

Wladimir Vogel e l'accoglienza dei musicisti nella Svizzera italiana tra le due guerre

Carlo Piccardi, *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*, Lugano¹

DOI: [10.36950/sjm.39.5](https://doi.org/10.36950/sjm.39.5)

Keywords: Wladimir Vogel, Italian-speaking Switzerland, Dodecaphony, Exile, Music and Politics

Abstract: *Since the Risorgimento period, Italian Switzerland was known as a place that sometimes welcomed people persecuted by illiberal regimes. One of those who found refuge there during the Nazi-fascist period was Wladimir Vogel, a Russo-German composer who was taken in, first at Comolugno (in the Onsernone Valley) and then at Ascona, in the home of Wladimir Rosenbaum and Aline Valangin. Having participated in the Workers' Music Movement, he had to flee Berlin when Hitler came to power, and until after the war he was given only a Swiss tourist visa, not a work permit. It was a difficult situation, but he was helped by Aline Valangin, who later became his wife. She assisted him in organizing, at Comolugno on 14 August 1936, a music course that hosted Willi Reich in a series of classes on twelve-tone music – the first occasion in Switzerland for examining Schoenberg's method. Having come in contact with the Italian Swiss Radio in Lugano, Vogel was able to present some of his works. From that position, he was able to direct his efforts toward Italy, where he established an important relationship with Luigi Dallapiccola. The most significant initiative took place in Locarno on 12 December 1948, at the preparatory meeting for the First International Congress on Twelve-Tone Music, which was to be held in Milan, 4–7 May 1949, and which Vogel organized in collaboration with Riccardo Malipiero; this was the first occasion for an international meeting of "radical" composers.*

La Svizzera italiana vanta una tradizione di accoglienza risalente agli anni del Risorgimento, quando intellettuali e artisti perseguitati dai regimi autoritari dominanti in Italia vi trovarono rifugio e sostegno, non solo note personalità quali Giuseppe Mazzini e Carlo Cattaneo, ma anche musicisti quali Emanuele Muzio, Giuseppe Araldi, Giovanni Grillenzoni.² La situazione si ripeté alla fine del XIX secolo con l'ospitalità assicurata agli anarchici e, in seguito ai moti milanesi del maggio 1898 soffocati a colpi di cannone dal generale Bava Beccaris, con l'auto-esilio luganese di figure quali il compositore Romualdo Marenco e lo scrittore e librettista Ferdinando Fontana.³ L'avvento e le vicende del fascismo produssero un'altra ondata di espatriati compresi i musicisti Vittore Veneziani, Alceo Galliera, Rubens Tedeschi, Giuseppe Di Stefano, Renato Capecchi, Cesare Siepi.⁴ Contemporaneamente il nazismo incrementò la presenza di figure costrette all'emigrazione, che vi giunsero trovandovi sia una tappa di passaggio (Bertolt Brecht, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, ecc.) sia una destinazione definitiva (Stefan George, Georg Kaiser, Kurt Kläber, Margarete Steffin, Erich Kästner, Eric Maria Remarque e altri).⁵

Un ruolo importante ebbero iniziative che potevano venire da privati cittadini, fra cui si distinsero i coniugi Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin, i quali accolsero molti artisti fuggiaschi dalla Germania nazista dapprima nella loro casa di Zurigo poi alla Barca, la casa patrizia settecentesca da loro posseduta a Comolugno in Valle Onsernone. Centro della vita culturale zurighese, a causa dei tragici eventi politici, il loro salotto letterario divenne ben presto un riferimento obbligato per numerosi perseguitati,

1 Indirizzo email dell'autore: carlo.piccardi@bluewin.ch.

2 PICCARDI 2011: 305–311, 317–324.

3 PICCARDI 2011: 329–332.

4 PICCARDI 2018: 360–361 e PICCARDI 2020: 76–80.

5 PICCARDI 2018: 292–297.

mentre la loro residenza di campagna in Ticino, per il fatto di dare meno nell'occhio delle autorità, si prestava meglio al riparo che assicurarono alle molte personalità accolte: il regista della Kroll-Oper Hans Curjel (1884–1956), l'architetto Erich Mendelsohn (1887–1953), Heinrich von Brentano (1904–1964), Max Ernst (1891–1976), Meret Oppenheim (1913–1985) e altri.⁶ Nel 1935 vi comparve una personalità di rilievo, Elias Canetti (1905–1994), il quale, al di là della galleria fitta di personaggi dell'ambiente intellettuale e artistico della Vienna degli anni Trenta magistralmente tratteggiati ne *Il gioco degli occhi*, rese conto dell'ospitalità ricevuta dalla coppia Rosenbaum-Valangin sia a Zurigo sia alla Barca. La Barca di Comologno fu anche luogo di accoglienza di fuorusciti italiani in lotta col fascismo, *in primis* Ignazio Silone, il quale con la Valangin intrattenne anche una relazione amorosa.⁷

La personalità di quel contesto che lasciò il segno più profondo fu sicuramente Wladimir Vogel (1896–1984), compositore russo-tedesco nato a Mosca ma emigrato in Germania alla fine della guerra mondiale, dove fu allievo di Ferruccio Busoni all'Akademie der Künste, affermandosi nell'ambiente berlinese sul versante della valorizzazione delle componenti costruttive del linguaggio, frequentando gli ambienti artistici che ampliavano gli interessi al di là della musica quali il gruppo *Sturm* e la *Novembergruppe*, quest'ultima importante anche per le implicazioni politiche assegnate al moderno artista che spinsero Vogel a comporre canti e cori operai. Partecipò attivamente all'*Arbeitermusikbewegung* schierandosi con l'ala rivoluzionaria guidata da Hanns Eisler che si identificava nella rivista "Kampfbund".⁸ La sua affermazione fu raggiunta con le *Zwei Etüden für Orchester* (1930) diretti per la prima volta da Hermann Scherchen (e in seguito da Ernest Ansermet, Wilhelm Furtwängler, ecc.) e con il successivo oratorio *Wagadu*, che tuttavia non poté godere della prevista prima esecuzione berlinese a causa dell'avvento del nazismo che costrinse il musicista all'esilio. Gli anni dal 1933 alla seconda guerra mondiale segnarono la sua affermazione internazionale, in particolare con la sua partecipazione attiva ai festival della Società Internazionale della Musica Contemporanea (Firenze, Barcellona, Varsavia, ecc.), ma nel contempo costituirono un periodo di precarietà esistenziale determinata dal suo statuto di profugo. Giunto in Svizzera nel 1933 ospite di Hermann Scherchen a Riva San Vitale, vi poteva risiedere solo con visto turistico, obbligato a lasciare il suolo elvetico ogni tre mesi e con la proibizione di svolgere attività remunerata. Pur soggiornando a Parigi, Bruxelles e in altri luoghi, il legame con la Svizzera prese il sopravvento, soprattutto grazie all'aiuto ottenuto da privati; fra questi due personalità che più tardi avrebbero animato la vita culturale asconese, i coniugi Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin appunto. Divenuto compagno della Valangin, separatasi dal marito, non solo si installò a Comologno, ma giunse ben presto a organizzarvi dal 1° luglio al 15 agosto 1936 un corso estivo che, accanto a lezioni affidate a personalità importanti quali Manfred Bukofzer, Alan Bush, Alois Hába e al proprio corso di composizione, ospitava Willi Reich in una serie di lezioni sulla dodecafonia. Teoricamente in un breve arco di tempo il pubblico ticinese si trovava a essere confrontato con una realtà estetica inedita e gravida di sviluppi radicali, che in verità non scalfì per nulla l'impianto tradizionalistico della vita culturale locale ma che rappresentò un primo varco nella condizione di arroccamento caratterizzante la musica svizzera di quegli anni. In verità il sospetto di "criptocomunista" che lo accompagnava gli aveva creato difficoltà fin dai suoi primi soggiorni basilesi, a causa della politica particolarmente restrittiva verso gli artisti fuorusciti la cui autorizzazione di residenza era sottoposta al parere della Società degli Scrittori Svizzeri, più rigida della stessa polizia nel preavvisare il permesso di lavoro.⁹ Tale situazione è testimoniata dallo sfogo del compositore in una lettera del 3 settembre 1939 alla mecenatessa basilese Anni Müller-Widmann:

6 OESCH 1967: 61–64.

7 VALANGIN 1998 [1967].

8 PICCARDI 1999.

9 PICCARDI 1999: 99–100.

L'impotenza di intraprendere qualcosa, per conseguire la mia indipendenza materiale e morale, l'essere condannato a non poter partecipare alla costruzione della propria vita e di quella dei miei simili, è la cosa più difficile; alla fine è ciò che mi logora anche intimamente. Cosa mi giova la libera aria svizzera, se mi muovo e vivo quasi in uno spazio vuoto d'aria, considerato e apprezzato come "Wladimir Vogel" solo da chi ne è a conoscenza in ricordo delle mie realizzazioni, che così tanti ora mi passino appresso senza accorgersi di me, per i quali il mio nome e io stesso non dicono nulla, privato dei diritti e condannato all'inattività, consegnato alla grazia o allo sfavore, all'amore e all'odio. La ragione mi suggeriva e suggerisce: è la guerra. Tu sei come internato, tu sei né amico né nemico, né libero né il contrario. Tu devi resistere, cominciare di nuovo, nuovo – di fronte a chi?¹⁰

La situazione più tollerante nel cantone a sud delle Alpi ne rese possibile l'organizzazione, che poté addirittura beneficiare del contributo finanziario del Dipartimento della Pubblica Educazione cantonale addirittura con il patrocinio del suo direttore, il consigliere di stato Enrico Celio,¹¹ ottenuto grazie ai buoni uffici dello scrittore di origine onsernonese Augusto Ugo Tarabori, segretario di concetto dello stesso dipartimento, con il quale Vogel era in relazione e che trascorrevva parte del suo tempo nel vicino villaggio di Spruga.

In ogni modo l'aver scelto il Ticino come luogo di residenza a partire dal 1936 dopo il suo abbandono della Germania nazista avvicinò immediatamente Vogel alla Radio della Svizzera italiana (RSI), in cui trovò motivazione come luogo di produzione musicale e dalla quale fu ospitato a più riprese. A ciò risale la composizione delle *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* a detta del compositore scritte su invito di Radio Monte Ceneri "für die am 3. März stattfindenden Francesco-Chiesa-Feier".¹² Le *Tre liriche* andarono in onda la sera del 14 marzo nell'interpretazione del baritono Fernando Corena accompagnato al pianoforte da Leopoldo Casella. Poiché Vogel soggiornava con visto turistico senza possibilità di ottenere un permesso di lavoro, la "commissione" della RSI non poté nemmeno essere seguita da onorario alcuno.

Della sua precaria condizione di quegli anni diede testimonianza nella lettera del 24 ottobre 1940 a Marguerite Hagenbach:

Seguendo il Suo consiglio di vivere ancor più modestamente, ho ridimensionato le mie spese: dalla scorsa primavera non ho più acquistato alcun oggetto, al di fuori di carta da musica, matite, inchiostro... Da qualche settimana ho smesso di fumare. La corrispondenza, prima tanto copiosa, si limita ora alle lettere a Lei e, più raramente ad Anni [Anni Müller-Widmann]. Dal parrucchiere, invece di ogni mese, andrò solo una volta ogni tre mesi, tanto più che ad Ascona si è abituati a strane apparizioni. (Caffè e ristoranti non entrano nemmeno in considerazione...). Quanto ai capi d'abbigliamento, userò fino all'ultimo quanto possiedo. Basteranno per l'inverno. La sola cosa che mi rimane da limitare: l'uso di carta da musica – ho già iniziato in estate, scrivendo gli schizzi a matita e cancellandoli dopo la copiatura in modo da poter riutilizzare più volte lo stesso foglio... Ma per le belle copie in più esemplari devo comperare la carta, o sospendere la mia produzione. Per la corrispondenza uso solo cartoline: è doloroso ma devo limitarmi. [...] Non mangio più carne – ogni tanto degli insaccati; cioccolato, ecc. sono da tempo puro lusso: gli 80.- Fr. che riceverò a partire dall'1.1.41 sono destinati unicamente all'economia domestica. [...] La somma depositata sul libretto di risparmio deve rimanere intatta sia per il controllo, sia per gli estremi casi di necessità – medico, malattia, ecc.¹³

10 "Die Ohnmacht, etwas zu unternehmen, um meine materielle und moralische Unabhängigkeit wieder zu erlangen, das Verurteiltsein, ich in keiner Weise an dem Konstruktiven des eigenen und damit des Lebens meiner Mitmenschen zu beteiligen, das ist das Schwerste, das was mich zuletzt auch innerlich aufressen wird. Was nützt mir die freie Schweizer Luft, wenn ich mich quasi in luftleeren Raum bewege und lebe und nur noch in Erinnerung an meine Taten von einigen Mitwissen als "Wladimir Vogel" betrachtet und geschätzt werde, aber dass so viele an mir jetzt vorübergehen, ohne mich überhaupt zu bemerken, für die mein Name auf Gnade oder Ungnade, auf Liebe oder Hass ausgeliefert. Die Vernunft sagte und sagt mir vor: es ist Krieg. Du bist eben interniert, Du bist weder Freund noch Feind, weder frei noch unfrei. Du musst ausharren, neu anfangen, neu - wenn gegenüber?", W. Vogel a Anni Müller-Widmann, 03.09.1939, in Geiger 1998: 54; dove non diversamente specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive.

11 PICCARDI 1998: 252.

12 OESCH 1967: 82.

13 "Auf Ihren Rat, noch bescheidener zu leben, revidierte ich meine Ausgaben: seit dem Frühjahr habe ich keine gegenständlichen Anschaffungen gemacht, mit Ausnahme von Notenpapier, Bleistift, Tinte... Das Rauchen habe ich seit den letzten Wochen aufgegeben. Die früher so zahlreiche Korrespondenz ist bis auf die Briefe an Sie und seltener an Anni – eingestellt. Zum Coiffeur werde ich nun statt einmal monatlich – jeden 3 Monat gehen müssen, da man in Ascona an spassig aussehende

Fu quella comunque una rara occasione di incontro tra due realtà artistiche diverse e lontane, quasi incompatibili,¹⁴ ma di valore certamente simbolico nella difficile condizione esistenziale di un musicista che in Svizzera avrebbe trovato una seconda patria.

Non per niente nello stesso programma figuravano tre frammenti della prima parte del suo oratorio *Thyl Claes* nella versione per canto e pianoforte affidati al contralto Margherita De Landi e nella traduzione di Augusto Ugo Tarabori, sicuramente la prima segnalata in lingua italiana.¹⁵ La prima esecuzione della prima parte di questo importante lavoro tratto dal poema di Charles de Coster, riferito alla repressione dei protestanti della Fiandra da parte del potere spagnolo nel Cinquecento rivissuta come metafora dell'oppressione nazifascista (diventato quindi rappresentativo della situazione storico-politica di quegli anni), sarebbe avvenuta il 19 maggio 1943 a Radio Sottens di Ginevra sotto la direzione di Ernest Ansermet. Di Vogel Radio Monteceneri assicurò anche l'esecuzione del quintetto a fiati *Ticinella*¹⁶ e dei *Madrigaux* su testo di Aline Valangin per coro a cappella, la sua prima composizione integralmente dodecafonica che Edwin Loehrer avrebbe diretto più volte col rispettivo coro radiofonico a partire dal 1943.¹⁷

In quegli anni il compositore russo-tedesco, anche a causa del suo orientamento politico, poteva contare su pochi appoggi *in loco*. Fra i più importanti va menzionata l'ospitalità che gli fu riservata dal pubblicitario bernese Hermann Gattiker, creatore nel 1940 delle *Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik*, che svolsero un'importante funzione nella diffusione in Svizzera delle espressioni musicali più avanzate. Il 19 ottobre 1942 di Vogel furono eseguite in quel contesto alcune composizioni, fra cui le *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* e tre brani dal *Thyl Claes* per soprano e pianoforte.¹⁸ D'altra parte precedentemente, nel maggio 1942, Gattiker aveva invitato Vogel a tenere nella Junkergasse 15 una conferenza sulla dodecafonia, anche questa non annunciata ufficialmente per lo stesso motivo. In quel caso il compositore parlò di Schönberg e delle proprie *10 Variétés sur une série de 12-tons non transposée*. Il fatto che tale argomento venisse trattato in questa forma, per il motivo indicato quasi nella clandestinità, veniva in un certo senso ad accentuare la dimensione criptica in cui si collocava tale problematica scelta stilistica, come anni dopo avrebbe testimoniato Ernst Krenek, considerando il confinamento di tale metodo di composizione in quegli anni:

Tanto maggiore la sorpresa del mondo musicale quando, dopo l'interruzione dei rapporti internazionali creata dalla guerra, si scoprì che un numero sorprendente di compositori di molti paesi aveva approfittato di quel periodo di orrenda stagione di bombardamenti, di fame e di terrore per tornare silenziosamente e di nascosto a quel metodo di composizione tanto disprezzato.¹⁹

Erscheinungen gewohnt ist. (Café und Restaurant sind sowieso nicht in Frage gestellt worden...) An Kleidungsstücken werde ich halt so allmählich alles auftragen, was da ist. Das reicht für den Winter. In Ganzen also bleiben nur noch einzuschränken: der Notenpapierverbrauch – dies tat ich schon in Sommer, indem ich die Skizzen mit Blei schrieb und nach Copierung ausradierte und weiter auf demselben Bogen Papier schrieb... Aber für die Reinschriften in mehreren Exemplaren muss ich Papier kaufen oder meine Produktion einstellen. Korrespondenz werde ich nun nur auf Karten und selten führen; das ist sehr schmerzvoll, aber man muss sich eben bescheiden. [...] Ich esse jetzt kein Fleisch mehr – ab und zu Wursterzeugnisse; Schokolade etc. sind schon lange purer Luxus; die 80.- Fr., die ich ab 1.1.41 bekommen werde, sind ganz für die Wirtschaft vorgesehen. [...] Die auf dem Sparkonto liegende Summe soll unangetastet bleiben für die Kontrolle und für den aller letzten Fall der Dringlichkeit – Arzt, Krankheit, u.s.w.", W. Vogel a Marguerite Hagenbach, 24.10.1940, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 36: VOGEL 1940.

14 "Ho accettato un incarico non ufficiale e non retribuito per Radio Monteceneri ed ho cominciato a musicare versi del premiato F. Chiesa. In parte un terribile kitsch che riesce ancora sopportabile grazie alla bellezza della lingua" („Ich hatte einen unbezahlten und nicht offiziellen Auftrag für das Radio Monteceneri entgegengenommen und angefangen Vertonung von Versen des Preisträgers F. Chiesa. An sich ein zum Teil furchtbarer Kitsch, der wegen der schönen Sprache noch ertragbar wird"), W. Vogel a Marguerite Hagenbach, 30.01.1941, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 47: VOGEL 1941.

15 *Radioprogramma*, 14.03.1941, d'ora in poi RP.

16 RP 13.12.1943.

17 RP 12.10.1943; 20.10.1944; 15.04.1945 e 29.03.1946 e PICCARDI 1986: 204–205.

18 LANZ 2006: 115–117, 216–218.

19 "The greater was the surprise of musical world when after the hiatus in international relations caused by the war it was discovered that an astounding number of composers in many countries had used the period of ghastly hibernation under bombs, starvation, and terrorism to turn quietly and surreptitiously to that much maligned method of composition", KRENEK 1953: 514 [trad. 1956: 12].

Tornando al rapporto con la radio, va considerato come nella condizione vissuta dal compositore essa era diventata lo strumento in grado di assicurargli l'irradiamento oltre i confini, importantissimo nel caso di Vogel relegato in fondo a una valle, dimostrato dall'intensa corrispondenza a quel tempo intrattenuta a distanza con Luigi Dallapiccola a Firenze, pure in quegli anni (e non a caso) impegnato nella svolta dodecafonica e nella necessità di rinsaldare un legame quasi di complicità tra i pochi che coltivavano nella solitudine una scelta linguistica che aggravava a livello comunicativo la condizione già problematica dell'isolamento geografico:

Mon très cher ami Vogel,
 Merci pour votre charmante lettre du 12 courant et pour vos explications relatives au concerto du 10.5 à Radio Monte-Ceneri. J'attends donc un signe de vous pour me remettre à l'écoute : je suis très 'gespannt' à l'idée d'entendre vos *Madrigaux* [...].
 Je lis avec plaisir que vous avez pu entendre ma petite causerie à Radio-Turin ; une causerie nécessaire chez nous *aujourd'hui* [...].
 J'ai lu notre "Radiocorriere" avec la plus grande attention; mais son résumé des postes étrangères est bien réduit : Aucune poste française annonçait le 19 cour. votre *Thyl Claes* et d'ici ce n'est pas possible d'entendre Bruxelles. J'ai infiniment regretté (et ma femme avec moi) de n'avoir pas pu connaître votre ouvrage.²⁰

Quanto alla condizione di isolamento è significativa anche la testimonianza dello stesso Dallapiccola nella lettera a Vogel del 19 novembre 1945:

Avant-hier j'ai reçu votre aimable lettre du 10 courant et ce matin votre carte du 12. Je vous en remercie de tout cœur et je suis heureux que enfin nous pouvons reprendre nos contacts. Car vous ne savez pas que l'isolement pour moi, je veux dire pour un homme européen, a été bien plus affreux que la guerre, que la faim, que les persécutions.²¹

In proposito è rivelante il parallelismo di esperienze che vide la svolta verso la dodecaфонia nei due autori non solo negli stessi anni ma anche a fronte delle stesse motivazioni creative, nell'uno (Vogel) che ne maturò la scelta nella messa in musica di *Thyl Claes* inteso come reazione contro l'oppressione nazifascista, nell'altro (Dallapiccola nei *Canti di prigionia*) come risposta alle leggi razziali mussoliniane la cui adozione nel 1938 veniva a colpire la moglie Laura di origine ebraica,²² senza contare il fatto che il compositore italiano, per la successiva e altrettanto programmatica opera *Il prigioniero* (1943–1948) avrebbe attinto alla stessa fonte letteraria di Charles de Coster (*La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*), ad implicare uno stesso significativo risolto ideologico.²³

Non per niente nella presentazione della prima esecuzione della suite da *Thyl Claes* all'XI Festival della Biennale di Venezia nel 1948 diretta da Hermann Scherchen, Dallapiccola in questo senso tratteggiò le coordinate che univano lavori di varia provenienza orientati per il loro radicalismo linguistico allo stesso fine:

Quando si farà la storia del nostro periodo, quando più che i giudizi pronunciati talora troppo in fretta conteranno i nomi di autori e titoli di opere, quando infine, esaurite le polemiche, eliminate le ragioni di una data presa di posizione, si potrà vedere tutto il nostro tempo nella sua giusta prospettiva, crediamo che, oltre al resto, di un fatto il futuro storico dovrà tenere conto. Che, cioè, i totalitarismi, nonostante gli incoraggiamenti e le minacce, non riuscirono a tirar dalla loro un solo musicista di primo piano e che, viceversa, l'opposizione trasse ispirazione appunto dalle sofferenze che i dittatori causavano agli uomini, creando una musica che già ora dispone di una definizione precisa: *protest music*. E allora non si potranno dimenticare opere come *Sur la mort d'un tyran* di Darius Milhaud (1936), *A Child of our Time* di Michael Tippett (1941), *Thyl Claes* di Wladimir Vogel (1937–1945), o come la novissima cantata di Schönberg *A Survivor from Warsaw* (1947). Anche la nostra epoca ha avuto ed ha musicisti che sanno vibrare all'unisono con gli uomini, e in prima linea tra questi sta Wladimir Vogel il quale durante otto anni, dal 1937 al 1945, dedicò la massima parte della sua attività alla composizione del *Thyl Claes*, grande oratorio epico diviso in due parti (*L'Oppressione*;

20 L. Dallapiccola a W. Vogel, Firenze 21.05.1946, in PICCARDI 1993: 73.

21 L. Dallapiccola, a W. Vogel, 19.11.1945, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Kd 21: DALLAPICCOLA 1945.

22 RUFFINI 2018: 26–34, 37–41, 59–63.

23 PICCARDI 1986: 200–203.

La Liberazione), il cui testo è tratto dal capolavoro della letteratura fiamminga, dalla *Légende de Thyl Eulenspiegel* et de *Lamme Goedzak* di Charles de Coster.²⁴

In merito alla portata politica del *Sopravvissuto di Varsavia* (e implicitamente dell'impianto dodecafonico che vi sta alla base) in un compositore dichiaratamente alieno dall'allinearsi con realtà di tendenza e di partito, le ragioni di fondo sono state al meglio chiarite da Frank Schneider, come estrema conseguenza del rigorismo etico del compositore nel registrare "il conflitto tra un ideale individuale e messianico di arte e di vita e il catastrofico fallimento della realtà sociale e politica".²⁵

Tale congiuntura era maturata nello stesso periodo in cui Hanns Eisler, capofila dell'ala radicale dell'*Arbeitermusikbewegung*²⁶ propugnante una musica funzionale su base tonale ma pur sempre allievo di Schönberg, cercava di integrare proprio in quegli anni il principio dodecafonico (in quanto progressivo) alla dimensione della militanza antifascista. Tale fu il compito dell'*Internationales Musikbüro* costituito nel 1932 a Mosca, di cui egli era diventato presidente nel 1935 con la funzione di coordinare le attività internazionali del movimento musicale dei lavoratori, programmato nel 1937 in un documento che Eisler firmò insieme con Ernst Bloch (*Avantgarde-Kunst und Volksfront*) con riferimento all'equazione: "Il fronte popolare ha bisogno dell'artista progressivo, l'artista progressivo ha bisogno del fronte popolare".²⁷ Orbene alla stessa connotazione antifascista che attraverso il metodo dei dodici suoni percorre le opere di Eisler di quel periodo (*in primis* la sua *Deutsche Symphonie*, iniziata nel 1936) è possibile ricondurre la conformazione dell'ultimo tempo del *Violinkonzert* (1937) di Vogel, ugualmente orientato a un'applicazione dimostrativa della dodecaфонia adattata nella semplificazione a un grado di comprensibilità mirante a un pubblico allargato (attraverso una disposizione lineare della serie e il suo inquadramento in un impianto armonico relativamente consonante).²⁸

Era il risultato di un ribaltamento di situazioni: se gli anni Venti avevano visto le forme oggettivistiche prevalere nella loro capacità di radicarsi nella società, ora, a fronte della rottura del patto sociale da parte dei regimi conservatori e totalitari che a quelle espressioni negavano l'accesso all'istituzione, la funzione di testimonianza viva della coscienza avanzata passava alla manifestazione più radicale, la meno compromessa e la meno condizionata dalle relazioni date. Con ciò la dodecaфонia venne in un certo senso a profilarsi come lingua franca degli emigrati, come espressione dell'emarginazione, di coloro che si trovano a vivere in una realtà sospesa e che di conseguenza erano portati ad attingere alle esperienze dei predecessori (quali gli esponenti della Scuola di Vienna) che all'origine si erano atteggiati e rinforzati come alternativi alle certezze delle relazioni imposte.²⁹

Infine va evidenziato il fatto che una composizione cruciale quali le *Tre Laudi* di Dallapiccola sia stata compiuta tra il 1936 e il 1937, terminata qualche mese prima del 9 giugno quando, a Bagnoles-de-l'Orne, da emissari del regime sarebbero stati assassinati Carlo e Nello Rosselli, dei quali da ragazzi (invitato dalla loro madre Amelia) a Firenze era stato insegnante privato di musica. A ciò Mario Ruffini ascrive "il nocciolo di una inevitabile abiura del mondo fascista" da parte del compositore e della moglie ebrea:

Le *Tre Laudi* – una delle più belle preghiere del Novecento musicale – sono il primo tassello di un ravvedimento che porterà il compositore e insieme l'uomo, congiuntamente a Laura, a un antifascismo radicale: la *libertà*, supportata dalla preghiera, diventa d'ora in poi il centro di ogni suo pensiero, musicale e non. La dodecaфонia sarà da questo momento il manifesto imprescindibile dell'antifascismo di Luigi Dallapiccola.³⁰

24 VLAD 1958: 154.

25 SCHNEIDER 1985: 44–45.

26 Vogel stesso negli anni berlinesi militò nella "Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger" accanto ad Hanns Eisler, Stefan Wolpe, Ernst Hermann Meyer, Karl Rankl, Manfred Bukofzer, Karl Vollmer, Manfred Ruck, contribuendo con composizioni funzionali all'agitazione politica di estrema sinistra, PHLEPS 1991 e PICCARDI 1999: 69–94.

27 DÜMLING 1990: 99–104.

28 LANZ 2009: 65–85.

29 PICCARDI 1998: 214.

30 RUFFINI 2016: 53.

Nel caso di Vogel, proveniente da esperienze di impegno nel fronte sociale, ciò avveniva cercando di non perdere di vista il pubblico destinatario: “C’est une démonstration de l’application du système d’une manière consonante, ou la plus proche d’une consonance proprement dite, donc avec des représentations valables pour encore un grand nombre de gens”.³¹

Quanto a *Ticinella* – per flauto, oboe, clarinetto, sassofono contralto e fagotto – nella scelta di svolgere singole elaborazioni di canti spontanei della regione (“Quel granellin di riso”, “Girometa de la montagna”, “Il cucù”, “Addio alla caserma”) essa è rivelatrice del contesto in cui Vogel si trovò a concepirla, quale tentativo di arrivare a una sintesi tra scrittura avanzata e matrice popolare riflettente il confronto tra l’origine metropolitana del compositore e la realtà addirittura di valle in cui l’esilio l’aveva confinato. Composta nel 1941 ad Ascona su alcuni motivi popolari ticinesi, *Ticinella* è forse la sua composizione più emblematica della difficoltà di manifestare apertamente la propria professione di fede politica. Concepito come omaggio al paese di accoglienza, tale quintetto lascia decifrare in trasparenza, in una forma di crittogramma musicale, temi delle composizioni che segnarono la sua affermazione in Germania. Attraverso l’allegretto canto militare degli svagati soldati ticinesi (“Addio alla caserma”), si profila il fosco presagio della sua *Ritmica ostinata*, che Hermann Scherchen aveva presentato nel 1932 in una versione monumentale per soli fiati con la Berliner Posaunisten-Vereinigung (*Sturmarsch*) ricordata per la subitanea acquisizione di una connotazione antifascista nella contrapposizione alle camicie bruno, che già marciavano al canto dei loro inni guerreschi per le strade della capitale tedesca.³² D’altra parte il compositore, in occasione della Festa dei musicisti svizzeri tenuta a Locarno tra il 31 maggio e il 2 giugno 1941, non aveva mancato di avvicinare Edwin Loehrer, maestro del coro della RSI già assunto a punto di riferimento per l’interpretazione dei madrigalisti italiani del Rinascimento, affidandogli i suoi *Madrigaux* su testo di Aline Valangin entrati poi nel repertorio del complesso nella versione italiana curata da Alberto Lùcia voluta dall’autore ad affermare in quel momento l’intenzione di collocarsi in area subalpina. A quel punto maturò l’orientamento verso l’Italia che nel dopoguerra si dimostrò il paese con istituzioni e pubblico più interessati alla sua musica, come rivelarono la presentazione della suite dal suo *Thyl Claes* all’XI Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia nel 1948 e l’intero oratorio al XII Maggio musicale fiorentino nel 1949, l’accoglimento delle sue composizioni da parte degli editori milanesi Ricordi e Suvini Zerboni, nonché il titolo di accademico di Santa Cecilia conferitogli a Roma nel 1954.³³

Per quanto riguarda la pratica dodecafonica è importante ricordare che negli anni prossimi alla guerra essa era ancora minoritaria in Europa. In particolare, nell’intreccio di politica e cultura, con l’avvento dei totalitarismi fu spinta ai margini, divenendo in un certo senso il veicolo dell’espressione dell’esilio interno per coloro che ne subivano direttamente l’oppressione e dell’esilio reale per chi scelse la condizione di profugo. Fu quindi in Svizzera negli anni Trenta inoltrati che Wladimir Vogel, dopo essersi profilato nella metropoli berlinese in cui aveva detenuto un ruolo primario integrato in una situazione di modernità condivisa ed equilibrata, visse il difficile passaggio proprio in termini linguistici. La dodecafonia, nella sostanza sovvertitrice del codice comunicativo, gli si impose gradualmente come espressione della lacerazione esistenziale provocata dallo sradicamento. Inizialmente sperimentata nel *Concerto per violino e orchestra* (1937) e messa a punto nei *Madrigaux* (1939), finì con l’essere adottata organicamente durante la composizione del *Thyl Claes*, concepito a Comolugno tra il 1937 e il 1942, l’oratorio drammatico chiaramente configurato come protesta contro l’oppressione, la cui seconda parte registra decisamente il passaggio a tale nuovo metodo compositivo radicale.³⁴ Viceversa la

31 W. Vogel a L. Dallapiccola, Comolugno 23.12.1939 in PICCARDI 1986: 203.

32 GEIGER 2005: 59–72.

33 PICCARDI 1986: 204–205. Per quanto riguarda il contributo di Vogel alla vita musicale nella Svizzera italiana è da ricordare il suo ruolo nella fondazione delle Settimane Musicali di Ascona nel 1946 e nella loro gestione, PICCARDI 2005: 43–44.

34 La prima esecuzione della seconda parte di *Thyl Claes* diretta da Ernest Ansermet avvenne a Radio Sottens il 19.02.1947 a Ginevra.

Svizzera, risparmiata dalle catastrofi politiche ma spinta a compattare la propria società per resistere alle pressioni esterne, tra le due guerre era stata portata a privilegiare in musica la via espressiva della modernità moderata che si riconosceva nel neoclassicismo e nel neo-oggettivismo, orientamenti che, in quanto fondati sulla priorità del principio funzionale rispetto alla componente ideologica, erano facilmente predisposti all'integrazione (alla mediazione) anziché alla contrapposizione.

Ciò spiega la ragione per cui non solo in Ticino ma anche in Svizzera passarono inosservati i menzionati corsi estivi organizzati da Vogel a Comolengo dal 1° luglio al 15 agosto 1936 in cui fra le altre figuravano appunto le lezioni sulla *musique à douze tons* tenute da Willi Reich, che si apprestava a emigrare a Basilea e poi a Zurigo dove avrebbe rivestito un ruolo importante per la cultura del paese. Con ciò in una sperduta vallata ticinese per la prima volta in Svizzera una dozzina di allievi alquanto casuali si trovarono riuniti a seguire l'illustrazione di un metodo compositivo che sarebbe stato ancora per molto tempo guardato con diffidenza per la valenza radicale che (messo al bando ufficialmente dalla Germania nazista) in quei momenti difficili aveva assunto come connotazione politico-esistenziale.³⁵ In verità se la dodecaфония era una pratica accettata da poche individualità al di fuori del nucleo viennese originario (ancora marginale nella stessa Società Internazionale di Musica Contemporanea), tanto più trovò resistenza in Svizzera in quanto essa aveva assunto una valenza quasi sovversiva. Rare anche se significative vi furono le occasioni di confronto con tale realtà avanzata dell'arte dei suoni, comunque prevalentemente per merito di personalità provenienti dall'esterno, quale fu in particolare Hermann Scherchen nella sua funzione di direttore dell'Orchestra del Musikkollegium di Winterthur, il quale il 3 marzo 1943 alla presenza del compositore stesso diresse le *Variazioni op. 30* di Anton Webern, dopo che questa rilevante testimonianza dello sviluppo creativo del metodo era stata rifiutata a Ginevra da Ernest Ansermet e a Basilea da Paul Sacher.³⁶

Tale situazione non impedì che proprio da qui partisse l'iniziativa di ristabilire i rapporti interrotti dalla guerra tra i musicisti che avevano adottato il metodo schoenbergiano, dispersi e divisi a causa delle vicende politiche. Fu così che Wladimir Vogel il 12 dicembre 1948 (con il sostegno della Pro Locarno)³⁷ avrebbe convocato a Orselina una conferenza preparatoria del Primo Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica che si sarebbe tenuto a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, riunendovi una significativa rappresentanza internazionale di compositori che già si erano distinti nel nuovo orientamento (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris), a cui presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita (Erich Schmid, Alfred Keller ed Hermann Meier) a cui si aggiunse Rolf Liebermann, oltre ai quali è da considerare anche il bernese Edward Staempfli (1908–2002) residente nel Luganese dal 1944, che partecipò come pianista ai concerti tenuti in margine alle sessioni (sia ad Orselina sia l'anno dopo a Milano) e il quale dal 1950 iniziò a comporre secondo il nuovo metodo.³⁸ Il congresso milanese, che Vogel organizzò in collaborazione con Riccardo Malipiero, benché superato negli anni successivi dalla linea del serialismo integrale nei corsi estivi che spostarono verso Darmstadt l'attenzione del mondo musicale, è da ricordare come una tappa importante quale riaffermazione nel dopoguerra del potenziale creativo della concezione compositiva radicale, filone della modernità che non si era piegato a compromessi e che soprattutto aveva mantenuto la distanza dalle vicende politiche, senza lasciarsi trascinare nel gorgo dei

35 Al corso partecipò anche Aline Valangin, la quale, oltre ad essere stata allieva di Carl Gustav Jung per cui esercitava la psicoanalisi, aveva studiato pianoforte. Allora la sua relazione con Vogel, anche se non ancora divorziata da Rosenbaum, era già molto intima. Ecco la sua significativa testimonianza di quella frequentazione: "Il corso ci ha avvicinati. La mia comprensione della musica era rimasta pressappoco a Debussy e a Ravel, ed ero piuttosto ostile alle composizioni moderne [...] È la fortuna che ci fa incontrare al momento giusto le persone giuste che ci affasciano e ci fanno progredire. Sono riuscita a riagganciare là dove le circostanze mi avevano procurato una rottura con la musica viva. Fui come stregata: anelavo solo a recuperare. Vogel era un buon maestro. Ci ha insegnato una lingua musicale nuova", in KAMBER 1990: 180 [trad. 2010: 231].

36 PICCARDI 2008/2009: 43 [trad. 2009: 82–83]. Sulla resistenza delle organizzazioni musicali svizzere negli anni Trenta e Quaranta ad ammettere l'esecuzione di opere dodecafoniche GARTMANN 2002: 20–36.

37 OESCH 1967: 205–269.

38 Sul Primo Congresso di Dodecaфония DE BENEDICTIS 2013.

nazionalismi responsabili della devastazione del continente, riemergendo dalla tragedia con tutta la sua forza universalistica. Benché la conclusione del congresso di Milano rimanesse una generica professione di fede, alto fu il suo significato simbolico di ricerca di motivazioni al di là degli steccati nazionali.

Ci si potrebbe allora chiedere come mai, essendo stato concepito in Svizzera, tale incontro fosse organizzato all'estero, o perlomeno non avesse avuto in Svizzera le successive edizioni che invece si tennero a Darmstadt nel 1951 e a Salisburgo nel 1952. Il mancato aggancio con la ripresa internazionale del fervore artistico fu lo scotto che la musica, arte più di ogni altra legata al momento aggregante della società (in Svizzera in particolare), pagò nel lento processo di decantazione dello spirito di arroccamento in cui si erano irrigidite le sue pratiche durante il conflitto mondiale.³⁹

Carlo Piccardi, musicologo e critico musicale, membro del comitato scientifico di Musica/Realtà, per quasi quarant'anni è stato autore e responsabile dei programmi musicali e culturali della RSI – Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana. Dal 2002 al 2016 ha coordinato a Lugano il Progetto Martha Argerich. Fra le sue pubblicazioni *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert* (Ricordi-LIM, 2011), *La rappresentazione della piccola patria – Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933–1953* (LIM-Casagrande, 2013) e *Il suono della guerra* (Il Saggiatore, 2022).

Bibliografia

Radioprogramma, 14.03.1941; 12.10.1943; 13.12.1943; 20.10.1944; 15.04.1945; 29.03.1946.

BORIO, Gianmario (1997): *Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt, in Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, vol. I, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, 141–283.

DALLAPICCOLA, Luigi (1945): Lettera a W. Vogel, 19.11.1945, ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Kd 21.

DE BENEDICTIS, Angela Ida (2013): *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonìa. Da Locarno a Darmstadt*, in *Acta Musicologica* 85/2, 227–243.

DÜMLING, Albrecht (1990): *Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential. Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Dodekaphonie*, in *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Wertungsforschung 22), a cura di Otto Kolleritsch, Wien-Graz, Universal Edition, 92–106.

GARTMANN, Thomas (2002): *“Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...”. Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933–1960*, in *Arnold Schönbergs “Berliner Schule”* (Musik-Konzepte 117/118), a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Edition text+kritik, 20–36.

GEIGER, Friedrich (1998): *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, Hamburg, von Bockel Verlag.

GEIGER, Friedrich (2005): *“Ticinella”. Wladimir Vogel im Schweizer Exil*, in *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, a cura di Chris Walton e Antonio Baldassarre, Bern, Peter Lang, 59–72.

³⁹ BORIO 1997: 183–184. Anni dovettero ancora passare prima che i musicisti svizzeri si mettessero in linea con il resto d'Europa nel riconoscere il primato della dodecafonìa e del successivo sviluppo del serialismo nel quadro dell'evoluzione estetica. Al di là del percorso personale di Frank Martin, il quale con il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1* (1933–1934) incrociò il metodo schoenberghiano a modo suo (con la serie connotata in senso tonale ed usata tematicamente senza necessariamente svolgere un ruolo strutturale), i primi propugnatori della dodecafonìa furono proprio gli allievi di Vogel: Rolf Liebermann, Hermann Meier, Jacques Wildberger, Robert Suter.

- KAMBER, Peter (2010 [1990]): *Geschichte zweier Leben. Wladimir Rosenbaum & Aline Valangin*, Zürich, Limmat Verlag [trad. *Storia di due vite. Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin*, Locarno, Armando Dadò Editore].
- KRENEK, Ernst (1956 [1953]): *Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?*, in *The Musical Quarterly* 39/4, 513–527 [trad. *Decadenza della Dodecaфонia?*, in *Il Diapason* 6/3, 12–20].
- LANZ, Doris (2006): *Neue Musik in alten Mauern. Die "Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik" – Eine Berner Konzertgeschichte 1940–1967* (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 1), Bern, Peter Lang.
- LANZ, Doris (2009): *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 13), Kassel, Bärenreiter.
- OESCH, Hans (1967): *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern-München, Francke.
- PICCARDI, Carlo (1986): *Wladimir Vogel. Aspetti di un'identità in divenire*, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di Hans Jörg Jans, Basel, Paul Sacher Stiftung, 199–206.
- PICCARDI, Carlo (1993): *L'eterogeneità allo specchio. La musica nel laboratorio della radiofonia*, in *Musica/Realtà* 14/40, 51–82.
- PICCARDI, Carlo (1998): *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 205–269.
- PICCARDI, Carlo (2005): *Accordi in progressione – Radiografia di un festival*, in *Stagioni di grande musica 1946-2005*, a cura di Dino Invernizzi, Ascona, Settimane musicali di Ascona, 33–88.
- PICCARDI, Carlo (2008/2009 [2009]), *Music and Artistic Citizenship: In Search of a Swiss Identity*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie/Annuario Svizzero di Musicologia* 28–29, 259–310 [trad. *Musica e cittadinanza artistica: il caso svizzero*, in *Musica/Realtà* 30/89, 17–66].
- PICCARDI, Carlo (2011): *Correnti d'aria musicale. Storie di confine tra Svizzera e Italia*, in *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, a cura di Sabine Frantellizzi, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande editore, 305–338.
- PICCARDI, Carlo (2018): *Presenze artistiche e culturali dal nord e il ruolo di Radio Monteceneri*, in *Lugano Città Aperta*, a cura di Pietro Montorfani, Giacomo Jori e Sara Garau, Lugano, Edizioni Città di Lugano, 289–376.
- PICCARDI, Carlo (1999): *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turronei Monti, Lucca, LIM, 69–111.
- PICCARDI, Carlo (2020): *Compositori di spicco nei primordi della Radio della Svizzera italiana*, in *Archivio Storico Ticinese* 168, 50–81.
- PHLEPS, Thomas (1991): *"Ich war aber nie Parteimitglied". Zum kompositorischen Schaffen Wladimir Vogels um 1930*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33/3, 207–224.
- RUFFINI, Mario (2016): *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Venezia, Marsilio.

- RUFFINI, Mario (a cura di) (2018): *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, Firenze, Firenze University Press, <https://books.fupress.com/catalogue/laura-la-dodecafonia-di-luigi-dalla-piccola-dietro-le-quinte/3739> [08.11.2022].
- SCHNEIDER, Frank (1985): "Chi parla di vincere? Sopravvivere è tutto". *Alcune osservazioni sull'impegno antifascista della scuola di Vienna*, in *Musica/Realtà* 6/18, 43–62.
- VALANGIN, Aline (1967 [1998]): *Antifascisti alla "Barca"*, in *Cartevive* 9/1, 9–13 [*Ragioni critiche*, 1/5, 11–12].
- VLAD, Roman (1958): *Storia della dodecafonia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni.
- VOGEL, Wladimir (1940): Lettera a Marguerite Hagenbach, 24.10.1940, ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 36.
- VOGEL, Wladimir (1941): Lettera a Marguerite Hagenbach, 30.01.1941, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 47.

