

CARLO PICCARDI

Dialogo tra campagna e città: la Radio della Svizzera italiana all'origine (II)

Interazioni artistiche

Per l'evidente assenza di barriera linguistica che permetteva di portarne il messaggio direttamente agli ascoltatori del luogo, e dall'altra per la risonanza che il mezzo radiofonico assicurava agli interessati, a prescindere dalla collocazione provinciale la musica fu il mezzo più adatto a stabilire il contatto con gli artisti forestieri che avevano scelto di soffermarsi in quello spicchio di territorio a sud delle Alpi. La necessità di assicurare un tratto specifico alla produzione musicale del giovane ente indusse i produttori d'allora ad aprire lo spazio di programma a una figura quale Friedrich Klose, allievo di Bruckner nato a Karlsruhe, dal 1921 residente a Muralto e poi a Ruvigliana, le cui musiche entrarono nel repertorio della locale Radiorchestra benché non più rappresentative del gusto del tempo. Un mese prima della sua scomparsa la RSI sottolineò la ricorrenza dei suoi 80 anni diffondendo un'intervista al compositore curata da Vinicio Salati¹, omaggiandolo il 4 dicembre 1942 con l'esecuzione del *Preludio e fuga doppia* per organo. In verità, di fronte alla scarsa rilevanza dei pochi compositori indigeni, l'ente radiofonico luganese, stimolato dall'evidenza che altrove la radiofonia concedeva alla creatività musicale contemporanea, venne indotto a surrogarla adottando in un certo senso la produzione degli artisti venuti da fuori. Fu così che il 16 ottobre 1936 in un programma intitolato *Opere di scrittori e compositori vissuti nel Ticino*², accanto a brani da opere dei tre noti musicisti italiani che soggiornarono per lunghi periodi nel cantone (Catalani, Puccini e Leoncavallo), figurava l'intermezzo da *Tiefland* di Eugen D'Albert – il celebre pianista noto anche come compositore, venuto ad abitare nel 1927 in una villa a Figino, che espresse il desiderio di essere sepolto in uno dei terrazzi sul lago nel poetico cimitero di Morcote dove effettivamente nel 1932 fu eretta la sua tomba – oltre ai *Quattro episodi* per orchestra di Ernest Bloch, il compositore ginevrino già emigrato negli Stati Uniti ma che nel 1930 era venuto a risiedere a Roveredo in Valle Capriasca dove per quattro anni trovò la tranquillità per comporre il suo servi-

¹ V. SALATI, *Gli 80 anni di Federico Klose*, in «Radioprogramma», X n. 49 (28 novembre 1942), p. 5. Il 13 dicembre 1938 la RSI trasmise il programma *Il mio primo incontro con Anton Bruckner raccontato dal Prof. Friedrich Klose di Ruvigliana*.

² S. MEIER CAMPONOVO, *L'orchestre et le Choeur de la Radio Suisse Italienne 1933-1939* (memoria di licenza in musicologia), Università di Ginevra 1999, p. 167.

zio sacro ebraico (*Avodath Hakodesh*)³. Parimenti agli operatori musicali della RSI non sfuggì la venuta a Tesserete (residenza che mantenne in alternanza con Lucerna) di Will Eisenmann, tedesco di orientamento estetico francese e pacifista il quale nel 1933 con l'avvento di Hitler decise di non più ritornare in Germania. A lui la radio luganese riservò la prima esecuzione del *Concerto in mi bemolle per sassofono e orchestra* interpretato da Sigurd Rascher e diretto da Otmar Nussio il 5 febbraio 1939, dopo che Leopoldo Casella il 12 marzo 1937 gli aveva già diretto *Pareti di vetro (impressioni di Davos)* e dopo l'*Építaphe pour Maurice Ravel* per pianoforte e orchestra che Hermann Scherchen il 10 marzo 1938 aveva inserito nel suo primo programma approntato per la RSI. Paradossalmente meno evidenza sull'antenna luganese fu riservata a Max Ettinger, figura di primo piano della scena musicale tedesca negli anni 20 in cui circolavano almeno tre sue opere teatrali (*Judith, Juana, Clavigo*) e dove ricoprì cariche importanti (al Conservatorio Stern di Berlino), ma il quale in quanto ebreo all'arrivo dei nazisti fu costretto ad emigrare scegliendo la soluzione più a portata di mano, cioè trasferendosi ad Ascona dove sbarcò il lunario trasformando la casa che possedeva in pensione gestita insieme con la moglie cantante. La sua presenza in Ticino non passò inosservata: non solo è documentata l'esecuzione di una sua composizione cameristica⁴, ma si ricorda la sua collaborazione alla RSI come trascrittore di musiche italiane per l'orchestra e il coro⁵.

Più emblematico è il caso di Wladimir Vogel il compositore russo-tedesco

³ La prima composizione di Bloch eseguita a Lugano fu il 16 maggio 1934 il *Quintetto con pianoforte* al Casino Kursaal, mentre Leopoldo Casella diresse alla RSI il suo *Concerto grosso* e i suoi *Four Etudes* il 6 aprile, rispettivamente il 5 dicembre 1935 (C. PICCARDI, *L'occhio del compositore. Ernest Bloch (1880-1959) tra Ticino e Italia*, Lucca-Milano 2009, p. 21). Il primo a segnalare la presenza del compositore a Roveredo Capriasca fu Guido Calgari: «La persecuzione contro la sua razza, che si scatena oggi in Germania, gli deve far parere anche più caro e ospitale quel lembo verde del Ticino che lo ospita. La serenità ondososa dei colli sottocenerini e la pace della pieve, sorvegliata dal Bigorio, riposano il genio vulcanico dell'artista che ha dato una splendida veste musicale alla torbida anima di Macbeth» (G. CALGARI, *Un ospite: Bloch*, in «Avanguardia», 15 settembre 1933).

⁴ Una sua *Sonatina per due violini* fu trasmessa il 16 febbraio 1939 nell'esecuzione di Corrado Baldini e Carlo Colombo, mentre alcuni suoi Lieder interpretati da Simons Bermans furono trasmessi il 16 maggio 1947.

⁵ Diretti da Otmar Nussio 1° gennaio 1941 la RSI trasmise le sue trascrizioni di un *Concerto per flauto e archi* di Padre Martini e di una *Sonata* per archi di G. B. Pescetti, mentre diretti da Edwin Loehrer il 21 marzo 1941 vennero trasmesse le sue trascrizioni di *In Domine confido* e di *Domine, quis habitabit* di Benedetto Marcello.

Su questi compositori si veda: S. IMBERSTEG, *Deshalb oder Dennoch. Drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil: Rudolf Semmler, Max Ettinger, Will Eisenmann*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft – Annales Suisses de Musicologie – Annuario svizzero di musicologia» (*La Svizzera: Terra d'asilo*), Nuova serie 19 (1999), pp. 13-22, I. RENTSCH, «Jüdische» *Musik aus dem Schweizer Exil: Max Ettinger in Ascona*, in *La musica nella Svizzera italiana*, a cura di C. PICCARDI [*Bloc Notes* 48], 2003, pp. 259-265, nonché I. RENTSCH, *Max Ettinger. Ein kommentiertes Werkverzeichnis* («Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung», 2), Bern 2010.

attivo dal 1936 in poi tra Comologno ed Ascona ai margini della vita culturale anche per la sua precaria sopravvivenza con un visto turistico che lo obbligava a lasciare il paese ogni tre mesi. Orbene, prima di ricevere incarichi significativi come avvenne nel 1946 con la creazione delle Settimane musicali di Ascona che egli promosse insieme con il pianista Alessandro Chasen e l'avvocato Leone Ressiga-Vacchini⁶, nel 1942 compose per la RSI le *Liriche su testo di Francesco Chiesa* che furono trasmesse nell'interpretazione di Fernando Corena, mentre i suoi *Madrigali* per coro a cappella su testo di Aline Valangin trovarono fra i primi esecutori il Coro della RSI diretto da Edwin Loehrer⁷.

Sicuramente tramite Vogel avvenne la collaborazione alla RSI del giovane suo allievo Rolf Liebermann, il compositore zurighese allora residente ad Ascona di cui conosciamo i successivi traguardi ragguardevoli della carriera. Il suo nome compare infatti come autore del *Song dell'indifferente* su testo di Vinicio Salati in una «sintesi radiofonica sulla gioventù» firmata Pietro Voga (pseudonimo di Felice Antonio Vitali, direttore dell'ente) trasmessa il 9 dicembre 1941, dal titolo *Quant'è bella giovinezza che si fugge tuttavia ...*, a cui collaboravano la Radiorchestra diretta da Otmar Nussio, un quartetto vocale, il Trio celeste, un quartetto jazz, i solisti vocali Margherita De Landi, Simons Bermanis e Fernando Corena, gli attori della compagnia radiofonica di prosa con dizioni di Renato Regli. L'importanza di tale programma – che, per la disinvolta articolazione di brani musicali di ogni tipologia (classici, leggeri, popolari), testi poetici e testi drammatici, si presenta come un incunabolo dei prodotti che di lì a poco la RSI realizzerà regolarmente nell'ambito della “sezione sperimentale” diretta da Felice Filippini – sta nel fenomeno inedito di contaminazione culturale.

La registrazione del programma non è sopravvissuta, ma siamo in grado di farcene un'idea grazie alla documentata articolazione:

1. *Prologo*
2. *Villanella (da Antiche danze e arie per liuto, trascritte da Ottorino Respighi e eseguite dalla Radiorchestra diretta da Otmar Nussio)*
3. *Chi rimembrar vi può senza sospiri o primo entrar di giovinezza ... (Leopardi)*
4. *“Tua volsi esser sempre mai” (Quartetto vocale)*
5. *“Giulietta e Romeo” di Shakespeare (Scena del balcone – Personaggi: Giulietta e Romeo)*
6. *“Piacer d'amor”, di Padre Martini [in realtà “Plaisir d'amour” di J. P. A. Martini] (mezzosoprano [Margherita] De Landi)*
7. *Il vino di tutta la vita ... (Paul Claudel)*
8. *Jeunesse, coro di Arturo Honegger (d. [disco])*
9. *“Vent'anni” (due scene dalla commedia di Sergio Pugliese. Personaggi: una dottoressa in chimica; un architetto; due giovani di vent'anni, La scena: un laboratorio nell'Istituto di ricerche biologiche)*

⁶ C. PICCARDI, *Accordi in progressione. Radiografia di un festival*, in AA. VV., *Stagioni di grande musica 1946-2005*, a cura di D. INVERNIZZI, Ascona (Settimane musicali) 2005, p. 44.

⁷ ID., *Wladimir Vogel, aspetti di un'identità in divenire*, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di H. J. JANS, Basel 1986, pp. 204-205.

10. *Canzoni di studenti (Trio Celeste)*
11. *Aeropoesia*, di F. T. Marinetti (frammento dalla prefazione all'aeropoema del golfo di Spezia [sic])
12. *Pacific 231*, di Arturo Honegger (d.)
13. *Song del disoccupato*, di Vinicio Salati, musica di Otmar Nussio (tenore Simons Bermanis, accompagnato al piano dal compositore)
14. *Improvvisazione 1941 (Fernando Paggi col Quartetto Giaz)*
15. "Lo snob" (scena dalla commedia "Una fiaba" di Kurt Goetz. Personaggi: Il Lord, l'avvocato)
16. *L'indifferente: Parola di Vinicio Salati. Musica di Rolf Liebermann (basso Fernando Corena)*
17. "Goal" poesia di Umberto Saba
18. *Corsa delle bighe, scena musicale di A. Escobar (d.)*
Il soldato. Da "La sagra di Santa Gorizia", di Vittorio Locchi
*La festa, finale della "Rapsodia spagnola" di Maurice Ravel (d.)*⁸

Il titolo della trasmissione era programmatico, non nel senso di ancorarsi al richiamo letterario della citazione rinascimentale ma esattamente al suo contrario, cioè a un'idea della giovinezza proiettata nel futuro e soprattutto direttamente esperita nella realtà generazionale della stessa radio luganese, del manipolo di collaboratori ventenni (e trentenni al massimo) che vi avevano trovato non solo un luogo lavorativo ma soprattutto il campo d'azione in cui allargare virtualmente i confini della provincia e recuperare nel contatto col mondo il ritardo culturale accumulato dalla condizione periferica. Il commento al programma era esplicito nel prendere le distanze dal «cammino infiorato di sospiri e di teneri accenti» che aveva caratterizzato la stagione della giovinezza nell'epoca romantica, riconoscendosi ormai in «un mondo che della giovinezza tende a fare una stagione meno sospirosa e più attiva, più dinamica e meno sognatrice»:

*[...] la giovinezza [...] sotto la mutevole scorza resta quella di sempre: con le sue indefinite angosce, i suoi tentennamenti e incertezze, le sue estasi improvvise, la capacità di abbracciare il mondo e di sentirsene insieme inappagata: ancora non del tutto staccata dal mondo dei sogni e delle incerte vaghezze, ancora assetata com'è di ideale e di perfezione, di generosità e di altezza... Un mondo in formazione, insomma; un intrico di infinite possibilità, di forze latenti e germinali: che domani la vita ridurrà bruscamente, come un gelo tardivo brucia le gemme vive ma troppo deboli e dal giovane – che in potenza è tutto – uscirà l'uomo, con il magro e vasto bagaglio delle sue virtù attuali e positive. Gran stagione, di cui non si vede che troppo tardi l'importanza irreparabile: stagione di fermento, di bollitura, proprio come un tino a ottobre. Ammoniva Paul Claudel un giovane straordinario che sorvegliasse questa bollitura: da essa dipende il vino di tutta la vita*⁹.

A Claudel ovviamente attingevano questi giovani luganesi, in modo assai disinvolto come dimostra il passaggio da Leopardi ai canti goliardici del locale Trio celeste, il salto da un brano delle *Antiche danze* respighiane a un'aeropoesia di Marinetti, oppure da un pezzo vocale rinascimentale a un'improvvi-

⁸ «Radioprogramma», 9 dicembre 1941.

⁹ *Quant'è bella giovinezza*, in «Radioprogramma», IX n. 50 (6 dicembre 1941), p. 5.

sazione “giaz” addomesticata sul violino di Fernando Paggi, da un anno alla guida dell'Orchestra Radiosa ma già popolare e furoreggiante nel paese per la musica da ballo aggiornata sul ritmo delle nuove danze americane.

Nella scaletta del programma spiccava il nome di Arthur Honegger, non tanto per *Pacific 231*, col provocante richiamo al pulsare tecnologico del mondo moderno attraverso l'immagine sonora della locomotiva, ma per il coro *Jeunesse*, notorio emblema del *Front populaire*¹⁰ a rivelare lo zampino di Vinicio Salati nell'iniziativa; un Salati che del compositore fu convinto promotore per la sue varie apparizioni luganesi, ma il quale, reduce dalla Guerra di Spagna dove tale inno era stato adottato dalle brigate internazionali, soprattutto gli si sentiva legato per parte e passione politica. Allo stesso modo lo scrittore-giornalista nel singolare programma giocava il ruolo dell'*enfant terrible* quale autore di canzoni da cabaret, come risultava da *L'indifferente* per il cui testo la musica fu composta da Rolf Liebermann, il ben noto musicista zurighese e celebre impresario nel cui passato è tutt'altro che trascurabile l'attività di pianista del Cabaret Bärenstätze negli anni Trenta senza dimenticare le collaborazioni musicali con il Cabaret Cornichon e il Cabaret Federal¹¹. Di questo pezzo ci è stato tramandato solo il contratto a testimoniare la collaborazione diretta con la RSI, documento nel quale come titolo risulta *Song dell'indifferente*¹². La designazione di un genere provocatorio non è senza significato nella misura in cui rimanda alle esperienze artistiche weimariane che Vinicio Salati aveva incrociato alla fine degli anni Venti, quando giovanissimo si era buttato all'avventura¹³.

¹⁰ H. HALBREICH, *Arthur Honegger*, Paris 1992, p. 244.

¹¹ G. AURBECK, *Rolf Liebermann*, Hamburg 2001, p. 21.

¹² Tale «contratto di compra-vendita», datato 5 dicembre 1941, è conservato nel Fondo Liebermann dello Stadtarchiv di Zurigo.

¹³ «Quando poi, verso le venti primavere – ed erano davvero primavere – sbattei l'uscio di casa alle mie spalle per andarmene libero (si fa per dire) nel mondo, ossia lontano dai genitoriali indici sollevati ad ammonimento, la musica diventò buona anche per me. Ma non come solista o maestro di cappella in qualche corte minore delle poche restanti nell'Europa degli antichi parapetti, ma solo come pianista sotto lo schermo cinematografico (allora trionfava il “muto”) dove vedi la pellicola da un'angolazione atroce, con costanti piovute davanti agli occhi. Nelle scene sentimentali – quelle in cui ad esempio l'attrice s'aggrappa all'ancora di salvezza dei tendaggi con sublime gioia dei tappezzeri – io “tremolavo” in tastiera *Le Lac de Come* o il *Marta Marta* del Flotow. Mi obbligavano i proprietari del cinema, a presentarmi in abito da necroforo, col colletto bianco e la farfallina nera ... “per via – dicevano – della dignità del locale”. Così suonai nei cinema di paesi e di città a Zurigo, Francoforte, Dresda, guadagnandomi il pane e un magro companatico. Per il pepe, servivano i soldi dei miei articoli come corrispondente di un giornale ticinese, sulla situazione della – allora – lontana Teutonia che si stava lentamente preparando al nazismo.

È anche qui conobbi o rividi molti insigni musicisti, gli “amici” della mia adolescenza a Lugano. Oltre al Backhaus, Adolf Georg Wilhelm Busch, il compositore Paul Hindemith, il direttore austriaco Clemens Krauss, la pianista Lili Kraus, ricordo una strana figura di pianista: Frieda Kwasst-Hoddap, l'allieva di Liszt» (dattiloscritto di una conferenza agli Incontri musicali di Moltrasio, senza data, conservato nel Fondo Salati presso la figlia Zoe).

Tali esperienze, rimaste vive nella sua memoria, ebbero un seguito nel commercio intellettuale con i dissidenti tedeschi di passaggio o stabiliti in Svizzera. In particolare non è da sottovalutare il suo personale rapporto con Kurt Kläber, figura emblematica della generazione uscita fortemente segnata dalla Grande Guerra combattuta al fronte, trasformando la frustrazione della sconfitta nella speranza di una rigenerazione sociale e politica. Calatosi tra il popolo come minatore nella Ruhr, venditore ambulante di libri e fondatore di un'*Arbeiterschule* a Bochum, lo scrittore tedesco aveva condiviso con altri artisti del tempo l'idea di una letteratura al servizio della classe operaia, di agitazione e di lotta contro l'ordine borghese. *Die Barrikaden an der Ruhr* (1925), la sua prima raccolta di racconti, nell'estremizzazione degli assunti a partire dall'idea di solidarietà tra i poveri e del pacifismo, era stata proibita dalla censura, provocando la mobilitazione dei più attivi intellettuali del tempo (Hesse, Brod, Feuchwanger, Toller e altri), che firmarono in suo favore il manifesto *Freiheit der Kunst*. La sua militanza di prima linea lo portò a fondare nel 1927 la "Proletarische Feuilleton-Korrespondenz" (con Johannes R. Becher), nel 1928 il "Bund der proletarisch-revolutionärer Schriftsteller" e nel 1929 il mensile "Die Linkskurve"¹⁴. In quegli anni nacque l'amicizia con Bertolt Brecht, all'origine della circostanza che nel 1933 portò l'autore della *Dreigroschenoper* a Carona, dove Kläber e la moglie Lisa Tetzner (scrittrice di fiabe) possedevano una casa, diventata il loro rifugio dopo il forzato esilio dalla Germania nazista (dopo l'arresto dello scrittore la sera stessa dell'incendio del Reichstag e dopo l'avventurosa evasione con conseguente fuga attraverso la Cecoslovacchia fino a Zurigo all'appuntamento con la moglie per prendere la definitiva decisione di stabilirsi in Svizzera). L'arrivo di Brecht a Carona, anch'egli in fuga dal suo paese, fu praticamente simultaneo e, al di là dell'ospitalità che gli fu provvisoriamente offerta, ispiratore di una prima sua intenzione di stabilirsi in Ticino, scartata poi per la perifericità di Carona rispetto alla città e per la preferenza data a una località svizzera di lingua tedesca¹⁵ (vanificata poi dalla difficoltà di ottenere il permesso di lavoro). L'amicizia e la frequentazione da parte di Viniçio Salati dei Kläber, scrittori dediti a temi sociali anche nei loro anni svizzeri trascorsi come stranieri guardati con sospetto ed ostacolati nell'esercizio della

¹⁴ C. PICCARDI, *L'arma degli scrittori*, in «La Regione Ticino», 12 gennaio 1998, p. 2.

¹⁵ K. VOELKER, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, München-Wien 1976 (trad. it. *Vita di Bertolt Brecht*, Torino 1978, pp. 186-188).

loro professione¹⁶, è certamente all'origine del tentativo di stabilire un ideale rapporto con il filone della militanza artistica della sinistra tedesca, confinata all'esilio ma in grado di estendere la propria influenza nei paesi dove tali artisti furono accolti. Lo zurighese Liebermann era certamente di quella parte per il suo commercio con Hermann Scherchen (di cui era stato assistente a Vienna nel 1937 e col quale avrebbe ancora collaborato tra il 1945 e il 1950 alla Radio della Svizzera tedesca, quando il grande direttore d'orchestra vi ricoprì la carica di capo dei programmi musicali)¹⁷ e soprattutto come allievo di Wladimir Vogel, discepolo di Busoni affermatosi nella Berlino della *Neue Sachlichkeit* e della "Kampfmusik", dal 1936 emigrato in Ticino, più precisamente a Comolengo (Valle Onsernone) nella residenza della compagna Aline Valangin, che vi ospitò Ignazio Silone, Ernesto Rossi e altri esponenti del fuoruscitismo, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Hans Curjel, Erich Mendelssohn, Helias Canetti¹⁸.

Fu ad Ascona qualche anno dopo che Liebermann, invitato sulla riva del Lago Maggiore da Bernhard Diebold della "Neue Zürcher Zeitung" per una collaborazione, incontrò lo scultore Fritz Wotruba (che aveva già conosciuto a Vienna) e il quale lo introdusse a Wladimir Vogel¹⁹. Della frequentazione di Vogel, nel periodo in cui il giovane musicista zurighese abitava in una dismessa fabbrica di conserva²⁰, non approfittò certo solo per acquisire padronanza nel linguaggio avanzato che il maestro tedesco convertito alla dodecafonìa, poteva dispensargli, ma anche per le conferme all'orientamento politicamente radicale che lo caratterizzava soprattutto in quel momento di conflitto internazionale. Che sia avvenuto attraverso Kläber oppure attraverso Vogel, già in contatto con la RSI, l'incontro con Salati era quindi in un certo senso predestinato. Già autore di canzoni per il Cabaret Bärenatze, come direttore musicale della Volksbühne di Zurigo, Liebermann aveva composto musiche di scena per lavori di chiara impronta politica come *Erster Mai* di Robert Trösch²¹, oltre ad aver

¹⁶ Solo Lisa Tetzner ottenne l'autorizzazione di soggiorno, non il marito il quale nel 1941 pubblicò, ma con lo pseudonimo di Kurt Held, *Die rote Zora (Zora la rossa)*, diventato un successo mondiale della letteratura per ragazzi. D'altra parte nel 1939 Kläber era stato costretto a togliere il suo nome dal frontespizio del romanzo *Die schwarzen Brüder (Fratelli neri)*, pubblicato con la firma della sola Tetzner. Ispirato ai piccoli spazzacamini della Valle Verzasca attivi a Milano nell'Ottocento, che combattono lo sfruttamento organizzandosi in associazione, il romanzo fu il capostipite di una serie di libri dedicati all'infanzia ambientati nelle terre ticinesi: *Der Trommler von Faido* (1947), *Matthias und seine Freunde* (1950). In questi lavori erano esaltati i valori di solidarietà che univano i bambini diseredati, protagonisti documentati nello stato di esclusione dalla società, sotto la pressione di leggi ingiuste, privati di prospettiva di riscatto se non nell'amicizia stretta tra simili, tra l'umanità dei sofferenti.

¹⁷ AURBEK, *Rolf Liebermann*, p. 21-25.

¹⁸ C. PICCARDI, *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di G. BORIO, M. CASADEI TURRONI MONTI, Lucca 1999, p. 99.

¹⁹ AURBEK, *Rolf Liebermann*, pp. 22-23.

²⁰ Cfr. l'intervista rilasciata nel documentario realizzato dallo scrivente nel 1986 per la Televisione della Svizzera italiana, dal titolo *Wladimir Vogel. Itinerario di un compositore europeo*.

²¹ V. NAEGELE, *Liebermann* (ad vocem), in *Theaterlexikon der Schweiz/Dizionario Teatrale Svizzero*, II, Zürich 2005, p. 1105.

messo in musica poesie di Bertolt Brecht per Liselott Wilke, sua compagna d'allora e attrice dello Schauspielhaus zurighese. La Wilke (che si sarebbe fatta conoscere con il nome d'arte di Lale Andersen, nota per avere lanciato la celebre canzone *Lili Marleen*²²) era stata fra gli interpreti di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* a Berlino, dove si era esibita anche in canzoni di Tucholsky. Dai testi di Tucholsky, di Franz Mehring, di Joachim Ringelnatz e soprattutto di Brecht (a partire dal primo, *Ballade der Maria A.*) che la Andersen gli sottopose, nacquero brani di inconfondibile ascendenza weimariana che Liebermann portò con la compagna cantante in giro per la Svizzera²³. D'altra parte nell'ambiente asconese di quegli anni era presente Rolf Langnese²⁴, il pianista che collaborava al Cabaret Cornichon²⁵, mentre dei cenacoli tra il raffinato e il provocatorio ci rende conto Filippo Sacchi nella sua caustica testimonianza (che fa stato di un'incompatibilità con lo stile avanzato del compositore zurighese, comprensibile da parte di un italiano poco avvezzo a una scrittura che guardava alle nuove frontiere che si sarebbero imposte nel dopoguerra)²⁶.

Purtroppo il suo "song" in lingua italiana non è sopravvissuto a tramandarci il risultato di un connubio assolutamente inedito e significativo della condizione ticinese del tempo, sottoposta a sollecitazioni sovvertitrici dell'ordine di tranquilla provincia, sottratta all'Italia non solo politicamente ma anche cultu-

²² Nell'omonimo film (*Lili Marleen*) Rainer Werner Fassbinder nel 1980, ispirandosi all'autobiografia della cantante ma con molte licenze, ha sceneggiato appunto il rapporto tra i due artisti interpretati rispettivamente da Hanna Schygulla e Giancarlo Giannini.

²³ AURBEK, *Rolf Liebermann.*, pp. 20-21.

²⁴ R. BROGGINI, *I 400 anni del Collegio Papio 1584-1984*, «Virtutis Palaestra», Ascona 1984, pp. 24-38.

²⁵ E. ATTENHOFER, *Cornichon – Erinnerungen an ein Cabaret*, Bern 1975, p. 315.

²⁶ «Alla sera ad Ascona a pranzo dai Lautenberg. Poi con Nelly L., Lappe e la Bodmer a Moscia, a un concerto che si tiene in casa di uno dei geni del Parnaso locale, il compositore Rolf Liebermann. La sala delle audizioni è al pianterreno e dà sul lago, con travi di chiaro legno e depressi divani (sono ancora i divani di Baudelaire, profonds comme des tombeaux). Una pianista bruna, dura, cavallona ma brava, Elise Faller, e un tenore lungo, femminile, steliforme, Hugues Cuénod, si dividono il programma. Altri tipi femmininei e steliformi sono sparsi nella sala. Nell'angolo contro il palco del pianoforte, su di un immenso tappeto di bianche pelli, vestite di nero e sedute a terra, come le regine del Riccardo IV, quattro sfiorite ninfe asconesi, che devono appartenere al circolo della casa, perché dopo il concerto rimarranno per la serata. A questo uditorio, Liebermann, che è presente, elegante e fatuo, presenta la sua ultima composizione, una specie di poema su un brano di Sodoma e Gomorra di Giraudoux: "il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine et la mort" [si tratta della cantata *Une des fins du monde*]. Musica inarticolata, senza necessità, senza scopo, posticcia come la cultura di questo mondo che si disgrega, le quattro etere, Köbi Flach [Jakob Flach, animatore del Marionettentheater], che inalbera in prima fila la sua testa da finto artista, la vecchia ebrea baronessa e viennese che parla ancora come trent'anni fa si parlava da Sacher, Linson e la sua Sozialekonomie, allo stesso modo in cui, fuori nel fango e nella nera notte, si disfanno l'erbe e le foglie sotto la pioggia. Le ninfe, i tipi steliformi e femminei, fingono d'immedesimarsi, con contratte ciglia, nelle elucubrazioni sonore di Liebermann: però poi, appena Cuénod, nel suo stile gelido ma intellettualmente impeccabile, ci canta le tre canzonette di Satie, dalle sonorità così ironiche, acerbe e scostate, non sanno più dominare l'esplosione del loro entusiasmo, così ponendo a nudo il loro povero cuoricino fatto come quello degli altri» (F. SACCHI, *Diario 1943-1944 – Un fuoruscito a Locarno*, a cura di R. BROGGINI, Lugano 1987, p. 247).

ralmente per l'azione esercitata dalle svariate forme di penetrazione dal nord di cui la Radio della Svizzera italiana costituiva un fattore primario, nella sua posizione di *medium* agente più che mai come crocevia di esperienze importate.²⁷

Oltre la frontiera

Il fatto è significativo nella misura in cui il momento culturale in quegli anni vedeva il Ticino ripiegato in forma protezionistica sulla propria identità culturale, che nell'italianità non individuava tanto un principio formante, quanto piuttosto un fattore di distinzione promosso in funzione difensiva contro la minaccia della tedeschizzazione. Il culmine si ebbe tra le due guerre con la "difesa spirituale del paese" interpretata come chiusura sul localismo, esposta senza remore da Guido Calgari in *Il vero Ticino* nel 1936, in cui Ascona è definita «la borgata ormai imbastardita di germanismo, di promiscue nudità e di esotiche fogge, quell'Ascona che non è ormai più ticinese [...] che ostenta le sue insegne e le sue mode di dubbio gusto e contamina la sua terra e il suo lago con la plutocratica prepotenza dell'ebraismo internazionale»²⁸, dove l'incompatibilità dichiarata verso quell'avamposto di cosmopolitismo rasentava senza rendersi conto le bieche forme d'intolleranza assunte dal totalitarismo hitleriano a cui pretendeva di contrapporsi. Ma tale grado di incompatibilità resistette ben oltre le ragioni di chiusura indotte dalla guerra, se è vero che ancora nel 1957, recensendo *Sole d'Ascona* in cui Luigi Menapace che rendeva conto dei suoi proficui contatti con i residenti tedescofoni, Adriano Soldini (snobbando il «Wir Tessiner ...» in cui Emil Ludwig si identificava) ribadiva il luogo comune della loro estraneità culturale:

Sono solitari che hanno scelto il paese che poteva garantire la perfetta tranquillità e solitudine. La personale conoscenza con Klee e con Hesse che cosa avrebbe potuto e potrebbe dare ad un intelligente ticinese?²⁹

Orbene qualche anno prima nel 1938, nel filone del "Festspiel" che aveva preso piede anche nella Svizzera italiana, la RSI si era fatta promotrice della produzione di un "Festspiel" di carattere "confederale", affidando il libretto a un drammaturgo ticinese (Guido Calgari) e a un compositore solettese residen-

²⁷ Nello stesso programma figurava un altro "song" (*I disoccupati*) su testo di Salati, con la musica di Otmar Nussio, ovviamente indotto dal collega a cimentarsi da specola italiana con questo genere nordico. Il riscontro è evidente a fronte, ad esempio, della *Chanson der Arbeitlosen* interpretata da Ludwig Donath nel programma del Cabaret Cornichon zurighese nel 1934 (ATTENHOFER, *Cornichon*, p. 321).

²⁸ G. CALGARI, *Il vero Ticino*, Trogen 1936, p. 12.

²⁹ «Una controprova ch'essi hanno scelto un paese che certo ammirano e che certo amano nel suo amabilissimo profilo di laghi, colline, monti, ma che sostanzialmente è loro indifferente, sta nel fatto che tra loro credo non si trovi un solo "italianisant". Diventerebbero certo "italianisants" se si volgessero a considerarci sotto specie umana; ma questo li farebbe, ancora una volta, ancora più stranieri» (A. SOLDINI, "Sole d'Ascona" [recensione al libro di Luigi Menapace], in «Il Cantonetto», V n. 5-6 [dicembre 1957], p. 106).

LUGANO, 3 APRILE 1948.

CENTESIMI 30 LA COPIA

ANNO XVI - No. 14 (4-10 IV 1948).

RADIOPROGRAMMA



Le settimane di programmi radiofonici organizzati dalle RSI valgono ormai al termine e saranno mirabilmente coronate da un avvenimento musicale di prim'ordine: la prima esecuzione mondiale di una recentissima opera di Riccardo Strauss, scritta per incarico della RSI. Notevole il fatto che quest'ultima fatica di Strauss non si stimo attraverso nessuna forma produttiva ma si poggi invece sulle solide basi dello svolgimento artistico. Il «Concursino-datta per clarinetto e fagotto con orchestra d'archi e organo» sarà eseguito nel corso di un concerto della radiorchestra diretta da Otmar Nussio dedicato a musica del personalissimo bavarese; concerto che avrà luogo domenica 4 aprile a partire dalle ore 21.00. Esecutori Armando Basile e Bruno Bergamaschi.

LA FINE DELLE SETTIMANE DI PROGRAMMI RADIOFONICI ALLA RSI

Settimanale per la Svizzera Italiana - Organo della Società Svizzera di Radiodiffusione

Annuncio della prima esecuzione del Duett-Concertino per clarinetto, fagotto e piccola orchestra di Richard Strauss nel concerto del 4 aprile 1948, con i solisti Armando Basile (clarinetto), Bruno Bergamaschi (fagotto) e la Radiorchestra diretta da Otmar Nussio («Radioprogramma», 3 aprile 1948).

te in Ticino (Richard Flury). In quel caso *Il Casanova e l'Albertolli* non riuscì ad imporsi per la mancata fusione di stile letterario italiano e musica di stampo tedesco³⁰, ma la prospettiva aperta è significativa del ruolo *super partes* a cui l'ente radiofonico mirava.

Per quanto riguarda Hermann Hesse, il più illustre artista forestiero residente, fu ancora Radio Monteceneri ad incaricarsi di rendergli omaggio in occasione del settantesimo compleanno il 2 luglio 1947, nella forma di una serenata affidata ad Otmar Nussio (flauto) e al *Quartetto Poltronieri* con musiche di Bach, Mozart e Beethoven e di un'allocuzione letta da Bernhard Paumgartner, l'illustre musicologo direttore del *Mozarteum* di Salisburgo, spesso presente nella sua casa di Carabietta in riva al lago di Lugano e il quale in quegli anni assicurava regolari contributi alla RSI.

Proprio a Paumgartner risale un'iniziativa di grande portata per una piccola radio qual era la RSI, da fare invidia agli enti più illustri, quale fu la serie di cicli da lui curati sulla musica italiana del Sei e del Settecento in cui il grande musicologo salisburghese si presentava in tripla veste: quella del ricercatore che procurava le musiche inedite ritrovate negli archivi d'Italia da lui visitati a partire dal 1938, quella del direttore che ne curava l'esecuzione e quella del presentatore che si preoccupava di assicurarne la comprensione da parte degli ascoltatori. L'operazione diede luogo ad almeno 8 cicli realizzati tra il 1945 e il 1950 secondo un piano organico, articolato tra musica strumentale, sacra, operistica e le varie scuole (veneziana, bolognese, ecc.), in cui vennero presentate composizioni di Cavalieri, Alessandro Scarlatti, Locatelli, Veracini, Bassani, Perti, Torelli, Vivaldi, Albinoni, Manfredini, Lotti, Pergolesi, Galuppi, Traetta, Jommelli, Sarti, Paisiello, ecc.

Alla presenza di Paumgartner nell'ambiente luganese va ascritta anche l'occasione offerta a Richard Strauss di salire sul podio della Radiorchestra a dirigere un concerto di musiche proprie nello studio del Campo Marzio l'11 giugno 1947, nei mesi in cui il maestro trascorse parte del suo lungo soggiorno svizzero per sfuggire al clima ostile nei suoi confronti creato nella Baviera occupata dagli americani che fecero pressioni su di lui nell'ambito del processo di denazificazione. Lasciata Lugano per l'Engadina, Strauss non avrebbe dimenticato l'accoglienza riservatagli alla RSI dedicando l'anno successivo alla Radiorchestra e al suo direttore Otmar Nussio il *Duett-Concertino* per clarinetto, fagotto e piccola orchestra, presentato in prima esecuzione il 4 aprile 1948³¹.

Non pochi furono quindi i momenti in cui Radio Monteceneri approfittò di contributi originali di personalità che, tenute ai margini della realtà locale per una forma di incompatibilità culturale, seppe coinvolgere e di cui valorizzò la

³⁰ C. PICCARDI, *Il Festspiel ticinese tra storia, leggenda, mito e edonismo*, in C. PICCARDI, M. ZICARI, *Un'immagine musicale del Ticino. Al Canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del Festpiel*, Lugano-Milano 2005, pp. 72-83.

³¹ C. PICCARDI, *Tramonto a Lugano*, in «La Regione Ticino», 27 gennaio 2007, p. 25.

professionalità. A quelli già citati occorre aggiungere Hans Curjel, drammaturgo alla celebre Kroll-Oper di Berlino che dovette lasciare nel 1933 rifugiandosi in Svizzera ed attivo sulla scena teatrale zurighese, chiamato da Otmar Nussio a curare l'allestimento scenico de *L'histoire du soldat*.

L'operazione si collocava tra le varie iniziative che vedevano la RSI agire direttamente nel territorio, con i "concerti-serenata" al Parco Ciani ad esempio che, oltre alla Radiorchestra, coinvolgevano anche l'Orchestra Radiosa. Il concerto all'aperto era però anche un mezzo per uscire dai luoghi deputati della musica e quindi per tentare proposte fuori dell'ordinario, per affrontare opere non appartenenti al repertorio comune. In generale non si può dire che la stravinskiana *Histoire du soldat*, risalente a un quarto di secolo prima, fosse propriamente un'opera fuori del repertorio, ma certamente lo era per quella specifica situazione. In ogni caso, anche in questa circostanza, la sollecitazione venne dalle relazioni intessute con i residenti alemannici portatori di una cultura musicale assai più articolata rispetto alla consuetudine locale. Alla "Panera" di Sorengo, alle porte di Lugano, nel giardino della casa patrizia messa a disposizione dalla facoltosa proprietaria Josefa von Riedemann il 16 maggio 1943 Otmar Nussio, alla testa degli strumentisti della Radiorchestra concertò l'allestimento della fiaba russa di Stravinsky nel testo di Ramuz recitato nell'originale francese. Per la parte del lettore si fece capo a Fernando Corena, ormai integrato ai complessi musicali della RSI in cui spiccava per la pienezza smagliante della voce di basso che lo predisponne ai ruoli cruciali dell'opera italiana, ma pur sempre ginevrino di nascita e quindi lieto di potersi esprimere nella lingua madre, coadiuvato da Jean Bard e Gabriel Cattand nella parte del diavolo, rispettivamente del soldato, e di Lisa Czobel nella parte della principessa, la quale aveva ideato anche la coreografia. Oltretutto, nella sua carriera successiva sulle scene dei teatri d'opera di tutto il mondo, soprattutto nei ruoli comici, sarebbe stata evidenziata la sua dote di attore tutt'altro che secondaria rispetto alla pregevole attrezzatura vocale di cui disponeva³². Per quanto realizzato nei termini minimali richiesti, lo spettacolo dovette ricevere un tocco particolare dalla regia firmata da Hans Curjel il quale, al pari di molti altri artisti d'avanguardia dispersi, si trovava a disseminare schegge delle esperienze maturate in quel mitico laboratorio berlinese nei posti più distanti dalla cultura di quella capitale. Storico dell'arte, scenografo, regista (allestitore della versione abbreviata della *Mahagonny* di Brecht e Weill nel 1932 ed il primo ad accogliere Brecht al suo ritorno dagli Stati Uniti affidandogli nel

³² Nella sua autobiografia Nussio lo ricorda così: «Nel coro della RSI c'era un giovane di statura normale, un essere pacifico, con una faccia piuttosto massiccia dal colorito giallognolo e con degli occhi costantemente semichiusi, cosicché non si sapeva mai se facesse sul serio o se sorridesse. Accovacciato nudo, con le gambe incrociate, avrebbe potuto benissimo raffigurare un Buddha. Aveva una bella e potente voce di basso» ([O. NUSSIO], *Otmar Nussio, una vita "tutta suoni e fortuna"* – *Dalle memorie di O. Nussio*, a cura di T. GIUDICETTI LOVALDI, Locarno 2011, p. 155).



«L'HISTOIRE DU SOLDAT»

Abbiamo visto l'«Histoire du Soldat» (musica di Stravinsky, testo di Rimski) in una di queste sere che, sul finire della bella stagione, favoriscono il ravvicinarsi dell'inizio della notte in ai suoi piacevoli incerti. Così, quando siamo entrati nel magnifico parco alla Panera di Sorengo dove la rappresentazione, dedicata alla Croce Rossa, avrebbe avuto luogo, ci pareva di averci solo allora che l'estate era proprio arrivata, ancora una volta con tutto lo stupore di un nuovo ritrovamento. Il parco, diviso in fondo a un prato rotolante, ci attendeva col suo verde violaceo sotto il vento il pubblico, folto, e, come noi, presi nella lenta poesia delle sere, si godevano a voce bassa, per non turbare una cerimonia che s'andava iniziando. Allora, due ceppugi e dagli alban, uscirono i musicisti, uno dopo l'altro. Portò un violino, un clarinetto, un fagotto, una tromba, un contrabbasso, un battente e un trombone. Vennero avanti coi loro strumenti, si installarono sul piccolo palco loro riservati, s'accorderono leggermente, si guardarono: e, al cenno del Maestro alzarono il cielo una musica. Stravinsky ha composto per l'«Histoire du Soldat» un tessuto di voci fatto apposta per essere ascoltato all'aperto: sembrano le brache vive delle cose naturali, movimento di acque, eguali di grande calore salino; talvolta si sente passare una di quelle tipiche farfalle di villaggio, così ambientate stonate. Il violino, al quale è affidata la parte principale, forse spesso col suo melmo coperto e fermo, era specie di linea arabesca simile a un racconto fatto in punta di labbra. La rappresentazione avveniva secondo la direttiva di un regista fedele al testo di Rimski: attori e musicisti avevano l'aria di essere lì un po' per caso; che, riuniti in un gomitolo serale, piantarono la tenda per uno spettacolo fuggitivo, dopo il quale, ritati i bagli e impensieriti gli, si stavano, s'incantavano la strada verso un altro paese, verso un'altra festa campagnola: per riprendere a divertire la gente. Intanto il vento variava un poco e sul teatro a portata profumi di altri giardini, di altri paesi nella notte dove s'è vesse come noi l'aria di festeggiare la bella stagione: e la luna, grande e chiara, siccome la cima della piante e faceva impallidire il gioco delle piccole luci sul festino. L'aspetto che seguì all'ultimo accento della musica confermò l'eccezionalità dell'occasione, nella quale la nostra orchestra diretta dal Mo Nussio, con tutte le difficoltà a lei affidata, ebbe parte importantissima. Allora indugiammo ancora un po', nella notte che s'era fatta fresca e ci si profonda; poi, un po' frangevoli, riprendemmo la via del ritorno. Perché noi l'«Histoire du Soldat» l'abbiamo vista così: come una fiaba, rotonda e bella, che s'immaginare l'infante.



Felice Filippini



Proximamente alla RSI...
UN FAMOSO CONCERTO PER VIOLINO
E UN CICLO DI CELEBRI SONATE

Il violinista Joseph Lasker della nostra Radiorchestra, già allievo di Fritz Heit, per il violino e di Felix Weingartner per la direzione nel Conservatorio di Basilea, ha studiato inoltre con Joseph Sergel e Glinner e con Tibaud e Capel a Parigi. Insegnante più tardi nel conservatorio di Basilea, è stato allora primo violino di quella nell'Orchestra Sinfonica di Göteborg (Svezia) e nella «Municipale» di Düsseldorf. Stavolta egli si produrrà come solista nel «Concerto in re maggiore» op. 61 per violino e orchestra di Beethoven. È questo un'opera violinistica a sinfonica nel contempo, che si colloca fra i sereni concerti per violino. Dalla maestrià baldata del tema-principale del primo tempo, dove l'ampio svolgimento ha l'effluire naturale e pieno di vasti spazi d'arco, alla raccolta e critica contabilità del secondo tempo (qui si ricordano le parole di Beethoven: «Quando compongo penso a un "sacro" violino...») fino al brioso e come sfrecciante «Rondo finale», questo Concerto offre al violinista che lo interpreta la maggiore copia di mezzi per dimostrare la sua maestria tecnica, il naturale temperamento musicale: la nobiltà del suo sentire e il senso architettonico ond'agli è guidato. Nel caso particolare Joseph Lasker, accompagnato dalla Radiorchestra sotto la direzione di Otmar Nussio, potrà estrinsecare vieppiù i propri requisiti virtuosistici nell'esecuzione delle scendenze di questo famoso concerto beethoveniano, scritte da Fritz Kreisler. (Giugno ore 21,00) Ricordiamo pure ai nostri ascoltatori che in questa settimana proseguirà lo svolgimento del Ciclo di celebri Sonate per violino e pianoforte, nella presentazione dei due ammirati concerti romantici: Johannes Brahms (pianoforte) e Franz Schubert (violin) nell'ordine seguente. Martedì ore 20,15: Sonata di Brahms (sonata), ore 20,30: Sonata di Gabriel Fauré. Il ciclo è inteso da Sonora esclusivamente per la RSI.

TEATRO: «IL FRUTO ACERBO»
Un marito molto condiano, una moglie di cuor tenero, e pronta a superare con una abilità sorprendente le situazioni più difficili — un amico di casa non altrettanto abile per non cadere nella rete degli e per sfuggire al matrimonio con lica la giovane sorella della protagonista. Commedia, se si vuole, un po' spiritosa, di un autore di cui si lamenta la recente perdita e condotta con una scioltezza di dialogo vivace, brioso e con un'abilità non comuni, di cui precipue che la rendono piacevolissima e gradevole. (Martedì, ore 20,30)

«LA CRISI»
Commedia, come l'«Atto del Prego» e quella del Giacosa, di Gerolamo Rovetta, di Giovanni Arlona — l'ovvero che è sboccata, nel clima del naturalismo di fine secolo, auspice Felice Zola. Temi sperimentali e postivisti, in cui la riproduzione filologica dell'interio d'una stanza, la lumina accesa d'un camminello, lo sbottare di una porta vana, il fare assai gli attori (come nota regolarmente S. D'Amico) e tutti e quattro i lati di un tavolo ovale che si solleva, ne pervenno conseguenze capitali. Milanesi di educazione, se non di nascita, tutti gli scrittori suddetti non c'era ancora in Italia una città-cervello, da cui si disse il «la al posto» e la nuova borghesia industriale aveva bisogno per proprio conto il centro della città in cui l'industria stessa si era affermata, cioè in Milano. Perciò Milano, la ricca borghesia lombarda, il vertice della criticosità della vita borghese sono nel fondo a sullo scena di tutte le commedie del tempo. Il più esuberante amaro degli scrittori citati fu Marco Prego, le cui sornieggiane con i francesi provengono meglio dalle parentele che dall'imitazione; agli infanti non rivoltò i francesi (che anzi parecchie volte precedettero di anni) ma accusò nel clima e nello stile, borghesi, ironici, labro cinici, che l'arrogavano a Parigi. La Crisi, così come la moglie ideale, sono i modelli del teatro borghese di una ottocento. Venne rappresentata per la prima volta a Torino, nell'anno 1904, intitolata prima della grande tragica Virginia Reiter. (Sabato, ore 20,30)

LE ILLUSTRAZIONI DI QUESTA PAGINA mostrano dall'alto in basso: il diavolo (Jean Bard), il soldato (Gabriel Cattand), la principessa (Liza Crobell), il lettore (Fernando Corena) e il Mo Otmar Nussio, animatore dello spettacolo, con i sette esecutori della RSI. (Prof. Schieler, Lugano)

L'«Histoire du Soldat» di Igor Stravinsky alla Panera di Sorengo il 16 maggio 1943 con Jean Bard (il diavolo), Gabriel Cattand (il soldato), Fernando Corena (il lettore) e i sette esecutori della Radiorchestra diretti da Otmar Nussio. Articolo di Felice Filippini («Radioprogramma», 30 maggio 1943).

1948 l'allestimento della sua versione di *Antigone* nel teatro della città di Coira di cui era in quel momento direttore), Curjel era in quegli anni direttore del Teatro Corso a Zurigo³³. Più che la cronaca di Jesinghaus, genericamente compiaciuta della riuscita dell'«arditissima fiaba letta, recitata e danzata»³⁴, in merito vale la pena di riportare gli appunti di uno spettatore d'eccezione, Felice Filippini. Il giovane pittore da poco alla ribalta per le scelte anticonformistiche e il quale di lì a qualche mese sarebbe stato consacrato dal Premio Lugano attribuito al romanzo *Signore dei poveri morti* (pure emblema di una svolta che coinvolgeva un'intera generazione di ticinesi nell'apertura a prospettive definitivamente sciolte dalle attardate forme di dominante accademismo), ne diede una testimonianza interessante come indice del riconoscimento di un proprio orientamento estetico (per l'interesse alla banda rusticana più volte raffigurata nei suoi quadri in visione deformata) ma anche come risposta, seppure ancora timida, al tentativo di attirare l'attenzione della cerchia culturale locale sul messaggio musicale:

*[...] Il palco, drizzato in fondo a un prato rotondeggiante, ci attendeva colla sua tenda volante sotto il vento. Il pubblico, foltissimo, era come noi preso nella lenta poesia della sera, e parlottava a voce bassa, per non turbare una cerimonia che s'andava iniziando. Allora, dai cespugli e dagli alberi, uscirono i musicisti, uno dopo l'altro. Pochi: un violino, un clarinetto, un fagotto, una tromba, un contrabbasso. Un batterista e un trombone. Vennero avanti coi loro istrumenti, si insediarono sul piccolo palco loro riservato, s'accordarono leggermente, si guardarono: e, al cenno del Maestro alzarono al cielo una musica. Stravinsky ha composto per l'*Histoire du Soldat* un tessuto di suoni fatto apposta per essere ascoltato all'aperto: sembrano le fresche voci delle cose naturali, mormorio di acque, squilli di grandi caldure estive; talvolta si sente passare una di quelle tipiche fanfare di villaggio, così amabilmente stonate. Il violino, al quale è affidata la parte principale, torna spesso col suo motivo capriccioso e tenero, una specie di frase arabescata simile a un racconto fatto in punta di labbra. La rappresentazione avveniva secondo le direttive di un regista fedele al testo di Ramuz: attori e musicisti avevano l'aria di essere lì un po' per caso; che, riunitisi in un praticello serale, piantassero le tende per uno spettacolo fuggitivo, dopo il quale, rifatti i bagagli e impacchettati gli istrumenti, riprendessero la strada verso un altro paese, verso un'altra festa campestre: per riprendere a divertire la gente [...]*³⁵.

³³ AA. VV., *Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters* («Annuario del Teatro Svizzero» n. 50), a cura di Christian Jauslin e Louis Naef, Willisau (Theaterkultur-Verlag) 1989, p. 297.

³⁴ W. JESINGHAUS, *Igor Strawinsky "Histoire du Soldat" alla Villa Panera di Sorengo*, in «Gazzetta Ticinese», 18 maggio 1943.

³⁵ F. FILIPPINI, «*L'Histoire du Soldat*», in «Radioprogramma», XI n. 23 (29 maggio 1943), p. 3. Interessante, per il curioso impatto combinato di visione dal vivo e trasmissione radiofonica, è il ricordo dell'allora diciassettenne storico dell'arte Walter Schönenberger, che poté assistere con la radio accesa all'evento dalla finestra della propria cucina, a cui abitualmente salivano i motivi rustici del vicino grotto ma che quella sera fu irradiata dalla rivelazione delle note stravinskiane: «Sopra i folti castagni della salita di Montalbano apparivano alcune parti intonacate di rosso mattone della Villa Panera, fra cui una terrazza rivolta sul lago. Una sera la proprietaria della villa – una signora tedesca con il cognome preceduto da un "von" – organizzò un'esecuzione de *L'Histoire du Soldat* di Igor Stravinsky, con il testo di C. F. Ramuz. Lo spettacolo venne trasmesso dalla radio locale. Dalla finestra della mia cucina e con l'aiuto di un paio di binocoli di teatro, potei intravedere tra le fronde dei castagni, sulla terrazza illuminata, il susseguirsi delle scene, mentre la colonna sonora inondava l'appartamento dalla radio alzata a tutto volume» (W. SCHÖNENBERGER, *Il gioco delle nuvole*, Fassano di Brindisi 1993, p. 194).



Wladimir Vogel con il librettista Felice Filippini in occasione della prima esecuzione della Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani composta per l'inaugurazione del nuovo studio della RSI a Lugano Besso avvenuta il 31 marzo 1962.



I due autori tra il recitante Anton Gronen-Kubitzki, il Coro e l'Orchestra della RSI diretti da Edwin Loehrer al termine dell'esecuzione.

Stravinsky sarebbe poi giunto di persona a due riprese (il 29 aprile 1954 e il 28 aprile 1955) a dirigere sue composizioni alla testa della Radiorchestra nell'ambito dei Concerti di Lugano. Un ruolo determinante va riconosciuto a Stelio Molo, direttore dal 1947 al 1972, personalità di larghe vedute e di apertura cosmopolitica, il quale per l'inaugurazione del nuovo studio di Besso assegnò l'incarico di comporre un'opera di circostanza a Wladimir Vogel, figura residente in Ticino ma di caratura internazionale che, su testo di Felice Filippini, il 31 marzo 1962 assicurò la creazione della *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani* per solisti, recitante, coro e orchestra.

Tutte queste iniziative dimostrano il ruolo fondamentale della RSI non solo nel livello culturale dei suoi programmi protrattosi negli anni sempre facendo capo al contributo di personalità d'oltre confine, capace di vincere i ricatti della provincia, ma anche di cogliere le occasioni per guardare oltre la frontiera linguistica. Se per statuto le incombeva il ruolo di strumento di preservazione e di promozione dell'italianità, proprio negli anni 30 e della guerra, in cui a questo fine furono intensamente mobilitate le forze intellettuali del paese, essa seppe interpretarlo senza assecondare il concetto di identità ristretta nella difesa dei valori territoriali allora prevalentemente praticato in una forma di arroccamento, soprattutto rispetto alle presenze tedescofone viste come una minaccia.

L'apporto di Hermann Scherchen

Le collaborazioni di personalità straniera alla radio non furono solo occasioni di prestigio. Nei primi tempi soprattutto non mancarono di essere contestate da certa stampa che rispecchiava la parte di opinione pubblica che rivendicava la necessità di riservare la priorità alle personalità indigene. Tuttavia, di fronte all'evidenza di una regione che per la limitatezza non era in grado di fornire tutte le competenze richieste dai programmi (che sempre ambirono a mantenere un livello concorrenziale con le emittenti straniere ben altrimenti dotate), tali atteggiamenti non riuscirono mai a prevalere. Diversa fu la situazione nelle altre regioni del paese, dove le aperture verso l'esterno della radio trovò nelle corporazioni culturali, prima ancora che tra il pubblico, una resistenza se non maggiore sicuramente più organica ed organizzata. L'episodio più clamoroso risale al 1944 quando la Radio della Svizzera tedesca scelse Hermann Scherchen come capo dei programmi musicali e direttore della ristrutturata orchestra dello studio di Zurigo. Nonostante i meriti guadagnati in favore della musica svizzera – nella funzione di direttore ospite stabile dell'Orchestra del Musikkollegium di Winterthur dal 1923 al 1950 dove si distinse per la programmazione di molte esecuzioni di compositori svizzeri contemporanei³⁶ – Scherchen

³⁶ H. PAULI, *Dossier 769033 – Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen*, in «Dissonanz / Dissonance», n. 29 (agosto 1991), pp. 9-10.

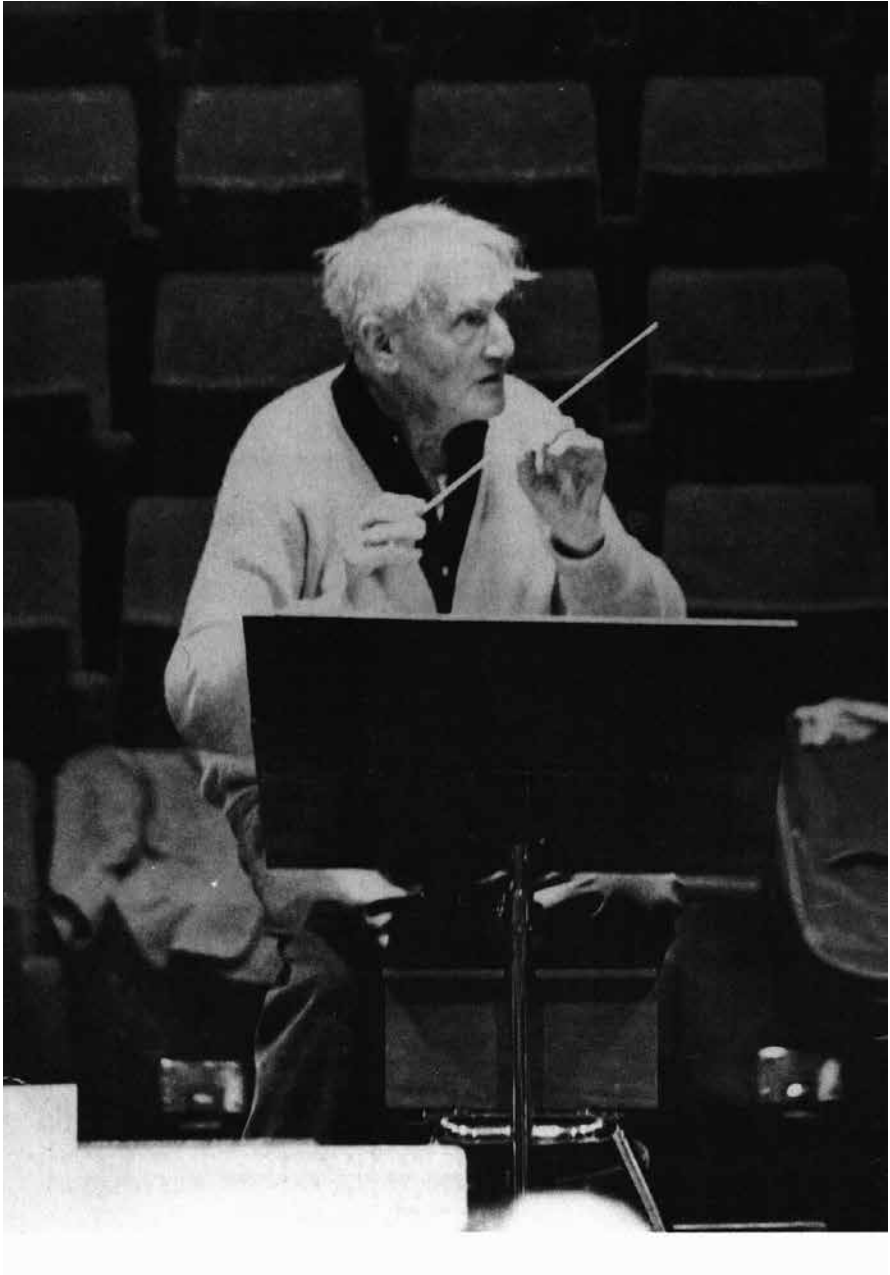
era di nazionalità tedesca e schierato politicamente a sinistra. La scelta di un musicista straniero portò addirittura l'Associazione svizzera dei musicisti a decretare un boicottaggio della radio da parte dei propri membri e, in un'assemblea straordinaria, a votare una petizione indirizzata al Consiglio federale, chiedendo che usasse i propri mezzi affinché a quel posto fosse destinato uno svizzero, «poiché la nomina di uno straniero, estraneo alla mentalità svizzera (*der zudem schweizerischem Wesen fremd ist*), al posto di direttore musicale dell'Orchestra della Radio della Svizzera tedesca ufficiale e rappresentativo di fronte alla Svizzera e all'estero, significa un'immeritata degradazione morale e artistica dei nostri musicisti»³⁷. In quel caso la direzione della Società Svizzera di Radiodiffusione (SSR) resistette alle pressioni e rifiutò le dimissioni che il maestro aveva inoltrato. Con il significativo incarico a Scherchen, essa dimostrava una disponibilità piuttosto audace per le condizioni dell'epoca e in anni di forte ripiegamento interno, sia per le novità organizzative che Scherchen portava (grazie all'esperienza acquisita a Radio Königsberg dal 1928 al 1931) sia in generale per l'apertura verso le personalità portatrici di nuove idee provenienti dall'estero³⁸.

Alcuni anni dopo tuttavia, dopo un intervento di Scherchen il 23 giugno 1950 nell'ambito di una settimana culturale organizzata dal Partito del Lavoro su "Cecoslovacchia 1950" in cui egli riferiva in termini positivi dell'esperienza vissuta a Praga a due riprese nel festival di primavera (1949-1950), sulla stampa si scatenò una feroce polemica intorno al presunto scandalo di un alto funzionario dell'ente radiofonico che elogiava un regime comunista. In quel caso, nel clima di guerra fredda, la Radio della Svizzera tedesca non ebbe la forza di resistere alla pressione generalizzata, per cui, impossibilitata a mantenere il maestro nel ruolo dirigenziale, fu lei stessa ad indurlo a dimissionare³⁹. Ciò non toglie che tale ente, come tra il 1942 e il 1945 già aveva affidato la responsabilità della conduzione del settore musicale a Huldreich Früh (direttore musicale del Cabaret Cornichon ed autore delle musiche di scena della prima rappresentazione a Zurigo di *Der gute Mensch von Sezuan* di Bertolt Brecht nel 1943), anche dopo la partenza di Scherchen, scegliendo per tale carica (fino al 1957) Rolf Liebermann che aveva avuto una frequentazione

³⁷ T. GARTMANN, "Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...". *Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960*, in «Musik-Konzepte», Heft 117/118, Oktober 2002, p. 35.

³⁸ Quanto al livello intellettuale e politico della SSR varrà per tutte la trasmissione in prima mondiale il 12 maggio 1940 dallo studio di Berna sulle onde di Radio Beromünster del radiodramma *Der Verhör des Lukullus* di Bertolt Brecht con la regia di Ernst Bringolf (J. WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht*, 1959, ed. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano 1955, p. 65). Approdato in Svizzera nel 1933, Brecht vi sarebbe ritornato tra il 1947 e il 1948 per allestire la già citata versione di *Antigone* a Coira su invito di Hans Curjel e il *Puntilla* allo Schauspielhaus di Zurigo.

³⁹ H. PAULI, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Zürich 1993, pp. 44-45.



Hermann Scherchen durante una prova dell'integrale delle sinfonie di Beethoven alla testa dell'Orchestra della RSI nella primavera del 1965.

altrettanto intensa con lo stesso trasgressivo ambiente cabarettistico, dimostrava la sua capacità di porsi in alternativa al conservatorismo dominante nelle altre istituzioni ufficiali.

Lasciata la Svizzera con l'intenzione di interrompere le collaborazioni con il nostro paese, in verità Scherchen vi fece ritorno nel 1954 fondando lo Studio sperimentale di elettroacustica di Gravesano, facendolo assurgere a centro di portata europea accanto agli studi consimili creati a Parigi, Colonia, Milano, Varsavia. La perifericità e la marginalità della Svizzera italiana giustificavano in qualche modo l'eccezione al punto che il maestro, soprassedendo al fatto che la RSI come parte della SSR fosse consorella della radio zurighese che l'aveva "licenziato", non mancò di collaborare con la vicina stazione luganese. Oltre al patrocinio del Consiglio della musica dell'UNESCO e del Consiglio di stato del Cantone Ticino, le attività portate avanti dalla sua istituzione (le realizzazioni sonore di Luc Ferrari e Jannis Xenakis, i soggiorni di studio e i congressi a cui parteciparono personalità quali Pierre Schaeffer, Werner Meyer-Eppler, Friedrich Trautwein, Oskar Sala, Luigi Nono, Fritz Enkel, Abrahm A. Moles, Jannis Xenakis, Michel Philippot ecc., la pubblicazione dei "Gravesaner Blätter") furono sostenute anche dalla RSI attraverso i contributi dell'ingegnere del suono Ermanno Briner-Aimo, del responsabile tecnico Ausilio Scerri e del direttore Stelio Molo, invitato a portare il saluto ufficiale in occasione degli incontri importanti⁴⁰. Purtroppo l'assenza *in loco* di figure artistiche in grado di recepire il valore di tali premesse tecniche per la nuova creatività non consentì l'avvio di una significativa pratica compositiva nella Svizzera italiana, mentre alla morte del suo artefice l'idea di proseguire la sua ricerca sotto l'egida di Pierre Scheffer e della RSI naufragò a causa della precipitosa vendita delle apparecchiature in una situazione fuori controllo⁴¹. Le trasmissioni che la RSI riservò ai prodotti dello studio di Gravesano dimostrano tuttavia la sua apertura alle novità in questo campo, suggellata dai concerti con

⁴⁰ W. REICH, *Das elektroakustische Experimentalstudio Gravesano*, in SMZ, 99. Jg. (1959), pp. 321-323.

Si veda anche: C. PICCARDI, *Alla scoperta di Hermann Scherchen*; E. BRINER, *Ricordi di Gravesano*; A. MOLES, *Hermann Scherchen et le studio expérimental de Gravesano*, in AA. VV., *La musica nella Svizzera italiana (Bloc Notes 48)* cit., pp. 141-169.

Tra il 1955 e il 1966 Scherchen pubblicò i «Gravesaner Blätter» (29 numeri in tedesco e in inglese), con contributi provenienti dagli incontri organizzati nella sede e d'altra origine (Le Corbusier, Adorno, Stuckenschmidt, Boulez, Stockhausen, Henze, Nono, Pousseur, ecc.).

⁴¹ E. BRINER, *Hermann Scherchen à Gravesano – L'électroacoustique au village*, in «Passages», n. 22 (Printemps 1997), p. 60.

la locale orchestra⁴², in particolare il ciclo concepito e diretto da Scherchen tra gennaio ed aprile 1965 delle nove sinfonie di Beethoven accoppiate a una serie significativa di prime esecuzioni svizzere⁴³.

Se la sua morte sopraggiunta l'anno dopo impedì lo sviluppo dei progetti avviati a Gravesano e se la RSI con le sole sue forze non fu in grado di svilupparli, rimane il fatto che il ruolo della radio in Svizzera, e nella Svizzera italiana in particolare, non mancò di essere trainante nel processo di innovazione e di modernizzazione. Lo dimostra anche il Centre des Recherches Sonores della Radio della Svizzera Romanda creato nel 1959 da André Zumbach che, se a un certo punto decadde di fronte alla divaricazione tra gli obiettivi artistici sperimentali e la logica della comunicazione di massa come veniva sempre più configurandosi, nondimeno fino al 1973 riuscì a produrre una cinquantina di lavori ritagliandosi uno spazio fra i centri europei analoghi⁴⁴. Aperto per la natura del mezzo alle suggestioni provenienti dall'esterno, gli orizzonti della radiofonia furono generalmente più larghi rispetto a quelli prospettati dalla vita culturale del paese.

Duplici rapporti con l'Italia

Per quanto riguarda i rapporti culturali con l'Italia non sono da sottovalutare le azioni di propaganda dello stato fascista miranti a preparare il consenso ad un'eventuale annessione del Ticino alla "madrepatria", attuate attraverso occasioni spettacolari e di prestigio affidate a grandi personalità che altrimenti non sarebbero mai approdate in un piccolo centro quale Lugano e che usarono la radio come strumento amplificatore della loro presenza. In proposito va menzionato l'arrivo di Pietro Mascagni nel 1938 a dirigere un concerto di musiche proprie al Teatro Kursaal il 3 febbraio sul podio della Radiorchestra rinforzata

⁴² Nell'ambito dei Concerti di Lugano organizzati dalla RSI il 21 giugno 1956 Scherchen fu sul podio a dirigere il *Concerto in la minore op. 54* di Schumann con Arturo Benedetti-Michelangeli come solista, mentre il 25 aprile 1962 diresse Pierre Fournier nel *Concerto in si minore op. 104* di Dvořák.

La sua riapparizione nel resto della Svizzera avvenne a Zurigo il 28 ottobre 1960, nelle manifestazioni di Pro Musica, per presentare lo "Stereophoner" concepito nel suo Studio di Gravesano (J. WILLIMANN, *Pro Musica der neuen Musik zulieb*, Zürich 1988, p. 87). Il suo ritorno concertistico a Zurigo e a Winterthur fu rimandato al 1965 (H. PAULI, D. WÜNSCHE, *Hermann Scherchen Musiker 1891-1966*, Berlin 1986, p. 12).

⁴³ Ecco la lista delle composizioni presentate: *Scherzi op. 44* di Humprey Searle, *Polla ta dihna* di Iannis Xenakis, *Capriccio per fagotto e orchestra* di Albert Moeschinger, *Elegia* di Leon Schedlowsky, *Tsu* di Tona Scherchen, *Caroles op. 402* di Darius Milhaud (C. PICCARDI, *La musica moderna alla radio svizzera*, in AA. VV., "Entre Denges et Denez...", documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900- 2000, a cura di U. Mosch, Basel-Lucca 2000, p. 134; anche in C. PICCARDI, *Tra creatività e realtà quotidiana. La musica moderna alla radio svizzera*, in «AAA – TAC Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», I (2004), p. 49.

⁴⁴ C. TAPPOLET, *La vie musicale à Genève au XXme siècle*, Genève 1979, p. 223; vedi anche PICCARDI, *La musica moderna alla radio svizzera*, pp. 132-133; nonché PICCARDI, *Tra creatività e realtà quotidiana* cit., pp. 47-48.

con membri dell'Orchestre de la Suisse romande (con tanto di ricevimento in municipio salutato da un alato discorso di Francesco Chiesa), il concerto del Coro e dell'Orchestra dell'EIAR di Torino diretti da Armando La Rosa-Parodi il 5 maggio e dell'Orchestra del Teatro alla Scala diretto da Willem Mengelberg il 28 maggio 1939, senza dimenticare il teatro leggero con la *troupe* della radorivista di Torino dell'EIAR con Nunzio Filogamo, l'Orchestra di Pippo Barzizza, il Trio Lescano il 25 novembre 1937 (tutte manifestazioni organizzate dal Circolo Italo-Svizzero, associazione filofascista animata da Elvezio Grassi, gerente del Caffé Argentino e noto ritrovo dei filoitaliani)⁴⁵.

Dopo l'armistizio del 1943 i rapporti si invertirono. La Svizzera da territorio da colonizzare diventò terra d'asilo dei perseguitati dal totalitarismo. Fra i musicisti la figura più rilevante era rappresentata da Vittore Veneziani, il direttore del coro del Teatro alla Scala, il quale non avrebbe mai immaginato di dover chiedere ospitalità alla Svizzera italiana quando il 14 novembre 1936 venne a Lugano con il suo reputato coro in una delle occasioni in cui orgogliosamente l'Italia fascista mandava all'estero gli esponenti più autorevoli della sua arte a cercare consenso alla propria politica imperialistica, in una delle prime manifestazioni del Circolo Italo-Svizzero davanti alle autorità cantonali e preceduto dai discorsi del sindaco della città e dal segretario del Fascio di Lugano, ad introdurre il proprio programma con una trafila di inni (quello nazionale svizzero, la *Marcia reale* seguiti da *Giovinazza*, dal pucciniano *Inno a Roma* e quello del Circolo Italo-Svizzero⁴⁶). Nel novembre del 1939, già vittima delle leggi razziali che lo privarono della prestigiosa carica, Edwin Loehrer gli cedette il podio per dirigere il Coro della RSI in due programmi sicuramente concordati col titolare per l'orientamento essenzialmente portato sulla polifonia di stampo rinascimentale⁴⁷. Sfuggito all'arrivo delle truppe tedesche nell'Italia del nord, trovò rifugio a Roveredo Grigioni presso il Ricovero di S. Anna⁴⁸, dove gli fu di conforto la presenza di altri importanti fuoriusciti (Diego Valeri e Sabatino Lopez) e dove, oltre a dar vita a un coro nell'istituto che lo ospitava, animò la vita musicale della vicina Bellinzona facendo rifiorire le corali Santa Cecilia e La melodia, nonché la locale Società orchestrale, con cui propose in concerto anche sue composizioni, di cui è da ricordare soprattutto la piccola *tournée* che nel marzo del 1945 portò a Bellinzona, Locarno, Magadino, Brissago e Lugano lo *Stabat mater* di Pergolesi

⁴⁵ M. AGLIATI, *Il Teatro Apollo di Lugano*, Lugano 1967, pp. 549-552, 568.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 534-536.

⁴⁷ Nel primo concerto figuravano Palestrina (*Ecce quomodo moritur, Tenebrae factae sunt*), Lotti (*Sanctus*), Donato (due villanelle alla napoletana), Marchesi (*La Folletta*) e due villanelle di Azzaiolo («Radioprogramma», 20 novembre 1939). Nel secondo Arcadelt (*Ave Maria*), Da Victoria (*Tantum ergo*), Monteverdi (*Cor mio, Ardo, ardo*), Banchieri (*Mascherata di villanelle*) e quattro canti sardi trascritti da Mario Giulio Fara («Radioprogramma», 21 novembre 1939).

⁴⁸ R. BROGGINI, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera 1943-1945*, Bologna 1993, pp.338-339.

ALLINEAZIA 29 GENNAIO 1938 ANNO VI - N. 3

RADIOPROGRAMMA

Settimanale per la Svizzera Italiana - Organo della Società Svizzera di Radiodiffusione

Redattore responsabile: F. A. Vitell

MASCAGNI

Il 3 febbraio l'Accademico d'Italia Pietro Mascagni dirigerà a Lugano l'orchestra della R. S. I. rinforzata da una formazione dell'orchestra di Sottens

avete mai pensato alla severità spietata con cui l'uomo giudica ogni atto della persona più cara a una femminile convalescenza con la quale è sempre pronto a inabissarsi per un attimo? Sembra che il destino nostro sia quello di non saper vivere il bene acquisito. Per lungo tempo si ama l'arrivo di una donna, si sogna e ci si strugge per lei; poi, quando l'amore è ottenuto, esso diventa un fatto così naturale e ovvio, che la nostra mente non riesce quasi più ad afferrarlo. Chi pensa all'aria che respira, al pane che tutti i giorni ritrova sul desco?

Ebbene, siano le nostre tendenze antiche con lui o fuori di lui, Mascagni di attività vitali contrarissime alla sua filosofia, mentre — secondo lui — questa sovranza rituale e occulte è lo vero, la sola umanità sua. Io credo che la figura di Pietro Mascagni vada intesa nel senso di questi concetti grossolanamente enunciatissimi. E credo ancora che per queste ragioni, vale a dire per il suo adesivo all'umanità più profonda e perciò tanto meno intellegibile a quel tipo antichiano per eccellenza, che è l'uomo moderno, il parlare di lui sia cosa difficilissima. E troppo « noi stessi », cioè il problema, il lamento, l'ostacolo di tutti i pensatori e di tutte le epoche.

Ma quello che in Mascagni è tanto

La più recente fotografia del compositore di «Cavalleria rusticana» (Foto Viceré, Torino). A sinistra: Mascagni sul podio direttoriale.

vito disordinato e nomade, neppure quando al cuore gonfio di lacrime credevo che la mia vita si spezzasse per troppo crudeli dolori, mai mai il mio «Bacilli» era poi mai una necessità, una fada!»

E in altro luogo: «... Appellando il libretto di «Cavalleria», pensavo soprattutto al finale. Quell'«homo emmazzo comparsa Turiddu» me lo sentivo zuffolare negli orecchi, me non vedevo possibilità di uscire, se non trovavo la frase e gli accordi orchestrali ultimi che destarono una forte impressione. Come andava non so, ma il finale mi balenò ad un fulmine nella mente, con rapidità fulminea, una mattina sulla strada maestra di Canosa, mentre andavo a dar lezioni. E c'ebbero quei madonneschi accordi di settime che mantenni scrupolosamente nel manoscritto. Con la mia opera lo cominciai dalle fine...»

Discorso all'Angelo di Roma, settembre 1930: «... le giovani generazioni sono ormai abituate ad un serfipensiero e ad una comprensione enfiante

contro alla natura umana. Le gioventù attuale non conosce, non visita i Musei, ma ancora a tutte le esposizioni di arte novocentista, ma riempie tutti i locali dove risuona la lacerante musica del jazz...»

Da questi squarci (dove noi possiamo notare, di passaggio, che Mascagni è sempre lui anche quando si esprime in parole) emerge chiaramente il principio fondamentale del celebre musicista: quello di considerare l'arte come un'intuizione immediata della coscienza, non mai come l'accolimento di altri processi intellettivi, che trovano la loro sede in ben differenti attività dello spirito. Perché, in fondo, il contenuto dell'arte modernissima è proprio qui: un lato, prelude la libertà assoluta della concezione romantica, che voleva asservire le arti e ideali estranei, pre-

mi ha proprio i caratteri di un qualunche che è entrato nella vita quotidiana e che è lì indistinguibile, altri alla superficie o più celato sul fondo. Vogliamo o non vogliamo i ordini e gli stili, è un fattore storico nella nostra epoca, è un risentimento che interpreti di noi stessi, specialmente quando si ponga mente al fatto che noi non siamo soltanto quello che la nostra volontà nazionale rende individuali, ma ancora un qualcosa che sfugge alla valutazione di quel atteggiamento ideale che noi vogliamo che di noi. Il più coerente dei filosofi lo sempre in sé stesso una som-

più rilevante, è che lo decisa volontà d'esser « lui » non l'ha mai abbandonato. Se noi conferiamo la sua lettera di quando era direttore della Compagnia d'Opere Maresca (l'epoca del duello a legname per riscattare la libertà) con la lettera del periodo di Capriola (gli anni in cui nacque «Cavalleria») e con i discorsi recantissimi su questioni d'arte) noi troviamo intatto ed uguale l'intendimento di voler esprimere la genuina personalità propria. Leggiamo insieme:

Lettera del marzo 1889: «... mai abbà soste, neppure attraverso la ma-

Centesimi 25 la copia

Annuncio del concerto del 3 febbraio 1938 diretto da Pietro Mascagni («Radioprogramma», 29 gennaio 1938).

interpretato da due valenti soliste da lui scoperte a Bellinzona: Anna Borellini e soprattutto il contralto Maria Amadini, che da lui ebbe assecondata la carriera scaligera a partire dal debutto nel 1948 nell'*Andrea Chénier* fino ai ruoli di comprimario assunti accanto a Maria Callas, a Mario Del Monaco, a Renata Tebaldi negli otto anni in cui fu legata al teatro milanese⁴⁹.

Ad accompagnare all'organo il capolavoro pergolesiano sedeva Alceo Galliera, altro artista approdato a Lugano nell'ottobre del 1943 per non mettere a rischio la moglie di origine ebraica e il figlio di due anni e mezzo. Già segnalato in Ticino negli anni precedenti in un programma di musica organistica tenuto sullo strumento della Chiesa degli Angioli trasmesso dalla RSI, dall'organo (che gli aveva valso una cattedra al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano), Galliera era passato ad altre funzioni, facendosi apprezzare sia come compositore (il suo balletto *Le vergini savie e le vergini folli* era stato rappresentato alla Scala nel 1942) sia come direttore d'orchestra a partire dal 1941 alla testa dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia. Se l'espatrio forzato del 1943 interruppe una promettente carriera, fu proprio a Lugano che furono gettate le basi del suo successo internazionale. Il maestro milanese aveva mosso i primi passi nel 1940 come direttore nei corsi tenuti da Antonio Guarnieri all'Accademia musicale chigiana di Siena, venendo coinvolto nella riproposta di opere italiane antiche alla Settimana musicale senese. Il primo anno fu *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti (diretto da Guarnieri con Ferruccio Tagliavini in carriera soltanto da due anni ma già affermato), di cui curò l'edizione, mentre nel 1942 gli fu affidata la direzione del *Guglielmo d'Aquitania* di Pergolesi (che si avvaleva delle scene di Virgilio Marchi e della regia di Corrado Pavolini)⁵⁰. Si può quindi ben comprendere come, attraverso questa esperienza, fosse nata un'amicizia con Edwin Loehrer e anche occasioni di collaborazione, per l'interesse portato dal maestro del coro della RSI a quel repertorio. Nel programma di Radio Monteceneri in effetti era annunciato il *Guglielmo d'Aquitania* diretto da Galliera in data 25 febbraio 1945⁵¹, mentre, ancora alla testa dei complessi della RSI questa volta in concerto pubblico, il 24 maggio troviamo il giovane maestro italiano nel *Il trionfo dell'onore* da lui ricordato come tappa chiave della propria affermazione avendo potuto, grazie ad amici, assicurarsi la presenza dell'autorevole critico del quotidiano "La Suisse" (R.-Aloys Mooser) il quale gli riservò una lode ditirambica, pro-

⁴⁹ G. TALLONE-BOCCA, *Cantare con il cuore*, in «Rivista di Bellinzona», XV n. 4 (aprile 1983), pp. 16-19.

⁵⁰ L. PINZAUTI, *L'Accademia Musicale Chigiana da Boito a Boulez*, Milano 1982, pp. 41, 44, 52, 65, 68, 265, 266.

⁵¹ «Radioprogramma», 25 febbraio 1945.

piziatrice dell'invito qualche mese dopo alle Settimane musicali di Lucerna⁵². L'avvenimento fu sottolineato dalla stessa RSI che al giovane maestro riservò un'intervista da cui è possibile risalire al ruolo di Loehrer nell'operazione⁵³.

Un'altra notevole figura di musicista espatriato, il basso Cesare Siepi, visse a Lugano una tappa fondamentale della sua formazione, come allievo di Arnaldo Filipello e sostenuto dal mecenate Dante Primavesi. Filippo Sacchi, giornalista del "Corriere della sera" chiamato a reggere il giornale dopo il 25 luglio ma costretto a rifugiarsi in Svizzera dopo l'arrivo dei tedeschi a Milano il 10 settembre 1943, nel suo diario parla di «un giovane basso italiano, internato e amico di Calgari, Siepi, [che] spara cannonate rossiniane e boitiane con bella voce» a una festa al Kursaal di Lugano il 7 agosto 1944⁵⁴. Le sue qualità gli aprirono le porte della radio che il 1° luglio 1945 lo ospitò in un concerto operistico diretto da Leopoldo Casella nell'interpretazione di brani da *La sonnambula*, *Don Giovanni*, *Don Carlos* e dai *Vespri siciliani*⁵⁵.

Se la Svizzera rappresentò per molti di questi artisti la salvezza, ne fu quindi ripagata dai loro contributi alla sua vita culturale, in una situazione che non si interruppe con la fine del conflitto. La condizione disastrosa dei paesi vicini fece sì che per vari anni ancora la piazza svizzera mantenesse un valore di attrazione

⁵² In un'intervista inedita rilasciata a Michele Selvini il 2 marzo 1996 al suo domicilio di Brescia (poche settimane prima della sua scomparsa) il maestro ricordava l'episodio come propiziato dal primo violoncello dell'orchestra (Hans Volkmar Andreae, nipote del celebre Volkmar Andreae allora direttore dell'Orchestra della Tonhalle di Zurigo), il quale avrebbe convinto il noto critico a trattenersi a Lugano la sera del concerto rinunciando a rientrare a Ginevra, come inizialmente previsto. Il giudizio di Mooser fu ribadito in occasione del concerto lucernese in termini che, se furono folgoranti per il giovane direttore, assai meno elogiativi furono per l'orchestra luganese: «Il y a quelques mois, j'avais vu à l'oeuvre Alceo Galliera, alors qu'il conduisait le minuscule et assez médiocre ensemble instrumental de Radio-Lugano. Je l'ai revu, l'autre soir, à la tête de l'orchestre des Semaines internationales de Lucerne. Et ce nouveau contact n'a fait que confirmer mon impression première: un grand chef est apparu en Italie, que l'on doit, dès aujourd'hui, tenir pour l'un des meilleurs et des plus complets de notre temps.

Par les dons exceptionnels que la nature lui a départis, par l'ardeur de son tempérament, par son extraordinaire autorité et l'ascendant, aussi total qu'immédiat, qu'il exerce sur ses musiciens, Alceo Galliera se classe dans la lignée de ces maîtres italiens de la baguette à laquelle appartient un Leopoldo Mugnone et dont Arturo Toscanini est, à cette heure, le plus authentique représentant» (A. MOOSER, *Une révélation: Alceo Galliera*, in «La Suisse», 11 settembre 1945).

⁵³ «- Ho saputo, maestro, che Lei ha già diretto alla nostra radio lo Stabat di Rossini con molto successo.

- Sì, è vero, e fu in quella circostanza che annodai amicizia col Dr. Edwin Loehrer della RSI. Fu ancora lui che mi cedette spontaneamente la direzione di una seconda opera nel ciclo *Capolavori italiani in prima esecuzione*, ciclo, noti bene, che avrebbe dovuto dirigere interamente lui. Un bel gesto di cameratismo generoso, abbastanza infrequente ...

- Già, piuttosto raro, anche fra buoni colleghi.

- Sono molto grato al Dr. Loehrer, che mi ha offerto la possibilità di dirigere anche *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti, che eseguiremo stasera in emissione per Beromünster e Monteceneri. È questa una prova di comprensione e di solidarietà artistica che non dimenticherò» (G. S. [G. SAJANI], *Colloquio con Alceo Galliera*, in «Radioprogramma», XIII n. 22 [2 giugno 1945], p. 2).

⁵⁴ SACCHI, *Diario*, pp. 210-211.

⁵⁵ «Radioprogramma», 1° luglio 1945.

e di riferimento per la ripresa delle attività artistiche. Caduti i vincoli legati all'emergenza e ristabilita la concessione alla SSR, Radio Monteceneri trasse giovamento dalla disponibilità di personalità affermate ed emergenti attratte dal suo microfono. Giulietta Simionato, venuta a Lugano al seguito del marito Renato Carenzio (vincitore del concorso per il posto di prima viola della Radiorchestra), prima di mettersi in luce in *Manon* e in *Così fan tutte* che nel 1947 segnarono la sua ascesa fra i grandi del teatro lirico, ebbe come palcoscenico la RSI. Il 14 febbraio 1946 partecipò a un concerto pubblico diretto da Otmar Nussio nello studio del Campo Marzio interpretando lo *Stabat mater* e due arie dall'opera *Ercole sul Termodonte* di Vivaldi⁵⁶, mentre il 14 maggio diede vita a un "ciclo di musiche vocali italiane dal 500 ad oggi" di sei programmi commentati da Carlo F. Semini. Accompagnata al pianoforte da Leopoldo Casella e Walter Lang la giovane cantante iniziava il percorso da Caccini e Peri, passando per Monteverdi e i successivi "monodisti" (Cesti, Caldara, Lotti), arrivando al canto da camera settecentesco di Alessandro Scarlatti e Benedetto Marcello, riservandosi arie da opere di Leo, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, con grande spazio dedicato all'Ottocento di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, fino a Ponchielli, Mascagni, Giordano, Cilea e Puccini, senza trascurare il versante meno accreditato di Martucci e Bossi e i moderni (Respighi e Pizzetti)⁵⁷, occasione per la quale non c'è che da rimpiangere il fatto che non ne siano state tramandate le registrazioni⁵⁸.

Due anni dopo, il 29 febbraio 1948 quando la sua grande carriera era già decollata, la cantante romagnola tornò a Radio Monteceneri a sostenere la parte di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* dato nell'edizione originale per mezzosoprano con i complessi della RSI diretti da Antonio Narducci con Fernando Corena nel ruolo di Figaro⁵⁹, e qualche mese dopo nella parte di Hänsel in *Hänsel e Gretel* di Humperdinck sotto la direzione di Edwin Loehrer⁶⁰ in un cast che, oltre a Tatiana Menotti nel ruolo di Gretel, schierava in quello del padre nuovamente Fernando Corena, ormai in procinto di lasciare Lugano per la promettente carriera che proprio quell'anno gli si dischiudeva con il debutto a Trieste.

⁵⁶ «Radioprogramma», 14 febbraio 1945.

⁵⁷ «Radioprogramma», 14 maggio 1946, 11 giugno 1946, 1 luglio 1946, 17 agosto 1946, 27 agosto 1946, 10 settembre 1946.

Tali trasmissioni avvenivano in diretta, come dimostra il fatto che esse prevedessero, a metà, una specie di intermezzo con l'esecuzione ogni volta di una suite per violoncello solo di Bach (eseguita da Hans Volkmar Andreae, primo violoncello della Radiorchestra), in modo da consentire alla cantante di riprendere fiato.

⁵⁸ La promettente cantante, già in grado di sfoderare il suo carattere prorompente, era annunciata da queste parole: «Giulietta Simionato (interprete fedele e colorita del secolo che seguì l'apparire delle prime forme melodrammatiche nonché del fastoso Seicento ed elegante Settecento) sarà animatrice particolarmente infocata nella ottocentesca vermiglia fase del melodramma» (cfr [C. F. SEMINI], *Quarta emissione nel ciclo di musiche vocali: "Il melodramma ottocentesco"*, in «Radioprogramma», XIV n. 32 [10 agosto 1946], p. 4).

⁵⁹ «Radioprogramma», 29 febbraio 1948.

⁶⁰ «Radioprogramma», 16 maggio 1948.

Conclusione

Il livello mantenuto dai programmi della RSI, quelli musicali soprattutto in parte diffusi da tutta la rete della SSR, mostra un'ambizione confermata non solo dalla capacità opportunistica di intercettare le presenze di rilievo di passaggio nel suo territorio di riferimento, ma anche quella di profilarsi direttamente a livello nazionale, come avvenne nel maggio del 1944 con *Palpiti del mondo*, edizione italiana curata da Renato Regli dello "jeu radiophonique" *Les battements du monde*, concepito da William Aguet per Radio Losanna in occasione della "Giornata della buona volontà" dedicata ai bambini vittime della guerra. Con la musica di Arthur Honegger tale oratorio radiofonico fu trasmesso con la compagnia dei radioattori, l'Orchestra e il Coro della RSI diretti da Ernest Ansermet giunto appositamente dalla Svizzera romanda.

Se per statuto alla RSI incombeva il ruolo di strumento di preservazione e di promozione dell'italianità e dell'identità svizzera, proprio negli anni 30 e della guerra, in cui a questo fine furono intensamente mobilitate le forze intellettuali del paese, essa seppe interpretarlo senza assecondare la ristretta visione della difesa dei valori territoriali allora prevalentemente praticato in una forma di arroccamento, soprattutto rispetto alle presenze tedescofone viste come una minaccia. Nei primi tempi soprattutto la collaborazione di personalità straniera alla radio non mancò di essere contestata da una certa stampa che rivendicava la necessità di riservare la priorità alle personalità indigene. Tuttavia, di fronte all'evidenza di una regione che per la limitatezza non era in grado di fornire tutte le competenze richieste dai programmi, tali atteggiamenti non riuscirono mai a prevalere, temprando l'ente in un ruolo mantenuto anche negli anni successivi all'altezza di una professionalità e di obiettivi in grado da porla dignitosamente al livello degli enti maggiori.

(2. Fine)

LUGANO, 7 GIUGNO 1947 CENTESIMI 30 LA COPIA ANNO XV - N. 23 (8-14 GIUGNO 1947)

RADIOPROGRAMMA

IN QUESTA SETTIMANA:

PROGRAMMA D'INTERESSE CULTURALE:

I RACCONTI DI HOFFMANN
Opera fantastica in quattro atti
di J. Offenbach (selezione).
Collaborano: Solisti, coro e orchestra
della RSI.
Direzione: Edwin Löhrer.

**COMPOSIZIONI CELEBRI PER
CLAVICEMBALO E ORCHESTRA
DA CAMERA**
Collaborano: L'orchestra da camera della
RSI; Valerie Kägi, clavicembalo; Louis Goy
des Combes, violino; Othmar Nussio flauto.
Direzione: Othmar Nussio.

**PER IL COMPLEANNO
DI RICCARDO STRAUSS**
Musica del Maestro eseguita dall'orchestra
della RSI, diretta dal compositore.

**OPERE DI
GLUCK, MOZART E PIZZETTI**
Concerto della Radiorchestra
diretta da Leopoldo Casella.

PROGRAMMA LEGGERO E INFORMATIVO:

Radiocronaca dell'incontro internazionale
di calcio
SVIZZERA-FRANCIA
Al microfono: Raimondo Rezzonico.

SERVIZIO SPECIALE DELLA RSI
IN OCCASIONE DEL
**GRAN PREMIO AUTOMOBILISTICO
SVIZZERO**

LA DOMENICA POPOLARE
a cura di Sergio Maspoli.

«L'ULTIMO BALLO»
Commedia in quattro atti di Ferenc Herczeg.

«LA CARONASCA»
Commedia radiofonica di Glauco.
Regia di Sergio Maspoli.

Un eccezionale avvenimento artistico che contribuirà ad accelerare il ristabilimento degli scambi spirituali tra paese e paese, interrotti dalla guerra, è annunciato per l'11 giugno alla RSI. Si tratta di un concerto che il grande compositore Riccardo Strauss dirigerà allo Studio di Lugano nella ricorrenza del suo 83.mo compleanno. Ci piace rilevare il fatto che l'illustre musicista dirige per la prima volta in uno studio radiofonico svizzero.



Settimanale per la Svizzera Italiana - Organo della Società Svizzera di Radiodiffusione

Annuncio del concerto dell'11 giugno 1947 diretto da Richard Strauss («Radioprogramma», 7 giugno 1947).