

RTSI - un'azienda della **SRG SSR idée suisse**

**10 anni**

*Novecento e presente*

11 concerti per ascoltare e capire la musica degli ultimi 100 anni

26 ottobre '08 > 7 giugno '09

Direzione artistica e musicale Giorgio Bernasconi



Radiotelevisione svizzera

**conservatorio della svizzera italiana**  
scuola universitaria di musica | musikhochschule | haute école de musique

**SUPSI**

Scuola Universitaria Professionale  
della Svizzera italiana





 **conservatorio della svizzera italiana**  
scuola universitaria di musica | musikhochschule | haute école de musique

**SUPSI**

Scuola Universitaria Professionale  
della Svizzera Italiana

**ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE**

**MIGROS**  
per cento culturale  
COOPERATIVA MIGROS TICINO



  
Repubblica e Cantone Ticino  
DECS



**prohelvetia**



entrata libera

---

**Giovanna Masoni Brenni**  
**capodicastero Cultura del Municipio di Lugano**

È con grande piacere che la Città di Lugano festeggia assieme al Conservatorio ed a Rete Due della RSI i 10 anni della rassegna concertistica "NOVECENTO E PRESENTE".

La musica del novecento storico e contemporanea completa la ricca offerta concertistica nella nostra regione e il fatto che esista una stagione che, anno dopo anno, ha saputo proporre programmi innovativi e variegati, spettacoli in coproduzione con le altre realtà universitarie del Cantone come SUPSI-DACD e Teatro Dimitri, non può che generare un valore aggiunto di cui Lugano va particolarmente fiera. Un polo universitario, come quello che abbiamo nella nostra regione, ha bisogno di giovani preparati ed entusiasti, che sappiano dare alla società stimoli intellettuali, programmi ed idee innovative ma che sappiano anche farci riflettere sul recente passato culturale.

Grazie di cuore quindi a questi giovani universitari del Conservatorio ed ai loro docenti.

Continuate su questa strada!

---

**Giuseppe Clericetti**  
**responsabile dei programmi musicali di Rete Due**

La radio ha assunto fin dai suoi inizi, negli anni Venti del secolo scorso, grande importanza per la diffusione della musica: attraverso questo mezzo di comunicazione il grande pubblico ha subito avuto accesso a concerti e opere. Risulta pure importante da subito la funzione promotrice delle varie radio, che commissionano nuove composizioni musicali e che comprendono nel loro mandato la valorizzazione della musica nazionale: ancora tra il 1990 e il 2000 l'Unione Europea di Radiodiffusione ha censito circa duemila composizioni frutto di commissioni radiofoniche da parte di organismi di servizio pubblico.

È quindi tenendo ben presente la storia della radio, attraverso questa importante tradizione, che la Rete Due della Radio Svizzera di lingua italiana ha sostenuto attivamente la rassegna dei concerti di Novecento in questi dieci anni: con l'ospitalità all'Auditorio Stelio Molo, con la registrazione dei concerti, con la presentazione degli stessi e con la diffusione nei propri programmi, Rete Due ha parte attiva nell'organizzazione, nel sostegno e nella divulgazione di "Novecento e presente".

---

**Christoph Brenner**  
**direttore del Conservatorio della Svizzera italiana**

Quando siamo partiti 10 anni fa, grazie all'entusiasmo ed alla passione di Giorgio Bernasconi, spiritus rector del progetto, e di Carlo Piccardi, allora responsabile di Rete Due, nessuno avrebbe pensato che la stagione sarebbe sopravvissuta per 10 anni. Anzi, i primi commenti esprimevano un grande scetticismo su una rassegna musicale dedicata alla musica "contemporanea", e per di più affidata ad un ensemble di "studenti".

Eppure, già la prima stagione è stata in grado di attirare su di sé l'attenzione di un pubblico sempre più interessato e di guadagnarsi gli apprezzamenti della critica. Da allora, quello che sembrava il risultato di un coraggioso esperimento "di nicchia" è andato crescendo fino a diventare una stagione che gode del pieno sostegno del pubblico ticinese e che ci ha permesso di guadagnarci la stima dei nostri colleghi d'oltralpe. Questo aspetto assume per noi "addetti ai lavori" una rilevanza particolare: un istituto di formazione che sia capace di trasformare un progetto didattico in un progetto artistico di grande visibilità a livello nazionale ed internazionale, com'è successo con "Novecento e presente" avrà raggiunto un traguardo importantissimo. Un altro aspetto che mi preme sottolineare è poi quello relativo alla crescita di "Novecento e presente" rispetto all'allargamento del ventaglio di discipline e di istituzioni in esso coinvolte: sono oramai nostri partner affiatati i colleghi della Scuola teatro Dimitri e del Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design della SUPSI, che hanno risposto positivamente al nostro invito e, così facendo, hanno inteso riconoscere il valore intrinseco di un'operazione estremamente impegnativa sia sul piano didattico, sia su quello artistico.

Colgo infine l'occasione per ringraziare non solo chi in questi 10 anni ha lavorato con grande impegno alla riuscita del progetto, ma anche chi ha creduto in esso, sostenendolo in anni spesso non facili per la nostra economia: la Rete2, il Cantone, il Percento Culturale Migros, la Pro Helvetia, la SUISA e per finire la Fondazione Art Mentor di Lucerna che si è aggiunta recentemente al gruppo.

Non posso quindi che concludere con l'augurio che la stagione possa continuare a crescere ancora per molti anni, a beneficio dei nostri studenti e per la soddisfazione del nostro pubblico!

---

**Giorgio Bernasconi**  
**direttore artistico e musicale della stagione**

Un motivo di soddisfazione per chi in questi anni ha vissuto l'avventura e la responsabilità di immaginare e di proporre un itinerario sulla creatività contemporanea, è constatare come ciò che poteva apparire una scommessa azzardata si sia rivelata quasi subito una sfida vincente. Diciamolo, le premesse per una sconfitta c'erano tutte: siamo in un'epoca in cui mercato e museo si stanno imponendo sempre più; in cui la programmazione musicale tende a ripiegarsi sull'entertainment, seppur raffinato; si privilegiano offerte prive di rischi che attingono al repertorio più tradizionale e consolidato, che non deve disturbare o mettere a disagio, in cui l'invasione dei media induce alla pigrizia dell'immaginazione riducendo a volte la musica a semplice ornamento o a passatempo mondano, o nel caso migliore all'appagamento e al godimento del "bello". Come se quest'ultimo fosse l'unica componente di un linguaggio che invece racchiude in sé anche stimoli culturali e spirituali indispensabili per farci meglio comprendere il tempo in cui viviamo. In un'epoca così, riuscire a sopravvivere e a guadagnarsi l'interesse di un pubblico affezionato e attento costituisce una consolante gratificazione che non può che stimolarci a proseguire con proposte sempre più coinvolgenti, soprattutto se si pensa che la rassegna "Novecento e presente", nata anche con uno scopo didattico indirizzato agli studenti del CSI, può contare soltanto sulle proprie forze, senza nessuna attrattiva di richiamo sovrastrutturale come possono essere quelle legate allo star-system o ad un supporto mediatico appariscente. Nella programmazione degli scorsi anni, e naturalmente anche di quest'anno, abbiamo sempre evitato di lasciare al caso la scelta dei repertori, affastellando composizioni senza nessun nesso. Invece, si è cercato di perseguire una drammaturgia più o meno esplicita che potesse evidenziare le relazioni (o a anche le contraddizioni) tra le opere proposte.

Di un secolo, il XX, ricco di sommovimenti artistici, a volte provocatori, ma anche di concilianti dialoghi con le convenzioni del passato, si è sempre mirato a dare testimonianza, rendendo conto sia delle opere più significative, sia di quelle meno conosciute ma altrettanto importanti. Testimonianza di un prezioso e indispensabile bagaglio culturale che trascenda gli orrori di un secolo terribile.

Anche il programma della rassegna di quest'anno presenterà autori che appartengono a tempi e a stili differenti, ma che in ogni modo rappresentano per noi il "presente"; un presente che ci obbligherà a volte a confrontarci con forme e suoni per noi inusuali, ma che possono acuire i nostri sensi alle sfide dell'immaginazione.

Come consuetudine, alcuni ospiti si affiancheranno ai nostri allievi offrendo con il loro lavoro un importante contributo: delle due formazioni che saranno presenti nel corso nella rassegna, alla prima, l'Ensemble Boswil, è stato affidato il compito di aprire la rassegna con il concerto del 26 ottobre. Dopo circa vent'anni dalla fine della cosiddetta "Cortina di Ferro", avremo modo di conoscere compositori provenienti dalle regioni dell'Europa dell'est, finalmente liberi dai dettami del realismo socialista o da una condizione di silenzio coatto.

Il 16 novembre proporremo, come già nella passata stagione, un programma che metterà a confronto i compositori di oggi con la musica antica di Dufay, di Gesualdo e Dowland, di Machaut, Purcell e Scarlatti, questa volta attraverso l'intervento diretto dei primi sulle musiche di quegli illustri autori, con adattamenti, contaminazioni, trascrizioni, strumentazioni che non disdegnano le più avanzate tecnologie esecutive o le più estrose combinazioni sonore. Sarà quasi un modo per testimoniare la memoria storica della musica di oggi. "Carte blanche" si riferisce alla consuetudine di affidare ad un interprete o a un compositore, l'intera formulazione di un programma, secondo i propri gusti o affinità. Per il concerto di gennaio abbiamo voluto rendere omaggio a Luciano Berio, il grande compositore italiano scomparso pochi anni fa, immaginando per lui un programma che sicuramente avrebbe approvato e affiancandolo a due autori francesi, Claude Debussy e Darius Milhaud, che sappiamo lui stimava e amava molto.

Per l'esecuzione di questo concerto, e per la prima volta, "Novecento e presente" uscirà dai confini della Svizzera italiana per recarsi a Milano, dove, il 24 gennaio, il programma verrà eseguito nel prestigioso Teatro alla Scala e vedrà riuniti gli studenti del nostro Conservatorio e l'Ensemble dell'Accademia dello stesso Teatro. Il concerto sarà poi replicato da noi il giorno dopo.

Un altro omaggio, il 22 febbraio, sarà dedicato a Olivier Messiaen, in occasione del centenario della nascita; importantissimo autore che artisticamente nasce a ridosso dei due compositori francesi più importanti del novecento storico, Claude Debussy e Maurice Ravel, per poi diventare a sua volta capofila e insegnante di tutta una generazione di compositori, diventati protagonisti della musica del secondo dopoguerra. Di un paio di generazioni successive a Messiaen, nello stesso programma, figurano due compositori romandi, Eric Gaudibert e Michael Jarrell, e lo svizzero tedesco Ulrich Gasser, tutti a diverso titolo debitori, sul piano delle innovazioni armoniche e ritmiche, nei confronti di Messiaen.

Il 25 marzo, al Palazzo dei Congressi di Lugano, ci sarà l'appuntamento forse più ambizioso dell'intera stagione: Dadamusica. Ambizioso perché, pur proseguendo le collaborazioni interdisciplinari oramai prassi nei nostri concerti, intende esplorare un universo anarchico e irrazionale, dissacratorio e distruttivo; un movimento artistico che in verità "non ha mai cessato di morire" che rifugge da classificazioni tradizionali e di comodo. Verrà approfondito il dadaismo storico e i suoi rapporti con la musica, con il cinema e con la poesia sonora, percorrendo un itinerario che dalla sua nascita, a Zurigo nel 1916, ci porterà a Parigi in compagnia dei protagonisti del suo periodo più trasgressivo. Collaboreranno a questo progetto gli indispensabili partner di sempre: la Scuola Teatro Dimitri e il Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design della SUPSI.

Il Trio Animæ, seconda formazione ospite, ci offrirà il 5 aprile un insolito concerto che metterà in risalto le diverse sfaccettature del loro fare musica. Basti questo breve frammento da una recensione per avere un'idea della particolarità e della qualità del loro lavoro: *"Whether they play Schnittke, Rachmaninoff or Jazz, the Trio Animæ always stands for inventive, unusual programmes and for highest quality in chamber music"* (Orf, Team Vienne).

Se mai la "drammaturgia" di cui parlavo prima ha un senso, esso sarà evidente nei concerti del 26 aprile (il 25 a Locarno, in occasione della Passeggiata del Conservatorio) e del 17 maggio (a Friburgo il 7 giugno) dove le opere di alcuni compositori, pur distanti tra loro per nascita e linguaggio, sono testimonianza di un coinvolgimento protestatario, etico e umanistico contro la sopraffazione e la tirannide.

*"Uomini che s'interessano agli uomini"*; l'operina **Brundibar** di Franz Krása, composta per i bambini del ghetto ebraico di Terezín in Cecoslovacchia creato da nazisti (*"il totale delle vittime di Terezín fu di 140.890, dei quali 33.529 morirono nel ghetto e 88.135 nei campi della morte in Polonia ed ad Auschwitz"*), è la struggente testimonianza della volontà di sopravvivere e mantenere vivi i valori dell'umanità, della speranza e della bellezza. È per questi valori che i compositori dell'ultimo concerto scrivono le loro composizioni: Luigi Dallapiccola con i suoi **Canti di prigionia** del 1941, su testi di Maria Stuarda, Boezio, Girolamo Savonarola; Luigi Nono con **España en el corazón** del 1953, su testi di Federico Garcia Lorca e Pablo Neruda; Arnold Schoenberg con **Un sopravvissuto di Varsavia** del 1947, su un testo proprio che raccoglie la testimonianza di un sopravvissuto. Una sorta di "Protest Music" per aiutarci a non dimenticare la sofferenza, per reagire al declino morale, per porre domande alla nostra coscienza.

Per concludere, in occasione dei 10 anni della rassegna, vorrei ringraziare calorosamente il "nostro" pubblico che ci ha seguito durante questo lungo "itinerario nel meraviglioso" e che ci ha sempre dimostrato un consenso, e in più occasioni un sostegno, senza i quali tutto

questo non sarebbe stato possibile. Un ringraziamento particolare anche a Rete Due della Radio della Svizzera italiana e a Carlo Piccardi, che da subito ha creduto in questo progetto, e a Giuseppe Clericetti che ne ha permesso il prosieguo nell'indispensabile Auditorio "Stelio Molo" della RSI. E come dimenticare chi ci ha sostenuto finanziariamente per tutti questi anni: il Cantone Ticino (Swisslos), il Percento culturale della Migros, la Pro Helvetia, la Fondazione SUISA e la Fondazione ART MENTOR.

A tutti ancora grazie a nome mio e degli studenti del Conservatorio della Svizzera italiana.

---

## La musica di Mahler sotto l'occhio del boia di Milan Kundera

Uno o due anni dopo la guerra, adolescente, incontrai una giovane coppia di ebrei che avevano all'incirca cinque anni più di me; avevano trascorso la giovinezza a Terezín, e poi in un altro campo. Mi sentivo intimidito davanti al loro destino. Il mio disagio li irritò: «Finiscila una buona volta!» e, con insistenza, mi fecero capire che la vita laggiù aveva conservato tutto il suo ventaglio di possibilità: dalle lacrime agli scherzi, dall'orrore alla tenerezza. Grazie all'amore nei confronti della loro stessa vita, essi si difendevano dall'essere trasformati in una leggenda, in statue di dolore o in documenti del libro nero del nazismo. Da allora li ho persi completamente di vista, ma non ho dimenticato quello che avevano cercato di farmi capire. Terezín in ceco, Theresienstadt in tedesco. Una città trasformata in ghetto che i nazisti utilizzarono come paravento, come alibi, dove lasciarono vivere i prigionieri in modo relativamente civile per poter esporli ai curiosi della Croce rossa internazionale. Qui sono stati ammassati gli Ebrei dell'Europa Centrale, soprattutto coloro della parte austro-ceca; fra di loro molti intellettuali, compositori, scrittori, tutta una grande generazione che aveva vissuto alla luce di Freud, di Mahler, di Wittgenstein, di Schönberg, di Janáček, dello Strutturalismo praghese. I prigionieri di Terezín seppero approfittare meravigliosamente della piccolissima particella di libertà concessa loro dai carcerieri; la loro attività intellettuale e artistica ci lascia stupefatti; non penso solo alle opere che riuscirono a creare (soprattutto i compositori), ma forse ancor di più a quella sete di vita culturale che s'impadronì di tutta la comunità di Terezín, che, in condizioni spaventose, frequentava teatri, concerti, mostre. Che cosa rappresentava per loro l'arte? La maniera di mantenere completamente dispiegato il ventaglio dei sentimenti e delle idee affinché la vita non si riducesse alla sola dimensione dell'orrore.

E per gli artisti detenuti laggiù? Costoro vedevano il loro destino personale confondersi con quello dell'arte moderna, l'arte cosiddetta «degenerata», l'arte perseguitata, irrisa, condannata a morte. Guardo la locandina di un concerto tenutosi nella Terezín di allora: in programma Mahler, Zemlinskij, Schönberg, Haba. Sotto gli occhi dei boia i condannati suonavano una musica condannata. Penso agli ultimi anni del secolo passato, un secolo maledetto che, giunto alla fine, è stato preso dal desiderio di vomitarsi addosso il disgusto per se stesso. La memoria, il dovere della memoria, il lavoro della memoria, queste erano le parole d'ordine di quegli anni. Era ritenuto un atto onorevole perseguire i crimini politici del passato, dare la caccia perfino alle sue ombre, alle sue ultime sudice macchie. Tuttavia, tale memoria del tutto particolare, «incriminatrice», serva premurosa del castigo, non aveva niente in comune con quella a cui avevano tenuto così tanto gli ebrei di Terezín, i quali se ne erano infischiate altamente dell'immortalità dei loro carcerieri e avevano fatto di tutto per conservare il ricordo di Mahler e Schönberg. Un giorno, discutendo di questo argomento, chiesi a un amico: «... conosci Un sopravvissuto di Varsavia? - Un sopravvissuto? Chi?» Non sapeva di che cosa stessi parlando. Eppure Un sopravvissuto di Varsavia (Ein berlebender aus Warschau), oratorio di Arnold Schönberg, è il più grande monumento che la musica abbia mai dedicato all'Olocausto. Tutta l'essenza esistenziale del dramma degli Ebrei del XX secolo è in quest'opera viva e presente. In tutta la sua atroce grandezza. In tutta la sua bellezza atroce. Ci si batte perché degli assassini non vengano dimenticati. E Schönberg, lo abbiamo dimenticato.

© Milan Kundera (traduzione di Massimo Rizzante).

---

## **Parabola musicale del moderno di Carlo Piccardi**

“L’artista è in sciopero generale contro la società”, dichiarava Mallarmé, riconoscendo il carattere antagonistico caratterizzante l’ultima fase della modernità, cioè il Novecento che abbiamo ormai alle spalle non solo e tanto in termini cronologici quanto come archiviazione di un’esperienza secolare da cui si cerca di prendere le distanze attraverso l’uso problematico del termine “postmoderno”. In verità mai come dopo il Novecento il tentativo di superare la precedente fase artistica si è rivelato ingannevole, nella misura in cui le esperienze più recenti hanno rinunciato a guardare al futuro aprendo l’orizzonte verso nuovi linguaggi, trovandosi imbrigliate a ruminare sui portati del passato (vicino e lontano) non solo sopravvivate in forme frammentate, ma implicito anche nelle stesse ipotesi dimostrative dell’emancipazione dal lascito dei padri.

Se dovessimo ricondurre il significato dell’arte del Novecento a un solo concetto unitario si imporrebbe inevitabilmente quello di “utopia”, proprio come tensione verso una terra promessa che, proprio in quanto avvicinata e mai raggiunta, ha prodotto in termini radicali lo sganciamento della coscienza artistica dalle funzioni del presente so-spingendola verso traguardi futuri, consumando le sue energie nella visione di quanto è prefigurabile, di un miraggio più che del conseguimento di un risultato definitivo. Il programma wagneriano che si reggeva sul principio della “Zukunftsmusik”, destinata al pubblico a venire più che a quello coevo dai cui condizionamenti mirava a sciogliersi, innescò un processo di accelerazione che portò a bruciare le tappe dell’innovazione segnando in forme sempre più laceranti il divario tra l’opera d’arte e il contesto di ricezione. “Il mio tempo verrà” fu il motto di Gustava Mahler, cosciente del grado di incomprendimento che circondava il suo messaggio.

L'avanguardia artistica è nata da questa situazione di sfasamento tra espressioni prodotte da profonde intuizioni a cui giunsero i creatori (sempre più votati alla sperimentazione) e il pubblico, che si è articolato in fasce distinte tra chi è stato in grado di seguirne l'arduo percorso e chi, rimanendo condizionato dalla consuetudine, è rimasto fedele ai modelli del passato.

Su questo fatto, nelle trattazioni miranti a mettere a fuoco la natura del fenomeno artistico novecentesco, non si è mai riflettuto abbastanza. Soprattutto per quanto riguarda la musica non possiamo ignorare che, a fronte di un'evoluzione che ha portato l'arte dei suoni a percorrere stadi di sviluppo sempre più avanzati (attraverso Stravinsky, Schoenberg, Bartók, il serialismo, l'alea, l'elettronica e via dicendo), la maggioranza del pubblico ha continuato a coltivare le espressioni della tradizione dando vita, nella pratica concertistica e attraverso i vettori della musica riprodotta (radio, televisione, disco, internet), a un museo permanente che ha rivitalizzato (come non mai era avvenuto prima nella storia) il passato in tutti i suoi gradi (dal più recente a quello che si perde nella notte dei tempi). In questo senso l'equivalenza tra Novecento e modernità, diventata un luogo comune, andrebbe relativizzata in una definizione più attenta ai modi in cui l'ipoteca del passato pesa sull'insieme della realtà artistica del secolo trascorso in cui ci troviamo ancora immersi. Artisticamente cioè è stato (ed è ancora) possibile che un individuo novecentesco (o contemporaneo) sia potuto e possa crescere identificandosi con valori e modi appartenenti al passato, annesso come fosse un portato dell'oggi, prescindendo dalle manifestazioni genuinamente sorte nel presente. Nella misura in cui l'opera fu una palestra di educazione sentimentale, ad esempio la Traviata come esaltazione del sentimento in un contesto di sfida alle convenienze e alle ipocrisie sociali, essa è stata ed è ancora in grado di costituire un fattore di coinvolgimento delle coscienze a livello emozionale e morale più delle stesse rappresentazioni odierne, al punto che persino oltre i confini del genere operistico lo stesso grado di commozione ha debordato in un film di successo quale *Pretty Woman*. Da questo punto di vista non saprei dire se il Novecento

sia stato più il secolo dell'innovazione e non piuttosto il secolo della rivincita del passato in una situazione paradossale che, accanto alla produzione di opere anche di grande rilievo significative per il grado di estrema emancipazione dalla tradizione (che ha portato a strappi anche violenti della continuità), ha parallelamente consolidato i fondamenti dell'eredità che ci è stata trasmessa dai predecessori.

Utopia, abbiamo detto, in questo condividendo l'arte novecentesca l'aspirazione dei movimenti politici che hanno trascinato le masse nelle rivoluzioni che hanno sconvolto l'Europa e il pianeta tutto, fino a spegnersi nella disillusione di non essere riuscite a dar vita a quell'uomo nuovo, emancipato dai condizionamenti del bisogno e dell'oscurantismo di cui era giunto a prendere coscienza attraverso il progresso guidato dal pensiero radicale. Non è certamente un caso che il cammino dell'arte novecentesca nelle sue forme più avanzate abbia seguito un corso cronologicamente parallelo alle rivoluzioni politiche fondate sul principio della rigenerazione dell'uomo (il comunismo e il fascismo). Il programma era esplicito, come risulta dall'*Harmonielehre* che Schoenberg elaborò tra il 1909 e il 1911, in cui, pur essendo ancora lontano lo sbocco estremo del suo pensiero, la direzione era tracciata: ***“L'artista coraggioso si abbandona completamente alle sue tendenze; e solo chi si abbandona ad esse è coraggioso, e solo chi è coraggioso è un artista.*** Manderà allora per aria la tradizione, si scuoterà di dosso i risultati dell'educazione, balzeranno in primo piano le sue tendenze, gli ostacoli creeranno un nuovo corso alla corrente dei suoi sentimenti e si imporrà sugli altri un colore preciso che, nel quadro precedente, era subordinato: è nata una nuova personalità, un uomo nuovo !”

In perfetta equivalenza con le istanze di lotta contro la borghesia e il capitalismo, l'arte di rottura d'inizio secolo si dichiarò immediatamente alternativa al sistema esistente e alla stessa classe borghese, dai cui referenti culturali pur sempre dipendeva. La condanna da parte del nazismo di quell'avanguardia come “arte degenerata” fu appunto dovuta all'identificazione di quella con il comunismo (“bolscevismo culturale” era l'epiteto equivalente).

Il fatto poi che il movimento hitleriano attaccasse a sua volta la raffinata linea artistica borghese sollecitando le forme più populistiche ne è la conferma in negativo, così come la svolta repressiva dell'URSS nei confronti dell'élite artistica in favore del risorgere della vieta mentalità sottoforma di "realismo socialista". Ora non è senza significato che - dopo i sussulti seguiti ai moti del '68 con esiti anche in campo artistico attraverso il moltiplicarsi della provocazione nelle manifestazioni alternative (in questo caso estese oltre il confine giurisdizionale della borghesia) - la chiusura dei conti con quel passato ideologico sia avvenuta contemporaneamente alla caduta del Muro di Berlino. L'evento dell'89 non è stato solo l'inizio dello sconvolgimento dell'ordine mondiale basato sulla dialettica tra due sistemi politici ma - nella misura in cui l'URSS soccombente aveva preteso di incarnare lo stadio evolutivo avanzato della società reso possibile attraverso lo strappo della continuità rispetto al precedente storico, mentre l'Occidente che prevaleva vi trovava la conferma della ragionevolezza del proprio modello depositario del moderato sviluppo della tradizione - sanciva la fine dell'ostracismo verso le forme espressive considerate in ritardo sui tempi, per non dire regressive.

Il Postmodernismo, con la sospensione dell'idea di evoluzione permanente, vi trovava perciò conferma alla capacità di sottrarsi al passaggio obbligato nella morsa tra conservazione e rivoluzione. Il primo effetto è stato il venir meno della tensione verso il tempo a venire e la tentazione di volgere lo sguardo all'indietro, non necessariamente con intento restaurativo ma certamente senza più pregiudizi verso ciò che poteva apparire retrodatato. L'esercizio ormai decennale della pratica di forme emancipate dalla tradizione ha consentito di tornare a rivolgersi al passato con sguardo non coinvolgente, col senso di una distanza immunizzante, base di operazioni non necessariamente scontate. È forse presto per vedervi la costituzione di un'organicità creativa in grado di consolidare principi altrettanto cogenti rispetto a quelli che per quasi un secolo hanno retto le sorti delle espressioni radicali. Probabilmente ci troviamo in una fase dove l'eccitamento per la liberazione dai lacci dell'imperativo antagonistico spinge disordina-

tamente al recupero di ciò che prima era vietato, in abbuffate ancora troppo scopertamente compiaciute per costituire un fondamento all'elaborazione di progetti serenamente emancipati dalla semplice reazione a una disciplina troppo supinamente subita.

In verità già all'interno del messaggio radicale era costituita l'opposizione tra due ipotesi, quella dirompente lanciata verso il superamento dello stadio integrato nell'ordine acquisito dalla società e quella tendente a sottomettersi a quell'ordine. Nella sua Filosofia della musica moderna (1949), a sostegno della linea tracciata da Schoenberg e prima ancora di affrontare il conflitto con l'"alienata" posizione stravinskiana, Adorno metteva in guardia coloro che davano già segno di utilizzare il metodo dodecafonico non come una chiave per dare espressionisticamente voce al "dolore non trasfigurato dell'uomo, la cui impotenza è aumentata tanto da non permetter più né gioco, né apparenza", bensì come il fondamento di un sistema in cui il principio di un nuovo ordine portava al riequilibrio del rapporto tra artista e società. Ciò che invece gli appariva fondamentale era la tensione dialettica in cui si profilava l'espressione schoenberghiana, capace di subire il richiamo della matrice espressiva lasciata come ipoteca dal Romanticismo nel momento stesso in cui se ne emancipava grazie al metodo dei dodici suoni: "La tecnica dodecafonica è una tenaglia inesorabile che trattiene le forze che altrettanto inesorabilmente vorrebbero disperdersi: usarla senza l'opposizione di queste forze, organizzarla senza che ci sia nulla che si oppone e nulla da organizzare è fatica vana". In questo senso il percorso dell'avanguardia viennese non è disgiungibile dal radicamento nel passato in cui si specchia, fosse solo per la deformazione delle strutture ereditate costituenti il suo punto di partenza. Opposizione quindi, che implica un allontanamento dalla regola, una distanziazione mirante a sciogliersi dal codice imposto dalla società, pagata con la "solitudine come stile", con l'opera d'arte privata dei nessi che la integravano nei rapporti sociali al punto da apparire come "il manoscritto chiuso in una bottiglia".

La posizione di Adorno, che ha segnato profondamente l'esegesi del moderno, con ciò implicava il contrasto con una diversa maniera di prendere le distanze dal precedente storico, quella di una modernità apparente appunto, che nel confronto con le forme ereditate rinuncia a rivendicare "la soggettività estetica autonoma, che aspira ad organizzare l'opera d'arte per impulso proprio, in libertà", abbandonandosi al compiacimento dell'"abilità artigiana nel disporre a piacimento di una dimensione staccata del materiale, invece di essere una coerenza costruttiva che assoggetta tutti gli strati del materiale alla medesima legge". È superfluo ricordare che in tale definizione è adombrata la figura di Stravinsky, additato come l'esponente maggiore del "sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione". Se lo stacco radicale operato da Schoenberg era dettato dalla preservazione del primato e dell'autonomia del soggetto rispetto alla società che ne gestiva l'inquadramento, con il compositore russo "Il soggetto, che ormai musicalmente non ha più nulla da dire di se stesso, cessa in tal modo di 'produrre' in senso proprio, e si accontenta della vuota eco del linguaggio musicale oggettivo che non è più suo". Di qui la distanza oggettiva e la fortunata definizione di "musica al quadrato" implicante un rapporto con il passato non più inteso come continuità della ricerca di verità nel superamento delle forme espressive via via decadute di senso, bensì come possibilità di manipolare quelle forme nell'indifferenza al loro significato, assunte come gusci vuoti privati del succo, come frutti avvizziti non più in grado di generare altre piante. Al neo-oggettivismo Adorno rimproverava il venir meno della responsabilità nei confronti del materiale, il "giocare con i mezzi senza curarsi dello scopo", il mimare una funzionalità senza produrre nulla di sostanziale, risolvendosi in gesti puramente ornamentali. In questo senso la regressione sarebbe doppia, nel senso del marchio neoclassico proveniente dal preciso ambito stilistico sei-settecentesco di riferimento, ma anche nel senso della funzione esornativa che in

quella società era prevalentemente richiesta alla musica. Indifferenza nella gestione del referente stilistico assunto dal passato che porterebbe alla deresponsabilizzazione nel confronto con esso, non a caso sconfinante nel grottesco: "Il grottesco è di solito socialmente la forma sotto cui viene reso accettabile ciò che vi è di estraneo o di progredito. Il borghese è pronto ad avvicinarsi all'arte moderna se essa lo rassicura, con il suo aspetto, che non deve essere preso sul serio". Se così fosse, tutto l'arco neo-oggettivistico (neoclassico) delle esperienze primonovecentesche non sarebbe che una restaurazione mascherata, "musica tradizionale pettinata contropelo" (secondo l'affermazione di Adorno).

Al di là del fatto che, in base a questa concezione dialettica, tale contrario opposto alle scelte radicali si erge come una necessità (la seconda faccia della medaglia senza la quale la prima nel suo carattere antagonista non si giustificerebbe), questo schema pecca per le esclusioni, lasciando fuori una moltitudine di esperienze che per il Novecento hanno contato molto, come la risorgenza delle radici etniche nell'Europa orientale o il pionierismo su terreno vergine che negli Stati Uniti ha sviluppato una coscienza liberata *ab imo* dall'ipoteca storicistica. Senza considerare che ci fu anche un neoclassicismo che, pur partendo dalla matrice stravinskiana, ha guardato decisamente più al passato che al futuro. Si tratta della modernità musicale italiana che ha radice nella "Generazione dell'Ottanta" (Ottorino Respighi, Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero) sorta come reazione all'"internazionalismo" dell'opera italiana da cui prese le distanze in nome di una dignità nazionale ritenuta offesa dalla sua platealità, per cui, sorretta dal filone neo-oggettivistico già tracciato a livello continentale, vi rifluisce con contributi specifici attingendo al ricco patrimonio di musica strumentale italiana preottocentesca. In questo caso il prevalere dell'ipoteca nazionalistica portò a separare l'esperienza italiana dal contesto europeo. Se nel 1924 Casella si era fatto promotore della famosa tournée di Schoenberg chiamato a presentare il suo *Pierrot lunaire* al pubblico della penisola, in realtà (accostandovi il proprio *Concerto per due violini*,

*viola e violoncello*) lo scopo era soprattutto quello di dimostrare l'indipendenza degli italiani da una scuola ritenuta estranea alle proprie radici. Sostenuto dall'evoluzione politica del paese, egli poteva quindi tranquillamente sentenziare nel 1930 (in 21+26) che "la atonalità è una musica assolutamente impossibile per noi italiani" e compiacersi nel vedere "un forte gruppo di compositori risuscitare una musica di stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita". Anche questo è il Novecento che, con tutte le sue tensioni, le sue priorità, le sue esclusioni, i suoi integralismi, i suoi deliri e le sue derive, artisticamente è stato il secolo che più si è confrontato con il passato e con la storia e che per essere compreso appieno non può accettare di vedersi rappresentato solo dalle esperienze radicali, ma va considerato nella pluralità delle scelte anche contrapposte, tutte in ogni caso attraversate da una dinamica essenzialmente rivolta a misurare il rapporto con la tradizione. La sua ricchezza, a conti fatti, sta proprio nella molteplicità delle ipotesi e nella varietà delle realizzazioni che, insieme con i prodotti che emblematicamente lo caratterizzano (costituendo un patrimonio di cultura non inferiore ai precedenti), ha rafforzato notevolmente la coscienza critica dei fruitori.

## **Nella Svizzera italiana il ruolo della radio**

Nella Svizzera italiana il Novecento artistico si è manifestato con ritardo. Sul tema si è già dibattuto, sia relativamente alla generazione dei letterati con le prime testimonianze dell'uscita dalle secche tardo ottocentesche nei primi anni 40 (Circolo italiano di lettura animato da Giovan Battista Angioletti, Collana di Lugano di Pino Bernasconi), sia per le aperture dei giovani esponenti dell'arte visiva dello stesso periodo (Gruppo Terrarossa, ecc.). Per quanto riguarda la musica tale discorso non è stato ancora affrontato. La marginalità dell'attività musicale compositiva che la nostra storia ha conosciuto fino a pochi decenni fa purtroppo non fornisce nemmeno la materia del contendere. Eppure vi sono stati momenti anche rilevanti che meritano di essere ricordati perlomeno per capire quali sono stati i poli dello sviluppo che oggi ci rende meno sguarniti sulla scena della creazione moderna. In questo senso è indubbio che il ruolo decisivo va riconosciuto nell'istituzione della radio, fin dall'inizio nata come organismo chiamato a svolgere il suo compito nel contesto nazionale, quindi non solo regionale. Per quanto limitata nei mezzi e nelle scarse risorse culturali ed artistiche del bacino di riferimento, la Radio della Svizzera italiana, stimolata dal confronto con le altre stazioni nazionali a cui nei primi decenni era chiamata ad offrire contributi negli spazi di programma in comune, mantenne l'ambizione di tenere alta la guardia e di non cadere nella facile trappola del dilettantismo e della mediocrità provinciale. Fin dai primi anni il suo microfono fu messo a disposizione di figure rappresentative del mondo musicale che di persona furono invitate a portare le loro creazioni. Basterà ricordare Frank Martin il 6 dicembre 1934 sul podio della Radiorchestra in un concerto monografico in cui furono presentati *Pavane couleur du temps*, le musiche di scena per *Edipo a Colono*, il *Quintetto con pianoforte* e quattro pezzi per pianoforte eseguiti dallo stesso compositore, Darius Milhaud pure sul podio della Radiorchestra nel 1938,

Francis Poulenc lo stesso anno ad accompagnare il tenore Pierre Bernac in una serie di proprie liriche da camera, Arthur Honegger ospitato nel 1939 a presentare tutte le sue composizioni per pianoforte (e per canto e pianoforte, ritornandovi nel 1946 a dirigere composizioni sue per orchestra e nel 1947 addirittura per un vero e proprio festival a lui consacrato tra il 23 marzo e il 3 aprile 1947. Da menzionare sono anche le presenze di Alfredo Casella nella *Sonata a tre* op. 62 (eseguita al pianoforte nel 1940 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*, per non parlare di Richard Strauss il quale, in occasione di un suo lungo soggiorno a Lugano nella primavera del 1947 accettò l'invito a dirigere alcune proprie composizioni alla testa della Radiorchestra il giorno del suo compleanno (11 giugno), mantenendo la promessa di comporre per il complesso luganese il *Duett-Concertino* per clarinetto, fagotto e archi, di cui Nussio assicurò la prima mondiale il 4 aprile 1948.

L'importanza della RSI sta soprattutto nell'aver saputo concedere spazio a personalità di primaria importanza non di origine ticinese, ma ospitati nella regione. Se ragioni cronologiche non le permisero di onorare Eugen D'Albert, il grande pianista e compositore morto a Riga nel 1932 ma che volle essere sepolto nel cimitero di Morcote dopo avere preso residenza a Figino nel 1927, in più occasioni onorò la presenza nella regione di Friedrich Klose, allievo di Bruckner nato a Karlsruhe, dal 1921 residente a Muralt e poi a Ruvigliana, le cui musiche entrarono nel repertorio della locale Radiorchestra benché non più rappresentative del gusto del tempo. 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 che nel 1933 con l'avvento di Hitler al potere 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'*Épitaphe pour Maurice Ravel* per pianoforte e orchestra che Hermann Scherchen il 10 marzo 1938 aveva inserito nel suo primo programma approntato per la RSI. Il 10 maggio 1946 troviamo ancora i suoi *Gesänge im Zwielficht* interpretati dal soprano Annette Brun, mentre (diretta da Nussio) il 9 ottobre la Radiorchestra eseguiva la sua *Musica in forma di spirale*. 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 alcune sue composizioni cameristiche (la "Sonatina per due violini" trasmessa il 16 febbraio 1939 e una serie di suoi Lieder interpretate dal tenore Simons Bermanis), ma si ricorda la sua collaborazione alla RSI come trascrittore di musiche italiane per l'orchestra e il coro. Più emblematico è il caso di Wladimir Vogel il compositore russo-tedesco attivo dal 1936 in poi tra Comolengo 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-Vacchini, nel 1941 compose per la RSI le Liriche su testo di Francesco Chiesa che furono trasmesse il 14 marzo nell'interpretazione di Fernando Corena, mentre i suoi *Madrigali* per coro a cappella su testo di Aline Valangin (1938-39), la prima sua composizione scritta in base al metodo dodecafonico, trovarono fra i primi esecutori il Coro della RSI diretto da Edwin Loehrer che li presentò al microfono della nostra radio il 12 ottobre 1943, un anno dopo la loro prima esecuzione a Basilea.

D'altra parte l'arrivo a Lugano (dove avrebbe risieduto fino al 1951) del compositore e pianista bernese Edward Staempfli (di formazione cosmopolitica in Germania e a Parigi, la cui *Musik für 11 Instrumente* aveva ottenuto il Prix Henry Le Boeuf) portò sicuramente una ventata considerevole di modernità, documentata dall'esecuzione l'11 maggio 1942 nello studio del Campo Marzio della sua *Sonata* in un programma di musiche per pianoforte a quattro mani con Suzanne Wetzel-Favez. Lo documenta pure l'esecuzione l'11 settembre 1944 alla RSI del suo *Duo per due pianoforti* composto nel 1938, eseguito (insieme con l'*Andante* e *Allegro molto* dal *Concerto per due pianoforti* di un altro compositore svizzero, Peter Mieg) da due artiste luganesi, Carla Badaracco e Pina Pozzi, quest'ultima detentrici del secondo premio ottenuto al *Concours international d'exécution musicale* di Ginevra nel 1943 che le aprì una discreta carriera concertistica. Di Staempfli il 15 aprile 1945 Loehrer diresse anche i *Sei sonetti* per soprano e orchestra da camera insieme con *Une des fins du monde* di Rolf Liebermann, che alcuni anni prima era venuto ad Ascona a perfezionare la composizione con Wladimir Vogel. Radio Monteceneri costituì quindi un punto di incontro non solo genericamente parlando (surrogando la mancanza di istituzioni musicali) ma per la presenza fisica degli artisti invitati al suo microfono, fondamentale soprattutto per coloro che per vari motivi si erano stabiliti nella Svizzera italiana e che il polo rappresentato dallo studio radiofonico tolse dall'isolamento favorendo (come in questo caso) il loro contatto con la realtà locale. In proposito occorre perlomeno ridimensionare un certo luogo comune che pretende il Ticino indifferente alla presenza pur cospicua di personalità di provenienza nordica (anche rilevanti come Hesse, Hauptmann, Zweig, Ball, Klee, Arp, ecc.), rimaste rintanate nelle loro residenze senza contribuire allo sviluppo della cultura locale (sottolineando il grado di incompatibilità fra i due livelli). Se questo fu il caso dei letterati certamente, non lo fu per quanto riguarda la musica, sia per la sua natura comunicabile al di là della barriera linguistica, sia per il ruolo che appunto la radio vi svolse come intermediario, dovuto

all'ambizione di mantenersi all'altezza della funzione che altrove la radiofonica aveva assunto nei confronti della creatività contemporanea e alla constatazione della scarsa rilevanza dei pochi compositori indigeni che l'ente non esitò a surrogare adottando in un certo senso la produzione degli artisti venuti da fuori.

Non si può pertanto passare sotto silenzio il significato dell'incarico di composizione dato ad Ernst Krenek, allora residente nella regione, addirittura per un'occasione celebrativa. Per il concerto d'inaugurazione del studio radiofonico il 6 novembre 1938 Radio Monteceneri commissionò al compositore austriaco l'ouverture *Campo Marzio op. 80*, il cui titolo non solo derivava dal nome della zona in cui era stata edificata la nuova struttura, ma anche da quello dello stadio attiguo in cui giocava regolarmente la squadra locale, tant'è vero che la composizione sintetizza il dinamismo dello svolgimento del gioco calcistico nel contesto fragoroso di folla vocante a giustificare l'aspirazione sonora, l'intrico ritmico, lo stridore delle dissonanze di un pezzo che si qualifica accanto ad altre opere di carattere "metropolitano" del tempo (*Rugby* di Honegger, *Foules di Ferroud*, *La bagarre* di Martinu, *Record* di Tocchi, ecc.). La scelta si ripeté nel 1962 per l'inaugurazione della nuova sede radiofonica di Besso quando all'ufficialità nazionale invitata fu offerta l'esecuzione diretta da Edwin Loehrer della *Meditazione su una maschera di Modigliani* commissionata a Wladimir Vogel su testo di Felice Filippini. Fra i momenti di particolare rilievo è inoltre da ricordare l'occasione già offerta nel 1937 ad Ernst Krenek di dirigere alla nostra radio varie sue composizioni, tra cui l'intermezzo *Estremadura* dall'opera *Karl V* che l'anno prima Ansermet aveva diretto al festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Barcellona (mentre la prima esecuzione integrale dell'opera, che segna il definitivo approdo del compositore al sistema dodecafonico, sarebbe stata data a Praga solo l'anno dopo).

## Lo scotto pagato all'italianità

In verità tale apertura del nostro ente radiofonico non avvenne senza contraccolpi, dovuti al fatto di trovarsi esso direttamente confrontato con la realtà d'oltre San Gottardo, da cui giungevano spinte verso una dimensione cosmopolitica e radicalizzata del fare artistico, in contrasto con la corrente maggioritaria che in ambito italiano aveva portato all'arroccamento su posizioni nazionalistiche, impegnate a demarcare il confine tra il senso di continuità rispetto ai valori della classicità ereditati dal proprio glorioso passato e la rottura degli equilibri che si era manifestata in campo europeo. Il valore dell'italianità particolarmente sentito e coltivato in Ticino durante gli anni del fascismo (ed anche oltre la fine della guerra), indipendentemente dalla netta contrapposizione politica, ne ancorava le prospettive artistiche alle conseguenti forme di autarchia culturale che, sommate alle remore strutturali tipiche della provincia, ritardarono fino agli anni 50 il riallineamento con il grado avanzato della scena internazionale. In ambito musicale ne abbiamo il riscontro nella dialettica instauratasi alla RSI tra le aperture di una figura quale Edwin Loehrer (che alla RSI non solo creò un vero e proprio punto di riferimento per la riproposta della musica antica italiana ma si distinse anche per le scelte innovative che lo portarono già all'inizio degli anni 40 a proporre musiche avanzate com'erano quelle di Vogel citate) e la posizione conservatrice di Otmar Nussio il quale, pur essendo compositore (ma proprio per la formazione respighiana), non oltrepassò mai l'orizzonte delle forme tornite e solari di matrice mediterranea. L'ambito di intervento suo e del secondo direttore della **Radiorchestra**, Leopoldo Casella, rimase infatti fino al termine della loro attività negli anni 60 quello della musica neo-oggettiva che aveva dominato nel periodo tra le due guerre, di autori quali Riccardo Pick-Mangiagalli, Mario Pilati, Felice Lattuada, Virgilio Mortari, Carlo Alberto Pizzini, Gian Luca Tocchi, Renzo Bossi (gli ultimi quattro presenti anche sul podio della Radiorchestra), per fare solo pochi nomi, invitando a dirigere proprie opere direttori di convenienza (a scopo di scambio) come Gaston Brenta nel 1956, o addirittura

alcuni compositori-direttori "decotti" (potremmo dire per il ruolo ufficiale detenuto durante il fascismo). Adriano Lualdi (già deputato e consigliere nazionale alla Camera dei fasci e delle corporazioni attraverso cui si era assicurato incarichi prestigiosi) fu chiamato a più riprese, ancora nel 1964 a dirigere la sua opera **Le furie di Arlecchino**. Ennio Porrino, che si era distinto come teorico di un'"arte autarchica" e come autore dell'**Inno dei legionari della Repubblica di Salò**, fu più volte sul podio della Radiorchestra.

In tal modo si spiegano i primi interventi critici di Carlo Florindo Semini il quale, indipendentemente dai meriti di promotore culturale assunti in seguito, al suo arrivo alla RSI stabilì un fronte che, pur non riuscendo a prevalere del tutto, in forza della sua formazione napoletana lo erse a sentinella di una posizione essenzialmente impegnata a difendere valori che con la fine della guerra stavano ormai alle spalle. Commentando un programma dedicato al trentesimo dell'URSS, parlando di Mossolov e Sciostakovic, egli metteva l'accento su "quella produzione che si scosta e dalle astruserie metafisiche della corrente scriabiniana e dalla volgarità di effetti propagandistici" ("Radioprogramma", 1 novembre 1947, p. 4). Presentando i quartetti di Vito Frazzi e di Carlo Savina elogiava la loro capacità "di liberarsi dal peso dei riguardi dovuti allo snobismo e della singolarità raggiunta ad ogni costo [differenziandosi] da quella produzione ove l'anima e la fantasia - cioè le eterne sorgenti dell'arte - sono eliminate dal meccanismo tecnico come valori provvisori e contingenti" ("Radioprogramma", 9 agosto 1947, p. 4). È superfluo sottolineare come tali criteri di giudizio fossero ancora intrisi dell'animosità che aveva alimentato l'ostracismo decretato nell'anteguerra contro gli spiriti che rifiutavano di essere assimilati al dettato organico alle scelte politiche d'ordine e di autorità, esplicitamente riprodotto nei termini imposti alle "espressioni artistiche contemporanee, che possono essere valide a condizione che ogni fremito polemico e rivoluzionario sia superato e purificato dalle libere ed inalterabili ragioni dell'arte" ("Radioprogramma", 22 luglio 1950, p. 9). Nel commento a tre concerti della Radiorchestra, che come si vede era particolarmente impegnata a dar voce alle nuo-

ve espressioni, allo scopo di guidare l'ascolto attraverso la loro varietà egli riproduceva la stessa terminologia che era servita ai detrattori della "musica degenerata" a tracciarne il profilo patologico, distinguendo le espressioni "pervenute a risultati concreti (riconoscibili per solidità e novità di architettura formale, ampio respiro e consistenza inventiva), [da] altre disperatamente aggirantesi nei meandri del più grigio cerebralismo e apparentemente illuminate dall'idea di comicità e di grottesco che, in effetti, non riesce a nascondere l'ipocrisia di una truccatura, spesso soltanto pirotecnica e chiassosa" ("Radioprogramma", 22 luglio 1950, p. 3).

Chiaramente il modello era quello italiano, di un'Italia di cui tuttavia non riconosceva ancora la svolta che anche in campo estetico, oltreché politico, era avvenuta al termine della guerra aprendola alle prospettive europee, celebrata quindi ancora per i valori restaurativi di un preteso primato latino proveniente dalla sua storia secolare. Un concerto pubblico diretto da Bruno Erminero con musiche di Licinio Refice, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti ed Alfredo Casella fu l'occasione di dichiarare la sua professione di fede: "Assertori convinti della necessità di portare dinanzi al pubblico nostro opere che parlino un linguaggio nuovo, ma un linguaggio che non abbia l'unico privilegio della curiosità e dell'anomalia cerebrale, non possiamo che approvare l'odierna presentazione: musiche italiane moderne non recentissime ma sempre attuali per il vivo senso di poesia che le sorregge. Segnaliamo particolarmente gli 'Inni greci' dalla 'Festa delle Panatenee' di Pizzetti, musica di scena ispirata al mondo classico. Più di una volta il compositore di Parma ha saputo risuscitare nel suo cuore quel mondo greco che, a preferenza, gli fu prodigo di risonanze armoniose; ed è proprio questo il Pizzetti che amiamo, perché quelle visioni Egli sa fermare in un quadro musicale, breve e perfetto, penetrato dagli spirti d'una danza ideale" ("Radioprogramma", 8 marzo 1947, p. 4).

## Apertura degli orizzonti

Si può capire allora cosa Semini potesse pensare della dodecafonìa la cui affermazione ebbe una tappa importante che coinvolse il Ticino ed in parte la radio, quando Wladimir Vogel riunì un gruppo di "reduci" e di neofiti convertiti a quel messaggio (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris, Erich Schmid, Rolf Liebermann, Alfred Keller, Hermann Meier) in una conferenza tenuta il 12-13 dicembre 1948 all'Hôtel Victoria di Orselina come sessione preparatoria del Primo Congresso internazionale per la musica dodecafonica che si sarebbe svolto a Milano il 4-7 maggio 1949. La RSI non vi era parte in causa, ma sappiamo che vi fu il progetto da parte di Loehrer di tenervi un concerto di composizioni corali-orchestrali fra cui i cori da *Il prigioniero* di Dallapiccola, opera che avrebbe avuto la prima esecuzione solo il 1 dicembre di quell'anno. Per motivi organizzativi e finanziari il progetto non andò in porto, ma un contributo indirettamente proveniente dalla radio luganese a Milano ci fu comunque attraverso la partecipazione di Margherita De Landi (soprano del coro di Loehrer) accompagnata dal marito Edward Staempfli nei *Kafklieder* di Krenek, mentre l'anno prima la coppia aveva partecipato al concerto tenuto ad Orselina in margine alla conferenza preparatoria. Comunque, dopo avere già diretto i *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* di Dallapiccola in esecuzioni dal 1946 in poi, Loehrer ne presentò i *Cinque frammenti di Saffo* nel 1949, seguendolo fino alle ultime opere (*Tempus destruendi e Tempus aedificandi* nel 1974), mentre di Riccardo Malipiero avrebbe diretto nel 1949 la cantata *Antico sole* e nel 1959 l'opera *La donna è mobile*. Al contrario il quadro delle esecuzioni di musica moderna affrontate da Nussio e da Leopoldo Casella, oltre i referenti d'obbligo (Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Honegger, ecc.), rimaneva circoscritto agli autori rappresentativi di una modernità moderata (Jean Rivier, Benjamin Britten, Arthur Benjamin, Marcel Poot, solo per fare alcuni nomi).

Loehrer, che pure non trascurò autori moderati quali Britten, Jean Françaix, Jean Absil, Jacques Ibert, Marcel Landowsky, Carl Orff, Poulenc, Vaughan Williams, Felice Quaranta, Gian Carlo Menotti e altri, a Wladimir Vogel garantì la presentazione anche di altre opere (*In memoriam* nel 1948, *Goethe-Aphorismen* nel 1959, *Preludio - Interludio lirico - Postludio* nel 1965, *Sei frammenti da "Thyl Claes"* nel 1970), andò anche oltre giungendo fino a Webern (nel 1956), in un ventaglio di autori spazianti tra Frank Martin (di cui nel 1957 eseguì *Le vin herbé* in versione italiana come "il vin fatto" e più tardi *Pilate*), Bohuslav Martinu (*What Men Live By* nel 1956 e *Gilgamesch* nel 1959), Michael Tippett che invitò nello studio di Lugano il 16 dicembre 1951 a dirigere il suo celebre oratorio *A Child of Our Time* (poi ripreso diretto da lui stesso), fino alle composizioni vocali di Olivier Messiaen per le quali invitò nel 1960 Marcel Couraud a dirigere il suo coro, ad Hans Werner Henze di cui affrontò i *Cinque canti napoletani* nel 1966, i *Cinque madrigali su testi di Villon* e la *Cantata della fiaba estrema* nel 1967, ai *Canti amorosi* di Wilhelm Killmeyer nel 1968, a *Psalm of Christ* di Klaus Huber, a *Psalm 130* di Heinz Marti e a *Gelöstes Haar* di Peter Wettstein nel 1970, a *Chant de naissance* di Wolfgang Fortner nel 1971, a *El carbonero* di Sylvano Bussotti e alle *Tres cantiones sacrae* di Rudolf Kelterborn nel 1974. Nell'ambito specifico della coralità non è inoltre da sottovalutare il suo impegno sul fronte degli autori che più innovarono in ambito novecentesco (Janacek, Bartók, Kodaly).

Di Loehrer vanno ricordate anche alcune prime esecuzioni svizzere, in particolare la *Messa* di Poulenc nel 1948 e la *Messa* di Stravinsky che preparò per la presentazione ufficiale il 22 aprile 1949 alle Settimane musicali di Ascona sotto la bacchetta di Ernest Ansermet, ma che sotto la sua direzione andò in onda sull'antenna di Radio Monteceneri il 13 marzo. Nella funzione assunta in un organismo dedito alla promozione della cultura italiana, esattamente come si era consacrato alla valorizzazione della musica italiana antica, era alla musica moderna del paese di riferimento che consacrò altrettante cure. Nei suoi programmi possiamo quindi trovare Pizzetti e Guido Guerrini abbinati a

Monteverdi e Pergolesi (22 gennaio 1950), Gian Francesco Malipiero (*Le sette allegrezze d'amore* e *Li sette peccati capitali* nel 1950, *Vergilii Aeneis* nel 1964, *La passione* nel 1966), più volte Giorgio Federico Ghedini (che invitò a dirigere di persona la prima esecuzione di *Contrappunti* il 12 aprile 1962), Goffredo Petrassi di cui diresse *La morte nell'aria* nel 1955 e i *Mottetti per la passione* nel 1970, Valentino Bucchi di cui presentò *Il contrabbasso* (1955), Giulio Viozzi a cui riservò l'esecuzione di *Un intervento notturno* (1955). Altri autori italiani considerati da Loehrer furono Louis Cortese, Guido Turchi, Flavio Testi, mentre, come nella musica antica era guidato dalla pratica accademica in forme cicliche di programmazione, così in forma sistematica poteva raggruppare Massimo Toffoletti, Alberto Soresina, Bruno Bettinelli, Guido Farina come "Giovani compositori milanesi" (22 luglio 1951), oppure Emilia Gubitosi, Barbara Giuranna, Elsa Respighi, Giulia Recli come "Compositrici italiane" (17 giugno 1951). L'interesse e l'impegno per la musica contemporanea, a fronte di certe preclusioni riscontrabili nelle scelte di Nussio e di Casella, portò Loehrer a sviluppare una collaborazione organica con un musicista che, in quanto allievo di Hermann Scherchen, frequentava il maestro nella sua attività presso lo Studio di musica e elettroacustica fondato a Gravesano nel 1954. Si tratta di Francis Irving Travis, allora alle prime armi ma affermatosi poi per la sua militanza in favore della musica contemporanea a livello europeo. Entrato in contatto con la RSI, dal 1957 in poi il giovane maestro americano contribuì in modo determinante ad allargare la paletta della programmazione. Nonostante il compito di assicurare la produzione vocale-orchestrale Loehrer lo lasciò libero di mettere in cantiere significative esecuzioni di musica strumentale. Nel 1957, sicuramente indottovi da Scherchen, il giovane maestro presentava *Dance Rhythms* op. 58 dwel dodecafonico americano Wallingford Riegger, contemporaneamente ai *Sex carmina Alcaeii* di Dallapiccola e al *IV Concerto* di Petrassi, due composizioni italiane lontane l'una dall'altra ma significative per il grado avanzato di modernità esibito quasi programmaticamente, temperata quell'anno dalla presentazione del *Canto e ballo sardo* di Casella,

dalla *Terza fantasia concertante* di Gian Francesco Malipiero e della *Musica notturna* di Ghedini, di cui avrebbe diretto due anni dopo il *Concerto dell'Albatro*, e ancor più nel 1963 dall'esecuzione della *Sinfonietta* di Mario Zafred.

Travis si dimostrò sempre pluralista nella militanza per la musica nuova, rispettata in tutte le sue diramazioni, benché si sia fatto una fama ponendosi al servizio del fronte radicale. La musica italiana, in base alla linea dettata da Loehrer, era prioritaria, per cui nel prosieguo ne troviamo molta. Di Petrassi a Lugano avrebbe ancora eseguito nel 1959 i *Quattro inni sacri* e *Noche oscura* nel 1970, mentre di Dallapiccola nel 1972 avrebbe affrontato *Il prigioniero*. Questo avveniva senza mancare alla funzione di valorizzare la modernità nei suoi capisaldi "stortici", come dimostra *La favola d'Orfeo* di Casella registrata nel 1961. L'8 dicembre 1958, accanto ad *Universa universis* per coro maschile di Gian Francesco Malipiero (di cui avrebbe eseguito anche *Preludio e morte di Macbeth* nel 1964) e alla *Corona di sacre canzoni* di Ghedini, troviamo in un suo programma autori italiani fra i primi a schierarsi sul fronte dodecafonico: Mario Peragallo con la *Musica per archi* e Alberto Bruni Tedeschi con la *Sinfonia in un tempo*, ereditata da Scherchen che l'aveva diretta nell'immediato dopoguerra a Venezia. Sempre in base alla ciclicità adottata da Loehrer nell'appuntamento con la "Musica moderna italiana" il 21 dicembre 1959 Travis presentava musiche di Vittorio Fellegara, Petrassi e Ghedini, mentre il 26 aprile 1963 era la volta di Guido Turchi, Orazio Fiume e Petrassi. Il maestro americano si muoveva a tutto campo, dalle composizioni corali di Schoenberg (1959), alle "opéras minute" di Milhaud (1962), all'opera *Corinna* di Wolfgang Fortner presentata in versione italiana il 18 maggio 1962.

La musica svizzera costituiva l'altro punto cardine della programmazione. A parte qualche concezione alla moderatezza (Tischauer nel 1961, Julien François Zbinden nel 1961 e nel 1962), le sue scelte erano inequivocabilmente orientate sul versante dodecafonico: *Musik* (scena sinfonica), *Chinesische Lieder* (interpretati da Eric Tappy), *Suite sopra sei canzoni popolari svizzere* di Rolf Liebermann (1962), *Impromptu*

(1959) e *Lyrische Suite* (1960) di Robert Suter, con un interesse particolare per una giovane leva quale Rudolf Kelterborn (*Suite per ottoni, archi e percussioni* nel 1960, *Sonate per 16 archi* nel 1961).

Molta musica contemporanea figurava anche nei programmi allestiti dagli altri direttori che Loehrer invitò sul podio a Lugano. Anzi, se per quanto riguarda la musica antica (o più genericamente del passato) fu lui a detenere prevalentemente la bacchetta, per la musica del Novecento concesse ampie possibilità ai maestri ospiti. Oltre a Paul Schmalz, Vittorio Baglioni, Werner Heim, Jean Meylan, Antonio Narducci, Willy Gohl, Napoleone Annovazzi, Tito Gotti, Råto Tschupp, Martin Turnovsky, Samo Hubad (per la musica moderna jugoslava), Ivan Marinov (per la musica moderna bulgara), Imre Czenki (per la musica moderna ungherese), Miltiades Caridis (per la musica moderna greca), significativa fu la presenza di compositori-direttori: Wolfgang Fortner nel 1959 con *Nuptiae Catulli* per tenore, coro e orchestra e *Aria per contralto e orchestra*, Walter Furrer con *Sources du vent* (1965) e *Türkische Lieder* (1970), Flavio Testi nel 1975 in concerto pubblico con *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Marcum*.

Un apporto di tutto rispetto relativamente alle espressioni più avanzate, con particolare attenzione alla scena italiana, fu assicurato dal maestro torinese Bruno Martinotti, per quanto riguarda Bruno Maderna (*Serenata n. 2*, 1966), Riccardo Malipiero (*In Time of Daffodils*, 1966, *Carnet de notes*, 1969, *Mosaico*, 1971, *Muttermusik*, 1978), Gianni Ramous (*Cantata*, 1966, *Lettera alla madre*, 1971), Dallapiccola (*Piccola musica notturna*, 1967, *Concerto per la notte di Natale*, 1971), Albert Moeschinger (*Miracle de l'enfance*, 1967), Carlo Jachino (1967), Vittorio Fellegara (1967, 1975), Petrassi (*Recréation concertante*, 1968, *Sonata da camera*, 1969), Luigi Nono (*Ha venido*, 1968), Webern (*Cantata op. 31*, 1968), Giacomo Manzoni (*Don Chisciotte*, 1969), Bruno Bettinelli (1971), Luciano Chailly (1975), Eric Gaudibert (*Année*, 1977), Lutoslawski (*Paroles tissées*, 1978). Come si vede, nonostante qualche oscillazione, il solco era ben tracciato nel campo dell'innovazione raccogliendo dal contesto italiano, in modo non completo ma sufficientemente rappresentativo, i segnali delle forze migliori.

L'operazione più originale, sfruttando al meglio le risorse dell'ente, fu comunque l'iniziativa di Loehrer di affidare a Travis l'organizzazione di un ciclo di musica contemporanea denominato Podio. Riunendo a seconda degli organici singoli membri dell'orchestra radiofonica, gli fu possibile allestire tra il 1960 e il 1961 una serie di programmi trasmessi la domenica mattina di composizioni in formazione cameristica, che coprivano l'arco della recente modernità internazionale, come rivelano gli autori prescelti (Stravinsky, Casella, De Falla, Hindemith, Weill, Dallapiccola, Mathias Seiber, Britten, Lex Van Delden, Walter Piston, Gian Francesco e Riccardo Malipiero). Purtroppo tale iniziativa non andò oltre l'arco di alcuni mesi, ma essa rimane uno dei momenti più originali della programmazione di musica contemporanea alla RSI, anche se tutto questo impegno produttivo rimaneva finalizzato alla trasmissione via etere senza sbocco nel rapporto diretto col pubblico. Questo capitò solamente l'11 febbraio 1963 con l'esecuzione di *Verklärte Nacht* e del *Pierrot lunaire* di Schoenberg diretti da Travis, che avvenivano in un contesto più favorevole ed interessato rispetto alla prima occasione che il pubblico ticinese ebbe di confrontarsi con questa musica il 27 febbraio 1947, quando Otmar Nussio presentò il tormentato ciclo vocale maeterlinckiano del compositore austriaco, accolto "con derisione e fischi" (come ricorda nella sua autobiografia).

Nel frattempo il pubblico locale aveva infatti avuto l'occasione di confrontarsi con Stravinsky, giunto di persona ai Concerti di Lugano a due riprese alla testa della Radiorchestra nell'esecuzione dei suoi lavori (il 29 aprile 1954 e il 28 aprile 1955), seguito da Paul Hindemith nel 1957 pure in veste di compositore-direttore. Inoltre il 20 gennaio 1962, con un concerto della Radiorchestra diretta dal giovane Charles Dutoit in un programma modernamente orientato su Stravinsky, Frank Martin e Arthur Honegger, promossa da Carlo Florindo Semini e quindi ancora centrata sulla radio, veniva ufficialmente fondata la sezione regionale della Gioventù musicale svizzera che in poco tempo giunse a radunare intorno a sé più di mille aderenti, rivelando la crescita di un interesse che in realtà andava oltre la musica. Al di là del risultato della formazione di un pubblico di ascoltatori fedeli delle manifestazioni

musicali che sempre più frequentemente si tenevano, la motivazione di tale sviluppo rispondeva a stimoli intellettuali derivanti dalla fruizione di occasioni artistiche ancor più frequenti in altre discipline. Non per niente più che organizzatrice di concerti la Gioventù musicale, attraverso conferenze, sedute d'ascolto e la creazione di un proprio periodico, era impegnata a prospettare una riflessione sui principi estetici, storici e sociali che informavano il fatto musicale. Sintomaticamente in quell'ambiente maturarono le scelte di alcune personalità quali Francesco Hoch e Luigi Quadranti, i primi a votarsi alla composizione sul fronte dell'avanguardia, o di interpreti quali Fabio Schaub, Luca Pfaff e Giorgio Bernasconi che intrapresero meritevolmente la carriera direttoriale per lo più al servizio dei prodotti della nuova creatività.

Una certa influenza proveniva dall'eco delle iniziative promosse da Hermann Scherchen nel suo Studio di Gravesano, assunto a centro di portata europea accanto agli studi consimili creati a Parigi, Colonia, Milano, Varsavia. Le attività portate avanti dalla sua istituzione (le realizzazioni sonore di Luc Ferrari e di Iannis 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, Abraham M. Moles, Michel Philippot, ecc., nonché la pubblicazione dei "Gravesaner Blätter", furono sostenute anche dalla RSI attraverso i contributi dell'ingegnere del suono Ermanno Briner, del responsabile tecnico Ausilio Scerri e del direttore Stelio Molo. Fra i pochi altri ticinesi a seguire anche solo occasionalmente i convegni di Gravesano fu Fausto Bernasconi, sacerdote-musicista-giornalista prematuramente scomparso. A dire il vero la RSI rimase guardingo rispetto all'attività del polo musicale di Gravesano, limitandosi a collaborazioni di tipo tecnico e a trasmettere alcune esecuzioni delle registrazioni che Scherchen realizzava con l'Orchestra Ars viva costituita ad hoc (un ciclo sulla sinfonia del 700 e arrangiamenti di musica leggera) al punto che alla morte nel 1966 del suo artefice non fu in grado di rilevarne l'iniziativa (come ci si sarebbe potuti attendere con la possibilità di collocare la RSI nel novero degli studi radiofonici protagonisti dell'innovazione compositiva allora operanti).

Un risultato di rilievo riuscì tuttavia a ricavarne. Tra il gennaio e l'aprile del 1965 in un memorabile ciclo di sei concerti Scherchen fu invitato sul podio della Radiorchestra a dirigere le nove sinfonie di Beethoven accoppiate ad altrettante composizioni di fresca creazione o addirittura in prima esecuzione, di Humphrey Searle (*Scherzi op.44*), Iannis Xenakis (*Polla ta dihna*), Albert Moeschinger (*Capriccio per fagotto e orchestra*), Leon Schedlowsky (*Elegia*), Tona Scherchen (*Tsu* [ambiguità]), Darius Milhaud (*Caroles op. 402*). Volute da Molo e gestite da Briner - deliberatamente sottratte alla competenza di Nussio, evidentemente insensibile di fronte a tale stadio di sviluppo della musica - le proposte del grande maestro che sarebbe di lì a poco scomparso, che presentavano a Lugano alcuni compositori dell'ultima generazione, furono di stimolo negli anni successivi a dare spazio alla musica d'avanguardia fino a quel momento emarginata.

Fu così che ancora la RSI l'11 settembre 1967, questa volta con Carlo Florindo Semini in prima linea, approfittando del passaggio del celebre Coro della Radio svedese diretto da Eric Ericson (reduce della prima esecuzione del *Requiem* di Ligeti al Festival della Biennale di Venezia) organizzò un memorabile concerto nella Chiesa di S. Pietro a Biasca rivelatore di come la musica d'avanguardia (in quel caso *Lux aeterna* di Ligeti accostato a *Friede auf Erden* di Schoenberg e a una vasta rappresentanza del repertorio corale scandinavo) proposta a un pubblico non direttamente predisposto alla musica seria (complice in quel caso la bravura e l'ammirevole virtuosismo canoro) potesse infrangere il muro di diffidenza che la circondava.

Per un certo periodo a farsi carico di trainare il pubblico su questo fronte fu la Gioventù musicale, di cui è importante ricordare il concerto che a Locarno ospitò il gruppo *MW 2* di Cracovia l'11 maggio 1968, il quale non del tutto involontariamente rispecchiava la turbolenza internazionale di quel momento critico. Per quanto proveniente da un paese comunista, il complesso polacco era noto per la capacità provocatoria dove il suono sconfinava nella gestualità e ci confrontava per la prima volta con eventi sonori programmaticamente dissacranti nel nome di John Cage (*Amores e Solo*) e di Boguslaw Schäffer

(*Quartetto per due pianisti, soprano e violoncello*).

Qualche anno dopo la Gioventù musicale fu in grado di organizzare in proprio il primo concerto interamente consacrato ad autori rappresentativi delle nuove tendenze, grazie a Fabio Schaub fresco di diploma il quale, con il proprio *Ensemble für zeitgenössische Musik* di Friburgo in Brisgovia il 22 novembre 1971, presentò nell'auditorium della RSI un impegnativo e vasto programma comprendente composizioni di Luciano Berio, Franco Donatoni, Morton Feldman, Niccolò Castiglioni, Paolo Castaldi e Fausto Razzi (gli ultimi due presenti a testimoniare il loro grado di militanza).

## Nel territorio oltre il microfono

Nel frattempo, con la cessazione delle funzioni di Otmar Nussio e di Leopoldo Casella, e la nomina a capo dei programmi musicali di Ermanno Briner, nel 1966 si era chiuso un capitolo di storia musicale, in parte ancora segnato dall'orizzonte circoscritto di un'italianità musicale di matrice classicistica poco disposta a confrontarsi con la spinta evolutiva delle esperienze radicali maturate nel resto del continente. Nel gennaio 1968 Briner diede il via alla rubrica quindicinale *Musica nel nostro secolo*, tribuna che selezionava le registrazioni effettuate dalle radio europee nelle canoniche sedi dei festival di musica contemporanea (Donaueschingen, Darmstadt, La Rochelle, Venezia, ecc.), mirando a un aggiornamento organico dell'attualità compositiva.

Con l'arrivo nel 1969, in qualità di direttore stabile dell'Orchestra della RSI, del giovane Marc Andrae (musicista instancabile nella ricerca di nuove forme comunicative e dai vasti interessi, particolarmente impegnato ad adeguare il suo lavoro alle necessità radiofoniche, nel senso di allargare gli orizzonti verso l'inedito in funzione di un archivio articolato di registrazioni), la stagione dei concerti pubblici radiofonici assunse un'ampiezza significativa. A differenza dei brevi cicli precedenti in cui la modernità era rappresentata da personalità di retroguardia (nella rassegna del 1967 un giovanissimo Riccardo Muti vi diresse l'atto unico *Il rosario* di Jacopo Napoli, mentre quella del 1968 intitolata "Musica di ieri e di oggi" Franco Mannino fu chiamato a presentare in versione di concerto la sua opera *Vivi*), si aprì un nuovo corso che, oltre ad impostare le stagioni concertistiche intorno al repertorio sinfonico facendo dell'orchestra l'asse portante, regolarizzò la presenza della musica del nostro tempo. Ciò avvenne a partire dal 1973 con la formula del concerto "Musica viva" integralmente consacrato ad opere di autori viventi (il *Concerto per violoncello e orchestra* di György Ligeti, il *Concerto per oboe e orchestra* di Bernd Aloys Zimmermann, e le prime esecuzioni di *Prove concertanti* di Francesco Hoch e di *Doktor Faust* di Paolo

Castaldi), in questo senso seguendo il modello dei paesi nordici (modificato in seguito con il semplice inserimento dei brani contemporanei nei normali programmi, a causa dell'appurata estraneità di tale "ghettizzazione" alle abitudini locali).

Ne uscì una serie ragguardevole di prime esecuzioni di opere commissionate ad autori quali: Robert Majek (1974), Mario Venzago (1974), Bruno Martinotti (*Paradigma per orchestra e nastro magnetico* diretta dall'autore), Hans Ulrich Lehmann (1979), Vinko Globokar (1979), Morton Feldman (1981), Gerhard Wimberger (1982), Salvatore Sciarrino (1983), Sylvano Bussotti (1984), Robert Suter (1985), Josef Haselbach (1986), Alessandro Lucchetti (1986), Christian Bänninger (1988), Luca Lombardi (1989). A questi occorre aggiungere i molti compositori ticinesi attraverso i quali si riflette l'evoluzione generazionale: Luigi Quadranti (1973, 1978, 1987), Andreas Pfüger (1974), Claudio Cavadini (1978), Ermano Maggini (1978, 1987), Francesco Hoch (1978, 1987), Paul Glass (1987), Renzo Rota (1987), Carlo Florindo Semini (1990), Denise Fedeli (1991), Giorgio Koukl (1981, 1991), Mario Pagliarani (1991), Sergio Menozzi (1991), ai quali occorre aggiungere Niccolò Castiglioni (*Morceaux lyriques* nel 1984), Peter Wettstein (*Suono del Ceresio* nel 1988, commissionato dalla Città di Zurigo), e Nguyen Thien-Dao (*Hoang-Hon* nel 1985) diretto da Luca Pfaff.

Per un certo periodo ad Andrae si affiancò Mario Venzago, attivo come pianista accompagnatore nella sede radiofonica dal 1971, il quale assicurò nel 1974 l'esecuzione di *Aventures* di Ligeti insieme con una prima esecuzione di Robert Majek, una propria nel 1977 (*Gegenzauber*) e nel 1981 una di Peter Wettstein. D'altra parte Giorgio Bernasconi, ospitato regolarmente, si attivò ben presto soprattutto in favore dei compositori ticinesi o residenti nella Svizzera italiana (Paul Glass, Hoch, Moeschinger, Pflüger, Dalibor Vackar col Gruppo Musica Insieme di Cremona nel 1978, Vogel, Glass, Renato Grisoni nel 1983), oltre all'occasione di presentare *Recital I (for Cathy)* il 7 dicembre 1982 alla testa del suo gruppo cremonese con Cathy Berberian qualche mese prima della morte della grande can-

tante la quale, dopo una registrazione di canti armeni, orientali e di Villa-Lobos, accompagnata da Luciano Sgrizzi risalente al 1960, al sorprendente concerto pubblico del 1969 intitolato *da Monteverdi ai Beatles* e alla serata intitolata *Cathy canta l'America* appositamente allestita nel 1981 per il ciclo di concerti pubblici dedicato alla musica degli Stati Uniti lasciò una serie di significative testimonianze in video della sua singolare e straordinaria arte interpretativa in varie produzioni della TSI (*Melodie di seconda mano* nel 1975, *Façade* di William Walton nel 1979, *Castye* (le canzoni russe di Stravinsky) nel 1980, *Esoterik Satie* nel 1981).

Particolarmente significativi sono stati i concerti tenuti da compositori-direttori nei cui programmi non sono mancate loro composizioni: Gerhard Maasz più volte dal 1957 al 1966) Ladislav Kupkovic (1976), Marcello Panni (1976), Christobal Halffter (1977), Gilbert Amy (1978). Giuseppe Sinopoli (1979), Rudolf Kelterborn (1976, 1982), Friedrich Cerha (1982), Jürg Wytenbach (1984), a cui occorre aggiungere l'omaggio a Morton Feldman - presente il 25 e il 26 marzo 1981 alla prima esecuzione di *The Turfan Fragments* e a commentare una serie di sue composizioni pianistiche eseguite da Giancarlo Cardini - e quello riservato a Olivier Messiaen il 14 marzo 1987 invitato ad assistere alle *Trois petites liturgies de la Présence Divine* dirette da Travis con la partecipazione di Jeanne e Yvonne Loriod.

L'arrivo a Lugano di Andreae ebbe conseguenze anche sulle scelte di Edwin Loehrer. Se il maestro sangallese si era già distinto oltre misura per l'apertura al nuovo, precedentemente era pur sempre stato legato alle manifestazioni della generazione maturata prima e nell'immediato dopoguerra. Dal '70 in poi, in tacita competizione col più giovane collega zurighese, è riscontrabile nei suoi programmi un'attenzione più marcata per l'avanguardia in azione. La svolta fu anche formalmente segnata dall'audace inserimento nel ciclo pubblico di un memorabile concerto del Coro della RSI affidato alla bacchetta di Clytus Gottwald, direttore ben noto per le sue scelte estreme collaudate nei festival specializzati e nella discografia di riferimento.

Invitato già nel 1971 a registrare un impervio *ANN* di Dieter Schnebel, il 5 aprile 1973, nell'Auditorio della RSI riservò un'intera serata a una carrellata dimostrativa del fronte più avanzato e provocatorio della vocalità: *Entflieht auf leichten Kaehnen op. 2* di Webern, *Sarà dolce tacere* di Luigi Nono, *Consolation II* di Helmut Lachenmann, *Verzeichnis* di Friedrich Cerha, *Psalm* di Heinz Holliger, *Halleluja* di Mauricio Kagel. Loehrer lo invitò anche in seguito, nel 1977 a realizzare con voci e strumenti *O King* di Berio, *A Dream of the Seven Lost Stars* di David Bedford e *Transfiguracion* di Thomas Marco, e nel 1980 con coro e orchestra *Being Beateous* di Henze e *Seven in nomine* di Peter Maxwell Davies.

È significativo che, nonostante l'età, a quello stadio in Loehrer maturasse un interesse tanto acceso per la creatività contemporanea apparentemente lontana dalla sua generazione. Fatto sta che nell'ultimo decennio della sua attività alla RSI lo spazio da lui riservato al confronto con la musica nuova prese una dimensione significativa. Restio ad assumersi un compito guida in questo campo, fu il principio della "carta bianca" da lui concessa ai maestri invitati a dirigere. Rudolf Kelterborn fece da spartiacque dirigendo due sue cantate nel 1970 e in seguito autori quali Rolf Loser, Wilhelm Killmeyer, Berio, Maderna, Niccolò Castiglioni, Dallapiccola. Contemporaneamente individuò in Mario Venzago, che poi si sarebbe rivelato un talento direttoriale indiscusso, un collaboratore particolarmente motivato in questo campo. Venzago diresse il Coro della RSI nell'esecuzione per certi versi programmatica non solo di composizioni proprie ma anche dei maestri di riferimento (Schoenberg, Eric Schmid, Robert Suter, Rudolf Kelterborn). Ma fu soprattutto al giovane zurighese Werner Bärtschi (pure inizialmente attivo come ripetitore) che accordò la maggior fiducia, dal giovane pianista ripagata con una motivazione particolare nell'allestire la complessa esecuzione delle pagine allora più rappresentative ma anche più ardue della vocalità. Dopo gli assaggi di Webern e Bussotti (*Il nudo*) nel 1971, tra le altre realizzazioni è da ricordare il concerto del 15 novembre 1973 in cui diresse una serie impressionante di pagine che da poco avevano rinnovato lo scenario

della nuova musica: il sestetto *Rar'ancora* e Bussotti, *Atemzüge, Drei Stücke* per 18 voci di Martin Derungs (in prima esecuzione) e soprattutto *Mikrophonie II* di Stockhausen, *Atemzüge* di Dieter Schnebel e (in prima esecuzione svizzera) l'integrale dei *Versuche* dello stesso compositore.

Francis Travis, che aveva continuato ad essere un riferimento di garanzia per la musica contemporanea (come dimostrava la sua interpretazione di *Jeux vénitiens* di Lutoslawski e della *Partita per cembalo concertante e strumenti* di Krzysztof Penderecki nel concerto pubblico del 31 marzo 1977), succedendo Loehrer come maestro del coro e responsabile della produzione vocale nel 1981, pur varando una programmazione di repertorio non mancò di lasciar spazio alla contemporaneità, eseguendo dell'amato Isang Yun *Der weise Man* (1981) e *Ein Schmetterlingstraum* nel 1987 in un concerto pubblico comprendente *La mort d'un tyran* di Milhaud, due brani dalla cantata *La vita non è un sogno* di André Laporte e il *Ballet mécanique* di George Antheil. Come agli inizi della sua collaborazione con la RSI con *Friede auf Erden* di Schoenberg nel 1958 presentò un saggio di pura geometria coralità, verso la fine (1987) non mancò di ritornare su quegli orizzonti siderali col coro a cappella rivisitato da Rolf Urs Ringger (*Tacciono i boschi e i fiumi e Nell'aria i vaghi spiriti*) e partecipando alla valorizzazione di Giacinto Scelsi (*Même si je voyais* e *Il est grand temps* per tenore solo).

Accanto alla tradizionale azione della radio è poi da considerare quella della Televisione della Svizzera italiana. Pur concentrate in produzioni occasionali, essa fu all'origine dell'invito di alcune personalità della nuova musica a presentare i prodotti della loro arte in veste di testimoni ed esecutori insieme: Sylvano Bussotti (1974), Mauricio Kagel (1975), Luciano Berio (1976), Luigi Nono (1976), Hans-Werner Henze (1980).

Nel 1981, in occasione dell'82.esima Festa dei Musicisti svizzeri (dedicata al tema musica e televisione) tenuta a Lugano, la TSI commissionò e produsse *Claustrophonie* di Jürg Wyttenbach, composizione per violino solista e 12 violini di fila (con la regia di Peter Schweizer) concepita come "Monodrama" per la destinazione visuale. Nel 1985, in prospettiva sperimentale, realizzò un successivo lavoro di natura multimediale, *Leonardo e Iud Gantenbein* di Francesco Hoch, presentato anche in pubblico al Teatro Kursaal.

La RSI e Marc Andraea furono anche all'origine dell'apertura delle Settimane musicali di Ascona alla musica contemporanea nella forma di un incarico di composizione attribuito annualmente dal 1977 a un compositore svizzero, alternando ciclicamente con spirito federalistico uno svizzero italiano, un romando e uno svizzero tedesco. Ciò ha permesso di offrire un ampio quadro della vivace scena creativa elvetica attraverso i compositori: Wladimir Vogel, Will Eisenmann, Conrad Beck, Jean Derbès, Claudio Cavadini, Jaques Wildberger, Carlo Florindo Semini, Rudolf Kelterborn, Eric Gaudibert, Francesco Hoch, Norbert Moret, Jost Meier, Paul Glass, Heinz Holliger, Jean-François Zbinden, Renzo Rota, e via via (cambiato di nome e statuto) ribattezzata l'Orchestra della RTSI col nome di Orchestra della Svizzera italiana e sotto la direzione di vari maestri, Robert Suter, Jean-Claude Schläpfer, Renato Grisoni, Gian Antoni Derungs, Thomas K. J. Mejer, Pierre Mariétan, Nadir Vassena, Mathias Rüegg, Jean-Luc Darbellay. Nel contempo, direttamente sostenuta dalla RSI, nel 1977 si arrivò alla costituzione dell'associazione Oggimusic, dedita alla diffusione della musica contemporanea con particolare attenzione per le esperienze sperimentali e alle relazioni fra espressioni lontane e di livelli diversi. Sull'arco di un trentennio, oltre ai significativi momenti dedicati a John Cage (1977), Luigi Nono (1979, 1992), alla musica sovietica (1987), a Luciano Berio alla presenza del compositore (1985), vi hanno sfilato compositori ed interpreti rappresentativi di una militanza coinvolgente, giunti di persona a Lugano a portare il loro messaggio: Dieter Schnebel (1977), Ivan Vandor, Jürg Wyttenbach, Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roqué Alsina, Giancarlo Cardini (1978), Phi-

lip Glass (1978, 1991), Laurie Anderson, Alvin Lucier, Giovanna Marini (1979), Cathy Berberian (1980), Terry Riley (1981, 1983, 1991), Alvin Curran (1981, 1991), Claude Helffer, Bruno Canino, Antonio Ballista, David Tudor (1983), Ciro Scarponi, John Tilbury, Giancarlo Schiaffini, Aldo Bennici, Urs Peter Schneider, Pietro Grossi (1985), Steve Reich, Michael Vetter (1988), Karl-Heinz Stockhausen (1989), Michael Nyman (1990), Paul Giger (1991), il Kronos Quartet, il Balanescu Quartet (1992), il Klangforum Wien (1993), Walter Fähndrich (1997).

Sicuramente sull'onda della stessa motivazione, quasi contemporaneamente in periferia si sviluppò una palestra estesa addirittura alle prime assolute. Con la denominazione *Musica nel Mendrisiotto* nel 1978 sorse una rassegna diramata nelle località della regione meridionale del Ticino, meritevole per l'impegno a proporre musica preromantica con strumenti originali e pratiche esecutive d'epoca. Sfruttando la circostanza di rivolgersi a un pubblico in un certo senso vergine (sicuramente meno condizionato da pregiudizi e più disponibile a recepire prodotti non allineati con i modelli estetici omologati), vi venne intelligentemente aperto lo spazio alla musica nuova assicurando una sessantina di prime assolute (di Wladimir Vogel, Bruno Bettinelli, Claudio Cavadini, Paul Glass, Renato Grisoni, Francesco Hoch, Ermano Maggini, Mario Pagliarani, Andreas Pfüger, Luigi Quadranti, Carlo Florindo Semini, Nadir Vassena, Pietro Viviani, Fritz Vögelin, Rocco Abate, Silvia Bianchera, Roberto Dikmann, Ernesto Esposito e altri) e presentando più di due centinaia di composizioni contemporanee di tipo cameristico (molte di autori ticinesi), con interventi estesi al di là dell'esecuzione vera e propria in incontri diretti con i compositori (Bruno Bettinelli, Renato Dionisi, Franco Donatoni, Riccardo Malipiero, Azio Corghi).

## Riorientamento

Negli ultimi quindici anni la sete di novità si è purtroppo affievolita, portando ad esempio *Oggimusica* sull'orlo della chiusura e le rassegne a diminuire (per non dire a cancellare) le prime esecuzioni. A fronte di una vita musicale cresciuta anche grazie alla creazione del Conservatorio della Svizzera italiana e alla moltiplicazione delle occasioni d'ascolto, ciò potrebbe apparire paradossale. A fronte del dialogo instaurato con i poli d'oltre San Gottardo fin dai primi decenni del secolo, con l'annuale Festa dei musicisti svizzeri (ospitata a Lugano nel 1921, a Locarno nel 1941 e nel 1957, di nuovo a Lugano nel 1970 e nel 1982), successivamente (anche se in un'originale formula che ha coinvolto Lugano, Chiasso e Bellinzona) ciò ha avuto un seguito solo nel 2003, ma facendo segnare, con l'allentamento dell'intervallo temporale, anche un certo distacco dal modo organico in cui nella Svizzera tedesca soprattutto viene coltivata la musica d'oggi. A questo livello ci troviamo sicuramente confrontati con la disparità di concezioni e di scelte riferite a matrici culturali diverse. Rispetto al contesto alemannico, in grado di implicare più facilmente nel fare artistico il principio del superamento progressivo e senza remore dei modelli (derivante dall'inappagata ricerca della verità del Romanticismo prioritariamente attecchito in quelle terre), la radice latina ci ha condizionato ad esperire il fremito delle soluzioni alternative nel quadro di una concretezza in cui la matrice classicistica ha agito ed agisce ancora come un richiamo all'ordine. Se ciò vale meno per gli artisti, conta certamente di più per il pubblico da cui provengono gli stimoli alla creazione. Lo dimostrano dal 1999 gli *Swiss Chamber Concerts*, l'unica rassegna contemplante prime esecuzioni diramata su 4 città (Ginevra, Basilea, Zurigo, Bellinzona dapprima e in seguito Lugano) che si distingue per le prestazioni interpretative di alta qualità con significative finestre sulla musica contemporanea, la quale nella puntata ticinese, nonostante la garantita regolarità, riesce ancora a fatica a fidelizzare uno spicchio di pubblico.

Una ragione delle recenti difficoltà di affermazione del nuovo va rintracciata però nel venir meno della capacità orientativa dei referenti estetici agenti fino agli anni 70 come unità di misura, che in seguito hanno ceduto il posto a una miriade di scelte individuali accomunate solo dall'ambizione di profilarsi per la novità di impostazione. Caduti i pregiudizi "partitici" che hanno segnato il prevalere di determinati filoni rispetto ad altri (in particolare la visione deterministica che dall'Espressionismo porta alle forme radicali dell'atonalità, della dodecafonia, del serialismo, dell'alea e via dicendo), il panorama che le recenti espressioni offrono ai nostri orecchi si presenta ormai in una differenziazione e in una complementarità di manifestazioni sorprendentemente varia.

Il ciclo concertistico che ha preso avvio 10 anni fa con la denominazione *Novecento, passato e presente* (diventato col passaggio di secolo *Novecento e presente*) ha assunto la responsabilità di dare adeguata risposta al paesaggio sonoro frammentato che ci si para davanti, creando motivi di approfondimento di territori anche lontani e marginali rispetto al filone consacrato della modernità, considerata comunque nella dignità dei suoi aspetti diversificati (non mancando il riferimento alla storia risorgente come interrogazione sullo stadio raggiunto in rapporto al passato e anche come svelamento di una derivazione consapevole).

Il Conservatorio della Svizzera italiana ne ha ricavato lo stimolo per arricchire in forma originale il quadro della propria offerta didattica, la RSI vi ha trovato la conferma della propria centralità come motore della vita musicale della regione e il pubblico (si spera) non poche occasioni di chiarimento nell'intricato cammino di un'attualità artistica sempre più complessa (per non dire confusa) e bisognosa di essere decifrata attraverso un percorso efficacemente guidato.

**Domenica 26 ottobre 2008 / h 17.30**  
**Aula magna del Conservatorio, Lugano**

---

**Sguardo ad Est**

**Witold Lutoslawski** (1913-1994)

*Chain* (1983) per 14 esecutori

**Vinko Globokar** (\*1934)

*Augustin, dober je vin* (2002) per quintetto a fiati

**Firudin Allahverdi** (\*1980)

*"Paradoxes"* (2008) per 7 strumenti

**Marek Kopelent** (\*1932)

*Stilleben* (1968) per ensemble da camera

**Vladimir Tarnopolski** (\*1955)

*Kassandra* (1991)

**Ensemble Boswil**

Direttore **Pierre-Alain Monot**

---

**Sguardo ad Est** è il titolo del programma che l'Ensemble Boswil porta in tournée quest'anno nei principali centri della Svizzera. Ma cosa dobbiamo intendere per "Est", quello europeo, si intende? Una volta la cortina di ferro aiutava a delineare, anche dal punto di vista musicale, una realtà distinta dalla nostra. Ma ancor oggi l'Est europeo costituisce per noi occidentali una dimensione poco nota, espressione d'identità musicali dai contorni sfuggenti, spesso dilaniate da conflitti che ne ridefiniscono nuovamente i contorni. I colori di questa complessa geografia s'illuminano sotto i nostri occhi: dall'Azerbaijani di Firudin Allahverdi, alla Polonia di Witold Lutoslawski, dalla Repubblica Ceca di Marek Kopelent alla Russia di Wladimir Tarnopolski, passando per la Slovenia Vinko Globokar, francese di nascita.

Con il suo brano "Paradoxes", Firudin Allahverdi è vincitore del Quarto concorso di composizione Pre-Art.

**Ensemble 900**  
**del Conservatorio della Svizzera Italiana**  
Direttore **Giorgio Bernasconi**

Presentazione di **Giuseppe Clericetti**

**Domenica 16 novembre 2008 / h 17.30**  
**RSI, Auditorio "Stelio Molo", Lugano**

---

### **Passato e presente**

**John Dowland** (1563-1626) / **Fabio Vacchi** (\*1949)  
*Flow my Dowland* (1994)

Soprano **Barbara Zanichelli**

**Henry Purcell** (1659-1695) / **Oliver Knussen** (\*1952)  
*...upon one note...fantasia after Purcell* (1990)

**Guillaume de Machaut** (1300-1377) / **Nadir Vassena** (\*1970)  
*Et non est qui adjuvet - Ha! Fortune - Qui es promesses*  
(Archivi del tempo, 2005)

**Carlo Gesualdo** (1566-1613) / **Salvatore Sciarrino** (\*1947)  
*Le voci sottovetro* (1998) elaborazione per strumenti e voce  
1. *Gagliarda del Principe di Venosa*  
2. *Tu m'uccidi o crudele (V libro)*  
3. *Canzone francese del Principe* 4. *Moro, lasso (VI libro)*

Soprano **Barbara Zanichelli**

**Guillame Dufay** (1397-1474) / **Aldo Clementi** (\*1925)  
*Agnus Dei* (1993)

**Henry Purcell** (1659-1695) / **George Benjamin** (\*1960)  
*Fantasia after Purcell* (1995)

**Domenico Scarlatti** (1685-1757) / **Fabio Nieder** (\*1925)  
*Sonata in Do maggiore*

**Henry Purcell** (1659-1695) / **Luciano Berio** (1925-2003)  
*The modification and instrumentation  
of a famous Hornpipe* (1969)

---

**Passato e presente.** Qual è il nostro rapporto con la tradizione? Dove cerchiamo i nostri modelli? Cosa intendiamo per classicità? Dove ci proietta il futuro?  
Domande retoriche che sottintendono un'unica risposta: siamo in debito nei confronti del nostro passato.

Nella storia dell'arte la periodicità con cui questo concetto viene recuperato, allo scopo di elaborare nuove idee, trarre nuovi spunti, recuperare valori estetici o ribadire canoni formali, è significativo. Essa chiarisce il nostro debito nei suoi confronti e rivela a noi stessi la nostra identità.

Sabato 24 gennaio 2009 / h 17.00  
Ridotto dei palchi "A. Toscanini" del Teatro alla Scala, Milano

Domenica 25 gennaio 2009 / h 17.30  
RSI, Auditorio "Stelio Molo", Lugano

---

**Darius Milhaud** (1892-1974)

*Le Carnaval d'Aix* (1926) per pianoforte e orchestra

Pianoforte **Matteo Schürch**

**Luciano Berio** (1925-2003)

*"points on the curve to find..."* (1974)  
per pianoforte e 22 strumentisti

Pianoforte **Fulvio Raduano**

**Claude Debussy** (1862-1918)

*La boîte à joujoux* (1913)  
strumentazione per ensemble di Mathias Steinauer

**Ensemble 900**

del Conservatorio della Svizzera italiana

**Ensemble da camera**

dell'Accademia del Teatro alla Scala

Direttore **Giorgio Bernasconi**

Presentazione di **Alessia Ledda,**  
**Accademia del Teatro alla Scala**

---

**L'Ensemble da camera dell'Accademia del Teatro alla Scala** sta a Milano come l'**Ensemble 900 del Conservatorio della Svizzera italiana sta a Lugano.**

L'equazione è presto spiegata, visto che al centro di queste due realtà vi è la stessa persona, Giorgio Bernasconi, ed un unico obiettivo, quello di avvicinare i giovani alla musica dell'ultimo secolo cercando di chiarirne le ragioni, le idiosincrasie, le insospettabili parentele con il nostro passato.

Due istituzioni per la formazione dei musicisti che si confrontano con la stessa questione: qual è il nostro rapporto con la musica degli ultimi cento anni?

Domenica 22 febbraio 2009 / h 17.30  
RSI, Auditorio "Stelio Molo", Lugano

---

**Olivier Messiaen** (1908-1992)

*Trois mélodies* (1930)

Soprano **Elisabeth Gillming**

Pianoforte **Sai Sato**

*Huit Préludes* (1928-29)

*Le merle noir* (1951)

*Catalogue d'oiseaux* (1956-58)

*Petites esquisses d'oiseaux* (1985)

**Michael Jarrell** (\*1958)

*Assonance VI* (1991)

**Eric Gaudibert** (\*1936)

*Contrechamp* (1979)

**Ulrich Gasser** (\*1950)

*"...ein Röcheln, von Zeit"* (1997/98)

**Ensemble 900**

**del Conservatorio della Svizzera italiana**

Direttore **Giorgio Bernasconi**

Presentazione di **Giuseppe Clericetti**

---

Banche, orologi, pascoli verdi e mucche felici, tanto latte e buon cioccolato. Ma si può finalmente andare oltre gli stereotipi dell'oleografia a buon mercato e riconoscere alla Svizzera un ruolo attivo nel panorama culturale e musicale internazionale? Tre compositori di casa nostra ci offrono una testimonianza del lavoro compositivo di quest'ultimo secolo, sulla scia di uno dei riferimenti della musica dei nostri tempi, il francese Olivier Messiaen, di cui il 2008 ha festeggiato il centenario della nascita.

---

**DADAMUSICA**

concerto-spettacolo per ripercorrere  
il dadaismo e i suoi rapporti con la musica

**George Antheil** (1900-1959)

*Ballet mécanique* (1924) per il film di Fernand Léger

Pianisti **Alessandro D'Onofrio, Nora Doallo,  
Redjan Teqja, Sai Sato**

*A jazz Symphony* (1927)

**Erik Satie** (1866-1925)

*Cinéma*, «Entr-acte symphonique du ballet Relâche  
pour le film de René Clair Entr-acte»(1924)  
di F.Picabia, J. Borlin

Testi, poesie e cortometraggi di  
Hugo Ball, Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Richter, Tristan Tzara,  
Jean Arp, Kurt Schwitters, Francis Picabia

**Ensemble 900**

**del Conservatorio della Svizzera italiana**

Direttore **Giorgio Bernasconi**

in collaborazione con:

**Scuola Teatro Dimitri**

**Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design  
della SUPSI**

Responsabile Regia

**Jean-Martin Moncéro**

Collaboratori

**Antonella Astolfi, Oliviero Giovannoni,  
Corinna Vitale, Filippo Armati**

Trucco

**Stephanie Metzner**

Costumi

**Anna Manz**

---

“**DADA**; qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia è DADA; una protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell’azione distruttiva: DADA; conoscenza di tutti i mezzi repressi fin ora dal sesso pudibondo, dal comodo compromesso e dalla buona educazione: DADA; abolizione della logica che è il ballo degli impotenti della creazione: DADA; di ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabiliti a beneficio dei servi che sono tra noi: DADA; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e le oscurità, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele sono armi per la lotta: DADA; abolizione della memoria: DADA; abolizione dell’archeologia: DADA ; abolizione dei profeti: DADA; abolizione del futuro: DADA; fede assoluta irrefutabile in ogni Dio che sia il prodotto immediato della spontaneità: DADA .”

Tristan Tzara, *Manifesto del Dadaismo*, 1918

**Domenica 5 aprile 2009 / h 17.30**  
**Aula Magna del Conservatorio, Lugano**

**Trio Animæ**

**Tomas Dravta** pianoforte  
**Jean-Christophe Gawrysiak** violino  
**Dieter Hilpert** violoncello

---

**Souls in blue major**

**Peter Breiner** (\*1957)  
*Praeludum, dalla Partita*  
*"To Dear Mr Bach on His Birthday"* (1985/2002)

**Saül Cosentino** (\*1956)  
*Toda mi tristeza* (2007)

**Daniel Schnyder** (\*1961)  
*Worlds beyond* (2002)

**Vladimir Godár** (\*1956)  
*Piesen labute (The Swan's Song)* (2004)

**Saül Cosentino** (\*1935)  
*Fuerte y Claro* (2007)

**John Wolf Brennan** (\*1954)  
*State of Flux* (2008/2009) commissione del Trio Animæ

**Vladimir Godár** (\*1956)  
*Variazioni facili* (2001)

**Saül Cosentino** (\*1935)  
*Fuera de serie* (2007)

**Vladimir Godár** (\*1956)  
*Emmeleia* (1999)

**Peter Breiner** (\*1961)  
*Allegro dalla "Sonata Ostinata"* (1984)

**Daniel Schnyder** (\*1961)  
*Blues for Schubert* (2002)

**Saül Cosentino** (\*1935)  
*Pandemonium* (2007)

---

Il **Trio Animæ** è una delle formazioni da camera più eclettiche del panorama svizzero, con una discografia che spazia da Donizetti e Glinka a Alfred Schnittke passando per Astor Piazzolla e José Bragato.

Quest'anno, il **Trio Animæ** si propone in una tournée in Argentina ed una in Svizzera con un programma di composizioni recentissime, tra le quali spicca *State of Flux* commissionata al compositore irlandese, residente in Svizzera, John Wolf Brennan.

**Sabato 25 aprile 2009, Locarno  
passeggiata musicale del Conservatorio**

**Domenica 26 aprile 2009 / h 17.30  
RSI, Auditorio "Stelio Molo", Lugano**

---

## **I bambini del ghetto di Terezín**

Musica e canzoni scritte per i bambini rinchiusi nel ghetto di Terezín,  
in Cecoslovacchia, testimonianza della volontà di sopravvivere e  
mantenere vivi i valori dell'umanità e della bellezza.

**Hans Krása** (1899-1944)

*Brundibar* (1938)

opera per bambini in due atti, testo di A.Hoffmeister  
per coro di voci bianche e strumentisti

**Viktor Ullmann** (1898-1944)

*Tre cori su testi ebraici* (1943-44)

per voci bianche

Con una lettura di testi da Primo Levi

**Ensemble 900**

**del Conservatorio della Svizzera italiana**

Direttore **Francesco Bossaglia**

**Coro di voci bianche "Clairière"**

**del Conservatorio della Svizzera italiana**

Direttrice del coro **Brunella Clerici**

**TEATRO D'EUROPA -**

**Scuola del Piccolo Teatro di Milano**

Regia

**Antonella Astolfi**

---

*È piccolo il giardino profumato di rose,  
è stretto il sentiero dove corre il bambino:  
un bambino grazioso come il bocciolo che si apre:  
quando il bocciolo si aprirà il bambino non ci sarà.*

Franta Brass, morto ad Auschwitz il 28.10.1944, all'età di 14 anni.

Terezín, a circa settanta chilometri a nord di Praga, è il nome ceco di Theresienstadt, città fortificata che a partire dal 1941 ospitò un campo di concentramento diventato noto come Ghetto di Terézín.

L'8 maggio del 1945, le truppe dell'Armata Russa giunsero al campo.

Durante il suo funzionamento erano entrate a Theresienstadt 140.890 persone.

Di queste, 88.135 furono deportate verso i campi della morte e i ghetti dell'Est.

Più di 33.000 morirono nel campo.

All'arrivo dei sovietici rimanevano a Theresienstadt poco più di 16.000 persone.

Paradossale ma allo stesso tempo emblematico di una politica di propaganda estremamente accorta, è il fatto che nel campo di Theresienstadt gli artisti furono sollevati dai lavori pesanti e lasciati liberi di dedicarsi alle proprie attività.

**Domenica 17 maggio 2009 / h 17.30**  
**RSI, Auditorio "Stelio Molo", Lugano**

**Domenica 7 giugno 2009 / h 17.00**  
**Aula de l'Université de Fribourg**

---

**PROTEST MUSIC**

**Luigi Nono** (1924-1990)

Epitaffio numero 1: *España en el corazón* (1952-1953)  
Studi per soprano, baritono, coro e strumenti

1. *Tarde* testo Federico di Garcia Lorca
2. *La Guerra* (1936) testo di Pablo Neruda
3. *Casida de la rosa* testo di Federico Garcia Lorca

Soprano **Paula Turcas**

**Luigi Dallapiccola** (1904-1975)

*Canti di prigionia* (1938-1941)  
per coro e strumenti su testi di Maria Stuarda,  
Boezio e Girolamo Savonarola

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

*A survivor from Warsaw op.46* (1947)  
per narratore, coro maschile e orchestra  
Testo di A.Schoenberg

**Ensemble 900**

**del Conservatorio della Svizzera italiana**

**Choeur de Chambre de l'Université de Fribourg**

Lettura testi **Claudio Moneta**

Direttore del coro **Pascal Mayer**

Direttore **Giorgio Bernasconi**

Presentazione di **Anna Ciocca**

---

“[Nel giugno 1939] Mi appariva sempre più chiara la necessità di scrivere un’opera che, nonostante la sua ambientazione storica, potesse essere di toccante attualità; un’opera che trattasse la tragedia del nostro tempo, la tragedia della persecuzione, sentita e sofferta da milioni e decine di milioni di uomini. L’opera sarebbe stata intitolata Il prigioniero, semplicemente. Mi sarebbe sembrato di limitare il problema, ormai comune a tutti gli uomini, accettando che il protagonista fosse il rabbino Aser Abarbanel che incontriamo nel racconto...”.

Luigi Dallapiccola

“La musica di noi giovani è vita di noi uomini nella società umana. In questo fondamento vive la realtà del nostro lavoro. Questa è per noi l’unica possibilità di esistere e soltanto in questo senso possiamo noi oggi essere musicisti. [...] Per noi giovani il ricordo della resistenza al fascismo era il motore della vita”

Da un’intervista a Luigi Nono di Philippe Albèra, 1987

“Non posso ricordare ogni cosa, dovetti perdere la memoria per quasi tutto il tempo; non ricordo altro che il grandioso istante nel quale, come per un accordo, tutti si misero a cantare l’antica preghiera trascurata da tanti anni: la fede dimenticata!”

Arnold Schoenberg scrisse in una settimana *Ein Überlebender aus Warschau* componendo un’opera tra le più impressionanti e di “atroce bellezza” su un testo proprio che raccoglie la testimonianza di un sopravvissuto,.



**Giorgio Bernasconi**, nato a Lugano, si è diplomato in corno al Conservatorio G. Verdi di Milano. Ha proseguito gli studi presso la Hochschule für Musik di Friburgo in Germania dove ha studiato composizione con Klaus Huber e direzione d'orchestra con Francis Travis, diplomandosi nel 1976. Nello stesso anno diventa direttore del Gruppo Musica Insieme di Cremona, un ensemble specializzato nel repertorio moderno e contemporaneo tra i più reputati in Italia in quegli anni. Fino alla sua scomparsa, collabora con la grande cantante Cathy Berberian, con cui effettua concerti in Europa e all'estero. Dal 1982, e per quasi vent'anni, è stato direttore principale dell'Ensemble Contrechamps di Ginevra, con il quale, oltre ad essere costantemente presente nelle più importanti sedi concertistiche europee, ha effettuato tournées in America latina, India, Giappone, Russia. Parallelamente a queste attività, inizia nel 1985 una collaborazione come direttore musicale e artistico con l'Accademia strumentale Italiana di Parma, un'orchestra da camera prevalentemente impegnata nel repertorio del secondo settecento. Ha diretto, come direttore ospite, diverse orchestre italiane e straniere quali l'Orchestra della Svizzera italiana, l'Orchestra Nazionale Belga, la Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Radio France, l'Orchestra della Rai di Torino, la Verdi di Milano. Con l'Orchestra Sinfonica «Arturo Toscanini» dell'Emilia Romagna, si instaura un lungo rapporto di collaborazione; è responsabile per il repertorio contemporaneo, e ha effettuato tournées in Giappone, Russia, Cina e America del Nord. Dal 1999, presso il Conservatorio della Svizzera italiana, è responsabile artistico e musicale, della rassegna «Novecento e presente», di sua ideazione, e titolare dell'insegnamento della direzione d'orchestra per il repertorio contemporaneo. Dal 2007 è insegnante e responsabile didattico del «Corso di perfezionamento per ensemble da camera sul repertorio del XX secolo» organizzato dall'«Accademia Teatro alla Scala» in collaborazione con la Regione Lombardia.



**Francesco Bossaglia**, si è diplomato in corno con il massimo dei voti e la lode ed ha conseguito il Bachelor of Music presso la Roosevelt University di Chicago. I suoi molteplici interessi in ambito musicale lo hanno condotto ad occuparsi della interpretazione della prassi esecutiva del repertorio classico e romantico, della musica jazz e di quella contemporanea, rivestendo ruoli diversi, da strumentista a direttore. Come direttore, si è dedicato all'approfondimento del repertorio contemporaneo con i Maestri Peter Eötvös, Sylvain Cambreling, Zolt Nagy e dal 2006 è allievo del Maestro Giorgio Bernasconi di cui è anche assistente presso l'Accademia del Teatro alla Scala. Nel settembre 2008 è stato selezionato per partecipare all'International Ensemble Modern Academy, dirigendo concerti per Klangspuren Festival Schwaz, Transart Festival Bolzano.



**Il Choeur de Chambre de l'Université de Fribourg**, coltiva un vasto repertorio che si estende dal rinascimento ai nostri giorni. Privilegiando la musica degli ultimi due secoli. Ha al suo attivo numerose prime esecuzioni di opere contemporanee, commissionate appositamente. Si occupa allo stesso modo di un repertorio più leggero che comprende il canto popolare e la commedia musicale.

Pascal Mayer, direttore di coro friburghese, ha completato i suoi studi di canto e di direzione corale ai conservatori di Friburgo e Zurigo. È stato membro dell'Ensemble Vocal de Lausanne (dir. Michel Corboz), del coro della Radio Romanda (dir. André Charlet) e del coro da Camera di Stuttgart (dir. Frieder Bernius). Per cinque anni ha diretto il Coro da Camera di Basilea (Basler Kammerchor) per Paul Sacher et e per dieci anni il Coro da Camera de Neuchâtel. Dal 1987 al 1997, ha lavorato come codirettore accanto ad André Charlet con il Choeur de Chambre Romand.

Pascal Mayer ha fondato il Choeur de l'Université et des Jeunesses Musicales di Friburgo ed il Choeur de Chambre de l'Université de Fribourg. Dirige a Lausanne il Coro Pro Arte ed il Choeur Fallier, ensemble con i quali affronta il repertorio dell'oratorio. Insegna musica al Collège Ste-Croix di Fribourg. Dal 1996 è preparatore dei cori per il Festival d'Opéra d'Avenches e collabora con la Scuola Universitaria di Musica di Lucerna.

**Brunella Clerici** ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano dove ha conseguito il diploma di Musica Corale e Direzione di Coro con il M° Bernardino Streit, quello di Composizione con il M° Niccolò Castiglioni, e quello di Pianoforte con il M.° Vittorio De Col. Oltre all'attività concertistica si è poi dedicata attivamente ad approfondire le questioni della didattica e dell'insegnamento.

Dal 2001 svolge attività didattica e di direzione corale al Conservatorio della Svizzera italiana all'interno della Scuola di Musica e della Sezione Professionale. Nel 2001 ha fondato il coro 'Clairière', di cui è direttrice, formazione di circa 40 elementi che già nei primi 5 anni di attività ha formato al canto corale oltre 100 allievi e con la quale ha potuto unire la passione per il canto corale con l'attenzione per l'educazione dei giovani.

Ha avviato il percorso teorico-pratico di 'Didattica della coralità infantile', che ha formato educatori provenienti in prevalenza dalle scuole primarie della Svizzera italiana. Dal 2006 è invitata regolarmente a presentare il suo lavoro nell'ambito di Convegni Internazionali; collabora inoltre con il progetto 'Diffusione della pratica musicale nelle scuole' del Ministero della Pubblica Istruzione Italiano.

**Il Coro di Voci Bianche "Clairière"** è dal 2002 ospite assiduo della rassegna "Novecento e Presente", nell'ambito della quale ha realizzato "Noi costruiremo una città" di Paul Hindemith (2002), "La mort d'un tyran" di Darius Milhaud (2003), "Carmina Burana" di Carl Orff (2005).



**Nora Doallo** è nata a Buenos Aires e ha studiato pianoforte con Juan Salomon alla Scuola Superiore di musica dell'Università Nazionale di Cuyo, dove si è diplomata nel 1959. A partire dall'anno successivo, si è perfezionata con uno dei maggiori didatti del nostro tempo, Vincente Scaramuzza. Nel 1960 ha ottenuto il primo premio all'unanimità al concorso "Mozart" in Argentina.

Ha tenuto concerti in America Latina, Italia e Germania. Dal 1978 è docente della classe di perfezionamento pianistico al Conservatorio della Svizzera Italiana. Dalla sua scuola sono usciti numerosi pianisti che si sono imposti in importanti concorsi internazionali ed hanno intrapreso brillanti carriere concertistiche. Tiene regolarmente Corsi di Perfezionamento in Svizzera e in Argentina.

**Alessandro D'Onofrio** inizia lo studio del pianoforte sotto la guida di Eke Méndez e Nora Doallo. Nel 1980 consegue il diploma al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma con il massimo dei voti e la lode e si perfeziona in seguito con Jakob Gimpel, Eduardo Vercelli, Aldo Ciccolini, Maria João Pires e Alexis Weissenberg. In seguito all'incontro con Alberto Lysy, collabora con la "Camerata Lysy" e si dedica al repertorio cameristico approfondendo questo genere con musicisti quali Sandor Vegh, Bruno Giuranna, e Riccardo Brengola, con cui ottiene nel 1988 il diploma di perfezionamento in musica da camera ai corsi dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, con il massimo dei voti e la lode.

Si è esibito in tutta Europa e negli Stati Uniti, dove ha tenuto seminari suonando tra l'altro come solista con la Camerata Lysy, l'Orchestra di Stato di Mosca e l'Orchestra della Svizzera Italiana. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche e discografiche. Attualmente insegna pianoforte e musica da camera presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano e svolge intensa attività concertistica.



**Elisabeth Gillming**, francese di nascita, ha studiato canto al Conservatorio Nazionale della Regione di Strasburgo con Malcolm Walker. In seguito si è perfezionata con Gilles Cachemaille alla Scuola Universitaria di Musica di Ginevra. Attualmente, per coltivare il suo interesse per la musica moderna, è iscritta alla classe di perfezionamento di canto di Luisa Castellani al Conservatorio della Svizzera Italiana.

Ha inoltre seguito e concluso un master di musicologia all'Università di Oxford, Inghilterra. Si è perfezionata con Edda Moser, Ruben Lifschitz, Barthold Kuijken e William Christie. Ha interpretato Zerlina nel "Don Giovanni" di W.A. Mozart con l'Oxford City Orchestra e ha cantato come soprano nel "Davide Penitente" e nel "Requiem" di Mozart. Appassionata del repertorio contemporaneo, ha cantato nel "Pierrot Lunaire" di A. Schönberg sotto la guida di Kaspar Zehnder e nel ruolo n° 1 di Trasformations di Konrad Susa al teatro di Losanna. Attualmente fa parte del coro del Grand Théâtre di Ginevra.

**L' Ensemble Boswil**, Schweizer Ensemble für Neue Musik, è un'iniziativa della Fondazione Künstlerhaus Boswil, in collaborazione con le Scuole Universitarie di Musica della Svizzera. Fondato nel 2005 dalla compositrice Bettina Skrzypczak, ideatrice e direttrice del progetto, l'Ensemble Boswil è concepito come un progetto di post-formazione destinato a giovani musicisti di talento provenienti dalle Scuole Universitarie di Musica della Svizzera che muovono i primi passi verso la loro carriera professionale. Esso intende offrire a questi giovani la possibilità di confrontarsi con le opere e con le tecniche compositive del 20° e del 21° secolo, sotto la guida di direttori di grande competenza e di realizzare tournée concertistiche in tutto il paese.

**Pierre-Alain Monot**, è il direttore ospite dell'Ensemble Boswil per il 2008. Dopo aver completato gli studi al Conservatorio e all'Università di Neuchâtel, Pierre-Alain Monot ha assunto il ruolo di Tromba solista del Musikkollegium Winterthur. Accanto all'attività solistica e poi a quella di compositore, si avvicina alla direzione frequentando le master class di David Zinman, Direttore dell'Orchestra della Tonhalle. Dal 1995 Monot è direttore artistico del Nouvel Ensemble Contemporain de La Chaux-de-Fonds, e dal 2003 del „Bern Modern“. Ha diretto le principali orchestre svizzere concentrandosi nella musica del 20° e del 21° secolo e sviluppando un interesse particolare per l'epoca classica e per i compositori meno conosciuti dell'epoca romantica e tardo-romantica.

**Claudio Moneta**, nato a Milano nel 1967, è attore, regista e doppiatore. Dopo gli studi in ingegneria meccanica al Politecnico di Milano, e alla scuola di recitazione CTA di Milano, comincia a lavorare in teatro come attore e presto anche per il cinema, la televisione (Telemontecarlo, Mediaset, Rai, TSI) e la radio (RSI). In teatro lavora per anni con la compagnia Calindri-Feldmann, i Filodrammatici, l'Elfo, Atecnic, Ballerio-Togni. Per il cinema ha recitato in sceneggiati prodotti dalla Rai e dalla Tsi e ha vinto il premio Castrocara col film "L'attesa" di Vittorio Rifranti.

L'attività televisiva lo vede impegnato come attore o conduttore in diverse produzioni sia in Italia che in Svizzera. Per la Radio Svizzera (RSI) recita in numerosi sceneggiati. Partecipa a produzioni musicali con i Barocchisti di Diego Fasolis, il Conservatorio della Svizzera italiana, il Quintetto Andersen. Con il CD "I tre porcellini" di Franco Cesarini ha vinto il Prix Suisse 2003. Intensa è anche l'attività legata al doppiaggio e alla pubblicità.



**Fulvio Raduano** compie gli studi musicali e liceali al Conservatorio "G. Verdi" di Torino dove si diploma in Musica Vocale da Camera con Pianoforte e Violino. In pianoforte si diploma con il massimo dei voti e la lode nella classe di Claudio Voghera, ricevendo il premio "Giuseppe Berrino" per il miglior diploma e nel 2005 consegue il titolo di II livello ad Indirizzo Concertistico con 110 e lode. In seguito si perfeziona con Aldo Ciccolini (Parigi, 2000 – 2004), Andrea Lucchesini, Paolo Bordoni e Benedetto Lupo. Molto attivo in ambito cameristico, dal 2000 al 2004 ha suonato in duo con il violoncellista Umberto Clerici. Dal 2006 collabora stabilmente con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai come I° pianoforte, interessandosi al repertorio moderno e contemporaneo. Ha al suo attivo prime esecuzioni di G. Bosco, F. de Rossi Re e D. Bertotto e nel 2007 ha eseguito al 16° Festival di Milano Musica "Déserts" di Edgard Varèse e "Central Park in the Dark" di Charles Ives.



**Sai Sato** è nata a Tokio nel 1981. Comincia gli studi di pianoforte all'età di 6 anni. Giovanissima, è finalista al concorso giapponese « Kyouiku-Renmei » e poi al prestigioso Concorso Giapponese per Giovani a Tokio.

Nel 1997 si iscrive alla Scuola Superiore di Musica « Toho-Gakuen » studiando con maestri importanti come Izumi Komoriya, Natsuko Susami e Nobuhito Nakai, e con Takao Shiraishi e Kazurou Mise per la musica da camera. In questo periodo ha inoltre la possibilità di suonare a festival musicali quali l'Akita Oomagari ed il Nichiou Bunkakyoukai.

Nel 2004 ottiene il diploma universitario prendendo il massimo dei voti con la lode, e nello stesso anno si trasferisce a Lugano per proseguire gli studi al Conservatorio della Svizzera italiana sotto la guida della Prof. N. Doallo, con cui ottiene il Diploma di Perfezionamento nel 2006 col massimo dei voti e la lode, e successivamente il diploma di solista.



**Matteo Schürch**, nato nel 1985 a Locarno, inizia gli studi musicali all'età di 15 anni con la pianista Cinzia Imburgia. Prosegue poi il suo percorso formativo presso il Conservatorio della Svizzera italiana con il Prof. Alessandro D'Onofrio e successivamente sotto la guida della Prof.ssa Nora Doallo, con la quale studia tuttora, frequentando il corso di perfezionamento. Si è distinto ottenendo primi e secondi premi in diversi concorsi nazionali ed internazionali, tra i quali il Concorso Svizzera della Gioventù nel 2001, il Concorso Internazionale di Cortemilia (Italia) nel 2002.

È stato invitato a partecipare a numerose manifestazioni musicali quali la stagione concertistica "Novecento e Presente" (Lugano) e il "Festival mondiale dei giovani talenti" (Kirghizstan).

Si è esibito sia come solista che in formazioni di musica da camera in Svizzera, Germania, Grecia, Italia, Kirghizstan e Ungheria. Parallelamente alla formazione musicale Matteo frequenta studi in Scienze economiche presso l'Università della Svizzera italiana e presiede l'Associazione Studenti del Conservatorio della Svizzera italiana.



**Redjan Teqja**, nato nel 1983 a Tirana, inizia lo studio del pianoforte all'età di 5 anni. Nel giugno del 1998 vince il terzo premio al Concorso Nazionale EPTA (European Piano Teachers Association). Terminato il liceo artistico "Jordan Misja", nel 2001 viene ammesso nella classe di pianoforte della Prof. Nora Doallo presso il Conservatorio della Svizzera Italiana, e si trasferisce a Lugano. Nel maggio 2001 giunge in semifinale all'XI Concorso internazionale per pianoforte e orchestra della città di Cantù. Un anno dopo, nel 2002, vince il secondo premio al Concorso Yamaha-Europe a Ginevra. All'inizio del 2005 partecipa al concorso della fondazione "Kiefer-Hablitzel" a Berna e a quello "Giovani talenti" di Losanna. Frequenta corsi di perfezionamento con docenti quali Till Engel, Gerard Fremi e Elissò Virsaladze. Redjan Teqja si esibisce in concerto regolarmente, in Albania, con l'Orchestra della Radiotelevisione albanese, nella Svizzera italiana, ed in Italia.



**Il Trio Animæ**, composto da Tomas Dratva (pianoforte), Jean-Christophe Gawrysiak (violino) e Dieter Hilpert (violoncello), è stato fondato nel 1993 a Basilea, città dell'umanesimo classico ma anche di musicisti come Bartók, Strawinsky e Georg Kreisler. Il lavoro del trio è iniziato all'insegna di Astor Piazzolla, seguito da Kagel, poi Haydn e Ives. Dopo 15 anni di lavoro sono più di 80 le partiture che trovano posto sul leggido del Trio Animæ, molte delle quali scritte appositamente per il trio, come il Triplo Concerto (2002) di Peter Breiner, o in collaborazione con compositori come Vask, Vassena, Bragato, Godar, Krajci, Wolf Brennan, Cosentino. Il Trio Animæ è presente nelle sale da concerto e nelle programmazioni radiofoniche di tutto il mondo, dal Giappone al Canada, una delle formazioni europee più rappresentative e più eclettiche della sua generazione, con una discografia che spazia da Donizetti e Glinka ad Alfred Schnittke, passando per Astor Piazzolla e José Bragato. Quest'anno, il Trio Animæ si propone in una tournée in Argentina ed una in Svizzera con un programma di composizioni recentissime, tra le quali spicca State of Flux commissionata al compositore irlandese, residente in Svizzera, John Wolf Brennan.



**Paula Turcas**, dopo la prima formazione musicale ed umanistica in Romania, ha completato gli studi presso la Zürcher Hochschule der Künste e la Hochschule der Künste Bern con una specializzazione nell'ambito del teatro d'opera. Il suo repertorio spazia dal repertorio barocco all'operetta fino al primo Novecento, passando per l'opera italiana del Settecento e dell'Ottocento. Prosegue la sua formazione a Lugano coltivando il suo interesse per i repertori e le tecniche dell'ultimo secolo sotto la guida di Luisa Castellani, presso il Conservatorio della Svizzera italiana.



**Barbara Zanichelli**, diplomata in violino si è in seguito dedicata al canto, studiando tecnica vocale con l'insegnante russo Anatoli Goussev a Milano. Si è perfezionata nella prassi esecutiva della musica barocca con C. Miatello e R. Gini, nel repertorio belcantistico con Luciana Serra e Sergio Bertocchi e nella vocalità contemporanea con Luisa Castellani, sotto la cui guida consegue 'con lode' il Diploma di perfezionamento presso il Conservatorio della Svizzera Italiana a Lugano. Dal 2005 sta seguendo a Cremona i corsi di semiologia e canto gregoriano. Come soprano del quintetto vocale Vox Altera, ha vinto il primo premio assoluto al Concorso internazionale «Luca Marenzio» dedicato a formazioni vocali madrigalistiche, tenutosi a Caccaglio (BS) nel settembre '99. Svolge intensa attività concertistica sia come solista sia in ensemble, come interprete del repertorio antico e contemporaneo in importanti sale e festival italiani ed esteri, esibendosi sotto la direzione di musicisti quali M.W. Chung, P. Memelsdorff, E. Gatti, O. Dantone, F.M. Bressan, G. Bernasconi, R. Platz, F. Hoch, V. Parisi, e collaborando con ensemble quali «Mala Punica», «Ensemble aurora», «Dèdalo Ensemble», «Mdi ensemble», «I Madrigalisti Ambrosiani», «Accademia del Ricercare», «Cappella Artemisia», «Athestis Chorus». È docente di "Prassi esecutiva e repertorio – Canto" ai corsi del biennio sperimentale presso il Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa" di Potenza.

Responsabile produzione Conservatorio, Roberto Valtancoli  
Responsabile produzione Rete Due RTSI, Giuseppe Clericetti  
Testi a cura di Massimo Zicari