

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Acoustical Arts and Artifacts

AAA · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

3 · 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMVII

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

MAURIZIO AGAMENNONE · Università di Firenze

NICOLAS COLLINS · Art Institute of Chicago, Sound Department

PASCAL DECROUPET · Université de Liège

SIRO FERRONE · Università di Firenze

PASQUALE GAGLIARDI · ISTUD, Milano; Fondazione Giorgio Cini, Venezia

CARLO PICCARDI · «Ricerche musicali nella Svizzera Italiana», Bellinzona

Coordinamento editoriale / *Associate Editor*

VENIERO RIZZARDI · Università Ca' Foscari, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: iepi@iepi.it).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

CARLO PICCARDI

LA RADIO COME MODERNO SPAZIO
DI MUSICA RESERVATA

Nel centenario della nascita di Edwin Loehrer (1906-1991)

La Radio della Svizzera Italiana (rsi) costituisce probabilmente un caso unico nella storia della radiofonia.

Quando nacque, nel 1932, fu chiamata a servire la minoranza formata dal Cantone Ticino e da quattro vallate di lingua italiana del cantone dei Grigioni, con una popolazione di 330.000 abitanti (allora ancor meno). Solo in virtù della costituzione federale del Paese che ne preserva l'autonomia culturale e linguistica fu deciso di dotare di una stazione radiofonica questa regione, provvista di pochi centri urbani (Lugano più che una città era allora una cittadina) e soprattutto priva di quelle istituzioni che nei grandi centri assicurano il retroterra indispensabile a fornire occasioni e personale qualificati a svolgere una costante attività di programma, cioè i teatri, le accademie, le università, ecc. Se nella geografia delle stazioni radiofoniche europee di quel tempo la Svizzera rappresentava già un caso marginale con i propri referenti (Zurigo, Basilea, Berna, Ginevra, Losanna) situati in centri di media grandezza rispetto alle grandi città dei paesi che la circondavano (Parigi, Marsiglia, Berlino, Monaco, Vienna, Roma, Milano, ecc.), ancor più spicca la scelta della piccola Lugano che allora costituiva un agglomerato di circa 30.000 abitanti, dove la cultura praticata era essenzialmente limitata alle attività formative della scuola e dove quella di rappresentanza era prevalentemente legata alle necessità del turismo. Non per niente l'orchestra di cui la Radio della Svizzera Italiana si dotò fu creata a partire dall'orchestrina del Teatro Kursaal che intratteneva il pubblico dei visitatori in *matinées* ricreative. Questo fatto non impedì al minuscolo ente di diventare un centro di competenza con risultati che si fecero subito apprezzare.

I pionieri d'allora, pur accondiscendendo alle necessità di una regione fondamentalmente ancora rurale, nella competizione con le radio maggiori che rappresentavano la modernità furono indotte ad imprimere un'accelerazione alle abitudini e ai gusti locali con conseguenze per certi versi sorprendenti. La creazione dell'orchestra fu il primo passo (la sola orchestra professionale attiva nella regione), poi seguirono la compagnia di prosa, l'orchestra di musica leggera e il coro, il tutto sull'arco di otto anni che trasformarono il paesaggio culturale del paese prima ancora di quello della comunicazione. Se altrove a una radio bastava aprire le porte sulla scena locale per garantirsi la collaborazione di attori, registi, cantanti, musicisti, a Lugano occorreva andarli a cercare oltre i confini regionali o addirittura formarli in casa.

Esemplare è la vicenda del coro creato nel 1936. Già la decisione della rsi di dotarsi di un coro è sintomatica.

Un'orchestra poteva certamente bastare, tanto più che per molti anni (prima che fosse creato uno specifico complesso di musica leggera), la 'Radiorchestra' (così era chiamata) si esibiva a tutte le ore e in tutti i generi, dal concerto sinfonico alle trasmissioni ricreative, dai recital operistici ai ballabili. Evidentemente la creazione di un coro corrispondeva all'ambizione di presentarsi come un ente alla pari delle stazioni dotate non solo di più mezzi ma in grado di svolgere un servizio globale. E che la piccola stazione del Monteceneri (così era chiamata dal nome del luogo in cui era situata l'antenna emittente in onde medie) fosse ambiziosa è dimostrato dai programmi musicali che, in una regione dove la pratica corrente

si limitava al canto popolare, non solo trasmettevano il repertorio orchestrale ed operistico della tradizione ma arrivavano addirittura a proporre occasioni di incontro con le espressioni più moderne direttamente portate da musicisti rappresentativi dello stadio più avanzato del gusto, giunti di persona nel piccolo centro a sud delle Alpi. Nel 1937 Ernst Krenek vi diresse varie sue composizioni tra cui l'intermezzo *Estremadura* dall'opera *Karl V* che l'anno prima Ansermet aveva diretto al festival della SIMC a Barcellona (mentre la prima esecuzione dell'opera sarebbe stata data a Praga solo l'anno dopo), ottenendo l'anno dopo l'incarico di comporre un'ouverture per l'inaugurazione del nuovo studio (*Campo Marzio*). Altri compositori l'avevano preceduto: Frank Martin nel 1934, Darius Milhaud nel 1937. Nel 1938 fu la volta di Mario Castelnuovo-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.

L'11 giugno 1947, sul podio della Radiorchestra a dirigere alcune sue composizioni, comparve addirittura Richard Strauss, da qualche mese a Lugano durante il soggiorno in Svizzera (deciso per sfuggire al clima ostile nei suoi confronti creato nella Baviera occupata dagli Americani impegnati nella denazificazione).

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 fu chiamato nel 1951 a dirigere il suo *A Child of our Time*, l'importante oratorio che la RSI curò in versione italiana. Sul fronte della musica contemporanea l'impegno si estese subito anche alle trasmissioni critiche, fra cui spicca il ciclo sulla musica del nostro tempo curato nel 1937 da un Luigi Rognoni appena ventiquattrenne proveniente dalla vicina Milano, voce isolata in un ambito italiano dominato da una visione nazionale del nuovo, il quale vi dichiarava la sua professione di fede per le espressioni radicali in prospettiva europea e il valore dell'autonomia artistica di fronte ai condizionamenti della società.

Per certi versi la RSI fu un laboratorio, nella misura in cui era in grado di alternare una programmazione legata al quotidiano (le trasmissioni oggi diremmo 'di contatto' come *L'ora della terra* destinata ai contadini, i programmi per la donna, la trasmissione sulla salute, ecc.) con proposte di una raffinatezza da fare invidia agli enti più illustri, quali furono, ad es., i cicli curati da Bernhard Paumgartner sulla musica italiana del Sei e del Settecento in cui il grande musicologo salisburghese, occasionalmente residente nei dintorni di Lugano, 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 otto 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.

In verità un'operazione altrettanto organica ma di più vasta portata era stata varata prima ancora, quando nel 1936 la RSI affidò ad Edwin Loehrer il compito di creare un coro radiofonico. La decisione faceva inizialmente parte di una strategia mirante a dotare l'ente di complessi in grado di praticare l'insieme del repertorio concertistico ed operistico da mandare in trasmissione. Senonché la scelta di un giovane direttore che era anche musicologo ebbe

come risultato la creazione di un polo di competenza fondato sulla musica italiana dal Rinascimento alle soglie del Romanticismo che, se diede frutti straordinari negli anni '60 a livello internazionale, fu da subito profilato (pur dovendo inizialmente fronteggiare una carenza di professionalità). Vari fattori concorsero a quell'orientamento. Innanzitutto va considerata la formazione del giovane maestro (originario di Andwil nel Cantone di San Gallo), diplomato alla Musikademie di Monaco di Baviera e laureato in musicologia all'Università di Zurigo con una tesi su Ludwig Senfl condotta parallelamente all'edizione delle messe del polifonista svizzero-tedesco curata per i «Denkmäler der Tonkunst in Bayern». Assunta la funzione a Lugano, in nome dell'identità italiana alla cui promozione era deputato l'ente radiofonico che vi era stato insediato, egli finalizzò la sua preparazione storica alla valorizzazione della relativa tradizione musicale. L'undici aprile 1937 sull'antenna di Radio Monteceneri veniva già trasmessa una serie di madrigali di Monteverdi da lui scelti e diretti, mentre il ventotto aprile dell'anno successivo andava in onda sotto la sua direzione *La pazzia senile* di Adriano Banchieri. Fin dall'inizio della sua attività a Lugano furono quindi delineati i due filoni principali della sua ricerca, in grado di stabilire i termini dialettici dell'arco di sviluppo della musica rinascimentale (dalla nobile prospettiva esclusivistica all'interazione cortigiana con la società attraverso l'irruzione della comicità teatrale dall'altra).

Qui ci troviamo però di fronte a una sorta di paradosso. Se già a quel tempo era tutt'altro che scontato il fatto di occuparsi di questi autori antichi in un'Italia che aveva sì iniziato ad avviare ricerche in quella direzione e tentato varie riesumazioni ma con scarsa incidenza sulla corrente pratica musicale, nella piccola Svizzera italiana a tale sviluppo non era data nessuna premessa concreta, essendo il paese sguarnito di centri di studio e dedito a pratiche di musica vocale ridotte all'attività dilettantesca dei cori popolari. L'impresa di Loehrer fu quindi il risultato di uno straordinario atto di volontà, tanto più encomiabile quanto più ascrivibile a una personalità proveniente dall'esterno, capace di farsi carico dell'obiettivo da raggiungere con una coerenza e un senso di responsabilità come non avrebbe potuto meglio fare nessun indigeno. Egli seppe superare le difficoltà oggettive poste dallo stato brado dei coristi dilettanti con cui si trovò a lavorare, grazie alla formula dell'innesto di un quartetto vocale professionale formato da Marianna Caula, Margherita de Landi, Simon Bermanis e Fernando Corena, impostosi subito all'attenzione al di fuori dei confini della regione al punto da essergli invidiato dalle altre stazioni svizzere, che già nel 1939 gli permise di esibirsi a Zurigo e nel 1942 alle Settimane musicali di Lucerna con l'esecuzione di una messa e di mottetti di Senfl.

Nonostante le occasioni tutt'altro che rare di presentarsi in concerti pubblici, non fu però quella direzione a prevalere e a determinare il suo orientamento interpretativo. In verità a deciderne il destino fu la radio stessa come luogo di produzione, con le sue caratteristiche di mezzo da una parte provvisto di un potenziale democratico straordinario nella capacità di far giungere il suo messaggio al di là di ogni steccato sociale e culturale, e dall'altra funzionante come un laboratorio che nel suo isolamento acustico finalizzato all'alta qualità del prodotto si poneva al riparo dal diretto condizionamento del pubblico. La produzione musicale radiofonica infatti ha vissuto e forse vive ancora una contraddizione. Da una parte attraverso la trasmissione via etere essa viene esposta a un fronte di contatti innumerevoli, ben superiori a quelli che essa può raggiungere circolando nelle sale di concerto. Dall'altra questo contatto è a senso unico (dal produttore al ricevente), senza concedere al fruitore la possibilità di manifestare in forma diretta il suo gradimento o il suo dissenso. E non si tratta qui solo di rilevare l'effetto della distanza fisica dell'ascoltatore, il quale non può influire in alcun modo sui termini dell'esecuzione attraverso l'atmosfera che invece egli contribuisce a determinare nella sala di concerto, ma soprattutto la distanza psicologica, che sottrae il musicista di turno alla necessità di adeguarsi alla capacità ricettiva dell'ascoltatore, a tener conto del suo livello di elaborazione del messaggio. Si dà quindi il caso che, in questi spazi di accresciuta distanza dall'interlocutore, il mezzo di comunicazione di massa per eccellenza sia stato in grado di costituire al suo interno aree di «arte reservata» potremmo dire, vere e

proprie forme di arroccamento, di resistenza aristocratica al livellamento del gusto conseguente al corrente uso del mezzo.

La dimostrazione più palese ci viene dal ruolo fondamentale che in Europa negli anni '50 e '60 la radiofonia ebbe rispetto alla musica d'avanguardia, di cui certamente essa fu il vettore essenziale non solo attraverso la ripresa delle esecuzioni nei festival canonici (di Donaueschingen, di Darmstadt, della Biennale di Venezia, di Royan, la Rochelle, ecc.) ma anche quale coproduttore, mettendovi a disposizione i propri apparati artistici (orchestre, cori, ecc.) come fu il caso delle radio tedesche in particolare. Il risultato era l'identificazione del mezzo di comunicazione più democratico che esistesse nelle forme più esclusivistiche ed elitarie del tempo. Tale rapporto fu stretto al punto che, nel momento in cui (a causa del prevalere del modello di radio di compagnia e di accompagnamento dell'azione quotidiana sulla funzione di approfondimento), in tali luoghi di elaborazione del nuovo cessò la presenza organica della radiofonia, nell'avanguardia musicale ciò coincise con la perdita del carattere di movimento unitario da essa fin lì conservato. Forse non a caso proprio il contributo assicurato dalla radio come tribuna di quelle esperienze avanzate rappresentò il punto di raccordo che, oltre ad assicurarne la visibilità, ne costituiva altresì il momento coesivo che in seguito essa non riuscì più a ristabilire. Orbene è ormai un assodato fatto storico che, in questa circostanza, la radiofonia fu uno dei principali strumenti di diffusione (a volte addirittura di elaborazione) dell'arte musicale avanzata, proprio di quella forma giudicata di arduo accesso e più lontana dal gusto della massa.

Altrettanto significativo è stato il ruolo della radio nei confronti dei repertori musicali rimasti ai margini della vita concertistica, per non dire esclusi. Questo non fu solo il caso della musica antica, che certamente trovò nella radio un veicolo privilegiato prima ancora che il disco ne sfruttasse le potenzialità per l'affermazione definitiva, venuta più tardi. In verità è da constatare il fatto che la radio si sia dedicata organicamente anche agli autori e alle opere cosiddetti minori, con una funzione specialistica di ricerca e di riproposta in contrapposizione non solo ai comuni cartelloni concertistici ma anche alla produzione discografica che fino agli anni '80 si limitava essenzialmente al repertorio consacrato. Solo con l'avvento del cd le parti si sono rovesciate determinando una situazione in cui, a fronte del disimpegno produttivo della radiofonia, la produzione discografica ha assunto la funzione non solo di diffusore ma anche esplorativa (che era stata della radio del periodo di mezzo nei confronti di un sapere musicale articolato in tutte le sue diramazioni).

Orbene, Edwin Loehrer fu sicuramente uno dei principali esponenti a livello europeo della stagione musicale 'produttiva' della radio, innanzitutto per l'ampiezza del suo campo d'azione che, oltre alla musica rinascimentale e barocca per cui è oggi ancora ricordato, lo vide impegnato su molti fronti, dalle opere di Rossini al Romanticismo tedesco, dalle opere di Offenbach alla musica contemporanea, al servizio della quale già nel 1942 troviamo le sue prime interpretazioni dei *Cori di Michelangelo Buonarroti* il *Giovane* di Luigi Dallapiccola e in seguito altre composizioni del musicista italiano e di altri contemporanei (Petrassi, Vogel, Liebermann, ecc.) su fino a Luigi Nono, György Ligeti, Sylvano Bussotti, Maurizio Kagel, ecc. negli anni '60.

La sua eredità maggiore è rappresentata dal repertorio preromantico di tradizione italiana, a cui si dedicò con una sistematicità che gli proveniva dalla severa formazione musicologica acquisita a Monaco e a Zurigo. Il fatto di avere organizzato la sua programmazione a partire dagli anni '50 in un ciclo intitolato «Monumenti musicali della polifonia vocale italiana» (affiancato poi da quello denominato «Rarità musicali dell'arte vocale italiana») rivela chiaramente l'origine accademica della sua concezione. Il richiamo era ai «Denkmäler der Tonkunst», all'esemplarità morale delle pietre miliari della storia musicale che egli intendeva trasferire dall'ambito della ricerca alla radio, a un canale di diffusione in grado di estenderne l'impatto come non mai (e perciò di realizzare l'implicito scopo ammonitorio nel modo più consono ai tempi).

Ciò fu possibile per tre motivi. Il primo è rappresentato dal fatto che egli si trovava ad

operare in una stazione radiofonica la cui ragion d'essere si fondava sul mandato di difendere e di promuovere la cultura italiana in ambito svizzero. In questo senso è significativo il fatto che egli non si sia limitato a coltivare un repertorio italiano generico, ma abbia subito orientato il suo impegno nel settore della musica antica che esigeva un lavoro approfondito di esplorazione. Il secondo motivo è la libertà d'azione che gli fu concessa da parte di un'autorità e di un ambiente locali rimasti indifferenti alla sostanza del suo lavoro (al di là della posizione favorevole di principio) per incapacità ed impreparazione a capirlo (salvo a raccoglierne il frutto a distanza di anni, riconoscendo tardivamente il suo merito di aver aiutato a chiarire il concetto di italicità in una regione di tradizione musicale scarsa e poco significante). A questo stato di libertà risultante dalla passività del mondo circostante si aggiungeva il terzo fattore, rappresentato dallo stato di ulteriore solitudine in cui veniva ad essere elaborato il suo modello esecutivo nello studio radiofonico, sottratto al respiro fisico del pubblico e alla verifica diretta, causa tra l'altro della sua permanente sensazione di aver dato luogo a un prodotto insoddisfacente richiedente ulteriori perfezionamenti, all'origine di ritorni sistematici sulle stesse partiture, e all'origine anche di un metodo di lavoro estenuante per gli interpreti. Soprattutto a partire dal 1950, cioè dal passaggio dalla trasmissione in diretta alla registrazione su nastro magnetico, il fatto di potersi affidare al montaggio di singole sequenze registrate, permetteva di ottimizzare la prestazione di cast vocali e strumentali di valore medio (non certamente eccelso) rispetto agli enti simili dotati di maggiori mezzi, al prezzo però di una gestione della preparazione, delle prove e della registrazione improntata a una severità spesso arcigna, a una disciplina regolata da gesti nervosi scattanti come una ferula e a un'ostinata ricerca della perfezione imposta agli interpreti spinta al limite dello sfinimento. Tale azione, condotta con l'autorità di un potere quasi assoluto, derivava anche dalla condizione di 'musica reservata' strutturalmente fatta propria dalla radio per le sue caratteristiche, che, forse non a caso, portò Loehrer a privilegiare la musica di corte, proprio il patrimonio rinascimentale e barocco che, attraverso la diffusione da parte dell'Unione Europea di Radiodiffusione in molte stazioni del continente e oltre, fece la sua fama, culminata nella consacrazione discografica degli anni '60.

Di questa fama Loehrer quasi non si accorse, fin quando il produttore parigino della *Cycnus* Samuel Müller, che ebbe occasione di ascoltare le sue registrazioni, non gli propose di realizzare il primo di una serie di dischi che, a partire dal *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nel 1962 furono incoronati da un'impressionante catena annuale di «Grand Prix du Disque». Nel 1963 fu addirittura il caso di una doppietta con l'assegnazione del premio al medievale *Laudario di Cortona* e ai *Péchés de ma vieillesse* di Rossini. Nel 1964 toccò a una scelta di *Madrigali guerrieri e amorosi* di Monteverdi. Sempre in ambito monteverdiano, nel 1965 fu la volta del *Ballo delle ingrate*, e nel 1967 della versione integrale dei *Madrigali guerrieri e amorosi*. Nel 1965 il premio dell'Académie Charles Cros incoronò anche un suo disco di arie vivaldiane. L'onda lunga di tali riconoscimenti ebbe una coda nel 1981 con il «Grand Prix du Disque» riconosciuto allo *Stabat Mater* e ad altri momenti palestriniani, nel 1982 al *Canticum canticorum* ancora di Palestrina e a *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.

Solo dopo questa consacrazione iniziò la sua carriera concertistica vera e propria con la creazione della *Società cameristica di Lugano*, nominalmente sciolta dal richiamo ai complessi della RSI per garantirsi l'autonomia necessaria ad operare al di là dei compiti radiofonici primari. Ma il tutto era maturato nell'instancabile lavoro condotto nei decenni precedenti in totale discrezione, al riparo da qualsiasi interferenza potesse turbare la sua concentrazione. Fu lì che egli poté maturare quel tipo di espressività penetrante senza essere enfatica, misurata senza essere asettica, nobile senza essere paludata, in grado di restituire concettualmente la dimensione comunicativa dei capolavori del Cinque e del Seicento italiani. Dico 'concettualmente' poiché stilisticamente, alla luce dell'esperienza odierna acquisita nell'ambito della musica antica, il risultato apparirebbe discutibile. Nonostante la preparazione accademica, egli non poteva contare allora sulla messa a punto degli strumenti della filologia che si sarebbero imposti solo nei decenni successivi.

Infatti l'efficacia e la portata dei suoi esiti sta nel fatto di essersi appoggiato alla parola attraverso la quale gli era possibile risalire alle origini, in mancanza di una sufficiente conoscenza della prassi esecutiva originale. Loehrer ebbe il merito di non disdegnare i cantanti italiani di formazione operistica a cui fece capo. Nonostante la loro tendenza alla magniloquenza, li preferiva alla rigidità degli interpreti di tradizione tedesca in quanto portatori di un calore legato alla lingua da cui sorgeva naturalmente l'empito del «recitar cantando». Semmai si trattava di sgrossare il timbro, di portarlo alla trasparenza di un dettato che mirava a ritrovare l'essenziale. In questo senso egli imponeva una disciplina di controllo della voce che evitava il *forte*, esigendo di chiudere la bocca e di contrarre il suono in punta di labbra, in un'emissione a volte innaturale ma efficace nell'ottenere l'esattezza ritmica al di là della tentazione del portamento. La sua condotta dell'assieme era tutta basata sul gesto nervoso, sul tratto vocale o strumentale fulmineo, sulla capacità di sprigionare energia da poche note, senza concedere ridondanze. Loehrer non contribuì ad eliminare il vibrato che accettò da tutti i cantanti che con lui collaborarono, né a pretendere la 'messa di voce'. Quindi egli non appartiene ancora alla fase organica del ripristino della prassi esecutiva originale. Egli poteva accettare i modi del canto operistico moderno nella misura in cui, per cantanti con quella formazione, garantivano la trasmissione di un messaggio palpitante, di un sentire mosso da un'anima. Per raggiungere l'intensità voluta gli bastava contenerne l'empito, stabilire un senso della misura, lavorando più sull'atteggiamento che sulla tecnica. In questo senso egli capì forse meglio di ogni altro il significato della «spezzatura», di quel distacco che contrassegnava il contegno del cortigiano, che rifuggiva dall'immedesimazione senza con questo indebolire la carica espressiva. L'altezza dei suoi risultati sta proprio in questo stato di sospensione tra lettura soggettiva ed espressione che contempla se stessa, oggettivata quel tanto che serve a far sì che il suo tratto sia scolpito nella mente e non solo nel cuore. L'attendibilità delle sue interpretazioni di musica rinascimentale e barocca è da attribuire a questa disposizione aristocratica, che si sposava con lo spirito dell'epoca tutto volto al culto della bellezza, a un modo di concepire l'arte come dimensione trascesa, che definiva la propria verità nella misura in cui essa, pur essendo garantita dall'ordine delle cose, non si confondeva col vissuto ma ne costituiva la proiezione sottratta alla temporalità.

Questa sua capacità fu la premessa di altre scelte, applicate ad altre epoche, dal Rossini atemporale dei *Péchés de vieillesse*, dall'ironia quasi surreale dell'Offenbach delle operette sintetiche in un atto, al raffinato 'neomadrigalismo' di Petrassi e Dallapiccola e ad altre occasioni di attenzione per le manifestazioni dell'arte dei suoni refrattarie alla riduzione entro il corso prevedibile della storia.

Al di là dell'encomiabile prestazione di servizio che sull'arco di quasi mezzo secolo assicurò alla RSI un notevole apporto di prodotti originali e di qualità, l'approdo a questi risultati fu possibile, oltre che per il grado di discrezionalità che il mezzo gli concedeva, per il fatto di operare in una stazione di una regione marginale quale la Svizzera italiana. Dall'ente luganese ricevette il mandato di promuovere l'italianità musicale su cui ebbe mano libera ma anche distratto seguito. Senza questa combinazione – di libertà da una parte e di indifferenza dall'altra (che in fondo la garantiva) – forse non sarebbe giunto agli esiti che conosciamo e che ovviamente non tardarono a procurargli offerte alternative. È sintomatico tuttavia il fatto che non prese mai in considerazione l'idea di lasciare la RSI: l'invito pur allettante di prestare il suo servizio in un importante ente inglese fu rifiutato, sicuramente in quanto egli temeva il grado di sovraesposizione a cui sarebbe stato sottoposto in un contesto maggiormente attento alle sue realizzazioni, che avrebbe condizionato il suo lavoro togliendogli quell'autonomia di scelte che gli era stato possibile conquistare nella piccola e appartata sede luganese, a cui rimase quindi sempre fedele. Dopo gli onori discografici la considerazione da parte della RSI e dell'ambiente culturale ticinese nei suoi confronti ovviamente crebbe, riservandogli (tra gli altri riconoscimenti) la cittadinanza onoraria di Lugano, obbligandolo in un certo senso ad uscire più frequentemente dal 'guscio' dello studio radiofonico. Rimane il fatto che fino all'ultimo la sua azione fu condotta con riferimento

a una radio intesa come centro, da una parte chiamato a svolgere il compito di servizio pubblico quale fattore di promozione dell'identità e del progresso culturale di un Paese, e dall'altra come luogo in cui, per le sue caratteristiche tecniche e di comunicazione (mediata anche nel senso di sfruttare la distanza dal suo pubblico), fosse possibile mettere a punto prodotti di particolare raffinatezza e rarità, in grado di contrastare la subordinazione alla logica del consumo di massa. Per il valore rappresentato da questa esperienza senza uguali essa merita di essere ricordata in occasione del centenario della nascita dell'artista, anche se difficilmente la sua esemplarità può trovare riscontro nel paesaggio mediatico odierno profondamente mutato.

Rivista annuale / *A yearly Journal*

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · 156123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibiana 28 · 156127 Pisa

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · 00184 Roma

Abbonamenti / *Subscriptions*

Italia: Euro 85,00 (privati) · Euro 140,00 (enti, con edizione *Online*)

Abroad: Euro 125,00 (individuals) · Euro 165,00 (Academic Institutions, with *Online Edition*)

Prezzo copia singola / *Single issue*: Euro 160,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

*

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità
di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo al nostro indirizzo.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo
di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D.Lgs. 196/2003).

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 21 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,

il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione

degli ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma,
un marchio dell'ACADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2007 by ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®,
Pisa · Roma, un marchio dell'ACADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6176

ISSN ELETTRONICO 1825-3873

SOMMARIO

CARLO PICCARDI, <i>La radio come moderno spazio di musica reservata</i>	9
 CLAVIERBÜCHLEIN	
ANDREA ZANZOTTO, <i>Organini e diapositive</i>	19
VITALE FANO, <i>Il clavecin magnétique di Pierre Bertholon (1789). Primo impiego del magnetismo nella storia degli strumenti musicali</i>	21
CHIARA BERTOGLIO, <i>Sonorità di parola e di versificazione, residue o eminenti, nei concerti per pianoforte di Mozart</i>	31
PAULO DE ASSIS, <i>Klavierstudium Heute</i>	45
 AU DELÀ DU LANGAGE	
<i>Quatre poèmes de Cécile Sauvage (1908-1913)</i>	71
DANIELE GOLDONI, « <i>Mein Stil gleicht schlechtem musikalischen Satz</i> ». <i>Musique, langage et style philosophique chez Wittgenstein</i>	75
ALVISE MAZZUCATO, <i>Il Canto LXXV: un arrangiamento in forma di rituale ovvero un rituale in forma di arrangiamento</i>	87
 SOUND STUDIES	
VINCENZO CAPORALETTI, <i>Miniature audiotattili. I breaks di Charlie Parker nelle 24 incisioni di Night in Tunisia</i>	107
PAOLO MAGAUDDA, <i>Le molteplici convergenze dei Sound Studies: tra cultura sonora, arte-fatti tecnici e usi sociali della musica</i>	123
 TENTAZIONI	
IRENE COMISSO, <i>Alfredo Casellas Oper Il deserto tentato zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda</i>	139
FRANCO GONELLA, <i>Cover me! Una tipologia bastarda</i>	171