RSI nello studio del Campo Marzio (1947). Sotto, Igor Stravinsky con l'orchestra della RSI (Lugano 1954).

lenkampff, Albert Spalding, Gioconda De Vito, il violoncellista Emanuel Feuermann, Paul Hindemith nel 1929 come concertista di viola d'amore insieme con Maurizio Frank (viola da gamba).

Per quanto sommario tale resoconto rende l'idea della portata della vita musicale nella Lugano d'allora che, per quanto non sempre seguita con l'attenzione che meritava, si dimostrava notevole rispetto a quanto potevano offrire centri ben maggiori. L'influsso del turismo, specie di quello nordico notoriamente sensibile a questo aspetto, oltre a sollecitare tale tipo di servizio era di stimolo a far sì che esso fosse rappresentativo dei valori più attuali in questo campo, per cui chi vi fosse stato anche solo di passaggio avrebbe potuto imbattersi in occasioni capaci di provocare emozioni normalmente riservate alle grandi città.

È quindi comprensibile l'impressione che ne ricavò Giovan Battista Angioletti, giuntovi nel 1940 per conto del governo italiano che nel suo *Quaderno ticinese* avrebbe osato definire Lugano "una metropoli in miniatura" e il quale nel suo Circolo italiano di lettura non ospitò solo alcune tra le personalità più vivaci della scena intellettuale del tempo, ma anche figure importanti del concertismo quali Arturo Benedetti Michelangeli da poco assurto fra le stelle di prima grandezza della categoria, esibitosi nel novembre del 1941 nel "salone-teatro" della Casa d'Italia, o nel 1943 Luigi Dallapiccola col violinista Sandro



Materassi.

Tuttavia queste iniziative rimanevano private, senza coinvolgimento istituzionale. La sola istituzione che si sentiva in obbligo di svolgere questo compito era la Radio della Svizzera italiana, la quale si profilò fin dall'inizio come organismo che, in virtù della propria funzione nazionale, aveva preso a modello la produzione che si realizzava negli enti maggiori, in particolare nelle stazioni svizzere consorelle, ai cui spazi comuni di programma era chiamata a partecipare attivamente.

La necessità di mirare in alto indusse fin dall'inizio il nostro ente radiofonico a concentrarsi non solo e tanto sui grandi interpreti ma anche sui compositori, mettendo il mezzo di comunicazione (moderno per definizione) a disposizione dei messaggi musicali della modernità, portati da musicisti rappresentativi dello stadio più avanzato del gusto, invitati di persona nel piccolo centro a sud delle Alpi. Nel 1937 Ernst Křenek vi diresse varie sue composizioni tra cui l'intermezzo *Estremadura* dall'opera *Karl V* che

Arthur Honegger sul podio dello studio del Campo Marzio (1947).

l'anno prima Ansermet aveva diretto al festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Barcellona (mentre la prima esecuzione dell'opera sarebbe stata data a Praga solo l'anno dopo). Altri compositori l'avevano preceduto: Frank Martin nel 1934, Darius Milhaud nel 1937. Nel 1938 fu la volta di Mario Castelnovo-Tedesco invitato al microfono di Radio Monteceneri ad accompagnare al pianoforte il tenore Angelo Parigi in un programma di musiche sue, e di Francis Poulenc che pure al pianoforte accompagnò il tenore Pierre Bernac in una serie di proprie liriche da camera. Arthur Honegger fu ospitato nel 1939 a presentare personalmente tutte le sue composizioni per pianoforte (e per canto e pianoforte), ritornandovi nel 1946 a dirigere composizioni sue per orchestra e nel 1947 per un vero e proprio festival a lui consacrato.

Da menzionare sono anche le presenze di Alfredo Casella nella *Sonata a tre op. 62* (nel 1940 eseguita al pianoforte con Arturo Bonucci, violino, e Alberto Poltronieri, violoncello), di Zoltán Kodály nel 1947 a dirigere la prima esecuzione svizzera della sua *Missa brevis* e, lo stesso anno, quella di Benjamin Britten ad accompagnare il fido Peter Pears nei *Seven Sonnets of Michelangelo*. Un altro compositore inglese, Michael Tip-





pett fu chiamato nel 1951 a dirigere il suo *A Child of our Time*, l'importante oratorio che la RSI curò in versione italiana. Nel 1957 fu la volta di Paul Hindemith e di Wolfgang Fortner. Igor Stravinsky vi comparì a due riprese sul podio dell'Orchestra della RSI, nel 1954 e nel 1955 nell'ambito dei Concerti di Lugano a dirigervi le due *Suites* per piccola orchestra, il *Rag-Time* per undici strumenti, l'*Ottetto*, le *Danses concertantes*, il *Concerto in re per archi* e *Dumbarton Oaks*.

Non si dovettero quindi attendere i decenni a noi più vicini per registrare la presenza alla Radiotelevisione della Svizzera italiana di significativi rappresentanti della musica nuova (Mauricio Kagel nel 1975, Luigi Nono e Luciano Berio nel 1976, Vinko Globokar nel 1979, Hans-Werner Henze nel 1980, Morton Feldman nel 1981, Salvatore Sciarrino nel 1983, Sylvano Bussotti nel 1984, Luca Lombardi nel 1989 e altri). Il resto, il moltiplicarsi delle rassegne e l'accoglienza riservata ai grandi nomi del concertismo sono cosa nota, ampiamente documentata da studi di recenti riguardanti il ciclo dei concerti alla RSI dal 1970, dei Concerti d'autunno dal 1994, della Primavera Concertistica dal 1982 (che riprese il testimone dai Concerti di Lugano giunti al termine nel 1976), mutata poi nel 2002 in Lu-

La Società Cameristica di Lugano al Festival du Marais a Parigi nel 1964.

gano Festival, di Pianoforte in Castelgrande dal 1990 (diventato Pianoforte a Bellinzona nel 1998) purtroppo giunta al termine con l'ultima edizione del 2008, del Progetto Martha Argerich a partire dal 2002, senza contare i cicli minori (Festival organistico di Magadino, Musica nel Mendrisiotto, Ormai convien cantar di pietre certe, Ceresio Estate, Vesperali, Settimane musicali di Lugano, Montebello Festival, ecc.).

La ricerca musicale

Va messo in evidenza anche un secondo atto istituzionale significativo in favore della musica rappresentato nel 1988 dall'acquisto del Fondo Leoncavallo da parte del cantone. Con ciò, andando per la prima volta oltre la sua dimensione performativa, alla musica veniva riconosciuta una portata culturale al pari delle altre discipline artistiche, ritenendola meritevole di studio critico e di costituire motivazioni alla ricerca. Fu così che la Biblioteca cantonale di Locarno, depositaria del fondo, cominciò a promuovere convegni sui temi legati a quel contesto docu-



© Foto D'Vass

Sopra, il direttore d'orchestra Luca Pfaff e, sotto, il maestro Bruno Amaducci con Katia Ricciarelli, in un concerto al Palazzo dei Congressi a Lugano il 5 aprile 1984.

mentario, cioè l'opera tra Ottocento e Novecento, prestando attenzione non solo alla musica, ma anche alla musicologia. In virtù della stessa premessa nel 2002 l'Archivio di stato del Cantone Ticino accolse fra i suoi documenti il Fondo Roberto Leydi, facendo oggetto di ricerca anche la musica popolare.

D'altra parte il Cantone aveva già dato il suo

sostegno nel 2008 alla fondazione a Lugano della Fonoteca Nazionale Svizzera, istituzione che, oltre a confermare l'importanza dello studio "sulla musica" al di là dello studio "della musica", ha costituito il primo centro musicale di portata federale alla nostra latitudine, recentemente sviluppato addirittura in modo da agire in rete con altri centri grazie ai mezzi tecnologici di diffusione e di riproduzione del suono.

In verità, pur sulla base di un'azione di volontariato, la prospettiva dello studio musicologico era stata aperta già nel 1970 dalla costituzione dell'associazione Ricerche Musicali nella Svizzera italiana dedita allo studio storico-critico del patrimonio musicale della nostra regione, integrata nel 1996 come sezione della Società Svizzera di Musicologia. Le sue iniziative e le sue pubblicazioni corsero parallele all'affermazione di alcune nostre personalità nel campo della musicologia: Lorenzo Bianconi all'Università di Bologna, Brenno Boccadoro all'Università di Ginevra, Marcello Sorce Keller in varie istituzioni (da ultimo all'Università di Malta), Giuliano Castellani all'Università di Friburgo, Graziano Ballerini al Conservatorio di Pesaro, personalità che sono da esempio a coloro che nella regione svolgono attività di ricerca (Anna Cioc-





Da sinistra, Flavio Ambrosetti al sassofono contralto, con il figlio Franco alla tromba, tra i primi rappresentanti della musica jazz in Ticino (foto Leloir, senza data).

ca, Giuseppe Clericetti, Giovanni Conti, Massimo Zicari, Florian Bassani, Timoteo Morresi, Stefano Bazzi).

L'Orchestra della Svizzera italiana e altri progressi
Una terza tappa fu raggiunta nel dicembre 1990, quando il Cantone Ticino (in subordine il Cantone dei Grigioni) rispose positivamente all'annunciato disimpegno della SRG SSR nei confronti della "Radiorchestra" luganese, dando vita alla Fondazione per l'Orchestra della Svizzera italiana che, in una situazione meno dipendente dalle esigenze radiofoniche, inaugurava una nuova stagione che apriva il complesso sinfonico a prospettive più incisivamente attente alle necessità del territorio. È indubbio che da allora la musica abbia acquisito una portata maggiore rispetto ai decenni precedenti, solidificando un proprio pubblico che numericamente giustifica l'edificazione di nuovi e più ampi spazi d'accogliimento (il Palazzo dei congressi e, sempre a Lugano, l'atteso Polo culturale), benché nelle altre regioni si sia ancora in ritardo a questo proposito.

Ritardi ve ne sono tuttavia ancora anche a livelli più importanti, nel senso che la reciprocità tra importazione e esportazione della musica è un obiettivo ancora lontano almeno in certi settori. Più di ogni altra disciplina artistica infatti la musica è stata da noi un fenomeno di importazione. Persino l'ambito che può vantare la tradizione più radicata, quello bandistico, ha do-

vuto dipendere fino a due decenni fa quasi esclusivamente da maestri stranieri. La figura emblematica di Gian Battista Mantegazzi (1889-1958), direttore di importanti complessi nella Svizzera tedesca (la Stadtmusik di Sciaffusa e quella di Zurigo) autore di *Sacra terra del Ticino* e di marce ancor oggi correnti nel repertorio bandistico nazionale, e quella di Paolo Longinotti, ricordato come direttore del Corps de musique d'élite di Ginevra, rimangono eccezioni in un panorama che fu dominato dai maestri giunti da oltre confine (Francesco De Divitis, Enrico Dassetto, Luigi Tosi, Gabriele Petruzzelli, Aristide Ghilardi, Astorre Gandolfi, Adolfo Di Zenzo, Odone Zanardini, Umberto Montanaro, Severino Zoja, Pietro Damiani), che tuttavia hanno costituito un solido punto di riferimento nell'ancoraggio identitario delle nostre bande all'italianità di stile e di sentire che ha permesso loro di costituire nel tempo il ricco patrimonio espressivo che contraddistingue musicalmente la Svizzera italiana nel contesto nazionale. Oggi il cambio in questo campo è assunto da una nuova generazione finalmente autoctona, che nelle figure maggiori, riconosciute ed attive anche oltre San Gottardo (Franco Cesarini e Carlo Balmelli), ha trovato esponenti estrosi e dinamici.

Lo stesso fenomeno è riscontrabile nell'ambito musicale principale, benché lì assai presto l'esempio (per non dire la scuola) forniti dagli interpreti professionisti immigrati stimolò giovani talenti ad emulare i maestri e ad affermarsi nel

campo del concertismo. Anche qui la fucina principale fu la RSI dei primi decenni, agendo in due sensi, come palestra formativa da una parte e come tribuna consacratoria dall'altra. Non ci fu e non c'è artista nostro della musica che conti per il quale la nostra radio non abbia costituito una tappa obbligata. La stessa radio, che nei primi decenni si avvalse delle competenze di musicisti confederati o stranieri (Nino Herschel, Edwin Loehrer, Otmar Nussio, Fernando Corena, Walter Lang, Luciano Sgrizzi, Hans Georg Sulzberger, Mario Venzago), tenne a battesimo numerosi talenti locali che a vari livelli e a varie latitudini resero onore al paese d'origine. Da Pina Pozzi, Dafne Salati, Roberto Galfetti, Jean-Jacques Hauser a Dario Müller e Mario Patuzzi fra i pianisti, da Maria Amadini a James Loomis, Fausto Tenzi, Bruno Balmelli e Antonella Balducci fra i cantanti, passando per Bruno Amaducci, Luca Pfaff, Fabio Schaub e Giorgio Bernasconi fra i direttori, arrivando a Rocco Filippini fra i violoncellisti e a Chiara Banchini, Romana Pezzani, Antonio Pellegrini fra i violinisti, con un ventaglio che ancor più si apre vicino a noi, nei nomi dei violinisti Andrea Cappelletti, Daria Zappa, Duilio Galfetti, Manrico Padovani, Melina Mandozzi e Gabor Barta, dei violoncellisti Mattia Zappa e Orfeo Mandozzi, del flautista Bruno Grossi, del liutista Luca Pianca, dei clarinetisti Fabio Di Casola, Sergio Menozzi, del pianista Francesco Piemontesi, del liutista Luca Pianca, del soprano Giuliana Castellani e di Diego Fasolis, colonna portante del prestigioso Coro della RSI. La quale RSI ha dimostrato di essere un centro di eccellenza artistica anche nel campo della musica leggera a partire dalla creazione nel 1940 dell'Orchestra Radiosa che polarizzò le prime risorse che il paese poteva manifestare in questo campo, *in primis* il direttore Fernando Paggi e il pianista Giovanni Pelli, veri pionieri. Se l'Orchestra Radiosa deve molto a anche a musicisti e ad arrangiatori importati (Claude De Coulon, Iller Pattacini, Attilio Donadio, Aldo

D'Addario), più ancora fu debitrice del talento di arrangiatore di Mario Robbiani che la guidò per quasi trent'anni curando il vivaio dei suoi cantanti tra cui spicca il nome di Anita Traversi. La qualità artistica del complesso, purtroppo sacrificato nel 1985 ai piani economici della SSR, fu anche alla base delle aperture al jazz manifestate fin dai primi tempi, che associarono alla sua attività figure di rilievo che si profilarono in questo campo, quali Franco e Flavio Ambrosetti.

I compositori importati

Nell'ambito della composizione, in un paese che ebbe la sola radio come istituzione attrezzata in modo da costituire tribuna di una consuetudine esecutiva di rilievo, il fenomeno dell'importazione fu dominante per almeno tre decenni. La ragione è semplice: la necessità della RSI di operare alla pari degli altri enti radiofonici nazionali, con i quali condivideva ogni giorno alcune ore di trasmissione in comune, richiedeva una programmazione all'altezza e rappresentativa di ciò che si produceva nella regione. In assenza di personalità significative in questo campo non restava che surrogare approfittando dalle presenze nel territorio di compositori più o me-



Leopoldo Casella, primo direttore dell'orchestra RSI mentre esce dallo studio al Campo Marzio negli anni Trenta.

Hermann Scherchen nello studio di Gravesano con alcuni suoi collaboratori.



no regolarmente residenti, in gran parte provenienti dall'area alemannica. Nei programmi della "Radiorchestra" con regolare frequenza troviamo perciò brani di Eugen D'Albert (1864-1932), il grande pianista che fu anche compositore, venuto ad abitare nel 1924 a Barbengo per poi acquistare nel 1927 la Villa Tikonoff a Figino goduta solo per pochi anni essendo scomparso poco dopo. Attenzione riservata a Rudolf Semmler del quale il 27 settembre 1937 al Teatro Apollo fu presentato in prima esecuzione Torquato Tasso, oratorio da camera secondo il "Diario degli ultimi anni di vita di Torquato Tasso 1579-1595" su libretto di Paul Hardmeyer. Singolare figura di musicista che si era affermato in Germania nell'ambito operistico, della danza e del cabaret e al quale dal 1933, dopo l'ascesa del nazismo, fu impossibile continuare l'attività nel proprio paese, in Svizzera si trovò a fronteggiare gli inconvenienti derivanti dalla mancata concessione del permesso di lavoro: nonostante il sodalizio con la danzatrice Ida Hardmeyer che accompagnò in *tournée* nel paese, il suo soggiorno non poteva durare più di tre mesi. La sua situazione, dal punto di vista artistico, non migliorò nemmeno dopo il matrimonio con lei, che comunque lo liberò dai problemi finanziari avendo avuto come risultato la sua associazione alla gestione della tenuta che la famiglia Hardmeyer possedeva a Breganzone. Nonostante l'interesse, la frequentazione della cultura italiana, la preponderanza di testi italiani e l'adozione di un taglio madrigalistico per le sue composizioni vocali, Semmler non riuscì ad affermarsi in loco, probabilmente a causa della modernità del compositore tedesco il quale si sarebbe in seguito interessato al jazz e alla dodecafonia, ma che, pur rimanendo a uno stadio moderato, non ave-

va a che fare con il ceppo italiano. Non dobbiamo tuttavia trascurare il fatto che la Villa Semmler-Hardmeyer nell'estate del 1942 divenne sede delle Serenate di Lucino in cui la "Radiorchestra" si esibì sotto la direzione di Otmar Nussio, Leopoldo Casella, Walter Lang e di Semmler stesso in programmi cameristici.

Dalla Germania pure proveniva Will Eisenmann (1906-1992), tedesco di orientamento estetico francese e pacifista (fondatore della comunità di lavoro "Les amis de Jean-Christophe", programmaticamente collegata alla lezione europeistica di Romain Rolland), allievo a Parigi di Paul Dukas e Charles Koechlin, il quale, dopo essere stato attivo come drammaturgo e regista nel Teatro di Colonia ma non potendo più condividere l'evoluzione politica del proprio paese, nel 1935 scelse la via della Svizzera, stabilendosi per un certo tempo a Tesserete in alternanza con Lucerna dove svolse attività didattica. A lui la RSI riservò la prima esecuzione del *Concerto in mi bemolle* per sassofono e orchestra interpretato da Sigurd Rascher e diretto da Otmar Nussio il 5 febbraio 1939, dopo che Leopoldo Casella gli aveva già diretto *Pareti di vetro* (*impressioni di Davos*), e dopo l'*Épitaphe pour Maurice Ravel* per pianoforte e orchestra che Hermann Scherchen aveva inserito nel suo primo programma approntato per la RSI il 16 marzo 1938, mentre un'altra sua composizione (*Gitanjali* su testo di Rabindranath Tagore) fu trasmessa il 13 maggio 1941 nell'interpretazione del soprano Eva Cattaneo e del Quartetto Monte-

ceneri.

La persecuzione degli ebrei da parte dei nazisti portò alla nostra latitudine anche Max Ettlinger (1874-1951), figura di primo piano della scena musicale tedesca negli anni Venti in cui circolavano almeno tre sue opere teatrali (*Judith, Juana, Clavigo*) e dove ricoprì cariche importanti (professore di composizione per film al Conservatorio Stern di Berlino). Costretto ad emigrare, scelse la soluzione più a portata di mano, cioè trasferendosi ad Ascona trasformando la casa che possedeva in una pensione gestita insieme con la moglie cantante. Il suo ripiegamento interiore, che lo portò a ripensare in termini di creazione musicale religiosa la sua origine ebraica, se da una parte lo condannò all'isolamento dall'altra non gli impedì di collaborare ad alcune iniziative della RSI, che, oltre ad ospitare l'esecuzione di alcune sue composizioni, ne ottenne la collaborazione come trascrittore di musiche antiche italiane per l'attività del coro radiofonico diretto da Edwin Loehr.

Oltre ai germanici occorre considerare i compositori svizzeri tedeschi residenti in permanenza od occasionalmente in Ticino: Friedrich Klose (1862-1942), allievo di Bruckner a Vienna, che nel 1923 si ritirò a Muralto e nel 1932 a Ruvigliana. Le sue musiche entrarono nel repertorio della "Radiorchestra" anche se ormai non più rappresentative del gusto del tempo. In occasione dei suoi ottant'anni, il 28 novembre 1942, fu festeggiato dal cenacolo dei frequentatori della Biblioteca Walter Jesinghaus (fondata a Lugano nel 1941 come luogo di studio e d'incontro per l'approfondimento della cultura musicale), il cui animatore tenne una riconoscente orazione, senza immaginare che nemmeno un mese dopo il compositore sarebbe repentinamente deceduto. Oltre a Fritz Brun (1878-1958), musicista che aveva rivestito cariche importanti a Berna e che al termine della sua vita si era ritirato a vita privata a Morcote, occorre ricordare Richard Flury

(1896- 1967), direttore di cori a Soletta, Zurigo e Berna, distintosi per i frequenti soggiorni nel Luganese e che la RSI, dopo l'esecuzione della sua *Tessiner Symphonie*, cooptò nel 1938 per l'allestimento alla Fiera svizzera di Lugano del "Festspiel" *Casanova e l'Albertolli* su libretto di Guido Calgari, ricordato tuttavia per la discrepanza tra l'italianità del testo (e della vicenda) e la teutonicità della musica.

Ad attestare una situazione sostanzialmente squarnita sul piano della creazione musicale fu proprio la radio, che fin dagli inizi programmò spesso in modo unitario, quasi a suggerire un'organica forma di supplenza, composizioni di musicisti illustri occasionalmente presenti dalle nostre parti, come avvenne il 16 ottobre 1936 in un programma intitolato *Opere di scrittori e compositori vissuti nel Ticino*, comprendente l'intermezzo da *Tiefland* di D'Albert e brani da opere dei tre compositori italiani che soggiornarono per lunghi periodi nel cantone: Alfredo Catalani a Faido, Giacomo Puccini a Vacallo e Ruggero Leoncavallo a Brissago. L'attenzione in quel programma era estesa a Ernest Bloch, che risiedette a Roveredo Capriasca dal 1930 al 1934 (dove compose il *Servizio sacro ebraico*), di cui Leopoldo Casella alla testa della "Radiorchestra" eseguiva i *Quattro episodi per orchestra da camera*.

Otmar Nussio e altri

La svolta venne ancora una volta dalla radio, la quale non tanto diede spazio ai maestri italiani attivi nelle società filarmoniche ai quali concordette regolarmente occasione di comporre opere sinfoniche (Luigi Tosi, Enrico Dassetto, Umberto Montanaro e altri), ma, a partire dall'arrivo di Otmar Nussio (1902-1990) come primo direttore della Radiorchestra nel 1938, funse da tribuna per una nuova generazione di compositori impegnati a confrontarsi con le realtà maggiori. Lo stesso Nussio, che era stato allievo di Respighi a Roma, dalla sua sapienza di orchestrale derivò il gusto coloristico che innerva le



Otmar Nussio, primo direttore della Radiorchestra nel 1938.

sue migliori pagine. Autore prolifico, esemplato sulla chiarezza di forme coltivata in ambito italiano tra le due guerre, seguì la vena edonistica che caratterizzava gran parte di quella generazione ad interpretare la modernità come atletico attivismo giovanilistico e fiducia in un progresso affidato alle promesse dei reggitori delle sorti politiche, senza cogliere la problematicità della situazione che avrebbe portato all'immane conflitto. La sua

propensione per il grottesco in una certa misura tradisce il rovescio della medaglia, ma solo a tratti. La facilità di scrittura lo portò invece spesso a compiaciuti esiti descrittivi, di compositore funzionale al compito identitario richiesto dal clima di "difesa spirituale del paese". Egli è quindi da ricordare non solo come autore di un significativo Festspiel, *Vita ticinese* (1941), ma anche di innumerevoli pagine di sapore pittresco riferite a luoghi, situazioni e vicende della Svizzera italiana in cui non è disdegnato il ricorso ai temi popolari. Nella sua lunga esperienza l'incapacità di stare al passo coi tempi lo indusse a propendere verso forme leggere che ne hanno fatto un esponente riconosciuto della "gehobene Unterhaltungsmusik".

Negli anni intorno alla guerra, con l'affermarsi dell'estetica "neoclassica", tale doppia via non era infrequente. Lo testimonia il bresciano di nascita Goffredo Sajani (1885-1951), artista versatile distintosi anche in campo letterario e giornalistico. Nonostante la pratica direttoriale che lo portò sul podio di orchestre importanti in Germania e nel centro Europa, la sua attività essenzialmente svolta sul fronte delle "Kuororchestern" oltre a portarlo a curare a Lugano il complesso del Grand Hôtel, lo orientò verso la composizione di brani d'occasione, fra cui è da ricordare la "suite alpestre" *Engiadina* (1937). La radio fu anche la palestra di Walter Jesinghaus (1902-1966), di padre tedesco e di madre ticinese, il quale fu soprattutto (anche se avventuristi-



Il Quartetto Monteceneri: Louis Gay Des Combis, Antonio Scrosoppi, Renato Carenzio ed Egidio Roveda.

camente) musicologo, dedicatosi alle ricerche nel patrimonio storico della nostra regione di cui valorizzò alcuni compositori significativi del passato (Manfredo Barbarino, Francesco Robbianino, Alessandro Tadei, e altri). Nonostante esiti alquanto rigorosi nella musica da camera, nelle composizioni per orchestra si disperde in un'effettistica poco controllata e incoerente, anche da parte sua messa al servizio di un'epopea musicale regionalistica (*Leggende ticinesi op. 40*).

Carlo Florindo Semini

Formato negli anni Trenta al Conservatorio di Napoli, al suo rientro in patria nel 1943 Carlo Florindo Semini (1914-2004) trovò pure nella radio non solo il luogo operativo che per vari decenni lo vide protagonista nella produzione e nella programmazione (piattaforma attraverso la quale diramare innumerevoli iniziative che arricchirono il panorama musicale della regione), ma anche la tribuna in cui affermare una professione di fede estetica. Fin dall'inizio il suo linguaggio si sviluppò linearmente lungo un asse che ha il suo punto d'appoggio nell'esperienza italiana del periodo tra le due guerre, nella fase avanzata della rinascita strumentale che, abbandonato il filone operistico, ritenne di ritrova-

re il collegamento con la tradizione classica. Confortata dalla tradizione parallela del “neoclassicismo” stravinskiano e della “nuova oggettività” tedesca, questa tendenza, nonostante gli aspetti restaurativi, ha contato come fase di maturazione della musica moderna. Segnato dal confronto con questi modelli Semini ne ha ereditato la solarità, che traspare soprattutto dall’impianto incrollabilmente diatonico della propria musica, stagliata nel disegno e luminosa nei colori. È la caratteristica che egli condivide con altri compositori ticinesi della sua generazione e di alcuni esponenti di quelle successive, da cui tuttavia si stacca per l’indifferenza alla venerazione dei modelli. In altre parole Semini, pur fondando il proprio linguaggio su una sintassi radicata nella tradizione, non la subisce nel rispetto delle relative forme, ma se ne serve per individuare la sostanza dell’arcaico, di una realtà che sta oltre la storia. Evidentemente questo secondo livello di ricerca al di là della definizione “mediterranea” del suo operare è motivato dalla riscoperta della valle, là dove la cultura si coniuga con natura. Lo evidenziano eloquentemente alcune sue titolazioni: *Armonie d’ottoni* (1948), *Ritorno alla valle* (“impressioni sinfoniche onsernonesi”) (1949), *Divertimento preistorico*



(1952), *Acque vive* (1973), *Montes Argentum* (1984). Nel suo caso è d’obbligo parlare di doppia italianità: quella storica, che ci collega alla comune eredità della vasta area che si estende fino al confine linguistico, e quella individuabile nel sentimento di un patrimonio etnico idealmente conservato al di là delle apparenze, al di là delle stesse forme, riscoperto come matrice al livello di atavico principio formante. Per questo, nonostante i pericoli disseminati sulla strada del “neoclassicismo”, egli non ha mai subito tentazioni restaurative: la ricerca degli ipotetici albori dell’espressione l’ha sempre indotto a soluzioni miranti all’essenzialità, alla sobrietà, mai al compiacimento. Questi atteggiamenti si riconfermano anche nelle ultime composizioni, quasi programmaticamente nel lavoro orchestrale *Montes Argentum* che nell’evocazione di montagne e valli nostrane, dichiarando fedeltà a una linea estetica battuta da anni, si confronta tuttavia con l’influenza di esperienze maturate agli antipodi del contesto descritto, che per il loro carattere dirompente hanno lasciato segni predominanti. *L’Entrata (Monte Generoso)* prende avvio dall’intonazione del corno, strumento canonicamente nella musica di Semini, metafora del vivere rustico, selvatica risonanza sperimentata a suo tempo nell’intenzionale scelta dei quattro corni del *Divertimento preistorico*. Se allora lo strumento boschereccio si accontentava della possibilità di agire in uniformità di timbro per presentarsi in baldanzosa polifonia a quattro voci, qui tenta rapporti che evidenziano la rottura della periodicità ritmica in fasce di dissonanza di seconda, riprese dalle soluzioni informali da tempo praticate dalle varie correnti d’avanguardia. I cinque movimenti della suite sinfonica sono disseminati di momenti in cui si rivela questo apparentamento, realizzato soprattutto in combinazioni cameristiche di strumenti a fiato, incisi impegnati a saggiare il peso specifico materico del suono, agglomerati timbrici a volte assai ricercati e coerenti con l’idea di una natura intesa come magmatico divenire.

Claudio Cavadini, compositore legato alla realtà territoriale del Canton Ticino.

Renato Grisoni e Claudio Cavadini

Sulla stessa linea circoscritta, che non valica l'orizzonte diatonico, si colloca Renato Grisoni (1922), di origine ossolana ma attivo da sempre in Ticino, autore prolifico di musica prevalentemente strumentale in cui domina il principio di un attivismo fine a se stesso, come celebrazione della forma stessa. Nonostante qualche divagazione descrittiva la sua concezione non esce dalla configurazione di un'architettura sonora dall'assetto trasparente, garantita dai referenti accademici.

Più articolato si presenta l'allievo Claudio Cavadini (1935), maggiormente determinato nel sostenere il concetto di una musica radicata nella tradizione, capace di vivere la scelta localistica con passione. Operante in un momento di prospettive compositive ormai irrimediabilmente aperte e sottoposte ad accelerazioni continue, il suo inquadramento in forme chiuse e rifinite, nel recupero di una semplicità e di una sobrietà dichiarate si contrappone all'evoluzione generale della creatività musicale in modo deliberato e perfino polemico. In calce alla partitura della *Sinfonietta "per gioco"* (1992-93) leggiamo infatti: *"L'artigiano rispettoso / del riordinato sistema / ha tracciato le sue linee / con esatti contorni / su strutture equilibrate / di classiche forme. / E cammin facendo / gli è rinato l'amore / per le colorite sonorità / sognate da ragazzo. / Gioia di movimento, / verdi melodie, / profumi d'armonie / contrappunti a gogo".*

Cavadini non è musicista che abbia bisogno di supporto ideologico per orientare se stesso e il pubblico nelle finalità affidate alla sua musica. Paradossalmente tuttavia, in una scena musicale dove il grado di sofisticazione è giunto al punto da non ammettere senza motivazione qualsiasi scelta, anche l'opzione artigianale (diretta, spontanea) richiede una giustificazione. Di lì l'aspetto a volte provocatorio delle sue proposte, ostinatamente e ostentatamente ricondotte all'origine territoriale, alle radici paesane, di per sé motivate da una forma di rigetto della realtà dominata dalla dimensione metropolitana e cosmopolitica.

Lo rivela la scelta dei titoli: *Istantanee (dal Monte Generoso) op. 3 per pianoforte* (1960),



Carlo Florindo Semini, compositore e organizzatore culturale.

Sonata "dei muratori" op. 9 per organo (1965), *Concerto "ticinese" op. 8* (1966), *Sinfonietta per un giorno di festa op. 13* (1972-1991) basata su canti popolari quali la *Valmaggina* e la *Girometta* sfociante in un allegro "con Cucù dodecafonico" in aperta derisione del noto procedimento compositivo, implicitamente denunciato come titolo imposto di riconoscimento. Si può quindi affermare che la produzione di Cavadini sia legata a filo doppio alla realtà ticinese, da una parte per l'origine e dall'altra per la fedeltà a una matrice che ha attinto la forza di vivere fuori stagione un modello localistico dal perdurante legame con la condizione arcaica della regione, vissuta fino all'immediato dopoguerra, rigettando implicitamente l'evoluzione successiva dell'apertura al mondo. Tuttavia il tempo non si può fermare. È infatti significativo che la sua *Overture del Magnifico Borgo* (1976), esaltante le virtù paesane nell'evocazione di chiassose sonorità bandistiche, sia entrata col titolo di *Processio nella Symphonia op. 20* insieme con *Invitatio ad Miserere op. 20c* (1982), dove la premessa rimane il richiamo ideale all'orizzonte della religiosità popolare profondamente vissuta dalla "nostra gente". Al di là della teorizzazione della "scala bimodale" (che richiama antiche cantilene alla maniera dei compositori nazionalistici che prendevano a prestito la varietà di scale modali del rispettivo popolo) vi si intravedono aperture formali in cui implicitamente è ammessa la fine dell'ostinata certezza negli ipotetici valori di una chiusa provincia e di una definizione



linguistica sottratta alla tormentata crescita del movimento musicale novecentesco.

Wladimir Vogel

Una prospettiva del tutto diversa fu rappresentata dalla personalità più importante manifestata alla nostra latitudine, Wladimir Vogel (1896-1984). Compositore di origine russo-tedesca, segnato nella nativa Mosca dall'ambiente skriabiniano ed allievo a Berlino di Ferruccio Busoni, dalla sua idea di "nuova classicità" ricavò un senso del supremo equilibrio formale anche quando il ribollimento delle urgenze espressive, e soprattutto il confronto con i casi drammatici della vita, lo spingevano ad esiti esplosivi. Orbene proprio l'intensità del suo vissuto lo portò a lasciare la Germania nazista per cercare rifugio in Svizzera, trovandolo a Comologno nel 1936 dove, nella solitudine e nella precarietà (a causa dell'impossibilità di ottenervi il permesso di lavoro), maturò la ragione del trapasso alla dodecafonia, cioè al metodo di composizione dei dodici suoni non in relazione tra di loro (con l'effetto di sospendere le gerarchie del sistema to-

Orselina, 12-13 dicembre 1948: i partecipanti alla conferenza preparatoria del Primo Congresso internazionale per la musica dodecafonica (Milano, 4-7 maggio 1949). Da sinistra a destra: Hans Joachim Koellreutter, Erich Schmid, Karl Amadeus Hartmann, Alfred Keller, Hermann Meier (sullo sfondo), Wladimir Vogel, Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Rolf Liebermann, André Souris. In mezzo (di schiena): Serge Nigg.

nale) che dall'originale formulazione della Seconda Scuola di Vienna stava per essere adottato come una specie di comun denominatore, dai musicisti che gli eventi e una società non più in grado di affrontare le proprie contraddizioni avevano spinto all'esilio o reso esiliati in patria. Nella sostanza sovvertitrice del codice comunicativo, tale sistema gli si impose gradualmente come espressione della lacerazione esistenziale provocata dallo sradicamento, inizialmente sperimentata nel *Concerto per violino e orchestra* (1937) e nei *Madrigaux* (1939), fino ad essere

adottata organicamente durante la composizione del *Thyl Claes*, concepito in quegli anni difficili tra il 1937 e il 1942 in Valle Onsernone, un oratorio drammatico chiaramente configurato come protesta contro l'oppressione (dove la persecuzione degli eretici in Fiandra da parte di Filippo II è vista come una metafora della violenza del fascismo), la cui seconda parte registra il passaggio al nuovo metodo compositivo.

In una Svizzera tenuta al riparo dalle tensioni che si ripercuotevano anche in campo artistico questo tipo di messaggio non attecchia facilmente, anzi veniva guardato con disinteresse o con sospetto per non dire con ostilità, come un fattore di perturbamento dell'ordine conservatore che un paese ripiegato su se stesso aveva determinato.

Inosservati passarono quindi i corsi estivi organizzati da Vogel a Comologno dal 1º luglio al 15 agosto 1936 nella residenza della "Barca" in cui fra le altre figuravano le lezioni sulla "musique à douze tons" tenute da Willi Reich, allievo di Alban Berg che si apprestava ad emigrare in Svizzera, dove avrebbe rivestito un ruolo importante per la cultura del paese. Con ciò in una sperduta vallata ticinese, per la prima volta in Svizzera, una dozzina di allievi alquanto casuali si trovarono riuniti a seguire l'illustrazione di un metodo compositivo, che sarebbe stato ancora per molto tempo guardato con diffidenza a causa della valenza radicale che (ufficialmente bandito dalla Germania nazista) aveva assunto come connotazione politico-esistenziale in quei tempi difficili, diventando una sorta di lingua franca degli emarginati, dei perseguitati, degli artisti strappati alla loro radice culturale. C'è qualcosa di simbolico nel fatto che questo primo corso sulla dodecafonia si tenesse in un remoto villaggio di montagna, lontano da occhi indiscreti, in un luogo tra l'altro che, grazie ad Aline Vangin (compagna di Vogel) e al suo primo marito Wladimir Rosenbaum, aveva registrato il passaggio di molti altri esuli (Toller, Tucholsky, Brentano, Silone, Curjel, Mendelssohn e Canetti) in forma quasi cospirativa.

Tale situazione non impedì che proprio dal nostro paese partisse l'iniziativa di ristabilire i rapporti interrotti dalla guerra tra i musicisti che ave-

vano adottato il metodo schoenberghiano, dispersi e divisi a causa delle vicende politiche. Fu così che Wladimir Vogel il 12 dicembre 1948 convocò ad Orselina una conferenza preparatoria del Primo Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica tenuto a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, riunendovi una significativa rappresentanza di compositori provenienti da vari paesi che già si erano distinti nel nuovo orientamento (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris), a cui presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita (Erich Schmid, Alfred Keller ed Hermann Meier) a cui si aggiunse Rolf Liebermann, allievo di Vogel ad Ascona nei primi anni Quaranta.

La venuta di Vogel nella Svizzera italiana, in cui risiedette fino al 1964, non è misurabile solo nell'impegno in favore del paese d'accoglienza, promuovendone un salto di qualità nella vita musicale attraverso il contributo determinante alla creazione delle Settimane Musicali di Ascona nel 1946, ma caratterizzò la sua stessa scelta estetica nello sviluppo di una propria lettura del procedimento dodecafónico in base a un modello meno cromaticamente tormentato rispetto all'esempio schoenberghiano. L'idea formulata di una "dodecafonia consonante" corrispondeva a una concezione tendente a scioglierla dalla matrice espressionistica orientata verso la dissonanza, mettendo a frutto la lezione di Bussoni e la pratica costruttivistica della sua esperienza nel periodo weimariano. D'altra parte l'apertura verso l'Italia, maturata nel rapporto con Luigi Dallapiccola con il quale corrispose intensamente durante la guerra (nel parallelo procedere dell'amico italiano verso la soluzione dodecafonica) e nei rapporti intrattenuti con le istituzioni concertistiche italiane in cui impose la sua presenza fino ad ottenere il riconoscimento di accademico di S. Cecilia, assunse addirittura la dimensione di un processo identitario, identificando in quella cultura nuovi principi ispirativi. Lo rivelano i titoli di molte composizioni del periodo asconese: *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* (1941), *Alla memoria di Giovanni Battista Pergolesi* (1950), *Dal quaderno di*

Francine settenne (1952), *Aforismi e pensieri di Leonardo da Vinci* (1969), *Gli spaziali* (1970-1971) e soprattutto la *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani*, composta su testo di Felice Filippini per l'inaugurazione del nuovo studio della RSI a Besso nel 1962, in cui Massimo Mila, ravvisando la prevalenza dell'espressione corale, rilevò l'impiego dei quattro solisti nel quadro di "un gusto madrigalistico".

Purtroppo, dato il prevalere in loco di una pratica compositiva attardata sulle posizioni italiane d'anteguerra, Vogel non fu d'esempio a nessun ticinese. Nessun ticinese fu presente ai corsi di Comologno nel 1936. Solo Edward Staempfli (1908-2002) residente nel Luganese dal 1944 ma di origine bernese, che allora collaborava spesso con la RSI, partecipò come pianista ai concerti tenuti in margine alle sessioni della Conferenza di Orselina nel 1948 e del Congresso di Milano nel 1949, preludio alla scelta di comporre in base al metodo dodecafónico dal 1950 in poi, quando però lasciò il Ticino per altra destinazione. E nessun musicista ticinese ricavò beneficio dall'arrivo di Hermann Scherchen a Gravesano, dove nel 1954 il celebre direttore d'orchestra ed operatore culturale creò lo Studio sperimentale di elettroacustica, un polo che, grazie ai suoi esperimenti e ai vari congressi che vi si tennero, operò fino al 1966 in parallelo con i centri europei che avevano aperto la prospettiva della musica elettronica e concreta. Grazie alle presenze di Luc Ferrari, Luigi Nono, Yannis Xenakis e altri, anche se quasi in incognito, in quella ri-

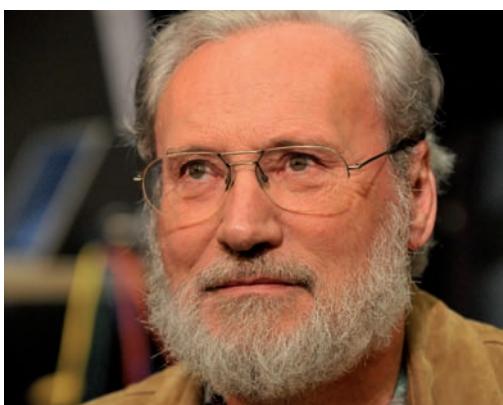
servata sede pulsava il flusso sanguigno delle correnti avanzate di quegli anni.

Ermano Maggini

In quest'area, ma per altra via, confluì uno dei compositori ticinesi più interessanti del dopoguerra, Ermano Maggini (1931-1991). Formato alla Musikakademie di Zurigo egli fu presto posto a confronto con una realtà compositiva avanzata, tale da allontanarlo dai moderati orizzonti estetici del sud. La sua scrittura, benché sconfinante nella dimensione atonale, obbedisce a una foga espressiva in cui si impone l'accento drammatico a liberare un sentire interiormente vibrante di fervore quasi religioso. È autore di una serie di 10 *Torsi* per varie combinazioni strumentali, dal violoncello solo all'orchestra (1973 - 1991) e di una serie parallela di 21 *Canti*, pure dal solo strumento all'orchestra (1972 - 1991), nonché di uno *Stabat Mater* per soli, coro e orchestra e di varia musica cameristica.

Francesco Hoch

La prima personalità che ha segnato definitivamente lo stacco dai residui di un passato condizionato dalla questione identitaria, che nel primato dell'italianità mantenne a lungo in Ticino la dipendenza da una concezione "nazionale" della musica (decaduta nella stessa Italia del dopoguerra), è stato Francesco Hoch (1943). La sua formazione è avvenuta alla scuola di Franco Donatoni, in una Milano che ancora negli anni Sessanta era una vivace tribuna attraverso la quale l'Italia aveva riallacciato i rapporti con le correnti creative europee. Il suo riferimento alla scelta di campo attuata dall'avanguardia postweberiana fu il punto di partenza di un itinerario creativo fortemente concentrato sugli aspetti strutturali del linguaggio. Una solida coscienza critica lo ha sempre guidato in uno sviluppo dimostrativo di ipotesi compositive esposte con una sistematicità che non ha mai concesso nulla a divaganti tentazioni effettistiche. La convinzione con cui ha portato avanti il suo progetto non ha mai ceduto di fronte allo scenario che nei decenni successivi ha lasciato il campo a processi di riflusso e a svolte in cui è tornata a prevalere l'espressione ritrovata al livello di disimpegnata



© Foto DVAss

Francesco Hoch, un compositore di rottura.

manifestazione di sregolate pulsioni comunicative allo stadio dell'omologazione. In atteggiamento trasceso, a quel punto egli ha scelto di vivere didascalicamente la dissoluzione della motivazione compositiva, non di fronte a una sorta di irreversibile afasia ma in uno stato di sospensione decretata a scopo rigenerativo da cui, sempre dimostrativamente, ha proclamato di riemergere in una dimensione "postuma". Programmatiche in questo senso sono composizioni quali *Il mattino dopo* per orchestra (1986), *Sette bagatelle d'oltretomba* per orchestra, *Tableau infernal* per coro e orchestra e *Der Tod ohne das Mädchen* per quartetto d'archi (1990), *Memo-rie da Requiem* per coro, soprano e orchestra (1991-92).

Da quel momento in poi, anziché rarefarsi, la sua spinta creativa ha ripreso quota attraverso un numero cospicuo di lavori affrontati con maggiore libertà d'azione, soprattutto non orientati esclusivamente dalla logica antagonistica ereditata dall'avanguardia nel superamento dimostrativo dei vari stadi linguistici, ma aperti al riscontro con i vari livelli di coscienza storica, recuperando la dialettica con il patrimonio conoscitivo ed espressivo del passato.

Ne fa particolarmente stato *Percorso Novecento* presentato il 23 settembre 2005 all'Auditorio della RSI a Lugano e in seguito a Milano e a Roma, opera in cui non manca la programmaticità. Come da più di mezzo secolo l'avanguardia ha instaurato la prassi di far dipendere l'ascolto di una composizione dall'illustrazione delle intenzioni del compositore nel programma di sala (come se ogni volta essa sorgesse da un grado zero), in *Percorso Novecento* Hoch manifesta la sua fede nella scelta radicale giungendo ad incorporare tale livello di didascalicità nell'opera stessa, proponendola esplicitamente come un organismo autosufficiente. Per quanto composito, articolato intorno a una scelta di poesie di Marinetti, Corazzini, Montale, Ungaretti, Quasimodo, Pasolini, Zanzotto, Sanguineti, Balestrini (con un'appendice riservata agli amici ticinesi Antonio Rossi, Alberto Nessi, Gilberto Isella, Gabriele Quadri, Massimo Daviddi, Roberto Bernasconi), questo suo recente lavoro si presenta come un "Gesamtkunstwerk" non so-

lo per la dilatazione temporale ma soprattutto per il raggio esteso di relazioni esplorate nel rapporto poesia-musica, parola-suono, livello estetico-livello critico del commento; un'opera d'arte totale riconducibile a un solo artefice, evidenziata dal fatto che per la prima volta l'autore non ha delegato ad altri il compito esecutivo ma l'ha assunto personalmente come direttore-concertatore dell'insieme, pilotando saldamente lo scavo di un rapporto con la parola carico di storia.

L'attenzione per il suono e la parola vi è ride stata come se sorgessero da uno stato primigenio, di scoperta delle loro potenzialità saggiate per la prima volta nei vari livelli espressivi (del canto, della recitazione poetica, della musicalizzazione attraverso gli strumenti, del commento), a volte giustapposti, a volte sovrapposti, a volte intrecciati, in una varietà di soluzioni e in un sorvegliato equilibrio tra la libertà della ricerca e il rigore quasi geometrico dell'inquadramento del tutto. Parole e voci risultano ovviamente dominanti; il canto in particolare vi è declinato in molte sue ramificazioni, dallo "Sprechchor" scelto per tradurre le marinettiane parole in libertà alla tecnica dell'"hoquetus" che guida la trasposizione dei versi di Montale, dalla sinuosa goticità del trio vocale che riserva ai versi di Corazzini tratti cortesi di "ars nova" agli scherzosi ribattimenti di *Pin penin* (Zanzotto) che sottolineano la piega idiomatica col riferimento al cadenzato "minimalismo" perseguito da Adriano Banchieri nella resa sonora della dialettale commedia cinquecentesca.

Sottolineato dall'arcaicità del suono degli strumenti d'epoca (liuto, viola da gamba, diversi flauti a becco oltre alla percussione), ma soprattutto dal trio vocale che rimemora la tessitura del madrigale rinascimentale, *Percorso Novecento* trova in quel momento fondativo della cultura italiana l'esempio di una ricerca che vide l'arte dei suoni cercare la sua forma in nuove congiunzioni con la parola poetica, dapprima nella sostanza retorica del madrigale e in seguito nelle figure espressive del "recitar cantando". È quindi in una tensione con la memoria di quello storico patrimonio che l'ascolto di tale composizione sollecita la mente, appoggiandosi alla poe-



Luigi Quadranti, compositore e organizzatore delle rassegne *Musica nel Mendrisiotto* e *Canto delle pietre*.

sia italiana del secolo che ha rimesso a zero l'orologio del tempo creativo ma che non ha potuto fare a meno di ritrovare sul suo cammino gli stessi concetti e gli stessi valori di un remoto "sperimentalismo", che aveva già affrontato le prospettive della messa in discussione dei portati linguistici nella forma dell'autoesclusione dagli scontati rapporti con la società, nell'arroccamento di un'arte già allora definita "reservata".

A questo stadio di "postmodernità", aperte al polistilismo, si situano le sue ultime opere in cui la ricerca di differenziazione sfocia esplicitamente nella dimensione scenica: *The Magic Ring* (1995-2000) e *Josef K. - Il processo continua* (2005-07).

Luigi Quadranti

Al Conservatorio di Milano deve la sua formazione anche Luigi Quadranti (1941), segnato dall'insegnamento di Bruno Bettinelli. Rimanendo fedele all'esemplarità costruttiva del maestro, al primato del contrappunto, egli si è pure aperto al processo rinnovatore della libera tonalità contribuendo ad allargare le prospettive creative della nostra provincia. Benché nel suo lavoro non miri a stabilire obiettivi ambiziosi oltre il livello

di un artigianato pago del risultato ottenuto dalla ricerca di un oggetto sonoro di equilibrata fattura, in linea con il rapporto stabilito con la vita di campagna coltivata in organica immersione nella natura, il suo contributo alla vita musicale della regione è stato ed è notevole. Attraverso l'impegno organizzativo nelle rassegne *Musica nel Mendrisiotto* e *Canto delle pietre* (oggi Ormai convien cantar di pietre certe) egli contemporanea programmaticamente il sostegno alla creatività dell'oggi con l'interesse per la musica antica, non come culto museale del passato ma come indagine da cui ricavare motivazioni ed elementi costitutivi delle ipotesi espressive dell'oggi.

Paul Glass

Un apporto decisamente esterno, ma tradottosi subito in uno stimolo della vita musicale locale al suo arrivo in Ticino nel 1974, anche grazie al suo insegnamento di teoria e composizione al Conservatorio della Svizzera italiana, è rappresentato da Paul Glass (1934). Nulla della linearità di discorso che contraddistingue la sua espressione musicale lascia presagire l'inquieta esperienza di musicista che ha lasciato il suo paese d'origine, gli Stati Uniti, per una raffinata educazione europea (con Petrassi e Lutoslawski), che ha fatto ritorno in patria per abbandonarla di nuovo proprio all'apice del successo come compositori di musica cinematografica. Basti qui ricordare il suo contributo a *Bunny Lake is missing* (1965) di Otto Preminger e a *Overlord* (1974) di Stuart Cooper. In questa tranquillità d'animo, mantenuta di fronte alle occasioni e alle necessità di cambiamento, si conserva il carattere americano di un compositore che in altre circostanze ne avrebbe ricavato ragioni di tormento. Ciò già indica come l'assunzione del metodo dodecafónico, maturata proprio nel commento a un film (*The Abductors* di Andrew V. McLaglen, 1957), non abbia significato un recupero della matrice espressionistica. Benché a Los Angeles non gli sia mancato il contatto con la cer-



Paul Glass mentre dirige una sua colonna sonora.

positiva. Per lui il serialismo non si configura sul pentagramma come aspirazione ad affermare il principio di un ordine astratto, ma risulta inteso come realtà risuonante, spiegabile solo nella verifica dell'ascolto.

In questo senso egli ha provveduto a reinterpretarne il funzionamento, spostandone l'asse di sviluppo dal contesto cromatico a quello diatonico, mi-

chia degli esuli tedeschi e austriaci sia intorno al polo delle università sia intorno all'ambiente hollywoodiano, la cultura musicale del vecchio continente vi giungeva filtrata. Così non è nemmeno la valenza radicale della dodecafonia che ha interessato Glass, per cui, nonostante i numerosi contatti con l'Europa a partire dagli anni Sessanta, non vi fu da parte sua un coinvolgimento diretto con le operazioni dell'avanguardia.

Nella musica di Glass non è presente il segno della destrutturazione, che in un modo e nell'altro pesa sui compositori europei del dopoguerra come riscontro di una concezione storica del linguaggio musicale sorpreso nella fase del decadere della sua energia espressiva. Non è un caso che l'evoluzione postweberniana non abbia riguardato soltanto il riassetto della sintassi musicale su base atonale, ma abbia modificato il rapporto con le forme ereditate, nel senso della perdita della capacità di articolazione su un vasto arco formale e della problematizzazione del rapporto tra individuo creatore e materiale compositivo. La presenza nell'opera di Glass di sinfonie, sonate, concerti, quartetti, soprattutto di composizioni ciclicamente organizzate in movimenti, indica invece un senso di continuità con un fare musica di tipo organico, motivato come necessità. Nel suo linguaggio è del tutto assente la valenza sovversiva nei confronti della consonanza, la cui forza stabilizzante è al contrario sfruttata nell'ambizione di mantenere e persino estendere la capacità di articolazione com-

rando a competere con la musica di tradizione in ricchezza di possibilità espressive. Ne fa stato il trattamento dell'orchestra, dove non c'è nota che si accontenti del senso musicale derivante dalla sua posizione nella struttura compositiva, ma che cerca la sua ragion d'essere nel modo di vibrare nel corpo sonoro. La componente timbrica è sempre in primo piano nella sua concezione, nella naturalezza con cui può essere prodotta sugli strumenti e nel rapporto fisico stabilito con gli ascoltanti. In tale affermazione delle regole interne al funzionamento della composizione musicale, prevalenti sulle sovrastrutture ideologiche che vi si possono compenetrare, continua a manifestarsi quel grado d'identità culturale americana fondata sul principio dell'esplorazione di nuovi spazi e della ricerca della funzionalità.

Tra le sue composizioni ricordiamo *Wie ein Naturlaut*, per dieci strumenti (1977), *Sinfonia n. 3* (1986), *Lamento dell'acqua*, per orchestra (1990), *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*, per coro misto (1987), *Pianto della Madonna*, per soli, coro e orchestra (1988), *Sinfonia n. 5 "ad modum missae"* (1990), *Kakapo*, balletto per bambini (2001), *Lo svasso cornuto* per corno inglese e orchestra (2004).

Mathias Steinauer

Mathias Steinauer (1959) appartiene a una generazione meno condizionata dal rigore del richiamo all'esemplarità dell'avanguardia stori-



Mathias Steinauer, basilese d'origine, dal 1992 risiede a Corticiasca.

ca, pur rimanendo la sua estetica ferma ai principi acquisiti dalla scelta radicale. In questo senso la propria esperienza compositiva è vissuta con libertà, disponibile a confrontarsi col già noto senza apparire un risultato di compromessi. Il suo paesaggio sonoro si dilata in spazi frammentati dove il silenzio conta tanto quanto lo spessore del suono, esperito in una varietà coloristica tenuta sotto controllo. Raffinato nella scrittura, capace di produrre situazioni di incantamento a volte anche abbaglianti, egli non varca mai il confine in cui la musica si fa mezzo evocativo di atmosfere auditive fisicamente appaganti. Tali esiti non smentiscono mai la sostanza di un principio compositivo essenzialmente concettuale. Steinauer si affida spesso a provocazioni esteriori, ad illuminazioni metaforiche. In *Sott'acqua op. 17.3* (1999) ad esempio, è orientato dalla condizione della fauna di profondità sottoposta all'enorme pressione dell'acqua, muovendosi in un mondo freddo e buio grazie ad organi luminosi e al potere di fantastici sensori che percepiscono i minimi cambiamenti di pressione come le nostre orecchie. Nessuna rappresentazione ne deriva se non la semplice analogia di disposizione a un ascolto chiamato a cogliere

gli impercettibili mutamenti di suoni prodotti da un organico cangiante (sassofono soprano, corno, trombone, fisarmonica/ pianoforte, percussione e uno strumento suonato in maniera improvvisata). Basilese d'origine, dal 1992 risiede a Corticiasca ed insegna teoria, composizione e musica contemporanea alla Zürcher Hochschule der Künste. Fra le sue composizioni spiccano ... *wie Risse im Schatten ...*, op. 7 (1988-89) per flauto e orchestra (che deriva il titolo da uno spunto tratto dal libro di Jean Gebser *Ursprung und Gegenwart* che offre una

storia dello sviluppo della coscienza umana in cinque fasi: arcaica, magica, mitica, mentale e integrale), *Omaggio a Italo Calvino op. 10* (1993-94) per clarinetto, corno, violino e pianoforte (tre movimenti tratti da tre racconti dello scrittore italiano su possibili genesi della terra: *La memoria del mondo*), *Il rallentamento della sara-banda op. 18* (1993-95) per pianoforte, percussione e orchestra (un tentativo di commentare musicalmente la storia della sarabanda, la sua presunta origine azteca e i quasi duecento anni di castigo), *La dimensione dello strappo, op. 18* (2000-02).

Mario Pagliarani

Per quanto quantitativamente ristretto lo spettro creativo rappresentato dalle ultime generazioni è piuttosto differenziato e tale da corrispondere a filoni che si lasciano riconoscere nell'articolazione di altrettante tendenze significative profilate in campo internazionale. Mario Pagliarani (1963) fonda la propria estetica in un'idea di musica emancipata dall'imperativo di aderire a una strutturazione verificabile nella complessità della scrittura.

Il suo riferimento a un maestro quale Salvatore Sciarrino rivela la disposizione a porsi in ascolto di ciò che sta oltre la realtà sonora. Sempre più la sua musica, benché svolta linearmente al limite della semplificazione, rimanda evocativa-

mente a dimensioni sotse, dove, accanto alla memoria di momenti del patrimonio storico, si intreccia il filo di interiore esperienza di storia personale, emergente attraverso tracce sonore anidate nel varco di una scrittura contemplativamente orientata.

Nel dialogo tra il presente e il ricordo l'accento è posto sulla sonorialità, su sconfinamenti timbrici impegnati a collegare i suoni al vissuto. Tra le sue composizioni menzioniamo *Pierrot lunatique* del 1993 (nell'organico dello schoenberghiano *Pierrot lunaire*), *Cappuccetto rosso*, *Hörspiel* e composizione scenica per strumento grave solista *ad libitum*, suoni registratio, oggetti, proiezioni e luci (1994), *Canzone fantasma - Omaggio a Paul McCartney*, per flauto (ottavino), clarinetto, violino, violoncello, pianoforte, raganella e suoni registrati (1996), *Opera della notte*, poema concertato su testo di Giuliano Scabia, per lettore, flauto, arpa, fisarmonica, violoncello, oggetti e suoni registrati distribuiti nello spazio (2001), *Gli ultimi istanti di Anton Webern*, composizione scenica per due attori, corno, gran cassa, pianoforte, oggetti, suoni registrati, proiezioni e luci (2005), *Debussy (Le jet d'eau)*, trasfigurazione per flauto, viola, arpa e suoni registrati distribuiti nello spazio (2005-08).

Nel 2000 ha fondato il "Teatro del Tempo", come estensione teatrale di una concezione musicale, alla base della *Via Lattea*, ciclo estivo annuale articolato intorno a un tema specifico in un percorso di appuntamenti in diverse località del Mendrisiotto che fa interagire musica, letteratura, cinema, danza e varie performances nei paesaggi naturali e culturali della regione per poi creare un'opera inedita, rassegna che, per l'originalità dell'approccio intellettuale e per il dialogo tra le arti gli ha valso quest'anno il Premio Meret Oppenheim da parte dell'Ufficio federale della cultura.

Nadir Vassena

La provenienza di Nadir Vassena (1970) da una specifica formazione strumentale (sassofono) ha segnato il suo vasto percorso compositivo nel senso di un lavoro indefesso a partire dal suono fisicamente esplorato. Proprio la successione incalzante di titoli corrispondenti ad organici ogni volta diversi rivela uno spiccato istinto indaga-



Mario Pagliarani, fondatore della rassegna *Via lattea*.

tore della dimensione sonora in quanto tale. Le ipotesi composite messe in campo, nonostante l'orientamento in varie direzioni, rispondono sempre a una ferrea volontà di controllo del processo creativo. Nonostante la ricerca sulle varie risorse timbriche degli strumenti, estratte in ogni loro risvolto al limite dell'ineseguibile, all'interprete non è lasciata l'iniziativa, per cui, se il risultato a volte confina con la casualità dell'evento sonoro in sé, non si può mai parlare di aleatorietà. Viceversa la spinta verso gradi estremi delle possibilità combinatorie recentemente ha portato l'atto performativo a sconfinare nell'accento posto sul gesto. Contemporaneamente è sorto in lui l'interesse per il teatro da camera, esplicitando il rapporto con il vissuto, ma nella forma in cui il parlato è posto sotto il controllo di preordinata logica musicale.

Nelle composizioni più recenti la sua attenzione si è spostata verso un'indagine degli intrecci, e delle interferenze, tra pratiche legate più o meno direttamente al fare musicale e verso i processi di scrittura, interpretazione e percezione del suono. Ne sono nati lavori in cui gli interpreti sono parzialmente o totalmente bendati, mascherati, o comunque condizionati in vari modi nelle scelte e nelle possibilità esecutive.

Affermatosi presto a livello nazionale e internazionale in festival quali il *Gaudeamus* di Amsterdam e in concorsi indetti dal WDR di Colonia, dall'Institut für Neue Musik di Berlino o dal Mozart-Wettbewerb di Salisburgo, Vassena è stato membro del comitato direttivo dell'As-



Nadir Vassena, direttore artistico dei *Tage für neue Musik* di Zurigo.

Sotto, Oscar Bianchi, promettente artista impegnato anche sul fronte della musica elettronica.

Altre personalità

A completare il quadro sono anche da menzionare Sergio Menozzi (1960), che si colloca con libertà di scelte capaci di soluzioni fantasiose e armoniose nell'ambito avanzato oltre le frontiere della dissonanza, e Oscar Bianchi (1975), giovane e promettente artista formato al Conservatorio di Milano con Umberto Rotondi, Adriano Guarnieri e Sandro Gorli, esperto anche nel settore elettronico, che ha sviluppato un linguaggio assai articolato, in cui la varietà e l'arditezza dei procedimenti risultano messi al servizio di una comunicazione calorosa e coinvolgente in base a un'efficace strutturazione drammaturgica. Rispetto al passato l'incremento dell'attività compositiva nella regione è stato notevole, poiché a queste personalità che si sono manifestate con un profilo organicamente collocato nelle correnti maggiori della creatività musicale (conseguentemente riconosciuti sul piano nazionale e internazionale), ve ne sono altre che hanno scelto percorsi individuali indipendenti. Andreas Pflüger (1941), attivo in Ticino fino agli anni Novanta inoltrati prima di ritornare nell'originaria Basilea, spicca per una modernità disinvoltamente spinta, risolta in soluzioni spettacolari in cui è profusa una maestria di progetto orchestratore. Renzo Rota (1950) si distingue per una visione giocosa del far musica coltivata con arguzia, in bilico tra ricerca di nuove prospettive e nostalgia di forme organiche. Giorgio Koukl (1953), nonostante sia stato allievo di Luciano Chailly al Conservatorio di Milano, non nasconde l'impronta della tradizione familiare che lo collega a Praga in una musica segnata dal cinetismo e dalla foga costruttiva di un Prokof'ev o di uno Šostakovič, in cui non manca il compiacimento delle irregolari accentuazioni ritmiche del folklore est-europeo. Pietro Viviani (1965) e Ivo Antognini (1963), mettono a frutto la formazione e la pratica jazzistica in composizioni a volte in-

sociazione dei Musicisti Svizzeri e dal 2004 è direttore artistico dei *Tage für neue Musik* di Zurigo. Fra le sue opere sono da menzionare *31 anatomie notturne* per quartetto di sassofoni (1998), *11 fragili giochi della notte* per flauto dolce (2000), *4 danze macabre* per chitarra ed ensemble (2001), *luoghi d'infinito andare* per ensemble (2003), *leib.wache fotogrammi teatrali in forma di canzone* per 4 voci e orchestra da camera (2004), *i fidi luoghi dell'anima* frammento d'opera per contertenore e 4 voci in penombra (2006), *materia oscura* per sassofono e ensemble (2006), ... *altri inverni metapratiche sullo sfondo*, per ensemble elettrificato e suoni sintetici (2008), *coreografie incerte* per flauto basso (ottavino), viola e violoncello (2009).



decise su quale dei due fronti qualificarsi, anche per il fatto di rispecchiarvi il relativismo della dimensione postmoderna. In questo senso si spiegano il ricorso alla matrice del folklore cinese nell'esperienza compositiva di Chun He Gao (1959) e le effervescenti costruzioni ritmiche del percussionista Ivano Torre (1954). A completare il florilegio di questi ultimi compositori, spesso coinvolti in progetti di spettacolo o altro in cui la componente musicale è integrata in termini di funzionalità, spicca anche il percussionista Oliviero Giovannoni (1952), dal 1976 legato alla Scuola Teatro Dimitri e alla Compagnia Teatro Dimitri.

Attività

Nonostante la vitalità creativa in campo compositivo l'interesse per la musica contemporanea nella Svizzera italiana rimane circoscritto. L'associazione Oggimusica, che dal 1977 svolge cicli tematici, vantando la presenza di figure qua-



© Foto D.Vass

Sopra, Pietro Viviani, tra jazz e nuova musica e, sotto, Ivano Torre, percussionista.



li Vinko Globokar e Philip Glass (1978), Cathy Berberian (1980), Alvin Curran (1981), Terry Riley e David Tudor (1982), Karlheinz Stockhausen (1989), Michael Nyman (1990), all'inizio poté contare su un pubblico motivato dal significato alternativo delle proposte, per coloro che sulla scia della contestazione sessantottesca rifiutavano la funzione omologante dell'offerta concertistica in generale. Spentosi questo segnale, di fronte a un panorama internazionale in cui è venuta meno la chiarezza di correnti profilate e alle tentazioni del consumo in cui prevalgono i prodotti leggeri, lo stimolo ad identificarsi nelle espressioni contemporanee della musica di tradizione colta si è indebolito. In questo senso la Svizzera italiana sconta ancora in parte il fatto di non essere pienamente evoluta allo stadio della condizione urbana, necessaria a stabilire i punti di raccordo con la rete delle esperienze avanzate. Demograficamente debole e culturalmente periferica, non si può pretendere che essa possa agire al pari dei grandi centri. Malgrado ciò il fatto di trovarsi ad assumere il ruolo di terza Svizzera, in quanto minoranza di lingua italiana, funge da sollecitazione ad elevarla a polo rappresentativo in tutto e per tutto della cultura di riferimento, per cui non mancano i momenti in cui essa è periodicamente ed ufficialmente chiamata ad aprirsi al nuovo. Per quanto riguarda la musica, benché non abbia goduto del riconoscimen-

to culturale assegnato alle lettere e alle arti figurative se non in tempi recenti, nell'ultimo secolo essa si è trovata più volte al centro dell'attenzione almeno in ambito nazionale.

Ciò è avvenuto in occasione della Festa dei musicisti svizzeri, tenuta annualmente dall'Associazione Svizzera dei Musicisti in una località diversa del paese, appuntamento fondamentale sia come tribuna di prime esecuzioni richieste ai compositori associati sia come verifica dello stato dell'evoluzione creativa nel settore. Orbene il Ticino ha più volte assunto tale ruolo di crocevia, anche in tempi in cui era dotato di mezzi produttivi inferiori a quelli odierni.

La serie fu aperta da Lugano che ospitò i musicisti svizzeri il 14-15 maggio 1921. Dal 31 maggio al 2 giugno 1941 la festa si svolse a Locarno, ma allora nessun compositore ticinese vi fu eseguito. La presenza di forze locali si limitava agli interpreti, in particolare al Coro della RSI diretto da Edwin Loehrer. I musicisti svizzeri tornarono a Locarno il 22-23 giugno 1957, anche questa volta, a fronte dell'apporto della "Radiorchestra" diretta da Leopoldo Casella, venne programmato, per quanto illustre, un ticinese d'adozione, Wladimir Vogel con l'esecuzione del suo *Quaderno di Francine settenne*. Il dinamismo di Carlo Florindo Semini, prezioso già in questa occasione, ebbe miglior esito nella festa tenuta a Lugano il 30-31 maggio 1970 in cui fu eseguita la sua cantata *I mercenari* con il coro radiofonico diretto da Loehrer. La festa di Lugano passò alla storia come un momento spartiacque nell'evoluzione della musica del nostro paese, per merito di un concerto straordinario in funzione provocatoria, che confrontava l'associazione (fino ad allora controllata dagli esponenti di tendenza moderata) alle forme radicali. Sotto il titolo di "Avanguardia in Svizzera" e con un'introduzione di Constantin Regamey vi fu presentata una serie di composizioni dimostrative con Pierre Mariétan, Giuseppe Giorgio Englert, Rainer Boesch e Urs Peter Schneider, in azione con apparati elettronici (dal vivo e registrati). L'Orchestra della RSI affrontò nell'occasione un nutrito programma sinfonico sotto la bacchetta di Marc Andrae, da poco più di un anno attivo come suo maestro stabile, già determinato a sostenere la

causa della musica nuova. Grazie a lui da allora, con regolarità, nel ciclo dei concerti pubblici alla RSI fu introdotto il concerto "Musica viva", interamente riservato alle nuove creazioni e a prime esecuzioni. Il risultato di questa politica si misurò nel 1981 in occasione della successiva Festa dei musicisti svizzeri tenutasi pure a Lugano, questa volta con una nutrita presenza di compositori ticinesi. Dal 29 al 31 maggio tra gli altri vi sfilarono Semini, Francesco Hoch, Luigi Quadranti e Andreas Pflüger, senza contare Wladimir Vogel con l'esecuzione di *Verso-Inverso* e di due composizioni corali del suo periodo ticinese (*Madriguax e Aforismi e pensieri di Leonardo Da Vinci* diretti da Francis Travis, da poco chiamato alla RSI al posto di Edwin Loehrer). Nel 2003 i musicisti svizzeri ritornarono a Lugano per una festa dal taglio originale, itinerante fra tre città (Chiasso, Lugano, Bellinzona), ma soprattutto ancora una volta chiamati a confrontarsi con le personalità che in Ticino hanno contribuito a far maturare una coscienza del contemporaneo. Francesco Hoch e Mario Pagliarani vi furono impegnati in una rilettura delle chiosse relative a Lugano e Locarno del dotto Cristoforo Torricelli al *Panegyricum Helvetiorum* del grande umanista Glareano nel concerto del Coro della RSI diretto da Diego Fasolis (in cui a specchio l'interpretazione moderna del testo si rifletteva nell'esecuzione della cinquecentesca versione polifonica di Manfredo Barbarino). Vi furono accolti anche Oscar Bianchi, Pietro Viviali e Ivano Torre con la sua singolare ricerca timbrica sulle percussioni, senza contare una delle audaci ipotesi di Esther Roth, compositrice zurighese per un certo tempo trapiantata a Bellinzona. Il Ticino fece la sua parte anche in occasione dell'approdo in Svizzera del festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Con la denominazione di "trans-it" il *World New Music Days* del 2004, che collegava idealmente attraverso un treno musicale undici località del nostro paese, tra il 5 e il 7 novembre fece tappa al cantiere di Alptransit a Pollegio e a Lugano (Chiesa di S. Maria degli Angioli e all'Auditorio della RSI) con concerti integralmente riservati a compositori viventi nei paesi membri dell'associazione internazionale.



Nonostante la nostra lontananza dai grandi centri, ciò dimostra la possibilità di situarci nelle coordinate dello sviluppo della musica e di quella contemporanea in particolare, a patto di saper cogliere le occasioni a portata di mano, di coltivare la tradizione, di investire in progetti coraggiosi, di estendere le reti di collaborazione, di rafforzare le infrastrutture produttive, di trasformare il corridoio tra nord e sud in una tappa obbligata per chi vi transita. La musica, per la complessità, è da sempre un'arte strettamente dipendente dalle istituzioni. Quelle che fatiscosamente abbiamo edificato andrebbero rese più efficienti.

Lo sviluppo della musica dipende anche dalla capacità di innovare nella dimensione creativa, non solo interpretativa, di proporre opere originali. Recenti segnali dettati dalla crisi economica vanno purtroppo in altra direzione. La prospettiva del ridimensionamento del contributo finanziario della RSI alla Fondazione dell'Orchestra della Svizzera italiana minaccia di comprometterne il futuro.

La programmazione sempre più tradizionalista delle grandi rassegne concertistiche, in particolare il venir meno delle prime esecuzioni anche

L'Orchestra della Svizzera italiana, diretta da Alain Lombard al Palazzo dei Congressi di Lugano.

là dove per molto tempo era un regolare dato acquisito, sono segno di impoverimento come avviene alle Settimane Musicali di Ascona dove nel 2003, dopo ventisei anni, è stato soppresso l'incarico di composizione a un compositore svizzero (mentre oltre i nostri confini ha preso addirittura piede la consuetudine del "composer in residence"). Oltre ad Oggimusica alla nostra latitudine rimane in vita Novecento e presente, ciclo varato nel 1999 come collaborazione tra il Conservatorio della Svizzera italiana e la Rete Due della RSI, originale manifestazione che, riflettendo della musica dell'ultimo secolo l'ambivalenza (tra accelerazioni verso prospettive future e il richiamo del passato), opera sui due fronti in un equilibrio consono alla complessità dell'odierna condizione estetica.

V'è da sperare che questo equilibrio sia da modello a una vita musicale sicuramente ricca, ma dalla quale è lecito attendersi stimoli nella direzione di una creatività al passo coi tempi.



Letture consigliate

- G. Calgari, *Un secolo di vita della Civica Filarmonica di Lugano 1830-1930*, Lugano, Tipografia Editrice Silvio Sanvito, 1930.
- W. Jesinghaus, *Alessandro Tadei da Gandria*, in "Schweizer Musikpädagogische Blätter / Feuillets suisses de pédagogie musicale", n.16, 1953.
- M. Agliati, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Bellinzona-Lugano, Istituto Editoriale Ticinese, 1967.
- M. Hudig-Frey, *I codici corali trecenteschi dell'antica chiesa di San Francesco dei conventuali di Locarno ora nel Museo della Madonna del Sasso*, in "Archivio Storico Ticinese", XII (48), 1971.
- A. Caldeleri, *Organi e organisti della Collegiata di Bellinzona*, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1973.
- 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 (col titolo *Perspectives et limites des recherches musicales en Suisse italienne*, in "Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse", 119 Jg., 1979).
- F. Ghilardotti, *Manfredus Barbarinus Lupus, "Cantor" in Locarno*, in "Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse", 119 Jg., 1979.
- G. Milani, *Le bande musicali della Svizzera italiana*, vol. I, Agno, Arti Grafiche Bernasconi, 1981.
- 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.
- A. Colzani, *Musica della Riforma e della Contro-riforma in Val Bregaglia e nei territori soggetti alle Tre Leghe*, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1983.
- O. Nussio, *Suoni e fortuna*, in "Rivista di Lugano", 18 settembre 1984 - 18 ottobre 1985 (pubblicato 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.

- H. Pauli - D. Wünsche, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Berlin, Edition Henrich, 1986.
- L. Bianconi, *Rendimento di grazie a Edwin Loehrer*, in "Bloc Notes", 13, 1986.
- A. Lanini, *Gli organi della Svizzera italiana - Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano*, vol. II, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1986.
- Q. Principe, *La musica di Carlo Florindo Semini*, in "Camunia", 6, 1987.
- C. Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musici di frontiera*, in AA. VV., *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoa, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1988.
- A. Lanini, *Gli organi della Svizzera italiana - Organi moderni del Sottoceneri*, vol. IV, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1989.
- F.A. Vitali, *Radio Monte Ceneri. Quello scomodo microfono*, Locarno, Armando Dadò Editore, 1990.
- G. Appolonia, *Domenico Reina - Biografia di un tenore luganese*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1990.
- G. Sinicco, *Alessandro Tadei, un musicista ticinese alla corte degli Asburgo*. In "Schweizer Musikpädagogische Blätter / Cahier suisses de pédagogie musicale", 79, 1991.
- AA. VV., *Il Festival internazionale di musica di Magadino 1962-1992*, a cura di R. Gasparoli (testi di Ivo Maroni, Orlando Pampuri, Giampiero Orsi, Fernando De Carli, Eros Ratti, Federico Alluisetti, Aurelio Sargent, Guy Bovet, Carlo F. Semini, Carlo Piccardi), Magadino, 1992.
- E. Briner, *Sezione Ticino*, in AA. VV., *Centenario della Società Svizzera di Pedagogia Musicale in Svizzera*, Berna, Müller & Schade Verlag, 1993.
- H. Pauli, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co., 1993.
- O. Mischiati, *Gli organi della Svizzera italiana - Organi antichi del Sottoceneri*, vol. III, Lugano, Ricerche Musicali nella Svizzera italiana, 1993.
- A. 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 dodecafoni 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.
- P. Carlemagno e C. Piccardi, *Giulia e Sesto Pompeo - Una documentazione sull'opera di Carlo Solliva*, Lugano, Edizioni Gottardo, 1998.
- P. Petazzi, *Aristocrazia del violoncello (su Rocco Filippini)*, in "Cenobio", 47, 1998.
- P. Bianchi - M. Sorce Keller, *Musica e danza tradizionale nella Svizzera italiana*, in AA. VV., *Ticino 1798-1998 - Dai baliaggi italiani alla Repubblica*



LA BOTTEGA DEL
PIANOFORTE

Vendita, Noleggi
Servizio tecnico
Accordature
Riparazioni

Via Canonica 18
CH-6900 Lugano
Tel. 091-922 91 41
Fax 091-923 91 71

www.bottegapianoforte.ch
bottegapianoforte@bluewin.ch

Ci pensiamo noi al miglior suono...

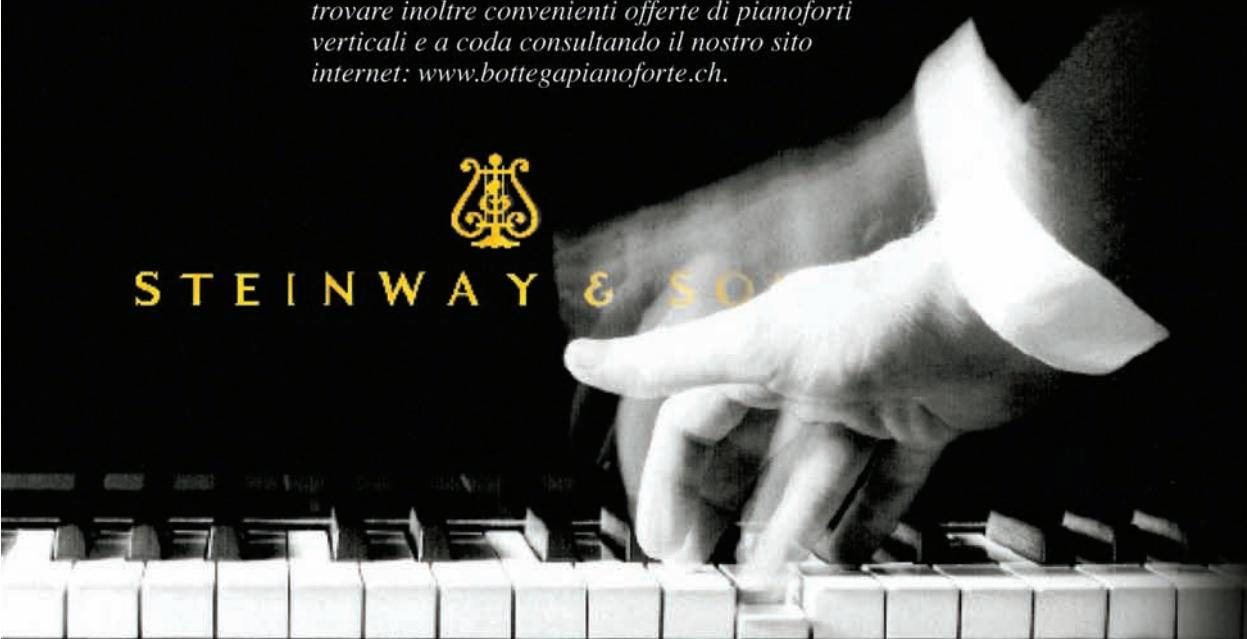
con 30 anni di esperienza alle spalle, siamo in grado di distinguerci con i nostri incomparabili Steinway & Sons e l'assistenza tecnica a pianisti in occasione di concerti dal vivo, in studi di registrazione e presso clienti privati sia in Svizzera che all'estero.

Come rappresentanti Steinway & Sons in Ticino offriamo consulenze e servizi professionali e competenti, dall'intonazione degli strumenti, a riparazioni, perizie, fino a revisioni totali di vecchi strumenti a tastiera.

Nella nostra nuova esposizione in via Canonica 18a, Lugano presentiamo un vasto assortimento di strumenti nuovi. Le nostre consegnate, sia in Svizzera che all'estero, vengono eseguite con massima cura e affidabilità. Potete trovare inoltre convenienti offerte di pianoforti verticali e a coda consultando il nostro sito internet: www.bottegapianoforte.ch.



STEINWAY & SONS



- cantonale, a cura di A. Ghiringhelli e L. Sganzini, Giampiero Casagrade Editore, Lugano 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 Turroni Monti, Lucca, LIM editrice, 1999 (pubblicato in forma ridotta col titolo *Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel*, in "Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annuario Svizzero di Musicologia", 19, 1999).
 - S. Meier Camponovo, *L'Orchestre et le Chœur de la Radio Suisse Italiane 1933-1939*, mémoire di licenza, Dipartimento di Musicologia dell'Università di Ginevra 1999.
 - G. Conti, *I libri trecenteschi di Locarno*, Uniti, Lugano 1999.
 - S. Meier Camponovo, *L'Orchestra e il Coro della Radio Svizzera Italiana (1933-1939)*, in "Archivio Storico Ticinese", 129, Seconda Serie, 2001.
 - C. Piccardi, *Carlo Soliva - Operista europeo nel fermento della Milano neoclassica*, in AA. VV., *Fiori musicologici* (Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini), a cura di F. Seydoux, Bologna, Pàtron Editore, 2001.
 - E. Bernasconi, *Nei pensieri di Giuseppe Verdi ci fu anche Mendrisio*, Mendrisio, Comune di Mendrisio, 2001.
 - C. Piccardi, *La musica moderna alla radio svizzera*, in AA. VV., "Entre Denges et Denezy...". 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).
 - T. Ferrari, *L'organo Graziadio Antegnati della Collegiata di Bellinzona*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2002.
 - 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 2003.
 - M. Sorce Keller, *Canton Ticino: un'identità musicale?*, in "Cenobio", 52, 2003.
 - AA. VV., *La musica nella Svizzera italiana*, a cura di C. Piccardi, "Bloc notes", 48, 2003. Contiene: C. Piccardi, *Percorsi di vita musicale*; Claudio Bacigaluppi, *Il salotto dei Pollini: il fondo musicale di una famiglia ticinese, 1800-1850*; Carlo Piccardi, *L'avventura spirituale di un musicista "reservato"* (Edwin Loehrer), Giorgio Appolonia, *Cirillo Antognini, un caso di emigrazione artistica*; Carlo Piccardi, *Alla scoperta di Hermann Scherchen*; Ermanno Briner, *Ricordi di Gravesano*; Abraham Moles, *Hermann Scherchen et le Studio expérimental de Gravesano*; Lorenzo Bianconi, *La temperata irregolarità dell'estro di Luciano Sgrizzi*; Ilario Garbari Mercantini, *La cornamusa in Ticino*; Carlo Piccardi, *Popolare e popolaresco*; Aldo Sandmeier, *Album del jazz di famiglia*; Graziano Ballerini, *Italianità della banda nelle fonti della Società Filarmonica di Tremona*; Ivana Rentsch, *"Jüdische" Musik aus dem Schweizer Exil: Max Ettlinger in Ascona*; Carlo Piccardi, *Il futuro nel passato* (su Francesco Hoch); Antonio Baldassarre, *Ultima generazione: intervista a Nadir Vassena*; Giovanni Conti, *Frammenti di un antifonario romano: ipotesi per una prassi liturgico-musicale*.
 - A. Lanini, *Il Festival Organistico di Magadino nella cultura musicale del Ticino*, Losone, Poncioni, 2003.
 - Carlo Piccardi, *Music nella Svizzera italiana: vicende di un'identità importata*, in "Cenobio", 53, 2004.
 - C. Piccardi, *Tra creatività e realtà quotidiana - La musica moderna alla radio svizzera*, in "AAA TAC Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication", 1, 2004.
 - C. Piccardi, *Accordi in progressione - Radiografia di un festival*, in *Stagioni di grande musica 1946-2005*, a cura di D. Invernizzi, Ascona, Settimane musicali di Ascona, 2005.
 - N. Balzano, *Allegro con brio - 175° della Civica di Lugano*, Lugano, ADV - Publishing House, 2005.
 - AA. VV., *Obscula Fili Praecepta Magistri - Scritti in memoria di Luigi Agostoni*, a cura di G. Conti (con contributi su Luigi Agostoni di Luigi Rainoldi, Pier Giacomo Grampa, Gilberto Agostoni, Silvano Albisetti, Valerio Crivelli, Mario Guillermo Ojeda, Veronika C. Hashimoto, Alberto Turco, Johannes Berchmans Göschl, Giovanni Conti), Lugano, Quilisima Press, 2005.
 - C. Piccardi - Massimo Zicari, *Un'immagine musicale del Ticino - Al Canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del Festspiel*, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande Editore, 2005.
 - H. Sachs - Massimo Zicari, *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera Italiana*, Lugano, Fontana Edizioni, Lugano 2006.
 - C. Piccardi, *La radio come moderno spazio di musica reservata - Nel centenario della nascita di Edwin Loehrer*, in "AAA TAC Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication", 3, 2006.
 - A. Dell'Acqua, *Opera prima - Incontri storico-licetici tra Lugano e Milano*, Lugano, Fontana Edizioni, 2006.
 - F. Seydoux, *Quellen italienischer Orgelmusik des 17. Jh. auf Schweizer Boden*, in AA. VV., *Arte organaria italiana e germanica tra Rinascimento e Barocco*, a cura di M. Guido, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2007.
 - C. Piccardi, *Alessandro Tadei. Dall'origine comacina alla fonte della scuola musicale veneziana*, in "Arte & Storia", 8, n. 40, 2008.
 - C. Piccardi, *Musica e cittadinanza artistica: il caso svizzero*, in "Musica / Realtà", 89, 2009, anche in versione inglese: *Music and Artistic Citizenship*, in "Schweizer Jahrbuch der Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia", 28, 2008.
 - C. Piccardi, *L'occhio del compositore - Ernest Bloch tra Ticino e Italia*, Lucca - Milano / Lugano, LIM Editrice - Fidia Edizioni d'Arte, 2009.
 - C. Piccardi, *Una radio oltre la frontiera*, in AA. VV., *Il Ticino e la guerra. Politica, economia e società dal 1939 al 1945*, a cura di M. Viganò, Lugano, Associazione Carlo Cattaneo, 2009.
 - C. Piccardi, *Parabola musicale del moderno* (in occasione dei dieci anni di Novecento e presente), in "Cenobio", 57, 2009.
 - C. Piccardi, *Dialogo tra città e campagna: la Radio della Svizzera Italiana alle origini*, in AA. VV., *Radio e Musica 1930-1950: storia, effetti, contesti* (Atti del convegno, Parma 1-3 dicembre 2009), a cura di A. I. De Benedictis (di prossima pubblicazione).



Marina Abramović e Ulay

Vito Acconci

Vincenzo Agnetti

Laurie Anderson

Stephan Balkenhol

Christian Boltanski

Vincenzo Cabiati

Chuck Close

Tony Cragg

Gino De Dominicis

Museo Cantonale d'Arte, Via Canova 10 Lugano

Daniela De Lorenzo

Till Freiwald

Francesco Gennari

Franz Gertsch

Richard Hamilton

John Hilliard

Guardami. Il volto e lo sguardo nell'arte 1969–2009

Roni Horn

Craigie Horsfield

Joan Jonas

Alex Katz

Giovanni Kronenberg

Urs Lüthi

Mario Merz

Marisa Merz

Jonathan Monk

Liliana Moro

Bruce Nauman

João Onofre

Roman Opalka

Tony Oursler

Giulio Paolini

Giuseppe Penone

Michelangelo Pistoletto

Markus Raetz

Arnulf Rainer

Gerhard Richter

25 ottobre 2009 – 21 febbraio 2010

Pietro Roccasalva

Mimmo Rotella

Thomas Ruff

Remo Salvadori

Markus Schinwald

Thomas Schütte

Ma 14–18, Me–Do 10–18, Lu chiuso

Beat Streuli

Ian Tweedy

Jan Verheyen

Bill Viola

www.museo-cantonale-arte.ch

Andy Warhol