

MUSICA NELLA SVIZZERA ITALIANA VICENDE DI UN'IDENTITÀ IMPORTATA*

di Carlo Piccardi

La musica è certamente la manifestazione artistica più di ogni altra legata ai centri di potere. Storicamente la troviamo in evidenza là dove esiste un apparato produttivo complesso e costoso: ciò si verifica all'ombra di sedi principesche e di chiese metropolitane, dove l'azione di governo si accompagna a un apparato simbolico con la funzione di sostenerne l'autorità attraverso il prestigio e l'esibizione di magnificenza. Cappelle musicali, teatri di corte e altre forme di produzione artistica si sono formate in tale contesto che non riguarda solo capitali indiscusse quali Milano o Venezia, ma anche centri relativamente piccoli quali Mantova, Ferrara, Bergamo o Como.

In questo senso la Svizzera italiana non costituisce argomento di interesse rilevante non essendosi mai costituita, prima dell'autonomia cantonale, intorno a centri di irradiazione di potere. Il potere civile e quello ecclesiastico le furono sempre imposti dall'esterno, per di più in modo da comprometterne l'unità e l'omogeneità culturale e territoriale. Come il governo venne esercitato a turno dai cantoni sovrani che si alternavano nell'amministrazione dei baliaaggi in cui era divisa la regione, così la giurisdizione ecclesiastica fu duplice, da ricondurre alle diocesi di Milano e di Como, tutte istanze lontane e determinanti un rapporto di dipendenza che lasciava ben poche possibilità alla crescita di spazi originali di autonomia politica e culturale.

Dal punto di vista musicale occorre quindi accontentarsi di presenze minori in ruoli secondari come furono gli organisti nelle poche chiese in grado di dotarsi di tale funzione. Nella Collegiata di San Lorenzo a Lugano vi furono attivi Ambrogio da Varese, Giovanni Pietro Mutallo, Lucio Casale e Francesco Robbiano (1585 ca.-1620), quest'ultimo in grado di emergere con la pubblicazione presso l'editore milanese Lomazzo di un *Libro Primo dei Concerti a due e tre voci* (1616). Per quanto modesto ne sia il risultato, il suo significato sta nel suo organico collocarsi nell'area lombarda che proprio in quegli anni vedeva farsi largo il concerto ecclesiastico a uno, due, tre o quattro voci con basso continuo all'organo: la cui diffusione in Lombardia, a partire dalla pubblicazione dei *Cento Concerti ecclesiastici* del mantovano Ludovico Viadana (1602), non solo sta ad indicare una rapida fortuna, ma soprattutto un grado di penetrazione nell'ambiente straordinariamente profondo. Autori di concerti ecclesiastici

*) Conferenza tenuta in occasione del Convegno "Sensi, rapporti e prospettive di frontiera. La creazione dei confini geopolitici del 1803: quale sviluppo socio-economico e artistico-letterario nella Svizzera italiana?" svoltosi presso la Biblioteca cantonale di Lugano il 5 aprile 2003 nell'ambito delle manifestazioni per il bicentenario della nascita del Cantone Ticino organizzate dall'ASSI. Si ringrazia sentitamente il suo presidente Angelo Maugeri per aver concesso la pubblicazione del testo.

quali G P Cima, G B Crivelli, G Ghizzolo A Grandi, T Merula, G Pietragrua, B Pallavicino, ecc provengono tutti dall'area lombarda a significare la configurazione di una maniera che non si riconosceva ne nella solenne austerità della polifonia romana, ne nella magnificenza dello stile concertato veneziano, per non parlare delle intimità espressive della monodia fiorentina. Il concerto ecclesiastico di tradizione lombarda rifugge dai contrasti troppo palesi ponendosi in una via mediana la polifonia non è negata dispiegandosi fino a 5 voci, mentre le componenti monodiche sono adattate a combinazioni dove raramente la voce sola domina scopertamente. Il filone musicale lombardo rifugge dagli sperimentalismi e dalle soluzioni radicali, cercando di definire una *mediocritas* in grado di sposare strettamente le esigenze del tempo senza sopravanzarle.

Per una corretta e completa messa a fuoco del problema non basta tuttavia la considerazione dello stile. Il concetto di via mediana acquista infatti il suo pieno significato solo se rapportato alle condizioni sociali e culturali in cui i musicisti si trovavano ad operare. Il concerto ecclesiastico del Viadana, per quanto cronologicamente parallelo, non ha nulla in comune con le rivoluzionarie pratiche monodiche fiorentine se la sofisticata ricerca del nuovo, tipica dell'ambiente cortigiano, sovrintende alle audaci iniziative di Caccini, Peri, ecc., nel caso del Viadana la soluzione del "piccolo concertato" si impone come risposta alle necessità pratiche delle chiese di provincia dotate di pochi cantori (non quindi come elemento di rottura, bensì di adattamento a una situazione). Ciò spiega come le raffinatezze della monodia fiorentina uscissero dal proprio luogo d'origine per guadagnarsi una circolazione esclusiva nelle corti, mentre lo stile del Viadana, apparentemente analogo e comunque portatore di elementi monodici, conoscesse una diffusione assai più periferica, fin nelle chiese di campagna sprovviste di cappella musicale e dotate di soli due o tre cantori.

Senza pretendere di tracciare il quadro organico di una presunta esperienza musicale lombarda autonoma, da questi rilevamenti e quindi già possibile estrarre lineamenti che mostrano come in Lombardia l'attività musicale del tempo non si scostasse dai compiti funzionali (ruolo della musica nel culto) e privilegiasse le soluzioni pragmatiche consentendoci di riconoscere la perfetta integrazione della musica negli altri filoni culturali. Se infatti è giustificato parlare di pittura lombarda come di affermazione di un modo di osservare la realtà nel particolare, e di letteratura lombarda come di testimonianza civile impegnata a cogliere i significati sociali e morali della vita quotidiana, è lecito ammettere un coefficiente di "lombardità" in manifestazioni musicali che probabilmente più di altre forme elaborate in Italia svolsero compiti sociali profondi avendo scelto la chiesa (non quella maggiore di rappresentanza del grande potere ma quella della devozione quotidiana) come luogo di contatto con il popolo tutto, verificando un raggio di irradiazione sconosciuto alle altre espressioni musicali del tempo per la sua vastità.

E infatti significativo il caso della presenza italiana nell'intavolatura secentesca di Pelplin presso Danzica, col 53% su 800 composizioni, dove la parte del

leone e riservata ai maestri lombardi (56% rispetto il 10% dei romani e al 14% dei veneziani) Come interpretare tale massiccia presenza se non considerando il tipo di cultura sviluppato nell'ambiente cattolico baltico a contatto diretto col versante protestante svedese e tedesco, e quindi sottoposto a pressioni inducenti alla ricerca di adeguate risposte in una cattolicità non già di parata bensì sostanziale e sostanziata da espressioni in grado di competere con l'essenzialità musicale luterana? In termini non poi così tanto ipotetici ciò conferma l'integrità funzionale della musica religiosa lombarda che a suo modo Carlo Borromeo volle di frontiera e concorrenziale sia rispetto alle sontuosità romane e veneziane, sia rispetto all'elementarità dei canti protestanti L'organica politica di contenimento (per non dire di repressione) della Riforma protestante da parte del cardinale milanese e dei suoi successori, i quali non a caso dispiegarono un impegno particolare nei territori alpini al confine con la nuova realtà religiosa, si manifestava anche a questo livello I sacri concerti del Robbiano ne sono testimonianza, indicando per giunta un ulteriore fattore demarcante

Fra i dedicatari di alcuni numeri (personalità minori dell'area insubrica) spicca la dedica del libro a Sebastiano Beroldinghen, "landscriba" della famiglia urana che a Lugano deteneva la funzione dal 1576, ma il quale dal 1607 vantava anche la carica di capitano generale in una posizione che surrogava lo stato di nobiltà suggellante operazioni di questo tipo Si dava così la circostanza di un'opera italiana patrocinata da un'autorità "tedesca", a rivelare un confronto culturale di particolare evidenza Di qualche decennio dopo e infatti la testimonianza di Hans Jakob Faesch, sindacatore basilese, il quale nei suoi taccuini rende conto di una grande processione nel giorno di San Lorenzo del 1682 che vide sfilare cappuccini, canonici, autorità, artigiani e fedeli, e di vesperi nella chiesa maggiore di Lugano (definita come "eine kostlich erbauene Kirche") dov'era possibile "eine italienischen Music anzuhoeren" In questo caso è dichiarato il compiacimento nel contatto con un altro mondo culturale dove i valori simbolici dell'esteriorità controriformistica, sconosciuti al nord delle Alpi, venivano registrati come connotato di una realtà distinta, soprattutto da personalità di matrice protestante com'era il Bonstetten, il cui ostentato pregiudizio, nella visita ai "baliaggi italiani", lo induceva a dichiarare "In mancanza di un teatro gli abitanti di Lugano occupano una metà dell'anno in processioni, confraternite, benedizioni, pellegrinaggi in luoghi santi feste che hanno veramente un grande fascino per questa gente sfaccendata"

In verità proprio in virtù di tale fascino fu aperta nel 1675 a Bellinzona la Residenza dei Benedettini (peraltro subentrata al Collegio dei gesuiti fondato nel 1646), dove, oltre all'insegnamento e alle occasioni liturgiche, la pratica musicale sfociava in vere e proprie rappresentazioni teatrali Nello spazio scenico ricavato tra il 1761 e il 1763 fu rappresentato un *Artaserse in Ciro* con intermezzi composti da padre Fintan Steinegger (1730-1809), mentre del 1767 è un *Castore e Polluce* In generale vari padri provenienti dalla casa madre di Ein-

siedeln vi si distinsero come musicisti interessati alle nuove maniere provenienti dal sud che avevano conquistato l'Europa

Le ambizioni dei Benedettini di Einsiedeln, che in questa località del Canton Svitto come si sa si dotarono di una fastosa residenza barocca luminosamente rivolta allo stile meridionale, si estendevano alla musica e fecero della "succursale" di Bellinzona una testa di ponte culturale, concretamente operativa come luogo di importazione di testimonianze musicali che, nell'ammirazione per i modelli italiani che allora primeggiavano in Europa, si spingeva ben oltre le necessità liturgiche. A parte il caso esemplare di Marian Müller (1724-1780), il quale prima di rientrare ad Einsiedeln da Bellinzona fu mandato a studiare musica a Milano presso Giovanni Paladino, va considerata l'ampiezza della circolazione di musica italiana tra Milano e Einsiedeln via Bellinzona, documentata dai numerosi manoscritti oggi depositati nella biblioteca abbaziale del monastero svizzero (trasferitivi definitivamente dopo la chiusura della residenza bellinzonese nel 1852), fonte insostituibile per molte opere di autori italiani dal Seicento all'Ottocento. Carlo Donato Cossoni, Carlo Monza, Giuseppe Sarti, Bonifazio Asioli, Giovanni Andrea Fioroni, Boccherini, Anfossi, Zingarelli e molti altri, fra cui spiccano Giovanni Battista Sammartini con la più cospicua collezione manoscritta di sue composizioni e Johann Christian Bach, con varie musiche dell'epoca in cui il figlio del grande Bach (che sarebbe diventato figura preminente sulla scena londinese con i suoi concerti per pianoforte) era al servizio del Conte Litta a Milano.

Da tale attivismo, evidentemente dettato dalla funzione di avamposto culturale assegnata dall'esterno al convento benedettino, dipese un nucleo di sviluppo musicale significativo proprio in quanto sorto nel 1785 a Bellinzona l'"Illustre Accademia" che sull'arco di più di trent'anni riunì in iniziative di privato intrattenimento una dozzina di dilettanti (cantori e strumentisti), formati alla scuola dei Benedettini e spesso con la loro partecipazione. La testimonianza più rilevante di questo apporto, nordico per la provenienza ma fondamentalmente italiano per la scelta culturale, fu data da Padre Sigismund Keller (1803-1882), al quale, oltre ai compiti di insegnante di canto e di musica strumentale nel convento dal 1833 al 1852, fu addirittura assegnata la direzione della banda municipale. Fra i membri dell'accademia bellinzonese figurarono regolarmente alcuni rappresentanti della locale famiglia Mollo (Mollo). Uno di questi, Tranquillo Mollo (1767-1837), aprì a Vienna una casa editrice musicale ricordata per avere stampato tra le altre cose composizioni di Haydn, Mozart e Beethoven. Orbene, è accertato che dalla capitale asburgica il Mollo inviava agli accademici della Turrita spartiti provenienti da ciò che si praticava nel contesto viennese, cioè da un repertorio generalmente non ancora corrente (per non dire sconosciuto) in Italia. Quindi fra queste musiche sarebbero potuti benissimo figurare i quartetti *op. 18* di Beethoven (nonostante il fatto che l'autore li avesse giudicati imprevedibili per i numerosi errori di stampa procurati dallo stampatore bellinzonese). In una località assolutamente marginale e priva di tra-

dizione musicale si determinava in tal modo una doppia situazione d'innesto, quella di una pratica suscitata da un fattore esterno di orientamento italiano e quella di un repertorio importato dal nord non ancora "ufficializzato" nell'area culturale di riferimento

Un tale fenomeno era tuttavia destinato a rimanere senza sviluppo in un paese privo di stabili strutture organizzative in campo musicale. Alla partenza dei Benedettini da Bellinzona nel 1852, in seguito alla soppressione dei conventi, si chiuse definitivamente e senza lasciare eredità una pratica in grado di collegare la nostra provincia a centri importanti di produzione musicale.

Se il bellinzonese Tranquillo Mollo pote mettere la sua professionalità di incisore al servizio della stampa musicale nella Vienna del grande classicismo musicale, in Ticino la breve ma significativa fioritura dell'editoria musicale si manifesta proprio come il prodotto della condizione di frontiera. La vicenda di Carlo Pozzi (1803-1886) è significativa. Nato a Castel San Pietro, lo troviamo a Firenze nel 1826 come associato a Stefano Jouhaud nella gestione della succursale fiorentina della ditta che era stata aperta da Giovanni Ricordi nel 1824 in Via dei Calzajoli. Grazie al matrimonio con Giulietta, figlia del fondatore della celebre casa editrice musicale, il Pozzi fece ingresso ufficiale nella gestione del negozio denominato nel 1827 "Ricordi, Pozzi e C". Del 1828 è una sua lettera al fratello Gaetano a Castel San Pietro nella quale dichiara il suo interesse per il suo progetto di promuovere all'interno della Svizzera lo smercio della musica stampata dal suocero. Effettivamente risale alla fine degli anni Trenta l'inizio dell'attività editoriale del Pozzi a Mendrisio, mandatovi dal suocero per contrastare l'azione dell'Euterpe Ticinese, ditta sorta a Chiasso nel 1833 su iniziativa di Giovanni Capella per distribuire (su concessione) spartiti musicali stampati dall'editore Lucca a Milano, che in realtà, sotto l'etichetta svizzera, riusciva a pubblicare le opere di autori che l'autorità giudiziaria milanese aveva riconosciuto come proprietà di Ricordi e quindi le aveva vietato. Nel 1836 Giovanni Ricordi invitò il genero ad inviare una petizione al Consiglio di Stato allo scopo di far intervenire l'autorità cantonale ticinese contro l'impresa chiassese che concedeva a Lucca di aggirare il divieto milanese. La disputa si trascinò per un certo tempo, risolvendosi solo con la firma dei trattati sulla proprietà letteraria da parte del Cantone Ticino. A quel punto però la soddisfazione del Pozzi di avere partita vinta con il concorrente di Chiasso (che comunque, dopo il passaggio di testimone a Gioacchino Spinelli maestro elementare del comune, fu attiva fino al 1854) si accompagnava alle difficoltà che le nuove leggi creavano alle sue stesse iniziative. Nel 1839 egli era riuscito a farsi eleggere nei ranghi radicali quale deputato del Circolo di Balerna in Gran Consiglio, entrandovi proprio allo scopo di condizionare l'assetto legislativo riguardante la sua attività. Infatti nel 1841, durante i dibattimenti sull'adesione del nostro cantone al trattato tra Austria e Piemonte per la garanzia della proprietà letteraria, si fece promotore di una mozione con emendamenti riguardanti la ristampa di opere

musicali. Chiaramente il nuovo trattato ostacolava il suo commercio, tant'è che in una lettera del 26 maggio 1841 egli comunicava alla moglie la sua apprensione "Io non so che avverrà della nostra stamperia". In verità gli riuscì di sopravvivere grazie al rapporto privilegiato con il potente suocero, il quale nel suo catalogo continuava ad elencare le edizioni mendrisiensi del Pozzi come "fondo estero". Di tale fondo facevano tra l'altro parte (in base al catalogo del 1855) numerose composizioni di Chopin, così come le sinfonie di Beethoven in partitura con sottoposta riduzione per pianoforte.

Giovanni Ricordi si appoggiò al genere soprattutto nel momento critico della guerra del 1848, quando parte del lavoro della ditta milanese, personale compreso, fu trasferito a Mendrisio. Dopo le Cinque Giornate che lo videro battersi sulle barricate, Emanuele Muzio (l'allievo di Verdi) riparò a Mendrisio da Pozzi, dove per circa un anno fu attivo come correttore e riduttore di partiture operistiche in spartito per canto e pianoforte. Sua fu tra le altre la riduzione della *Battaglia di Legnano*. L'ospitalità che in tal caso Carlo Pozzi garantiva ai fuoriusciti non era probabilmente determinata solo da ragioni professionali, ma era anche in relazione con la sua simpatia per i ribelli, come risulterebbe dal fatto di trovare il suo nome fra i 158 "pregiudicati politici ticinesi" segnalati in un rapporto del 1842 del conte Luigi Bolza in cui l'occhiuto attuario della direzione centrale della polizia austriaca di Milano riferisce come "siano in attività nella sua casa parecchi torchi per la ristampa di musica per conto dello stesso Ricordi". Nasce il sospetto che si abusò di tali torchi adoperandoli in danno della buona causa.

Non per niente *Suona la tromba* Verdi, inviando il 18 ottobre 1848 da Parigi l'inno patriottico *Suona la tromba* (su testo di Goffredo Mameli) a Giuseppe Mazzini ospitato a Lugano dal Conte Grillenzoni, lo invitava a rivolgersi proprio a Carlo Pozzi per l'eventuale stampa. Se non fu il Pozzi ad assumersi tale incarico, bensì lo stampatore milanese Paolo De Giorgi, in calce allo spartito dell'inno politico verdiano troviamo l'indicazione "Lugano, Veladini". I due fratelli Veladini, Antonio e Pasquale (Pasquale fu direttore dal 1833 al 1874 di "Gazzetta ticinese"), erano quindi pure concessionari delle pubblicazioni di un editore musicale milanese. Comunque la casa di Pozzi rimase un punto di riferimento per le personalità dell'ambiente musicale lombardo che avevano problemi con la polizia austriaca. Dopo la sommossa del 6 febbraio 1853 fu infatti la volta del compromesso Giovanni Battista Giudici, incisore presso Ricordi, il quale trovò rifugio a Mendrisio continuandovi la sua attività per qualche mese al servizio del genere del suo datore di lavoro, prima di trasferirsi a Torino dove più tardi avrebbe dato vita alla casa editrice Giudici & Strada.

L'impresa del Pozzi integrava quindi sul versante musicale il ruolo di altri e più importanti protagonisti (i fratelli Ciani *in primis*) nel sostegno della parte viva della nuova Italia che si stava abbozzando. Soprattutto, in quel contesto che portava all'inserimento spesso temporaneo ma a volte anche duraturo di rifu-

giati rappresentativi di classi alte (si pensi al Conte Giovanni Grillenzoni che era anche musicista), essa contribuiva alla formazione di nuclei di stampo borghese. Ciò suppliva alla limitatezza della vita cittadina in un territorio prevalentemente rurale, anticipando la creazione di condizioni di sviluppo di una tradizione indispensabile alla crescita del raggio d'azione della musica, arte sociale per eccellenza, che nelle sue forme evolute non poteva prescindere dalla classe borghese.

A completare il quadro di tanto assidua attività editoriale occorre menzionare Achille Bustelli-Rossi (Arzo 1827-1902), anch'egli formato nell'impresa del Pozzi, di cui seguì l'esempio costituendo una propria ditta che, oltre a rilevare la rappresentanza di Ricordi dopo la cessazione dell'attività del genere intorno al 1856 e protraendola fino al 1867, si distinse per la stampa di autori locali, così com'era stato il caso dell'Euterpe Ticinese, di Veladini e del Pozzi stesso (Antonio Nosotti, Luigi Rainoni, Francesco Pollini, per fare alcuni nomi).

Ce n'è abbastanza per rilevare come la condizione di confine, in questo caso politico-amministrativo, sia stata una ragione suscitatrice di iniziative in grado di dotare la Svizzera italiana di strutture di diffusione della cultura che non sarebbero mai sorte in una regione di pari estensione. Nel caso della musica non ci fu il risvolto ideologico che invece riscontriamo nella pubblicazione libraria, a motivare l'azione massonica del Barone Tommaso de Bassus a Poschiavo sul finire del Settecento e soprattutto la militanza della Tipografia Elvetica di Capolago e degli altri stampatori che nel primo Ottocento turbavano i sonni dei governi della reazione in Lombardia. Dal punto di vista culturale, benché la ricaduta locale di tale azione pubblicistica fosse minima, essa non poté che lasciare come segno il rafforzamento della coscienza di appartenenza alla tradizione musicale italiana, facendo fronte, con l'esportazione dei relativi prodotti al resto della Svizzera, ad eventuali pericoli di colonizzazione culturale proveniente dal nord.

Una successiva occasione di sviluppo si presentò nella seconda metà del secolo quando il barone Paul von Derwies, personalità di inesauribili risorse finanziarie grazie alla fortuna accumulata nella costruzione delle ferrovie in Russia, fece edificare il Castello di Trevano in cui dal 1874 non solo ospitò le teste coronate di mezzo continente (dallo zar Alessandro III alla Regina Vittoria, alle imperatrici Elisabetta d'Austria a Eugenia di Francia), ma vi mantenne un'attività musicale con un'orchestra affidata al celebre violinista belga Cesar Thomson. Oltre a concerti sinfonici e da camera sono documentate rappresentazioni operistiche. *Un ballo in maschera* di Verdi, seguito da *Philemon et Baucis* di Gounod e da *Beatrice di Tenda* dello stesso von Derwies nel 1878, da *Dolores* di Salvatore Auteri-Manzocchi e dal *Faust* di Gounod nel 1879. Noto fin dal 1870 per il colossale investimento di 300 milioni di franchi francesi nella costruzione di Villa Valrose a Nizza, von Derwies aveva concepito il Castello di

Trevano come prolungamento in un luogo ancor più esclusivo della sua residenza sulla Costa Azzurra, notoria località in cui svernava l'aristocrazia russa

La Svizzera italiana veniva in tal modo a confrontarsi con una realtà il cui grado di raffinamento estetico era lontano mille miglia in senso politico prima ancora che culturale dalla locale tradizione repubblicana. Nonostante l'incarico a Vincenzo Vela di scolpire lo Spartaco, per essere esposto nell'atrio del "castello", e il servizio reso dall'architetto Botta nell'ideazione della costruzione, i Ticinesi rimasero spettatori attoniti di questa vicenda svolta quasi fuori del tempo e rasentante la leggenda per la misteriosa morte per suicidio dell'artefice nel 1881. Mentre nella sua residenza di Nizza le rappresentazioni e i concerti erano pubblici, a Trevano rimanevano essenzialmente privati, tutt'al più aperti a qualche notevole locale. Erano gli anni in cui il turismo, riguardando solo le persone possidenti, richiedeva un'offerta su misura delle loro aspettative e possibilità, dove la possibilità era rappresentata dal lusso e dalla mondanità, e l'aspettativa dal conforto ambientale che, nella ricerca di luoghi in cui la natura si coniugasse alle testimonianze storiche di cultura illustre, aveva individuato nella zona dei laghi lombardi lo scenario ideale su cui posare l'occhio contemplativo. Se negli anni Settanta tale condizione "reservata" si sposava al gusto decadentistico che accompagnava le esperienze tardoromantiche alla soglia dell'esoterismo simbolistico (nel culto di un ideale di arte e vita incarnato nel suo più iperbolico esito da Luigi II di Baviera), nei decenni successivi essa decadde in forme manieristiche giunte inconsapevolmente allo sfascio della Prima Guerra Mondiale, nella vaga pretesa di reggere l'apparenza di una neoaristocrazia in forme sempre più scontate e salottiere.

Trevano visse anche questa fase quando, dopo quasi vent'anni di abbandono, risorse nel 1900 per merito di Louis Lombard (1861-1927), mecenate franco-americano, musicista pure lui, che per un decennio animò la residenza con innumerevoli concerti per i quali mise a disposizione un'orchestra privata formata per lo più da musicisti della Scala nel periodo di chiusura del teatro milanese. Tra i solisti ingaggiati troviamo personalità di primo piano del tempo: Luisa Tezzadini, Teresina Tua, John McCormick, Ernesto Consolo, Albert Spalding, Rudolf Ganz, Enrico Bossi, Leonora Jackson, Fanny Bloomfield-Zeisler, Enrico Mainardi, Victor Morel, Cesar Thomson. Ma l'ambizione compositiva del Lombard, anche se a Trevano nel 1907 fece rappresentare un'opera dal libretto commissionato a Luigi Illica (*Errisñola*), si fermava alle soluzioni decorative della tradizione del pezzo caratteristico e dell'estetica del descrittivismo.

Lombard fu comunque più aperto verso la cittadinanza e più prodigo d'inviti rivolti a personalità locali che frequentavano i suoi numerosi concerti (l'ultimo, dell'8 ottobre 1911, fu segnalato nel programma di sala come concerto n. 856), tanto che alcune manifestazioni furono organizzate al Teatro Apollo. Perciò disponiamo di testimonianze circa il grado di ricezione locale rispetto alle proposte artistiche, rivelanti nella loro candida enunciazione, com'è il caso del resoconto di un concerto del 16 agosto 1909 che riferisce dell'esecuzione di una

composizione di Gabriel Faure, la personalita sicuramente piu importante fra gli assidui frequentatori della residenza luganese

Orbene l'occasione di ospitare a Lugano una figura tanto rappresentativa del mondo musicale internazionale veniva registrata in questo modo dal cronista di "Gazzetta Ticinese"

[] musica originale, bizzarra, che lascia perplessi, in essa l'autore dimostra di possedere una perfetta conoscenza dell'orchestra, nel distribuire con mano maestra ai vari istruimenti la frase musicale che il cervello ha ideato, ma quella musica poco s'addice al nostro temperamento italiano, non e della complicata e spettacolosa orditura della battuta che noi ci dilettiamo, ma bensì della frase o della melodia sentita, piena di passione che dice qualche cosa al nostro intimo

Fatta la tara al giudizio, impacciato in una formulazione che risente della poca competenza musicale del soggetto (gia di per se spaesato di fronte ad una manifestazione di alta levatura infrequente alla propria latitudine), esso si impone all'attenzione per la lapidarieta di una posizione che misura il proprio fondamento estetico nel confronto con il diverso. Il contatto con l'evento d'eccezione qui traccia un chiaro confine d'identita. In tal caso non e solo in gioco il fattore sociale dell'estraneita a un'alta borghesia di stampo metropolitano che veniva ad insediarsi in un contesto periferico di tradizione tutt'al piu borghigiana, ma anche il fattore culturale, determinato dal senso di appartenenza a una piu vasta area che con l'Italia condivideva un patrimonio di civiltà, acuito nella sua specificita attraverso l'esperienza risorgimentale, in seguito unitaria e piu tardi nazionalistica

In verita con un'Italia, che (contemporaneamente alla conquista dello statuto politico di nazione) paradossalmente nell'Ottocento aveva ormai definitivamente perso il primato in campo culturale ed artistico, la nostra regione condivideva la tentazione di arroccarsi in posizione di difesa di gloriosi valori del passato. Non era infatti necessario trovarsi in un avamposto alpino, al confine con altre etnie, per sentirsi baluardo di civiltà. L'Italia tutta allora, negli anni che segnarono la china verso la Grande guerra (combattuta in nome dell'idea di cultura nazionale), viveva tale dimensione di arroccamento. E se, sopravvenuto il fascismo, la Svizzera italiana avrebbe reagito erigendo orgogliosamente una barriera a difesa della propria autonomia politica, dal punto di vista culturale l'avrebbe alimentata moltiplicando il coefficiente di italianita (proprio il fattore che il fascismo cavalcava per rivendicare il suo primato di civiltà). Negli anni della "difesa spirituale", dell'esaltazione dei valori della secolare democrazia svizzera inalberati contro i totalitarismi che premevano alla frontiera, l'esemplarita di un paese che vantava la pacifica e democratica convivenza di tre stirpi si traduceva in verita in micronazionalismi essenzialmente chiusi su se stessi. L'esibizione dimostrativa delle differenze regionali, per di piu fondata sulle tra-

dizioni popolari rimandanti a una Svizzera preindustriale e contadina, fatalmente conduceva al ripiegamento sul ceppo d'origine, mitizzato in una dimensione staticamente storicizzata, regredente in forme retoriche fuori del tempo

Cio spiega il triste capitolo dei profughi del nazismo, gli intellettuali soprattutto, accolti in un ambiente indifferente e spesso ostile, per il fatto che la Svizzera vedeva in loro - in quanto provenienti da raffinate esperienze metropolitane - i portatori di una modernità cosmopolitica, incompatibile con la visione di un paese dominato da una cultura fondata sulla territorialità. E ciò spiega il ritardo con cui la Svizzera si allineò al grado avanzato delle arti europee, pur fornendo personalità di primo piano alla cultura del continente (Le Corbusier, Giacometti, Honegger, ecc.) Nel caso del Ticino lo scarto si rivela ancora maggiore. Basti pensare a Marianne von Verefkin, Hugo Ball, Hermann Hesse, Jean Arp, Meret Oppenheim e altri artisti che vi operarono autosegregati nelle loro residenze all'insaputa dell'ambiente circostante, rimasto impermeabile ai loro messaggi.

Un caso singolare, forse anche in virtù del fatto che la musica è un'espressione in grado di superare la barriera linguistica, è rappresentato da Wladimir Vogel (1896-1984), compositore nato in Russia e formato alla scuola di Busoni a Berlino, quindi esponente delle esperienze neo-oggettivistiche maturate nel periodo weimariano che, insieme alla militanza politica, all'avvento di Hitler gli costarono l'esilio. Accolto da Aline Valangin e da Wladimir Rosenbaum prima a Zurigo poi a Comolengo, nella settecentesca Barca (troneggiante nel piccolo villaggio onsernonese come residenza aperta sui più ampi orizzonti) nel 1936 organizzò dei corsi musicali estivi in cui spiccavano le lezioni sulla "musique a douze tons" impartite da Willi Reich, l'allievo di Alban Berg che si apprestava ad emigrare nel nostro paese e che fu quindi il protagonista della prima occasione data in Svizzera di avvicinarsi direttamente alla dodecafonia. Benché nessun Ticinese fosse presente fra la dozzina di iscritti, quei corsi avevano ottenuto il sostegno del Dipartimento della Pubblica Educazione del cantone e questa disponibilità dev'essere stata all'origine della decisione del compositore di dimorare alla nostra latitudine, significativamente avvenuta simultaneamente al suo riorientamento estetico nello sviluppo della sua particolare scelta dodecafonica, anche considerando che l'anno precedente le autorità di polizia degli stranieri gli avevano proibito di tenere gli stessi corsi a Zurigo (per di più constatando che anche in seguito nessun conservatorio del nostro paese gli avrebbe mai offerto una cattedra di composizione).

Orbene la prima composizione di Vogel in cui è attuata la piena applicazione del metodo schonbergiano sono i *Madrigaux* del 1938-39, concepiti parallelamente in due versioni, quella sul testo originale francese della Valangin e quella in traduzione italiana di Alberto Lucia, ad inaugurare una serie di lavori vocali su testo italiano (*Alla memoria di Giovanni Battista Pergolesi*, 1950, *Dal quaderno di Francine settenne*, 1952, *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani*, 1962, *Aforismi e pensieri di Leonardo da Vinci*, 1969, *Gli Spaziali*,

1970-71) che in parte possono legittimamente essere ascritti al coevo filone del “neomadrigalismo” cresciuto in Italia attraverso le esperienze di Dallapiccola e Petrassi. Stadio evoluto di una pratica maturata sul ceppo “neoclassico”, nella declinazione arcaizzante della rivalutazione del modello rinascimentale e barocco in una visione di civiltà promossa in dimensione nazionalistica, Vogel intercetta questa tendenza nel momento della sua elevazione ad ipotesi di modernità radicale. Si dava così il caso di una formulazione estetica che coniugava il metodo schonbergiano in una dimensione estranea agli oscuri cromatismi dell'esperienza “viennese”. Dodecafonia consonante la chiamo Luigi Dallapiccola in una lettera del 1939 a Vogel, nel periodo in cui il compositore italiano, giunto parallelamente ad adottare lo stesso metodo di composizione, ne veniva confortato nella scelta di configurarlo in una struttura diatonica che meglio si addiceva alla sua sensibilità meridionale. Non è sbagliato affermare che tale direzione stilistica trovava giustificazione nella condizione geografica del suo vissuto di quegli anni, nel passaggio oltre il San Gottardo che non a caso ispirò a Vogel nel 1956 la *Gotthard-Kantate* per baritono e archi (su due abbozzi innotici di Holderlin “Der Adler” e “Griechenland”), eseguita a Zurigo il 3 giugno 1957 al Festival della Società internazionale di musica contemporanea. L'autore così illustra gli aspetti di un “Drang nach Süden” risalente all'aspirazione settecentesca dell'uomo nordico alla classicità, che i romantici vissero nella condizione di un perenne e tormentato inappagamento.

Come idea poetica vi agisce il collegamento del San Gottardo tra nord e sud indicato da Holderlin, dove il “San Gottardo” non è solo un concetto geografico - la montagna dove sono approdati dalla Grecia l'aquila e dall'oriente ancor più lontano, dall'India, i suoi genitori, il suo antenato perfino, l'aquila reale dorata, dall'arca del diluvio universale - ma il “San Gottardo” e nello stesso tempo l'alto torrione, la piattaforma da dove è possibile gettare uno sguardo spirituale in tutte le direzioni - la prospettiva dell'aquila - Di fronte a ciò sta la condizione vincolata alla terra imposta agli uomini, che devono accontentarsi di dimorare sui pendii e sulle “scale”.

Inoltre romantica regione montagnosa, strade del peregrinare e strade del destino, tramite le quali anche la cultura ellenistica ci è pervenuta. Una impressionistica visione della città, la visione espressionistica di un paesaggio piovoso.

Ma soprattutto il San Gottardo come antica via del destino.

In verità dalla sua specola ticinese Vogel avrebbe allacciato con l'Italia relazioni proficue che gli valsero la nomina ad accademico di Santa Cecilia e che soprattutto nel 1949 lo videro accanto a Riccardo Malipiero nell'organizzazione a Milano del Primo Congresso internazionale per la dodecafonia, preannunciato l'anno prima da una conferenza preparatoria che riunì ad Orselina un drappello di musicisti provenienti da vari paesi, rappresentativi della corrente che, prendendo rapidamente piede nel dopoguerra, avrebbe indicato la direzione alla neoavanguardia musicale (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg,

Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, Andre Souris, Rolf Liebermann, Erich Schmid, Alfred Keller, Hermann Meier) Nonostante l'estraneità sostanziale dei Ticinesi a tale verbo, che avrebbe fatto breccia sul fronte interno solo a partire dalla fine degli anni Sessanta (con Francesco Hoch, Luigi Quadranti e Ermano Maggini), è possibile affermare che l'orientamento scelto di Vogel non sarebbe stato tale fuori dalla piattaforma che il Ticino gli offrì come punto di volta nel suo passaggio di artista alla ricerca di un nuovo equilibrio, dopo l'esperienza degli anni Venti e Trenta a Berlino interrotta dalle brutali censure del nazismo

Non per niente il suo grado di integrazione nella vita culturale locale risulta essere stato decisamente superiore a quello che caratterizza altri artisti di provenienza nordica rimasti chiusi nelle loro cittadelle, al punto da trovarlo fra i fondatori nel 1946 delle Settimane musicali di Ascona, cioè della prima rassegna concertistica di respiro internazionale sorta alla nostra latitudine che, benché ancor oggi sostenuta dalla determinante presenza del fattore tedescofono, vanta il merito di aver assestato nel nostro contesto regionale l'abitudine alla frequentazione del concerto

Vogel non costituisce l'unico caso di artista approdato in Ticino, dopo essere stato spinto ai margini della propria situazione d'origine. L'esperienza di Hermann Scherchen (1891-1966) e addirittura testimonianza di un doppio grado di espulsione. Costretto all'esilio dal nazismo nel 1933, significativamente il suo primo approdo fu a Riva San Vitale, benché per un ventennio si sia mosso tra Winterthur, Zurigo, Neuchâtel. Dopo le forzate dimissioni da direttore dell'Orchestra di Radio Beromünster nel 1950, a seguito di una feroce polemica in clima di "guerra fredda" sulla sua partecipazione al festival musicale di Praga che lo indussero a cessare ogni attività in Svizzera, e significativo che la tentazione di "espatriare" (il suo primo pensiero fu quello di stabilirsi a Rapallo) fu surrogata dalla scelta di fondare nel 1954 a Gravesano lo Studio di musica elettroacustica, divenuto uno dei poli riconosciuti dell'elaborazione di prospettive estetiche avanzate in grado di attirarvi le figure guida dell'avanguardia del tempo (Nono, Berio, Xenakis, ecc.). Se alla morte del suo artefice il laboratorio di Gravesano fu smantellato senza lasciare traccia, non per questo esso va rubricato fra le occasioni perdute della cultura del nostro paese. A parte il ricordo della memorabile serie di concerti che nel 1965 portarono il maestro tedesco ad allestire l'integrale delle sinfonie di Beethoven con l'Orchestra della RSI in serate in cui lo spazio del concerto era diviso tra Beethoven e una prima esecuzione di composizioni contemporanee, il fatto stesso che Scherchen non l'abbia costruito all'estero, e vi abbia vissuto come in uno stato di sospensione del suo rapporto con la Svizzera pur rimanendo in terra elvetica, è significativo. In verità oltre San Gottardo, dopo la "cacciata" dalla Radio della Svizzera tedesca egli non diresse più un concerto, mentre i Ticinesi lo poterono ammirare più di una volta sul podio del Teatro Apollo il 21 giugno 1956 alla testa dell'Orche-

stra della RSI in una serata in cui Arturo Benedetti Michelangeli eseguì il *Concerto in la minore* di Schumann e il mozartiano *Concerto in si bem magg K 450*, e a capo della stessa orchestra con Pierre Fournier nel *Concerto in si minore* di Dvorak il 25 aprile 1962

Questo ci fornisce la misura di una condizione aperta, di una potenzialità data a una regione di frontiera come la nostra, all'interno di uno stato multietnico, di essere termine che stabilisce il limite d'azione di una civiltà e nel contempo territorio di passaggio in cui è possibile mantenere i gradi della propria identità originale senza sacrificarli al contatto con i modelli importati. In questo senso occorre probabilmente rivedere il luogo comune che sottolinea l'indifferenza del Ticinese nei confronti delle personalità artistiche che hanno dimorato nella regione senza essere coinvolti nella vita culturale locale, colpevolizzandola nel suo compiaciuto provincialismo. A parte il fatto che tali personalità non vi avrebbero scelto di risiedere se l'ambiente non avesse garantito la discrezionalità dei rapporti, è stata la loro semplice presenza a volte a render conto di una diversità, in una presa di coscienza capace di ricavare dal semplice confronto con il diverso la consapevolezza del proprio ceppo italiano d'origine.

In tale serie di rapporti la situazione più dialettica si è determinata proprio a livello di esperienza musicale nella vicenda di Edwin Loehrer (1906-1991), maestro sangallese di formazione musicologica (Zurigo, Monaco di Baviera) approdato nel 1936 alla Radio della Svizzera italiana per fondarvi il coro diventato celebre per le superpremiarie registrazioni discografiche di madrigali di Monteverdi. Orbene, in che modo la sua azione si distingue dalle altre presenze rimaste estranee? Non certo per la distanza culturale che, per il rigore delle scelte e la professionalità concertistica fino alla fine contrassegna modelli chiaramente importati in quanto cresciuti ad altre latitudini, ben altrimenti attrezzate in fatto di strutture musicali stabili ed evolute. Ma tale rigore (e tale estro) fu posto al servizio del ritrovamento di un filone culturale che non apparteneva alla sua cultura d'origine bensì alla nostra, rendendoci consapevoli che, oltre all'italianità delle espressioni canore spontanee facilmente strumentalizzate a scopo di propaganda turistica, esisteva un'italianità di grado più profondo e raffinato, quella di Monteverdi e dei maestri italiani del Rinascimento e del Barocco che egli evidenzio nelle sue innumerevoli e pregiate produzioni di musica vocale italiana, per mezzo delle quali ha contribuito ad acquisire al nostro gusto la prospettiva storica necessaria a renderlo specifico e a individuarlo in una sua identità. Più delle meritatissime distinzioni discografiche, dell'aver legato il nome di Lugano alla *Società cameristica*, più ancora delle entusiasmanti sue interpretazioni, il vero merito di Edwin Loehrer è stato appunto quello di non avere mai deflesso da un compito che ci ha aiutato a chiarire il concetto della nostra italianità. Proprio il fatto che tale patrimonio culturale (da Monteverdi a Rossini, fino a Dallapiccola e a Nono) non era presente, e che Loehrer riuscì ad annettere alle nostre abitudini con paziente lavoro, fa risaltare maggiormente l'estrema forma di rispetto per il paese che l'ha ospitato. L'innesto, poiché di

operazione pianificata dall'esterno si è trattato, non ha costituito cioè una forza-tura bensì si è situato nel suo terreno naturale, ricavandone alimento nelle giuste dosi e crescendo nella ritrovata spontaneità del suo profilo

Nella misura in cui ciò è stato possibile tramite la Radio della Svizzera italiana, al servizio della quale Loehrer ha operato, ci rendiamo conto di come la struttura radiofonica creata nel 1933 proprio sul fronte delle attività musicali (con la fondazione di un'orchestra) abbia costituito essa stessa un innesto che, in virtù del suo statuto "nazionale" configurato sul modello concepito per le realtà maggiori delle altre regioni confederate, introduceva alla nostra latitudine aspetti di evolute pratiche borghesi rimaste estranee alla condizione di una Svizzera italiana non ancora approdata a un compiuto livello urbano. La pratica concertistica nella nostra regione ha attecchito proprio negli anni in cui l'ente radiofonico si è sviluppato, non a caso con un ruolo promotore primario in questo campo e di sostegno a nuove imprese artistiche: le *Settimane musicali di Ascona*, i *Concerti di Lugano* e via via le altre iniziative che sempre videro la RSI parte in causa ad indicare una direzione di sviluppo e a fare da tramite tra i modi d'essere autoctoni (di stampo tradizionale legati alla condizione rurale valorizzata dalla cultura provinciale dell'epoca, peraltro da sempre assecondati nella sua funzione di radio di prossimità) e la modalità del concerto sviluppatasi non a caso nelle zone turistiche, in cui l'elemento tedescofono (residente o di passaggio che fosse) è stato determinante nel far crescere un'abitudine per questo da considerare essenzialmente "importata"

Come per nessun'altra espressione artistica la condizione di frontiera ha perciò segnato la musica nella Svizzera italiana, avendo essa ricavato il suo ruolo sociale e culturale non solo dal ceppo della tradizione di appartenenza (all'area lombarda e a quella italiana), ma anche dalle dinamiche determinate dagli scambi con altre realtà maggiori o minori, più o meno confinanti, non riguardanti solo singole esperienze di personalità che hanno lasciato eredità significative ma anche il tessuto stesso della comunicazione musicale. Da un certo punto di vista potremmo addirittura affermare che la debolezza "istituzionale" della musica nella nostra "provincia" (unita alla peculiarità del messaggio musicale di poter irradiare al di là della frontiera linguistica) ha facilitato l'approccio a modelli esterni giungendo ad integrarli parzialmente.

Di vera e propria osmosi non è tuttavia il caso di parlare, poiché la realtà multietnica che caratterizza lo stato federale si è profilata notoriamente come un sistema di organizzazione delle separatezze, non arrivando a produrre quell'esito che spesso invidiamo all'esperienza asburgica, alla capacità di fondare una cultura mitteleuropea come crogiolo di creatività, slanci, tensioni e visioni maturati nella realtà differenziata di un impero che per secoli fece capo a Vienna. Nulla di tutto questo è potuto avvenire in una Svizzera che, anziché far convergere le energie al proprio centro, in ambito artistico e culturale ha viceversa rafforzato le identità regionali nel collegamento con le rispettive madrepatrie.

trie, al punto da mantenere situazioni di incompatibilità al suo interno. Nella Svizzera italiana il rafforzamento in ambito musicale è oggettivamente avvenuto in gran parte grazie ad opportunità dovute a penetrazioni dall'esterno che hanno contribuito a colmare i vuoti strutturali di una provincia impossibilitata ad essere autosufficiente dall'Italia come effetto delle circostanze storiche in varie fasi di "fuoriuscitismo" (quello risorgimentale, quello della repressione del '98, quello dell'antifascismo), dal nord per altrettante ragioni politiche (nel caso del nazismo) ma soprattutto come effetto dello sviluppo dei traffici e del turismo, e paradossalmente più spesso determinando un confronto che ha suscitato una maggior presa di coscienza della propria specificità anziché l'assimilazione del modello allogeno. Il tutto è avvenuto bruciando le tappe dell'evoluzione sociale, surrogando con innesti a volte forzati l'assenza in loco di quella classe borghese il cui ruolo è stato storicamente determinante per lo sviluppo della modernità.

Se oggi, allo stadio avanzato della struttura urbana, possiamo constatare un grado maggiore di consolidamento della vita musicale, essa rimane pur sempre in molti aspetti fondamentali un'acquisizione recente, di fragile spessore ed ancora sguarnita a vari livelli (assenza di un teatro operistico, precarietà istituzionale del conservatorio, ecc.). Le relazioni con l'esterno, essenziali per la musica in epoche in cui hanno agito accrescendo la consapevolezza dell'italianità, trovano quindi nella situazione odierna l'ambiente musicale (abituato ad intendere la periferia e la frontiera come un luogo di permeabilità) aperto più di ogni altro settore a stadi d'integrazione estesi ai vari ambiti della globalizzazione. Muovendosi all'altezza del tempo e da presumere che la musica non solo con ciò esca definitivamente dalla marginalità culturale, ma possa diventare un fattore esemplare e di propulsione per gli altri ambiti culturali ed artistici della regione.

Bibliografia

R. Henggeler, *Die Anfänge des hohen Schulwesens in Bellinz*, in "Mitteilungen des hi-

storischen Vereins des Kantons Schwyz”, Heft 27 (1918)

S Zeli, *Tranquillo Mollo editore di Haydn Mozart e Beethoven*, in “Archivio Storico Ticinese”, 1962

A Weinmann, *Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo*, in “Beitrage zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages”, Wien 1964

H Oesch, *Wladimir Vogel sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern-Munchen 1967

A Weinmann, *Erganzungen zum Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo*, in “Beitrage zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages”, Wien 1972

G Pometta, *Briciole di storia bellinzonese*, Serie X, postuma, vol I (1977)

C Piccardi, *La musica nella Svizzera italiana Incertezze di un risveglio*, in AA VV, “Per conoscere la Svizzera italiana”, Lugano 1983

I Lowens, *Soiree al Castello di Trevano*, in “Fin de siecle” (Programma generale dei concerti pubblici 1983-1984 alla RSI), Lugano 1983

-, *Hermann Scherchen 1891-1966*, a cura di H Pauli e D Wunsche, Berlino 1986

C Piccardi, *Wladimir Vogel Aspetti di un'identita in divenire*, in AA VV, “Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung”, a cura di H J Jans, F Meyer, I Westen, Basel 1986

C Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, in AA VV, “La musica sacra in Lombardia nella prima meta del Seicento”, a cura di A Colzani, A Luppi, M Padoan, Como 1988

E Bernasconi, *Nei pensieri di Giuseppe Verdi ci fu anche Mendrisio*, in “Cenobio” XXXIX (1990), pp 246-254, e XL (1991), pp 125-141 (ristampati in volume con lo stesso titolo, Mendrisio 2001)

C Gilardi, *Euterpe Ticinese (appunti su una calcografia musicale)*, in “Cenobio”, XXXIX (1990), pp 255-267

L Helg, *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln 1995

C Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche i dodecafonici a congresso*, in AA VV, “Norme con ironie Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone”, a cura di S Miceli, Milano 1998

C Piccardi, *Wladimir Vogel la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in AA VV, “Ferruccio Busoni e la sua scuola”, a cura di G Borio e M Casadei Turroni Monti, Lucca 1999

-, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B M Antolini, Roma 2000

F Mena, *Stamperie ai margini d'Italia Editori e librai nella Svizzera italiana 1746-1848*, Bellinzona 2003

A Moles, *Hermann Scherchen et le studio experimental de Gravesano*, in “Bloc Notes”, n 48 (2003)

E Briner, *Ricordi di Gravesano*, Ibidem

C Piccardi, *Percorsi di vita musicale*, Ibidem

C Piccardi, *Alla scoperta di Hermann Scherchen*, Ibidem

C Piccardi, *L'avventura spirituale di un musicista riservato (Edwin Loehrer)*, Ibidem

-, *Dizionario della musica nella Svizzera italiana*, nel sito “www.ricercamusica.ch”