
La linea retta di Hermann Scherchen

Giardiniere della musica

“Colui che si sente spinto verso il futuro deve far suo l’amore del giardiniere: quell’amore cresciuto in modo naturale, che sfoltisce i propri eccessi per ridare armoniosa leggerezza, che elimina con profonda severità l’inutile. Con ciò non pretendiamo di indicare scopi definitivi; amiamo ogni forza di cui riconosciamo la purezza”.

H. Scherchen, *Geleitwort!*, in “Melos”, II, 1921, pp. 76-77

Il 12 giugno 1966 all'età di 75 anni, dopo un malore che l'aveva colto durante la concertazione dell'*Orfeide* di Malipiero, si spegneva a Firenze Hermann Scherchen. Poco più di un anno dopo moriva la moglie Pia, lasciando orfani e in minore età cinque figli della nidiata di Gravesano. Alla tragedia familiare si accompagnava immediatamente il tramonto dello studio sperimentale di musica elettroacustica, creato nel 1954 nel villaggio ticinese e divenuto punto d'incontro internazionale di musicisti, ricercatori, fisici impegnati ad affrontare i problemi della creazione e della riproduzione elettrica del suono.

Quando due anni dopo, il direttore della Radio della Svizzera italiana, Stelio Molo, visitò lo studio in compagnia del responsabile dei

programmi musicali Ermanno Briner e di Pierre Schaeffer per studiare la possibilità di farne un centro di ricerche annesso alla Società Svizzera di Radiodiffusione, come ne esistevano allora presso le radio di Milano, Colonia, Parigi, ecc., vi trovò solo vani vuoti: le apparecchiature erano state vendute a commercianti speculatori¹⁾.

In verità troppo tardi ci si era mossi per operare il salvataggio di un'istituzione privata, tramontata nonostante il fatto che attraverso la RSI essa avesse trovato un canale d'integrazione nell'ambito locale (collaborazioni di tecnici, scambio di registrazioni, ecc.) e che dal 1955 fosse al centro dell'attenzione, facendo apparire anche una rivista (“Gravesaner Blätter”, pubblicata in tedesco e in inglese) at-

tentamente seguita dai protagonisti del rinnovamento musicale di quegli anni, riferendo su seminari e congressi (di musica e matematica, musica e medicina, musica e televisione ecc.) organizzati in quella sede, annunciando audizioni di composizioni di fresco conio che coglievano infallibilmente nel segno, come fu il caso del seminario intitolato *Die Grundlagen der neuen Musik*, tenutosi dal 23 luglio al 6 agosto 1956, in cui Scherchen e Luigi Nono presentarono la registrazione su nastro di *Le marteau sans maître* di Pierre Boulez, *Incontri* di Luigi Nono e *Kontra-Punkte* di Karl-Heinz Stockhausen, affrontando quindi l'analisi del florilegio delle opere più significative e dei maggiori autori del momento²⁾. Nel 1966, in

proiezione assolutamente coraggiosa verso il nuovo per non dire verso l'ignoto, avrebbe dovuto tenersi un congresso sul rapporto tra arti e computer, che non ebbe luogo a causa della sopravvenuta morte del suo fondatore.

Fra i protagonisti della musica del nostro secolo (sia come interprete, sia come intellettuale, sia come organizzatore culturale) Scherchen è la figura meno indagata. All'origine ne stanno ragioni collegate all'inconfondibile sua personalità, al fatto che ignorasse le pubbliche relazioni – come disse Dallapiccola – “così preziose per tanti e tanti suoi colleghi, conscio del fatto che queste, prima o poi, esigono come contropartita qualche concessione”³⁾. Diversamente dagli altri direttori d'orchestra Scherchen non si preoccupò mai di crearsi un'immagine. Ad esempio non si affidò mai alle grandi case discografiche, preferendo i vantaggi di una piccola impresa (la *Westminster*) presso la quale godeva di ogni libertà, ma che, dopo la sua scomparsa, travolta da vari fallimenti (a cui si deve aggiungere la perdita o il danneggiamento delle matrici e le complicazioni giuridiche) ha reso avventurosa la ristampa di dischi memorabili. In parte tale patrimonio è ritornato in circolazione grazie a piccole case discografiche (*Thara* e *MCA*), meritando invece un'attenzione maggiore accanto al *revival* delle registrazioni storiche di Furtwängler, Bruno Walter, Toscanini, ecc., meglio serviti, col risultato che la sua figura è stata fatalmente mantenuta ai margini dell'interesse e della critica.

A tale destino concorse certo la rudezza dei suoi modi, il carattere non facile, fiero e indipendente del personaggio, quello che Dallapiccola chiamò eufemisticamente “modo quasi selvaggio (di vivere) la sua libertà e la sua indipendenza”⁴⁾. Libertà e indipendenza furono i cardini della sua azione che ancora Dallapiccola colse esattamente per una certa congenialità (non per niente Scherchen disse nel 1950 la prima rappresentazione del suo *Prigioniero*) e che egli visse di persona come privazione della libertà, a partire dall'in-

ternamento come civile tedesco in Russia durante la prima guerra mondiale (il cui scoppio lo colse mentre era impegnato con un'orchestra di Dubbeln, città balneare della Lettonia), poi come esiliato dal nazismo in Svizzera (per la prima volta in Ticino a Riva San Vitale dal 1933 fino al 1936). Ma libertà e indipendenza anche sul piano estetico: Scherchen non si legò mai a una sola scuola. Fra i seguaci di Schönberg (a lui, dopo la prima esecuzione del capolavoro nel 1912 in cui suonava la viola sotto la direzione dell'autore, il maestro affidò il *Pierrot lunaire* per la prima tournée) fu il solo a mantenerne le distanze e a sottrarsi alla scelta esclusiva della dodecafonia. Dopo la sua esperienza in Russia e sotto l'impressione della Rivoluzione d'ottobre, nel 1920 scriveva nella rivista “*Melos*”, da lui appena fondata e quasi in contraddizione con il suo scopo: “Non Nuova classicità, non Schönberg e Béla Bartók – soprattutto non quest'arte raffinata, malata di troppa intensità cerebrale; il futuro della musica sarà di una nuova semplice e monumentale creazione, emersa dal profondo di un sentimento comunitario [*Gemeinschaftsgefühl*], ancorata nel canto popolare”⁵⁾. Salutato da Stuckenschmidt come “*homo novus*” apparso sulla scena berlinese percorso da febbrile attivismo, partecipò alla *Novembergruppe*, il movimento sorto in ambito espressionista prendendo il nome dalla ‘Novemberrevolution’ che segnò la caduta della monarchia per dare vita a un'arte di ispirazione radicale rispondente alla situazione rivoluzionaria. Nel 1919 vi aderì con altri rappresentanti della musica (Heinz Tiessen, Max Butting, Stefan Wolpe)⁶⁾, venendone sensibilizzato anche nei confronti di soluzioni musicali precipuamente attente, attraverso il Neo-oggettivismo e la *Gebrauchsmusik*, ai compiti sociali della musica.

Il senso dell'attualità non si fermava però alle apparenze, per cui, accanto alle esperienze con i cori operai e alla ricerca di una “musica applicata”, egli poteva indifferentemente dirigere l'*Erwartung* o *Die glückliche Hand* quando ato-

nalità e dodecafonia venivano date per spacciate.

Dei compositori del passato gli interessava l'aspetto avanguardistico, la novità che rappresentavano per il loro tempo e che gli consentiva di trovare una chiave di interpretazione in grado di ridarci a distanza di tempo la stessa forza d'impatto. Non per niente in una pagina di diario aveva scritto: “Con Bach ha inizio l'esistenza vera e propria della musica [...] Bach è una finestra aperta su Schönberg”⁷⁾.

Una curiosità smisurata lo portava inoltre a superare le barriere tra scuole e tradizioni. Diversamente da Ernest Ansermet, il quale circoscriveva il suo raggio d'azione al campo di cui si sentiva per tradizione depositario, Scherchen riteneva che la verità dell'opera stessa e la possibilità di metterla a nudo fossero solo questione di intelligenza e sensibilità. In questo senso certamente agiva in lui una concezione spiritualistica dell'opera d'arte, il senso di un'assolutizzazione da cui fu spronato a concepire un futuro legato ai mezzi di riproduzione elettrica del suono.

Il problema è tuttavia complesso: una lettera del 14 luglio 1954 di Scherchen a Hans Heinz Stuckenschmidt, comunicandogli le sue caratteristiche anecoiche, indica come lo studio di Gravesano sia stato fondato a compimento di una maturazione di interessi abbozzati già negli anni Venti, nell'ambito delle ricerche estetiche berlinesi sulla musica meccanica e sulla verifica di una diversa comunicazione sociale della musica⁸⁾. D'altra parte le soluzioni tecnologiche promosse da Scherchen a Gravesano, miranti ad eliminare la sorgente sonora puntiforme (la stereofonia dapprima, poi l'invenzione dell'altoparlante sferico rotante) si spiegano con la particolare visione strutturale dell'opera, in cui egli cercava di evidenziare gli infiniti particolari nascosti. In tal modo la ricerca elettroacustica perseguiva due scopi in uno: quello della conservazione del patrimonio storico musicale del passato e quello di aprire nuove e radicali prospettive creative.

Ad ogni grado di età Scherchen seppe accettare il proprio tem-

po e, caso unico fra i musicisti della sua generazione, si trovò a poter dialogare perfettamente con colleghi che potevano essere suoi figli, per non dire nipoti. “Che orrore per me pensare che avrei potuto nascere quattro secoli orsono”⁹): la testimonianza di Dallapiccola ci illumina su una personalità sospinta da una fede quasi religiosa nel valore morale rappresentato dalla musica. In questo senso va inquadrata la sua incessante militanza in favore delle forme musicali avanzate – al punto da essere definito “l’ostetrico della nuova musica”¹⁰ – e nell’assicurare la prima esecuzione ad innumerevoli opere, almeno 150 nell’arco della sua attività direttoriale.

Un’importanza particolare il maestro ebbe come legittimazione intellettuale per l’avanguardia musicale italiana dell’immediato dopoguerra schierata a sinistra (Nono, Maderna, Manzoni), la quale, in palese difficoltà con le scelte estetiche dell’area comunista (realismo socialista), nell’anziano esponente della cultura avanzata della Repubblica di Weimar e nella sua straordinaria capacità di rimettere in discussione in ogni momento la propria posizione, ritrovava il riferimento necessario a proseguire il difficile itinerario di un’esperienza musicale programmaticamente rivolta al progresso dell’uomo e nello stesso tempo apparentemente negata alla massa.

In verità la presenza di concetti marxiani nell’atteggiamento intellettuale di Scherchen (senso relativistico della storia, senso della trasformazione del mondo, senso dell’utopia) non bastano a riconoscere in lui la figura organica di un marxista. Ciò non gli impedì di diventare vittima del “maccartismo” svizzero, con il forzato allontanamento dalle funzioni detenute alla Radio della Svizzera tedesca e dal *Musikkollegium* di Winterthur nel 1950, dopo una viscerale campagna di stampa montata dalla destra nazionale a causa della sua partecipazione in piena guerra fredda alla *Primavera musicale* di Praga e per aver egli accettato di prendere la parola su questo argomento in un club culturale di Basilea lega-



Hermann Scherchen (qui ritratto in una fotografia del 1964 sul podio dell’Orchestra di Filadelfia, conservata presso l’Akademie der Künste di Berlino) nella giovinezza trascorse un lungo periodo in Russia, internato come prigioniero civile durante la Grande guerra del ’14-18. Rientrato a Berlino – dov’era nato nel 1891 – alla fine del conflitto mondiale, fu attivo come direttore dello *Schubert-Chor* e del *Chor Gross-Berlin*. Questo suo impegno, più che da inquadrare nel contesto della missione pedagogica delle attività musicali amatoriali, si qualifica attraverso il messaggio presente nei suoi adattamenti in lingua tedesca dei canti rivoluzionari che aveva portato con sé dall’Unione Sovietica (*Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin e Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*). Oltre a comporre propri pezzi per coro, tra cui quattro *Lancashire-Gedichte* di Georg Weerth (definito da Engels “il primo e più significativo poeta del proletariato”), in memoria di Karl Liebknecht egli compose un *Heine-Hymnus* (“Ich bin das Schwert”). Era la coscienza di un svolta storica, di una tappa fondamentale nel processo di emancipazione delle classi subalterne che segnò per sempre la visione politica del musicista, fin da allora percorsa da uno slancio ideale che non venne mai a mancare. Nonostante le differenze con la situazione che egli avrebbe trovato più tardi in Svizzera, ciò spiega le iniziative promosse nei riguardi del mondo del lavoro, promuovendo a Zurigo nella primavera del 1944 le ‘Arbeiterkulturwochen’ organizzate dal comitato culturale del Partito Socialista e dal cartello dei sindacati locali al Vokshaus di Zurigo, in cui diresse le nove sinfonie di Beethoven successive a un corso introduttivo da lui tenuto l’inverno precedente, oltre che a prestarsi ad inaugurare il congresso della VPOD a Berna nel 1946, introducendo e dirigendo la *Quinta Sinfonia*.

to al Partito del lavoro (com’era allora denominato il partito comunista)¹¹.

L’episodio appartiene ai risvolti vituperosi della storia culturale della Svizzera e, nel modo in cui Scherchen ne era stato all’origine e ne avesse tirato le conseguenze, mette bene a fuoco il senso d’indipendenza di cui egli si nutriva e che l’aveva portato ad aprire nuovi orizzonti nel momento dell’assunzione nel 1945, dopo le tormentate fasi della ristrutturazione delle orchestre delle tre regioni radiofoniche svizzere, della carica di direttore musicale della Radio della Svizzera tedesca e di direttore titolare dell’Orchestra dello Studio di Beromünster¹².

La scelta di Scherchen da parte dell’ente radiofonico svizzero era comunque significativa sia per il ruolo del direttore tedesco sul

fronte della promozione della musica contemporanea, sia per la sua esperienza radiofonica maturata nella temperie weimariana come direttore del dipartimento musicale dell’*Ostmarkenfunk* di Königsberg dal 1928 al 1931 dove, accanto alla consapevolezza di disporre di uno strumento fondamentale di formazione culturale, egli aveva maturato la convinta individuazione di specifiche abitudini e forme radiofoniche¹³. In quell’ambito egli si era subito imposto come una figura di riferimento e di primo piano, a cui tanto più si guardava quanto più lo spazio d’azione della radiofonica veniva a corrispondere alle prospettive estetiche aperte dal livello di modernità allora raggiunto (‘nuova oggettività’).

Quanto alla problematica musicale della radio, Scherchen fu colui che in Svizzera concretamen-

te fece da tramite con la situazione tedesca, sicuramente più evoluta a livello della sperimentazione ma poi frenata dall'avvento del nazismo. Non per niente egli intese il suo insediamento a Radio Beromünster nel 1945 quale direttore della relativa orchestra e responsabile dei programmi musicali come occasione da accompagnare con un atto fondativo. Programmaticamente denominato *Bekanntnis zum Radio* (Professione di fede nella radio), esso parte dalla constatazione secondo cui "la radio è lo sconvolgimento più importante nella vita dei popoli dopo l'invenzione della stampa"¹⁴, ribadendo la presa di coscienza già affermata in gioventù quando, impegnato nella direzione dell'opera radiofonica *Der Lindberghflug* di Bertolt Brecht con la musica di Kurt Weill e Paul Hindemith nel 1929 a Baden-Baden, attribuiva alla radio la funzione culturale e sociale precedentemente detenuta via via dalla chiesa, dalle corti principesche e dalle società di concerti nell'Ottocento borghese¹⁵.

Per il direttore d'orchestra tedesco l'attività che gli si prospettava nello studio zurighese era infatti la continuazione dell'esperienza di Königsberg, affrontata secondo lo stesso schema ideologico. Innanzitutto vi era esaltato il fattore del progresso sociale, della musica alla portata di tutti al di là delle classi, delle generazioni, delle distinzioni geografiche, e al di là delle distinzioni culturali; in secondo luogo vi si leggeva la fiducia nel progresso tecnico fomentatore di nuove condizioni estetiche. Il rapporto col "klangtrockener Raum" (la sala acusticamente secca) dello studio radiofonico, capace di profilare i corpi sonori nella loro plasticità, assumeva una posizione privilegiata in funzione dell'orientamento estetico neo-oggettivistico che vi stava alla base.

In verità la SSR, con il significativo incarico a Scherchen, dimostrava una disponibilità abbastanza audace per le condizioni dell'epoca, sia per quanto riguarda le novità organizzative sia per quanto riguarda l'apertura verso le personalità portatrici di nuove idee pro-

venienti dall'estero, in anni di forte ripiegamento interno. L'orchestra di 38 elementi impegnata sul fronte di vari repertori non era intesa come un compromesso dettato da motivi economici, bensì come sfida in cui il mezzo microfonico veniva chiamato a compensare col suo effetto moltiplicatore la riduzione dell'organico. Nello studio di Zurigo Scherchen attuò fin dal principio una serie di tentativi di disposizione degli strumenti in funzione della risonanza e della captazione da parte dei microfoni, rimettendo in discussione ogni abitudine acquisita. Significativo è il fatto che la ricerca non era di tipo tecnico, bensì chiaramente estetico.

È dunque una caratteristica tipica del microfono, valorizzare analiticamente la sonorità complessa di una musica, *il microfono è diventato possibile realizzare l'ideale di ogni vero musicista, quello cioè di rendere percepibile tutto*. E poiché, oggi, si è giunti ad una vera perfezione nella ripresa e riproduzione di timbri, possiamo dire che il microfono contribuisce non poco alla diffusione dell'arte nei diversi rami del suo impiego¹⁶.

La congruenza tra radiofonia e principi dell'esperienza neo-oggettivistica attraverso Scherchen era altresì evidente nel riconoscimento della funzionalità del mezzo radiofonico. Al di là del semplice aspetto di servizio egli individuava nel giovane strumento di comunicazione un fattore essenziale di sviluppo sociale e culturale, in grado soprattutto di abbattere i pregiudizi che stabilivano all'espressione artistica gradi di gerarchia e di esclusione. Il suo programma d'azione si distingueva proprio per l'apertura alle sfide della comunicazione di massa, facendosi carico del compito di acculturazione degli strati del pubblico rimasto fino allora escluso dal patrimonio storico della musica, ma nel contempo aprendosi alle espressioni popolari.

Nonostante il fatto che assai presto si rendesse conto di come l'evoluzione sociale e tecnologica avesse un risvolto problematico per quanto concerneva la capacità di attivare responsabilmente l'indivi-

duo, nell'ultimo dopoguerra Scherchen vedeva nella radio lo strumento di mediazione fra i vari livelli e orientamenti culturali, un fattore di coesione e integrazione sociale come capacità di risposta a molteplici esigenze, ritrovando a distanza di anni (e dopo la tragica parentesi del nazismo che aveva usato la radio come mezzo di livellamento unidimensionale della massa) la fiducia nella dimensione fondamentalmente democratica della comunicazione a largo raggio.

A confronto con la filosofia, le scienze e l'arte poetica, che esigono un'impegnativa attività spirituale senza la quale rimarrebbero incomprensibili, la musica non chiede di essere capita, bensì ascoltata: "La forza elementare della materia musicale è così potente che le composizioni più significative non devono essere capite ma solo vissute nella loro bellezza sensuale"¹⁷.

Il risvolto sociale dell'ascolto fu sempre al centro delle sue preoccupazioni, tale da renderlo cosciente dei contraccolpi che le nuove abitudini indotte dall'evoluzione tecnologica provocavano sul modo di accedere alla musica attraverso di esso. In questo senso la decisione di allestire a Gravesano uno studio di elettroacustica era anche determinata dalla constatazione di come le modalità d'ascolto, costituendo esse un filtro, fossero determinanti nell'assicurare al messaggio musicale la possibilità di andare o no a buon fine:

Fino all'irruzione del jazz nelle abitudini musicali europee il materiale sonoro delle opere orchestrali sembrava si passibile di sempre nuovi miglioramenti tecnici, ma contemporaneamente anche immune da tendenze che ne minassero le fondamenta. Ma da 10-15 anni a questa parte la presenza del jazz – quasi ininterrotto background alla radio, alla televisione e nei giradischi – ha portato ad una rapida e spontanea modifica delle possibilità di percezione acustica.

[...] A questo punto nasce per il futuro un nuovo problema per l'arte dell'interprete musicale. Costui non deve più, infatti, semplicemente dar forma tecnicamente perfetta al corpo sonoro delle opere musicali, ma deve anche preoccuparsi di conferi-

re alla sua esistenza un nuovo e più intenso fascino sonoro. C'è la possibilità che alle prossime generazioni della fine del XX secolo tutta la musica, dalla preclassica fino all'espressionistica, appaia sempre più povera di fascino acustico¹⁸⁾.

Non era quindi il principio dell'esperimento fine a se stesso all'origine della creazione di un proprio studio a Gravesano.

Condotto in una situazione aperta democraticamente ai mezzi di comunicazione di massa, oltre a risalire alla sua militanza weimariana, l'esperienza di Gravesano mostra una continuità e una coerenza d'azione a spiegare il fatto che, nonostante il suo statuto privato (libero da obblighi di servizio pubblico), vi si sia stabilito subito un rapporto con la Radio della Svizzera italiana e vi si siano intessute fitte relazioni non solo con gli esponenti della neoavanguardia musicale ma anche con gli operatori degli enti radiotelevisivi di tutto il mondo inevitabilmente affacciati sul fronte dei media popolari. Esso quindi non fu per niente arroccato, bensì impegnato a rispondere alle sollecitazioni di un mondo esterno sempre più dinamizzato nell'evoluzione, e anche nel sovvertimento, dei valori.

La sua presenza nel villaggio ticinese è stata anche all'origine dell'occasione del mio precoce incontro con lui avvenuto nel 1959 quando, diciassettenne, insieme con alcuni compagni del Liceo cantonale di Lugano prendemmo l'iniziativa di inoltrare la richiesta di visitare lo Studio di Gravesano. Il maestro ce la dovette concedere in ragione del fatto che l'istituzione godeva di un sussidio del Dipartimento della pubblica educazione del Cantone Ticino. Egli accettò, mettendosi a disposizione per un'ora – non un minuto di più – con tanto di orologio in mano; tant'è vero che (essendo noi giunti con un ritardo di due minuti a causa del lungo tratto da percorrere a piedi dalla stazione ferroviaria di Taverna al suo domicilio) disse, nel suo ben noto modo burbero, che non li avrebbe recuperati. Fu però gentile nell'illustrare le caratteristiche delle apparecchiature e nel parlar-



Prima di trasferirsi a Gravesano (1953), Hermann Scherchen fu attivo in Svizzera dal 1945 al 1950 come responsabile dei programmi musicali e primo direttore dell'*Orchestra di Radio Beromünster*: qui è ritratto in fotografia sul podio, in una prova di quella formazione (1946). Scherchen esplicitò fin da subito i suoi piani nell'articolo *Probleme der musikalischen Programmgestaltung* ("Schweizer Radio-Zeitung", 11 agosto 1945). Inserita nella fascia del mezzogiorno per l'equivalente di 45 minuti (e della sera con 30 minuti) trasmessa sotto il motto "Erholung durch Musik" (ricreazione attraverso la musica), la musica leggera era intesa da Scherchen come elemento di traino del "Volkssinfoniekonzert" settimanale, col compito di gettare un ponte tra la titubanza dell'ascoltatore medio di fronte alla cosiddetta "Opusmusik" e ai capolavori della musica. La relativa programmazione era costituita da composizioni "non problematiche", con una caratteristica attrattiva sonora: Divertimenti, Suites, movimenti di singoli concerti o sinfonie. Nel 1947, in un documento di bilancio della sua attività di direttore radiofonico, egli rendeva conto più chiaramente dell'assetto della programmazione, articolata in fasi che prevedevano un approccio alla musica d'arte per gradi, a partire dalle trasmissioni di mezzogiorno a base di marce brillanti, danze caratteristiche, estratti da opere popolari e da operette fino al settimanale e regolare "Sinfoniekonzert" (dalle 20 alle 21), basato su una sinfonia e su un capolavoro solistico del grande repertorio classico e romantico. A metà strada di questa "ascesa nella musica in quanto arte" si collocava il "Volkssinfoniekonzert" della durata di un'ora, composto di ouvertures animate e celebri, pezzi solistici famosi ed espressivi, scene di balletto, suite da opere note ("della migliore musica d'intrattenimento in una parola").

ci della grandezza di Bach. Tra l'altro fummo probabilmente fra i primi ad ascoltare un passaggio della *Grande Messe des Morts* di Berlioz da lui diretta e riprodotta dalla sfera rotante con 32 altoparlanti da poco brevettato, presentata in pubblico dimostrativamente solo il 27 aprile 1961 nella Chiesa di S. Francesco a Locarno. Prima di congedarci ricordo la sua affermazione secondo cui "le epoche creative sono finite" e che quindi l'impegno di conservare al meglio le registrazioni delle creazioni del passato veniva ad assumere un'importanza primaria. Ascoltando tali parole dalla bocca di colui che, più di qualsiasi altro, aveva sostenuto e sosteneva ancora la musica dei contemporanei, fui grandemente stupito, per non dire turbato. È accertato che in forma spontanea abbia fatto parte di tale riflessione anche ad altri, come testimoniato da Fred Prieberg riferendo di una sua visita a Gravesano:

Da allora Scherchen ha continuato a dedicarsi a questi esperimenti, persuaso in fondo che la 'fine della musica' è imminente e che rimane ancora da fare un'unica cosa, cioè conservare per così dire il patrimonio delle opere musicali con una perfetta tecnica della registrazione e della riproduzione¹⁹.

Inoltre in un'intervista rilasciata nel 1970 a un interlocutore americano, dopo aver riconosciuto in Scherchen "il monumento vivente della musica contemporanea", nel riferire sui suoi rapporti col maestro, Bruno Maderna non manca di ricordare che

Per due o tre anni Scherchen fu molto importante per noi; poi, forse, diventò troppo vecchio, comunque gli venne la buffa idea che la musica fosse morta con Wagner²⁰.

D'altra parte egli stesso era giunto a formulare tale concetto in forma scritta quando, riferendosi in modo piuttosto polemico a Stockhausen in merito agli aggiustamenti rilevati nei tempi della seconda edizione di *Kontra-Punkte* rispetto alla prima, apriva il suo scritto con queste parole:

Una grande epoca della creazione musicale è giunta alla fine. La sua caratteristica essenziale era quella di comunicare "indicibili" messaggi. Gli esecutori – strumentisti e cantanti – non hanno oggi quasi più nessuna coscienza di tale "compito". Sempre più essi si accontentano della precisione ritmico-virtuosistica. Il livello tecnico si è elevato, la qualità umana è diminuita. E lo stesso vale per i compositori. L'originalità tecnica sconfinava sempre più nell'insolito, nella stranezza – "intuizione" e idea sono problematiche. La "magia" del creare artistico è andata perduta. Al suo posto sono subentrati il calcolo esclusivamente manipolatorio e la pura sperimentazione materiale nel campo sonoro²¹.

Ciò non gli impedì di continuare fino all'ultimo a sostenere gli sforzi del filone creativo proveniente dall'esperienza di rottura attuata da Arnold Schönberg all'inizio del secolo, da lui vissuta come momento di una presa di coscienza fondativa del suo stesso percorso esistenziale. Al maestro viennese egli assicurò il sostegno non solo eseguendo le sue composizioni ma anche come pubblicista, dedicandogli un posto privilegiato nei suoi scritti fin dai primi tempi, considerandolo come l'artista chiamato a compiere il passo finale nello sviluppo in cui, attraverso Bruckner e Mahler, il processo di sviluppo della musica si dispiega. Osando concepire un nuovo ordine per l'arte dei suoni Schönberg è considerato "inattuale come lo furono tutti i grandi solitari la cui anima ardeva di immagini di lontana, futura possibilità, di gioie di lontana, futura umanità"²². Apprezzato come "uomo creativo, non solo gravato da tutti i dolori del parto spirituale, ma anche braccato e posseduto dalle forze attive presenti nella materia della sua arte, i suoni stessi", Schönberg si staglierebbe su tutti per la capacità di travalicare il proprio tempo imprimendo un'accelerazione rispetto "alla sua lenta crescita organica"²³. Scherchen dunque fu tra i primi a decifrare l'esperienza di Schönberg e a comprenderla al livello strutturale, di linguaggio musicale. Ponendosi la domanda circa la situazione di incomprensione delle sue opere da parte di consi-

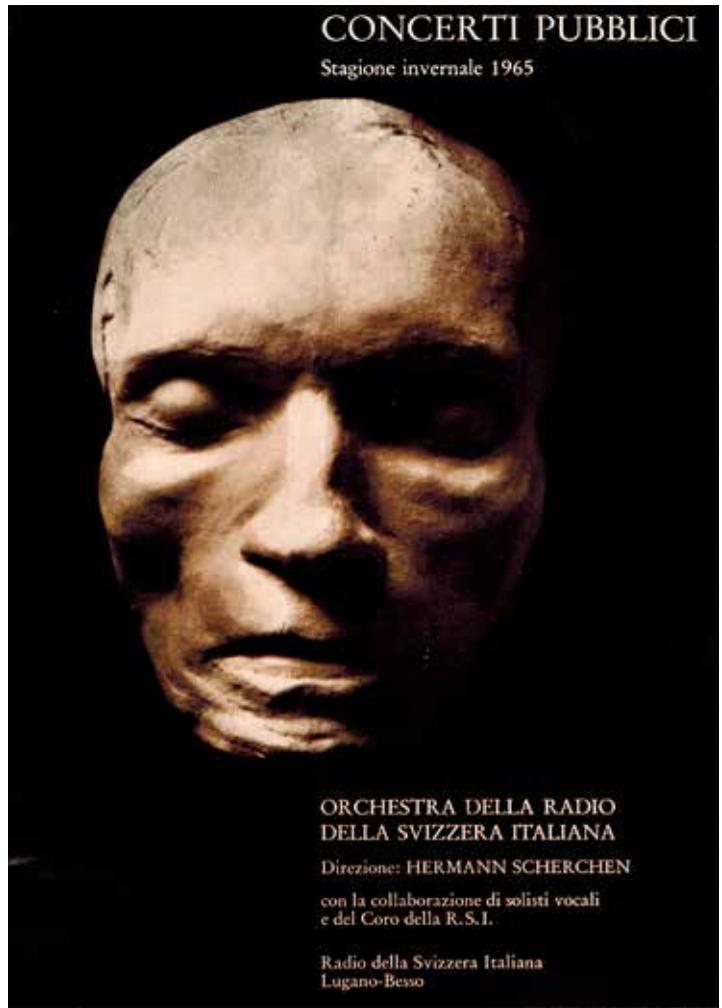
stenti settori di pubblico, si rendeva conto che ciò dipendeva dal preannuncio di un "nuovo ordinamento della materia musicale", in un processo evolutivo in cui, per essere attore, l'uomo deve comprenderne la direzione.

Egli è uno di quei solitari che gridano nel deserto e la cui voce torna sempre solo a loro stessi, uno di quegli spiriti guida fuori del tempo che di se stessi possono dire, con le parole di Stefan George musicate nel suo *Secondo Quartetto*: "Ich fühle Luft von anderen Planeten" [sento l'aria di un altro pianeta]²⁴.

Benché tenuto ai margini della società e persino dileggiato, solitario non significa separato dalla comunità degli uomini, soprattutto alla responsabilità di contribuire al miglioramento della loro condizione anche spirituale. Nel caso di Schönberg non solo Scherchen ha evidenziato il suo organico ruolo formativo nella trattatistica, ma ne ha richiamato l'impegno nella funzione didattica rivalutando lo statuto di insegnante, com'era stato Bach e come fu Scherchen stesso, definito da Karl Amadeus Hartmann che si considerava suo allievo "genio pedagogico"²⁵, permanentemente impegnato nella funzione di insegnante a partire dal suo spendersi come educatore delle orchestre e riservando una parte cospicua del suo tempo al compito di insegnante in corsi di direzione d'orchestra e individuali. Riconoscendo in Bach il modello, quando l'"esercizio dell'arte e l'insegnamento artistico erano una cosa sola", egli prendeva atto del fatto che

Oggi, dopo quasi duecento anni, abbiamo nuovamente un vero grande, maestro e insegnante contemporaneamente, insegnante per l'interiore necessità di fare chiarezza sui mezzi e le vie della propria arte (si può dire che quasi tutto ciò che Schönberg ha fino ad oggi espresso con le parole ha a che fare con l'insegnamento artistico)²⁶.

In questo articolo del 1924, significativamente intitolato "Professione di fede in Schönberg", vi riconosceva l'alto grado di responsa-



L'affetto che legava Hermann Scherchen al Ticino è dimostrato dai concerti che accettò ripetutamente di dirigere a Lugano, malgrado la scelta polemica di non più tenere concerti pubblici in Svizzera e d'interrompere ogni rapporto con la SSR, dopo le critiche di cui era stato investito a Zurigo nel 1950, che determinarono il suo allontanamento dalla Radio della Svizzera tedesca, a seguito di accuse di simpatie marxiste. In effetti, egli accettò di salire sul podio del Teatro Apollo nell'ambito dei *Giovedì musicali* di Lugano il 21 giugno 1956 in un concerto con l'*Orchestra della RSI* in cui (oltre alla mozartiana *Sinfonia in si bem. magg. KV 297*) accompagnò Arturo Benedetti Michelangeli nel *Concerto in la min. op. 54* di Schumann e nel *Concerto in si bem. magg. KV 450* di Mozart, nonché il 24 aprile 1962 sempre al Teatro Apollo in una serata comprendente la *Terza Sinfonia* di Brahms e il *Concerto per violoncello* di Dvorak con Pierre Fournier. Ma soprattutto nel 1965 accettò l'incarico dell'esecuzione integrale delle sinfonie beethoveniane con l'*Orchestra* e il *Coro della RSI* in cinque concerti tenuti nell'auditorio radiofonico (8 gennaio, 12 e 26 febbraio, 12 e 19 marzo, 5 aprile) ponendo la condizione che, in linea con i suoi audaci concetti di programmazione radiofonica, fossero aperti da esecuzioni di opere di fresca creazione e addirittura in prima esecuzione: *Scherzi op. 44* di Humphrey Searle (1964), *Polla ta dhina* di Iannis Xenakis (1962), *Capriccio per fagotto e orchestra* di Albert Moeschinger (1964), *Elegia* di Leon Schedlowsky, *Tsuv* di Tona Scherchen (1964), *Caroles op. 402* di Darius Milhaud (1963). Quelle – insieme alla presentazione della sua versione orchestrata dell'*Arte della fuga* di Bach il 14 maggio di quello stesso anno al Teatro Apollo di Lugano – furono le sole occasioni in cui egli accettò di salire sul podio di un'orchestra svizzera dopo gli incresciosi fatti del 1950. Nella fotografia qui proposta il maestro è colto durante la prova di uno dei concerti beethoveniani alla RSI del 1965, a cui si affianca la locandina della manifestazione su cui è riprodotta la celebre maschera mortuaria di Beethoven.

bilità per la prima volta identificato in campo musicale:

Una caratteristica peculiare distingue nettamente la figura di Schönberg dalle altre personalità creative del nostro tempo: per coloro che hanno potuto e saputo ascoltarlo egli è sempre stato qualcosa d'altro oltre al musicista Schönberg, ha rappresentato una sorta di coscienza spirituale che attraverso di lui riluceva da dietro l'opera²⁷.

V'è qualcosa di programmati-

co in queste parole e nel profilo di Schönberg in cui egli proiettava almeno una parte di se stesso, poiché Scherchen ha sempre manifestato una doppia personalità: da una parte quella dell'intellettuale calato nel presente come operatore instancabile nei concreti rapporti reali con i suoi simili, artista militante (direttore d'orchestra, pedagogo, regista teatrale) capace di dar vita ad iniziative pubblicistiche ("Melos", "Musica viva", "Gravesaner Blätter"), editoriali (Ars Viva

Verlag), pedagogiche (corsi di direzione, conferenze), scientifiche e tecnologiche (lo Studio di Gravesano), ecc., e dall'altra quella del pensatore agente allo stadio elitario della cultura, in una situazione sospesa, fuori del mondo, in cui si riconosceva fratello di Schönberg nella

[...] sua superiore coscienza artistico-creativa, una coscienza che raramente giunge a maturità e comunque sempre solo in quanto respon-

sabilità di pochi singoli, isolati nella loro epoca²⁸⁾.

Con il maestro viennese egli condivideva l'apertura al nuovo, per non dire all'ignoto, e il fervore visionario con cui affrontava il compito creativo vissuto come una missione. E, di fronte al diletteggioso e alle risate di schermo con cui i più accoglievano la sua opera, sottolineando ancora la portata del *Pierrot lunaire* ("È la creazione di un solitario, in cui divampa una fiamma di inaudita intensità, che tiene fede alla sua legge interiore, al demone che lo stimola"), egli non si faceva intimidire, ricavandone addirittura il senso di una predestinazione:

Pensiamo a questa sacra forza della musica e amiamola perciò con immutato ardore, anche se dovesse comportare un po' più di sofferenza, sul difficile cammino che ci sta davanti; ci accompagni il nostro amore, ci aiuti a collaborare attivamente a questa musica davvero 'nuova', a questa che sarà la musica della generazione che nascerà dopo questa lunghissima epoca di crisi²⁹⁾.

V'è quasi, in queste parole, la prefigurazione di quello che sarebbe stato il suo impegno ancora in tarda età a sostenere col suo attivismo la generazione postweberiana di Darmstadt e il coraggio di dar corpo al laboratorio di Gravesano, che egli fondò non in un centro metropolitano bensì significativamente in un villaggio anonimo, in un certo senso fuori dal mondo per non dire fuori del tempo.

In un suo articolo giovanile, riflettendo sulla caratteristica della musica "destinata ad essere la più chiara e la più ricca espressione dell'esistente" rispetto all'arte della parola che "crea in anticipo sui tempi in senso concettuale, delineando idee e sensazioni che rappresentano il futuro"³⁰⁾, ne rilevava il fattore di debolezza. Riferendosi tuttavia alla capacità della musica di rispecchiare "i momenti culminanti della sensibilità collettiva" com'era avvenuto con Bach e Händel alla "secolare ascesa all'interno della musica liturgico-religiosa" – rispetto alla sua "discesa fino a giungere

al tardo individualismo e al disarmato tecnicismo dei giorni nostri [hilflose Artistik]" –, egli lamentava il venir meno di "una comunità artistica organicamente costituita (con un'intima connessione, cioè, fra compositore, opera d'arte, interprete e ascoltatore)". In questo senso, in quanto direttore d'orchestra, egli si rendeva conto di essere nella posizione più esposta in termini di rapporti collettivi. Considerando il direttore d'orchestra "il vero e proprio *musicista universale*", come "il più recente fenomeno nella storia dello sviluppo dell'artista interprete" (indicando in Hans von Bülow "la prima incarnazione ideale"³¹⁾, Scherchen lo riteneva "l'artista della comunità *par excellence*, colui che deve portare alla comunità degli ascoltatori le grandi forme artistiche, quelle che sono in grado di unire il pubblico, e ciò, per di più, per mezzo di una comunità di molti artisti"³²⁾. Di fronte a ciò a cui si era ridotta la forma del "concerto, [...] lontano dalla gente e incurante da ogni vincolo se non quello (nella migliore delle ipotesi) del gusto" e alla frammentazione della vita musicale, egli si appellava quindi all'"anelito [Sehnsucht] [...] verso una nuova consapevolezza collettiva vitale e artistica, in altre parole verso una nuova grande arte musicale, verso una nuova grande vita comunitaria"³³⁾.

L'anelito appunto, che lo determinava anche nell'esperienza direttoriale, nell'esigere dagli orchestrali quasi l'impossibile. In questo senso si spiega forse anche il fatto che nell'attività concertistica accettasse volentieri di esibirsi con orchestre non di primo piano. Era infatti a quel livello che egli lasciava con più evidenza il segno della potenza del suo stimolo. Nelle esecuzioni delle orchestre di alto rango, con le quali era più facile arrivare al risultato artistico voluto, non è riscontrabile ciò che risulta più evidente nelle sue registrazioni realizzate con le orchestre 'provinciali', cioè la tensione dimostrata per arrivare al risultato richiesto. Nelle registrazioni delle sinfonie beethoveniane del 1965 con l'*Orchestra della RSI* è ad esempio palpabile lo sforzo profuso da orchestrali meno

'attrezzati' rispetto a quelli più virtuosisticamente dotati delle orchestre maggiori. Sotto l'impulso della pretesa al limite dell'impossibile, la tenuta complessiva vi si regge a rischio percepibile di sbandamento, a un grado di problematicità in cui l'imperfezione pur minima che la distingue dall'obiettivo mirato rivela la carica che vi sta dietro. Nella registrazione conservata delle prove lo si sente spiegare agli orchestrali che l'importante non è la "stupida exactitudine":

non bada all'esattezza dell'*aplomb* – ha osservato Piero Rattalino –, bada invece molto, anzi, è su ciò implacabile, alla dinamica e all'accento, che sono gli elementi i più vaghi della grafia musicale e che pertengono in modo più ampio alle scelte dell'interprete. I *piano* e i *forte* sussurrati o gridati, e i *qui* che partono proprio dai precordi ci dicono quanto Scherchen sia visceralmente impegnato nel suo compito di organizzatore della plasticità della massa sonora³⁴⁾.

Ecco quindi, alla capacità analitica della realtà, subentrare come sempre in Scherchen la forte spinta etica, l'aspirazione a un traguardo ideale in cui si annullino le contraddizioni. Uno dei primi paragrafi del suo *Manuale del direttore d'orchestra* è intitolato "La musica come arte spirituale", sottolineando che

[...] il laccio più vivo che può unire fra loro i suoni è il canto. Il canto non è dato che all'uomo. La rappresentazione sonora ideale del direttore, la sua audizione interna dell'opera, dovrebbe consistere precisamente in questo: cantarla intimamente alla perfezione e intensamente. Quando l'opera, da questa condizione, acquista vita nella sua mente e risplende nel suo fulgore originale, nella sua primitiva purezza, non deformata né disturbata dalle imperfezioni inerenti al modello strumentale nel quale deve diffondersi, allora possiamo dire che il direttore è degno di praticare la magia della direzione³⁵⁾.

Perfino ricordando la sua giovanile attività di direttore del *Gemischtes Chor Gross-Berlin* si vantava di "avere infiammato donne e uomini stanchi e spossati dal la-

voro trasformandoli in persone votate con fiducia a una certezza del futuro”³⁶). D'altra parte, proprio in quanto figlia, Myriam Scherchen ha evidenziato il prevalere in lui della dimensione pedagogica e didattica, insistentemente presente nei suoi diari: “come posso aiutare l'orchestra, i miei allievi, i miei compositori, i miei amici”³⁷).

La musica era per lui la realizzazione dell'essere. Nelle righe finali del suo libro, significativamente intitolato *Vom Wesen der Musik*, leggiamo: “Esplorare l'essenza della musica significa rimettere in discussione l'essenza dell'uomo”³⁸), in una tensione permanente tra corpo e spirito che lo portò ad affermare:

Rendere eterno l'unico: questo è il significato segreto che sta dietro ogni arte [...] Lo spirito dell'uomo, che abbraccia ogni spazio e ogni tempo, la sua fantasia, che supera ogni immaginazione, la sua sensibilità, che oltrepassa ogni misura, tutto ciò che di infinito, di illimitato, di incommensurabile è nell'uomo non può sopportare la finitezza, la limitatezza e la restrizione dell'apparenza³⁹,

parole che tradiscono l'ostinazione con cui Scherchen si applicò a superare in ogni fase della sua attività i limiti posti dai dati di fatto. Questa tensione verso l'assoluto, l'“eterno” addirittura, lo accompagnò per tutta la vita, anche – se non soprattutto – laddove si trovò impegnato, anche socialmente e politicamente, ad agire direttamente e in profondità nel vissuto. Pur responsabilmente calato (tenendola sempre presente) nella condizione immanente e collettiva (nella comunità degli uomini), egli non mancò mai di subire l'individuale moto interiore che lo spingeva a farne una comunità artistica in grado di cogliere – attraverso l'“eterno” presentito attraverso l'opera d'arte – il suo messaggio al di là del tempo.

Proprio in quanto limitato nella propria condizione fisica l'uomo avrebbe la capacità di opporre “l'arte come mezzo per vincere, con le proprie forze metafisiche, la caducità e l'imperfezione dei fenomeni vitali trasformandole in eternità e perfezione”, indicando co-

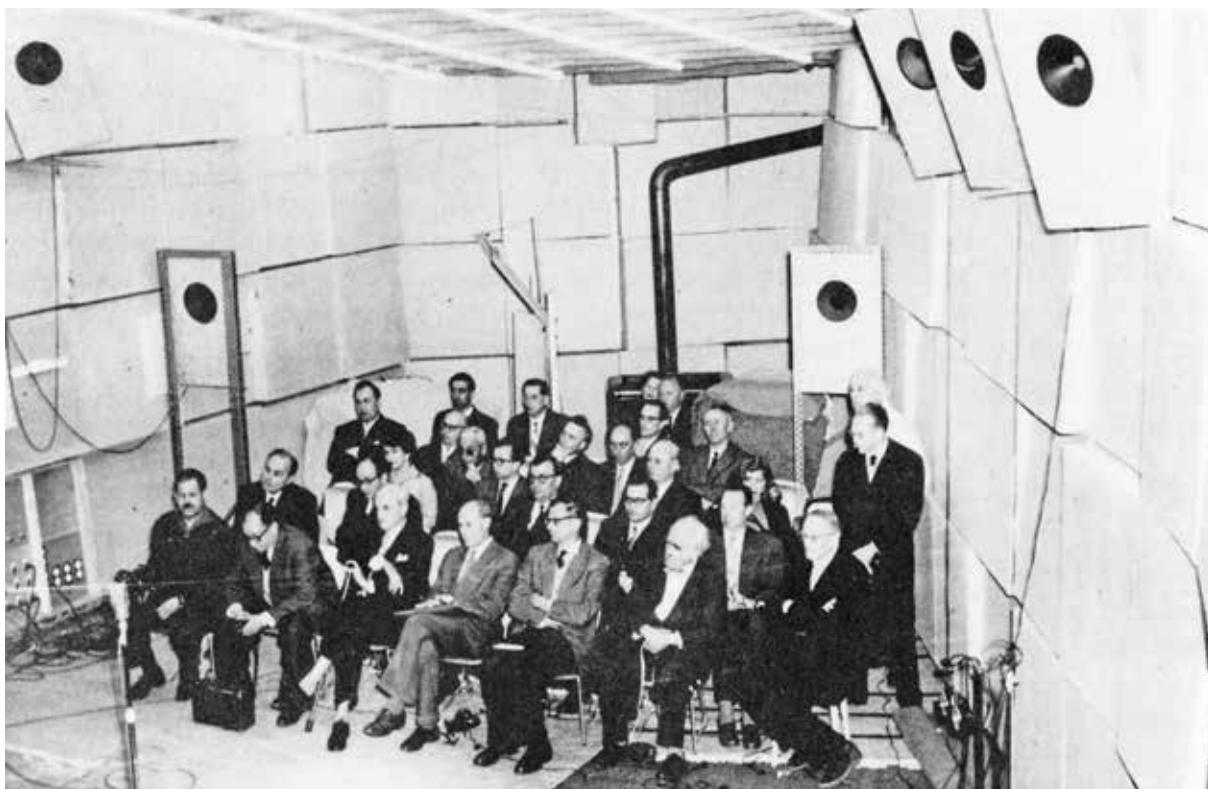


me raggiungimento massimo Beethoven, paragonato a Shakespeare capace di garantire “la forma più semplice ai più arditi pensieri e l'immagine più comprensibile alle più grandiose emozioni”, assicurando “la vittoria delle forze spirituali dell'uomo sulla vita istintuale della materia artistica”⁴⁰).

Beethoven al cui motto (“Ogni

vera invenzione tecnica è un progresso morale”)⁴¹) Scherchen tenne fede sul fronte delle esperienze innovative praticate alla radio e nel laboratorio di Gravesano.

Per quanto avesse trascorso la sua esistenza proiettato verso il nuovo, al punto da essere celebrato nel momento della scomparsa con titoli quali *Una vita per la nuo-*



Nella sua dimora di Gravesano, dove si insediò a partire dal 1953, Hermann Scherchen organizzò nel corso degli anni numerosi convegni di studio, che si tenevano nel laboratorio sperimentale che vi aveva installato, come documenta la fotografia conservata dall'Akademie der Künste di Berlino (in copia anche presso le Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana all'Archivio di Stato di Bellinzona). Quello del 1961 fu articolato in tre sessioni: dal 6 all'8 agosto si trattò di "Musica e televisione"; dal 9 al 10 agosto fu la volta di "Musica e medicina"; dall'11 al 13 agosto il tema era "Musica e matematica". Nel "Giornale del Popolo" del 9 agosto ne riferiva Don Fausto Bernasconi, sacerdote-musicista ventiseienne fondatore e animatore in quel periodo della Gioventù musicale della Svizzera italiana (direttore del relativo gruppo strumentale) che sarebbe prematuramente scomparso l'anno dopo: "Il dott. Molo, dopo aver porto i saluti del direttore della SSR, ha illustrato il senso della manifestazione. Egli (che fu tra i primi nel Ticino ad appoggiare l'iniziativa dell'infaticabile Scherchen) ha detto di provare l'impressione che il primo Convegno di Gravesano, quello tenuto nel 1954, sia già molto lontano nel tempo. E questo, perché ciò che a Gravesano è stato fatto dopo quel Convegno ha qualcosa del prodigioso. Dalla ricerca sperimentale alla produzione pratica, dal mondo del suono a quello delle immagini, Scherchen ha profuso le sue energie per approfondire sempre di più i problemi della diffusione delle idee attraverso i moderni mezzi che la tecnica ha creato. L'appoggio e il patrocinio che sono messi come a cappello della manifestazione significano la simpatia che la SSR, l'Unesco, il Governo ticinese portano a Scherchen e al suo studio sperimentale. Di fatto tutto è basato sull'attività del Maestro, che è l'anima e l'animatore di questi studi e di queste ricerche. Il Dottor Molo, terminando, dopo aver augurato che anche questo Convegno sia fecondo di idee e di iniziative come lo furono quelli che lo precedettero, ha rilanciato l'idea di fondare una associazione degli amici di Gravesano, associazione già fondata nel 1954, ma sorpassata negli intenti e negli scopi dall'impeto di Scherchen e delle sue ricerche solitarie".

va musica (così la "Frankfurter Allgemeine"), egli trovava il più sostanzioso alimento nel patrimonio artistico storico, soprattutto negli ultimi anni, tanto da lasciarsi a un certo punto andare a una simile affermazione: "Per un'intera vita ho atteso che la musica moderna finalmente mi portasse qualcosa di duraturo; ma mi sono continuamente imbattuto nello stesso vuoto"⁴². Pur avendo accolto favorevolmente fin dall'inizio la portata dei mezzi di comunicazione di massa che avevano allargato enormemente il loro quadro d'azione musicale, egli non tardò a rendersi conto

del mutare in negativo delle condizioni d'ascolto: "la musica ci perseguita ovunque noi siamo. Noi non la ascoltiamo più, ma tutto si è trasformato in un'abitudine che ha penetrato i nostri sensi uditivi"⁴³.

Tuttavia, lungi dall'arrendersi a un atteggiamento apocalittico, prendeva atto dei mutamenti sociali e culturali come una sfida che, riconoscendo come nel cammino dell'umanità tutto sia un passaggio, lo manteneva aperto verso nuove prospettive, tenendo sempre presente l'importanza dell'azione della memoria che l'evoluzione tecnologica poteva addirittura rinforzare:

Le grandi realizzazioni del pensiero musicale ci hanno regalato la capacità di resistere all'evoluzione tempestosa della materia e della conoscenza. Ecco perché bisognerebbe sforzarsi di mantenere in piena attualità vitale gli immensi valori dello spirito che si sono manifestati nel campo della musica, piuttosto che permettere che essi scivolino nell'oblio storico. Ed è così che una nuova possibilità d'azione si presenterebbe all'uomo: quella della vera riproduzione creativa [con aggiunta manoscritta a lato: "registrazione delle opere antiche"]⁴⁴.

Benché professionalmente egli non potesse sottrarsi alla tipica

condizione della musica che lo faceva dipendere da rapporti collettivi, la serrata riflessione sulla natura del fatto artistico fu condotta principalmente ed esemplarmente su di sé, nella condizione individuale.

Quanto a metafore, nei suoi confronti se ne sprecarono molte, soprattutto (e comprensibilmente) nel giornalismo d'attualità. In un resoconto di una visita al suo laboratorio Frederic Grunfeld intitolava il suo articolo *The Wizard of Gravesano. A profile of Hermann Scherchen and his legendary experimental studio in the Alps*⁴⁵⁾, mentre "Newsweek" lo definiva "an ageless Faust of music"⁴⁶⁾. Ne fu contagiato persino Dallapiccola, il quale, in una sua pagina di diario, testimoniava il 17 giugno 1938 l'esecuzione a Londra della cantata *Das Augenlicht* di Webern "diretta con finezza demoniaca da Hermann Scherchen"⁴⁷⁾.

Se non fu un mago egli fu certamente un profeta – come egli stesso disse di Mahler⁴⁸⁾ –, oltre che un "apostolo", come lo definì Malipiero⁴⁹⁾.

Nel suo "pensare nell'atto di divenire" [Denken im Werden], lo dimostra l'ardore con cui quale "uomo immanente [Mensch des Augenblick]" – attuando il motto "il cervello pensa, la mano scrive [Das Hirn denkt, die Hand schreibt]" – si avventurò in una definizione di "musica" che – al di là delle parole che Stuckenschmidt gli riservò in morte ("più di un mezzo secolo di musica europea non è pensabile senza di lui")⁵⁰⁾ – può valere come conclusione:

La musica è diventata per me un fenomeno squisitamente acustico, ossia: ho a che fare con la sua apparizione ossia con le note acute e quelle gravi. [...] Tutte le influenze affettive e sensuali – tutti i condizionamenti psicologici e culturali e dell'autore stesso, tutto ciò non mi riguarda! Ho di fronte a me note, nient'altro che le note che il compositore ha disposto una dopo l'altra per creare la melodia e l'armonia. [...] Beethoven – Bach – Wagner – Strawinski: non mi hanno lasciato che la loro "astrazione" della vita



Fra i musicisti più assiduamente presenti a Gravesano e partecipanti ai vari convegni, che si tenevano anche all'aperto nel vasto giardino che circondava la casa – come mostra la fotografia anch'essa conservata presso l'Akademie der Künste di Berlino –, va menzionato Iannis Xenakis (1922-2001), il compositore greco che, alla morte del maestro Hermann Scherchen, così lo ricordava: "Quest'uomo attraversava la sua vita da solitario come uno di quei cavalieri della Tavola rotonda, spietato verso se stesso e verso la coorte di scarti, di conformisti, di imitatori, di falsari, ma generoso verso le musiche nascenti e i suoi veri servitori. La sua fiducia, i suoi incoraggiamenti, la sua stima, le sue contraddizioni mi accompagnano sempre nel mio lavoro, anche oggi quando la mia musica incontra tanti amici, tanti adepti a volte più felici di me stesso dopo essere stato per tanti anni solitario e colpito da ostracismo" ("Les lettres françaises", 16 giugno 1966).

mediante melodie ed accordi. Non mi hanno precisato i loro sentimenti, fidandosi unicamente dei suoni e delle note. Pertanto il mio compito è quello di rendere udibili queste note che essi mi hanno affidato nella maniera più pura e fedele a quanto hanno scritto. [...] La particolarità della musica è che il vettore di tutte le possibilità di creazione e di successione delle note non è il pensiero bensì il suono che risuona e che diventa percettibile attraverso i sensi. [...] Il problema che si pone, dunque, è di rendere percettibile ai sensi l'assoluto: lo spirito da solo non ne è capace, da solo non può ricostituire la materia. Ecco che entra in gioco lo scopo dell'arte che agisce da intermediazione tra questi due estremi, ossia la rappresentazione dell'essere umano: la musica⁵¹⁾.

Carlo Piccardi

Il presente contributo, così come gli altri di seguito riportati in quest'inserto della rivista dedicato alla figura di Hermann Scherchen, è stato realizzato in collaborazione con l'associazione Ricer-

che Musicali nella Svizzera italiana, che ha messo liberamente a disposizione materiali documentari conservati nelle sue collezioni oggi presso l'Archivio di Stato di Bellinzona.

- 1) L'interesse di Molo per le prospettive che le ricerche nel campo della musica elettronica aprivano anche per la radiofonia è dimostrato dalla sua presenza (insieme al suo capodipartimento tecnico Ausilio Scerri) alla *Tagung für elektronische und konkrete Musik* organizzata da Radio Basilea dal 19 al 21 maggio 1955.
- 2) Cfr. "Gravesaner Blätter", Jg. 2, 1956, Heft 5, p. 27.
- 3) Luigi Dallapiccola, *Ricordo di Hermann Scherchen*, "Rivista Italiana di Musicologia", a. I, 1966, n. 2, p. 299.
- 4) *Ibidem*.
- 5) Hermann Scherchen, *Neue Klassizität?*, "Melos", Jg. 1, 16 luglio 1930, Heft 11, p. 243.
- 6) Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik und Musiker in der Novembergruppe*, "Musikblätter des Anbruch", a. X, 1928, p. 293.
- 7) Hanno Parmentier, ... *beginnt die wahre Existenz der Musik, in Her-*

- mann Scherchen *Musiker 1891-1966*, a cura di Hansjörg Pauli e Dagmar Wünsche, Berlin, Hentrich, 1986, p. 87.
- 8) "Hier ist inzwischen mein 'schalltotes' Studio fertig geworden. Damit realisiere ich heute was ich seit 30 Jahren, als ich 1924 zuerst für Rundfunk arbeitete, als Wunsch in mir hielt" (pubblicata in facsimile in *Hermann Scherchen Musiker*, cit., p. 114).
 - 9) L. Dallapiccola, *Ricordo di Hermann Scherchen*, cit., p. 3.
 - 10) Karl Amadeus Hartmann, *Kleine Schriften*, Mainz, Schott's Söhne, 1965, p. 23.
 - 11) La più documentata ricostruzione di questa vicenda è stata attuata da Konrad Rudolf Lienert, "Aufbruch, Ermüdung, Kesseltreiben. Dass der Dirigent Hermann Scherchen sich zum Kommunismus bekannte, gab seiner schwierige Beziehung zur Schweiz den Rest", in Jürg Schoch (a cura di), *In den Hinterzimmern des Kalten Krieges. Die Schweiz und ihr Umgang mit prominente Ausländern 1945-1960*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 2009, pp. 233-254.
 - 12) Hansjörg Pauli, *Hermann Scherchen 1891-1966*, Zürich, Hug & Co., 1993, p. 39.
 - 13) *Ivi*, p. 24.
 - 14) Hermann Scherchen, *Bekanntnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, Bern (9 agosto 1944), dattiloscritto pubblicato in Hermann Scherchen, *Werke und Briefe*, Bd. 1, a cura di Joachim Lucchesi, Bern, Peter Lang, 1991, p. 124.
 - 15) Hermann Scherchen, *Musik und Rundfunk*, "Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung", Jg. 5, 21 luglio 1929, n. 29, p. 4, anche in H. Scherchen, *Werke und Briefe*, cit., p. 57.
 - 16) *Relazione pronunciata da Hermann Scherchen al Congresso Musicale Fiorentino il 17 maggio 1950*, "Il diapason", I, 1950, p. 25.
 - 17) Hermann Scherchen, *Probleme der musikalischen Programmgestaltung*, "Schweizer Radio-Zeitung", Jg. 22, 11 agosto 1945, n. 32, p. 2.
 - 18) Hermann Scherchen, *Die Kunst des Dirigierens*, in H. Scherchen, *Werke und Briefe*, cit., pp. 225-226.
 - 19) Fred Prieberg, *Musica ex machina*, Berlin, Ullstein, 1960 (trad. it. Torino, Einaudi, 1963, p. 281).
 - 20) Bruno Maderna, *Documenti*, a cura di M. Baroni, R. Dalmonte, F. Magnani et al., Milano, Suvini e Zerboni, 1985, p. 93.
 - 21) Hermann Scherchen, *Stockhausen und die Zeit. Zur Geschichte einer Geschichte*, "Gravesaner Blätter", Jg. 4, 1959, n. 13, p. 29.
 - 22) Hermann Scherchen, *Das neue Führertum in der Musik*, in *Die Erhebung - Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung*, a cura di Alfred Wolfenstein, Bd. 2, Berlin 1920, p. 268.
 - 23) *Ibidem*.
 - 24) *Ivi*, p. 52.
 - 25) Karl Amadeus Hartmann, *Kleine Schriften*, cit., p. 118.
 - 26) Hermann Scherchen, *Bekanntnis zu Schönberg*, in *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, VI, 1924, pp. 316-317.
 - 27) *Ivi*, p. 314.
 - 28) *Ibidem*.
 - 29) Hermann Scherchen, *Neue Musik II*, "Freie deutsche Bühne", Jg. 1, 21 settembre 1919, Heft 4, p. 83.
 - 30) Hermann Scherchen, *Die gegenwärtige Situation der Musik*, "Das neue Frankfurt", Monatschrift für die Fragen der Grossstadtgestaltung, Jg. 1, 1926; ristampato in *Neues Bauen, neues Gestalten (das Neue Frankfurt, die neue Stadt: eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933)*, a cura di Heinz Hirdina, Berlin 1984, p. 342.
 - 31) Hermann Scherchen, *Der moderne Dirigent*, "Leipziger Neueste Nachrichten", 17 settembre 1927, p. 14.
 - 32) *Ibidem*.
 - 33) H. Scherchen, *Die gegenwärtige Situation der Musik*, cit., pp. 342-343.
 - 34) Piero Rattalino, *Colle lacrime agli occhi*, "Symphonia. Tesori musicali della Radio Svizzera Italiana", novembre 1992, n. 21, p. 5.
 - 35) Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigieren*, Mainz, Schott's Söhne, 1929 (trad. it. *Manuale del direttore d'orchestra*, a cura di Gilberto Deserti, Milano, Edizioni Curci, 1979, pp. 18-19).
 - 36) Saluto del maestro in occasione del decimo anniversario del *Gemischtes Chor Gross-Berlin*, citato nell'articolo *Arbeitergesang: Tendenzchöre von Herm. Scherchen*, firmato Durus (pubblicato in "Die Rote Fahne", Jg. 13, 14 febbraio 1930, n. 38, riportato in Werner Kaden, *Signale des Aufbruchs. Musik im Spiegel der "Roten Fahne"*, Berlin, Verlag Neue Musik Berlin, 1988, p. 311).
 - 37) Myriam Scherchen, *Hermann Scherchen o la passione di scoprire*, "Symphonia. Tesori musicali della Radio Svizzera Italiana", novembre 1992, n. 21, pp. 16-17.
 - 38) Hermann Scherchen, *Von Wesen der Musik*, Winterthur, Mondial-Verlag, 1946, p. 213.
 - 39) Hermann Scherchen, *Beethovens Grosse Fuge opus 133*, "Die Musik", XX, 1927/28, n. 1, ripubblicato in Gerhard Schumacher (a cura di), *Zur musikalischen Analyse*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 161-162.
 - 40) *Ivi*, pp. 162-163.
 - 41) Harry Goldschmidt, *Hermann Scherchen. Gedanken und Aufzeichnungen*, in *Um die Sache der Musik*, Leipzig, Reclam Verlag, 1976, p. 222.
 - 42) Testimonianza di Ermanno Briner raccolta in occasione del convegno dedicato a Scherchen dell'ottobre 1984 a Lugano (cfr. Hansjörg Pauli, *Ein Leben für die neue Musik?*, "Neue Zürcher Zeitung", 22/23 giugno 1991, p. 70).
 - 43) Hermann Scherchen, *Quelles sont les possibilités que les nouveaux systèmes d'expression et de divulgation des sons offrent aux compositeurs et quelle influence peuvent avoir sur leurs oeuvres et leurs rapports avec le public?*, dattiloscritto conservato nel Fondo Scherchen dell'Accademia der Künste di Berlino databile intorno al 1964 (2302723), p. 3.
 - 44) *Ibidem*.
 - 45) Frederic Grunfeld, *The Wizard of Gravesano*, "Hi Fi / Stereo", settembre 1961, pp. 35-40.
 - 46) *Music's Faust*, "Newsweek", 16 novembre 1964.
 - 47) Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 231.
 - 48) Hermann Scherchen, *Gustav Mahler, der Musiker-Philosoph*, "Freie Deutsche Bühne", Jg. 1, 4 gennaio 1919, Heft 19, p. 449.
 - 49) Testimonianza dattiloscritta conservata nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Cini di Venezia.
 - 50) Hans Heinz Stuckenschmidt, *Abschied von Hermann Scherchen*, "Melos", luglio-agosto 1966, p. 225.
 - 51) Annotazione per un simposio a Strasburgo del 13 aprile 1933, riproposta in M. Scherchen, *Hermann Scherchen o la passione di scoprire*, cit., pp. 10, 14.

Evviva l'uomo

Discorso di apertura del Dr. Hermann Scherchen al congresso della VPOD
(Berna, 24 maggio 1946)

L'impegno sociale e politico che segnò l'evoluzione di Hermann Scherchen fin dalla giovinezza non venne meno anche negli anni svizzeri. Significativo è il discorso di apertura che egli tenne il 24 maggio 1946 a Berna al congresso del Sindacato dei servizi pubblici e sociosanitari VPOD (Verband des Personals Öffentlicher Dienste), che preludeva all'esecuzione della Quinta sinfonia di Beethoven da lui diretta. Tale intervento fu pubblicato in lingua tedesca in "Der öffentliche Dienst, Zeitung des Schweizerischer Verband des Personals öffentlicher Dienste", 1946, pp. 19-21, e qui lo proponiamo ai lettori del "Cantonetto" in traduzione italiana a cura della redazione.

Cari colleghi,
Egregi convenuti!

Oggi avete voluto far precedere la vostra riunione da un'opera d'arte. Per quale motivo? Potrebbe essere per abbellire il congresso. Speriamo che sia così. Potrebbe anche essere come espressione della posizione di forza del sindacato. Sicuramente è così.

Ma né l'una né l'altra cosa sono nuove: anche la società borghese ha sempre fatto qualcosa di simile. Se ho accettato con piacere di dirigere musica per voi, ciò è perché per me l'opera d'arte significa qualcosa di più che semplice abbellimento ed espressione di posizione di potere sociale, e cioè al tempo stesso un simbolo del superamento delle forze della natura e un simbolo della vera essenza umana, ossia della socialità.

Nella natura ritroviamo di continuo sovrabbondanza accanto a penuria, finalità accanto a insensatezza, distruzione accanto a energie costruttive. Tutto ciò non può essere nell'opera d'arte: se nell'opera d'arte la sovrabbondanza sta accanto alla penuria, ciò è male; se nell'opera d'arte c'è finalità accanto alla mancanza di senso, il risultato è inaccettabile; l'elemento distruttivo accanto a quello positivo nell'opera d'arte non porta a nessun equilibrio. L'opera d'arte è invece piena di equilibrio, di coerenza di significati: essa è vera creazione umana. In altre parole: l'esistenza umana, sociale, con l'opera d'arte – in modo più o meno inconsapevole – diventa un'esperienza per ciascuno di noi.

Vorrei mostrarvi, con un breve esempio riguardo proprio a Beethoven, come ciò giunga a riguardare il livello individuale vero e proprio. Nel 1800 egli compone la *Prima Sinfonia*. Voi sapete che in tale periodo iniziava a manifestarsi la sua inguaribile sordità: il peggior destino che possa toccare a un uomo che è musicista. Nel 1802 non sentiva più il canto degli uccelli: egli vede ancora gli uccelli cantare, un amico gli dice dov'è un merlo che canta; egli non osa dire che non lo

sente. Allora egli tentò il suicidio e scrisse il proprio testamento. Ma l'arte della musica lo salvò, dandogli la possibilità di dispiegare pienamente tutta la sua forza spirituale e di trionfare sulle manchevolezze della sua natura.

Ciò che qui vi ho concisamente mostrato nella storia individuale di Beethoven si ritrova negli anni successivi sempre in lui a livello di storia dell'umanità. Egli scrive la sua *Terza Sinfonia*, l'*Eroica* (1802-1804). Sul frontespizio della prima stesura figurava scritto: *Napoleon-Bonaparte/Luigi van Beethoven*: nient'altro. Fino al 1803 Napoleone era ancora sembrato simbolo della Rivoluzione: tutte le guerre dal 1795 in poi erano sempre apparse guerre contro le potenze interventiste: Austria, Prussia, che fin dal 1792 avevano combattuto la Rivoluzione francese.

Ma nel 1803 inizia la trasformazione, e Napoleone non può più essere per nessuno esponente della Rivoluzione, in quanto si fa nominare console a vita; e poco dopo imperatore. Quando Beethoven ne viene a conoscenza – non è un aneddoto – strappa la pagina con la dedica e al suo posto scrive: *alla memoria di un grand'uomo* [nell'originale: "per festeggiare il Souvenire di un grand'Uomo"]. La *Sinfonia Eroica* era in effetti nata come culto dell'eroe. Ma ora sull'Europa passano nuovi avvenimenti: Napoleone, l'imperatore, si rivela chiaramente come esponente della borghesia imperialista francese: nel 1805, 1806, 1807 vengono sconfitte l'una dopo l'altra Austria, Prussia e Russia, e come un "flagello divino" Napoleone attraversa l'Europa con furia distruttrice. Ed ora anche l'adorazione dell'eroe da parte di Beethoven diventa esperienza del destino, e così dall'*Eroica* nasce una sinfonia del destino.

Questa è appunto la *Quinta Sinfonia*, che voi oggi ascolterete, scritta in quel periodo di grandi sconvolgimenti per l'umanità. Cioè fra il 1805 e il 1807, quando l'uomo che fino ad allora aveva agito come rappresentante della Rivoluzione, diventato improvvisamente imperatore e rappresentante della borghesia francese, vuole sottomettere l'intera Europa ai piani di quest'ultima, sconfiggendo l'una dopo l'altra Austria, Prussia e Russia.

Ciò che proverete quando ascolterete questa sinfonia è all'incirca questo: nel primo tempo vive la natura stessa, solo la natura, la forza della natura, il cui senso non sappiamo decifrare, poiché l'uomo non può capire perché l'elemento distruttivo stia accanto a quello costruttivo. È un brano di una forza e di una tecnica di cui nell'arte non si era mai dato fino ad allora un esempio simile. È la natura nel suo accadere, con le sue forze scatenate, ma senza la possibilità di scoprire un senso in tutto ciò.

Il secondo movimento introduce nella natura un nuovo elemento: l'uomo. Questo brano è ricolmo di nostalgia anelito e di speranza; è come un sogno di

una sensata, migliore esistenza, tanto ardente da sembrare quasi realtà. Questo movimento ricerca un senso nell'insensata natura.

Nel terzo movimento, che trapassa immediatamente nel quarto – una novità di quest'opera – inizia la società umana, si desta la creazione dotata di senso: l'uomo comincia a dominare le leggi naturali e con ciò ad assoggettare la natura stessa: consegue in tal modo la forza di mostrare che l'insensatezza dell'esistenza deve acquisire un senso.

A questo punto si passa senza pausa all'ultimo movimento: là si impone tale senso umano, e voi potrete vedere nella musica, vivere con l'immediatezza dei sensi, ciò che finora avete sempre sentito espresso nelle parole; cioè la trasformazione dialettica. Essa agisce in quest'opera. Non a caso Beethoven è coevo di colui che riscoprì il metodo dialettico, di Hegel, benché la *Quinta Sinfonia* sia stata composta 40 anni *prima* dell'apparizione degli scritti decisivi di Marx. Sentirete nel terzo movimento, come si giunga a un punto in

cui solo il timpano parla sommessamente mentre l'intera orchestra tace in rispettoso ascolto. È come se la natura stessa non osasse più respirare.

Poi improvvisamente succede qualcosa di nuovo, di una forza irradiante, qualcosa di mai visto prima. Come la catastrofe: una 'rivoluzione' si verifica nella natura, come acqua costantemente riscaldata, che si trasforma improvvisamente in vapore, appare qualcosa di nuovo: è iniziata un'esistenza superiore, in cui la precedente è completamente assorbita.

Quando questa sinfonia fu eseguita per la prima volta a Parigi, nel 1828, in questo punto balzò in piedi un vecchio ufficiale della guardia napoleonica esclamando "Vive l'Empereur!". L'imperatore rappresentava ancora per lui il nuovo, questa era la sua unica interpretazione. Io spero che a voi in questo passaggio la *Quinta Sinfonia* dica il motivo per cui vi siete riuniti qui: "Eviva l'uomo!".

Hermann Scherchen

"Affinché tutto sia reso udibile"

Hermann Scherchen, lo sperimentatore

Quella parte del mio percorso biografico che concerne la musica è avvenuta in gran parte sul filo rosso steso inconsapevolmente da Hermann Scherchen. I ricordi legati all'esimio direttore d'orchestra mi si presentano come una successione di singoli pannelli, che compongono nel loro insieme l'illustrazione degli aspetti di quel personaggio poliedrico, affascinante nell'entusiasmo portato alla musica in tutte le sue implicazioni (anche tecniche), in tutti i suoi stili, senza frontiere artificialmente erette da pregiudizi e abitudini. Il motto programmatico (estratto da una lettera) "alles hörbar machen" – "affinché tutto sia reso udibile" – non significa solamente una ricerca tesa allo scopo di voler far sentire tutte le componenti di una partitura, ma va al di là: non solo interpretare la musica con la massima aderenza alle intenzioni dell'autore, al fine di comunicare agli ascoltatori l'integrità dei contenuti, melodici, armonici e ritmici, ma pure e forse soprattutto di chiarire e comunicare l'impianto formale, l'essenza dell'architettura. Un processo da condurre senza deformazioni alcune, con il massimo rispetto del testo scritto. Sembre-

rà paradossale, ma Scherchen proprio con tale severità interpretativa riusciva a ricavare da ogni brano la massima espressività possibile (come lo si può verificare nei dischi superstiti). Il lavoro di approfondimento delle partiture raggiungeva in Scherchen livelli impressionanti.

In ogni orchestra, la preparazione e la capacità di un nuovo maestro-ospite, vengono sottoposte a un feroce esame. Metodo spietato, ma quanto illustrativo! L'ostacolo viene solitamente costruito già nel primo servizio diretto dal malcapitato e guai a lui, se non sa superare con eleganza lo scoglio: non otterrà mai più il rispetto occorrente alla preparazione proficua di un'esecuzione. (In casi di dubbio, i colleghi di una famosa orchestra si mettono d'accordo: "Soll er gefallen oder nicht?" ["Deve cadere, oppure no?"]. Capitò ad un musicista della stessa orchestra di rispondere alla domanda, cosa in concerto l'ospite avrebbe diretto: "Ich weiss es nicht, aber wir spielen Brahms" ["Non lo so, ma noi suoniamo Brahms"]). Con quale prontezza l'ospite si accorge di qualche nota appositamente sbagliata o sa rispondere alla domanda insidiosa del fagottista che vuol

sapere, se in tale battuta egli ha un fa oppure un fa-diesis? Il materiale d'orchestra presenta quasi sempre parecchi errori di stampa, magari presenti pure nella partitura del direttore. E allora si osserva, quanto tempo occorre all'esaminando per dare la risposta risultante da una rapida, ma precisa analisi delle armonie in giuoco. Non è roba da poco, a meno che l'intera partitura sia impressa in tutti i suoi particolari nella memoria del direttore. Questo era il caso per Scherchen, quando dirigeva a memoria anche le prove: "Per favore, signore (non imparò mai ad usare il plurale "signori") riprendiamo 12 battute prima della lettera G" e allo strumentista che cercava il punto giusto, con impazienza: "Lei ha un mi". Si divertiva anche nel sottomettersi a dure prove. Per esempio chiedeva a una persona scettica di indicargli una battuta qualsiasi di una sinfonia di Mahler, e allora citava tutte le note in partitura, dall'ottavino fino giù al contrabbasso. Quando il suo allievo Francis Travis, venuto dall'America per studiare con Scherchen, osò esprimere un giudizio assai riservato sul *Danubio blu* di Strauss, gli impose: "Per domattina lo impari a memoria". E conoscere a memoria una partitura per lui significava avere presenti tutte le parti. E magari esigea: "Mi canti la parte della viola nella *Kammersinfonie* di Schönberg". Insegnante seve-

rissimo, non pretendeva che gli allievi avessero l'“orecchio assoluto” (che lui stesso possedeva). Lo giudicava utile solo ai capistazione, per distinguere dal fischio le singole locomotive.

Nato a Königsberg nel 1891, Hermann Scherchen (dottore *honoris causa* di quella università), malgrado crudeli difficoltà materiali, era riuscito a seguire la sua profonda vocazione e a dedicarsi quale autodidatta alla musica, con disposizioni talmente pronunciate, da trovare impiego, a soli 16 anni, in orchestre berlinesi quale violinista. Il suo vero destino si disegnò nel 1912, quando Schönberg stesso, per subitanea indisposizione, diretta la prima esecuzione, non poté presentare una seconda volta il suo rivoluzionario *Pierrot lunaire*: Scherchen (che aveva partecipato alla “prima” come violinista), ebbe occasione di far notare le sue doti straordinarie, subentrando per dirigere “à pied levé” la difficilissima composizione. Da allora, sempre spinto da un'inesauribile e ferrea autodisciplina, da un fuoco inestinguibile, da un entusiasmo poco comune e da un bisogno di perfezione senza compromessi, egli si fece apostolo di musica contemporanea, compresi quegli stili più avanguardistici che riteneva rappresentassero la musica di domani. Numerosi autori, tra i quali Bartók, Berg, Hindemith, Liebermann, Fortner, Honegger, Roussel, Schönberg, Dallapiccola e Malipiero dovettero a lui la prima esecuzione assoluta di opere diventate poi famose. Ma il maestro non trascurava gli autori del passato, anzi si può affermare senza esagerazione che egli dominava in modo assoluto, grazie alla sua memoria prodigiosa e ad una precisa visione spirituale dei valori intrinseci delle opere di ogni epoca, il più vasto repertorio di tutti i direttori d'orchestra suoi contemporanei.

Di vasta erudizione, Scherchen non perdeva tempo per futilità. Era un autodidatta spinto da un fuoco inestinguibile e da un entusiasmo poco comune ad arricchire e approfondire le proprie conoscenze in tutte le ramificazioni storiche e culturali, letterarie e pittoriche, che fossero legate per riflesso alla musica,



Ermanno Briner (Zurigo, 21 febbraio 1918 - Lugano, 25 giugno 2005), qui ritratto in una fotografia risalente al 1998. Al tempo dei suoi studi all'Università di Friburgo, dove ottenne la licenza in matematica e il dottorato in fisica sperimentale, frequentò alcuni corsi tenuti da Hermann Scherchen tra il 1939 e il 1944. Dopo aver ottenuto il diploma di “Tonmeister” presso la Nordwestdeutsche Musikakademie di Detmold fu assunto in questa funzione dalla Radio della Svizzera italiana, dove, prima di diventare nel 1966 responsabile dei programmi musicali, fu la personalità più interessata alle esperienze condotte da Scherchen a Gravesano, documentate dallo scritto inedito pubblicato in queste pagine proveniente dai suoi ricordi di organizzatore dei *Concerti di Lugano* e di membro del comitato delle *Settimane musicali di Ascona*, testimoniati figure di artisti quali Ernest Ansermet, Claudio Arrau, Wilhelm Backhaus, Clara Haskil, Otto Klemperer, Carl Schuricht, Nikita Magaloff, Yehudi Menuhin e altri. Autore di cicli radiofonici di introduzione alla musica, tenne corsi per adulti di storia della musica e collaborò alla fondazione e alla conduzione dell'Accademia di Musica della Svizzera Italiana, dove insegnò storia della musica e acustica. Ha pubblicato il libro *Le sorgenti del suono* (Locarno 1983), ampliato in versione tedesca col titolo *Reclams Musikinstrumentenführer* (Stuttgart 1988). Oltre a partecipare ai convegni organizzati a Gravesano suoi articoli furono pubblicati nei “Gravesaner Blätter” del 1957 e del 1965. (La fotografia qui riprodotta proviene dal fondo Briner presso le Ricerche Musicali della Svizzera italiana, ora all'Archivio di Stato di Bellinzona).

aspetti tecnici compresi. [“Ich lese zwar auch Agatha Christie, aber ich darf nicht sagen, wo”] [“È vero che leggo anche Agatha Christie, ma non posso dire dove”]. Ma era anzitutto sperimentatore innato. Tra i vari aspetti delle ricerche, vi erano ovviamente quelli musicali, con la proposta di programmi partico-

lari (comprendenti anche valzer di Strauss, l'Arte della Fuga di Bach, Stravinsky, Mahler, il contributo decisivo alla riesumazione e ai successi del tronco del *Mosè e Aronne* schönbergiano), mentre incoraggiava e guidava molti compositori giovani. Però la sperimentazione si estendeva pure agli abbinamenti di

elettroacustica e musica (studi sulle disposizioni dell'orchestra a Radio Zurigo, ricerche elettroniche a Gravesano, ecc.).



Ecco, in estrema sintesi, le tappe dei miei contatti con Hermann Scherchen.

1. 1941: una fortunata ispirazione mi porta a frequentare il suo corso estivo a Winterthur: "Vier Jahrhunderte orchestraler Musik". Una storia della musica orchestrale dal barocco al ventesimo secolo in un ciclo di conferenze illustrate puntualmente con l'Orchestra di Winterthur. I temi trattati non erano strettamente limitati alla musica, poiché Scherchen faceva tesoro del suo vasto orizzonte culturale.

Credo di poter affermare, che la mia vera e propria iniziazione musicale incominciò allora. La prima opera commentata e presentata (nella versione orchestrale di Roger Vuataz), *L'Arte della Fuga*, mi annoiò profondamente. Entusiasta come ero della musica di Chopin, non ero pronto per ricavare neanche un minimo piacere da quelle sovrapposizioni contrappuntistiche, le cui impenetrabilità mi apparivano in netto contrasto con l'esaltazione dei commenti di Scherchen. Poi, per le lezioni successive, sul classicismo e il romanticismo la comprensione non solo era meno problematica, ma mi si rivelarono molti aspetti della musica, che neppure avevo sognato in precedenza.

Forse sembrerà strano, ma il mio lumicino in fatto di musica dotta si accese alla fine del corso, con l'ultima opera in programma: *La storia del soldato* di Strawinskij, con rispettiva rappresentazione scenica. Fu data l'occasione di seguire tutte le prove e ben due volte lo spettacolo. Sfruttai l'occasione fino in fondo, sempre con la partitura in mano. La polifonia, qui diventata piuttosto sovrapposizione di parti autonome, messe inoltre in rilievo da timbri strumentali divergenti ("Spaltklang"), incominciò ad affascinarmi e mi portò a raccogliere tutta la documentazione concernente questo capolavoro: al di là della partitura anche lo spartito, il libret-

to originale (di C.F. Ramuz), la sua traduzione tedesca di Hans Reinhardt (che preferisco), gli appunti biografici di Ramuz e le registrazioni discografiche in varie interpretazioni (ormai completate con i rispettivi CD). Non c'è da stupirsi, se il fatto di aver contribuito in modo determinante alla compenetrazione auditiva del messaggio musicale (compresa retrospettivamente *L'Arte della Fuga*) ha generato in me l'inizio di una incancellabile venerazione per Igor Stravinsky.



2. La continuazione di questo tipo di insegnamento avvenne in corsi estivi a Gstaad, con un'orchestra *ad hoc*, ma costituita in gran parte dagli elementi più giovani di quella di Winterthur. Conferenze ancora più elaborate e prove ampiamente commentate precedevano ogni concerto dei due cicli, che si svolgevano nella grande sala del famoso Palace-Hôtel. Alloggiato in un albergo meglio proporzionato alla mia borsa, salivo dunque più volte al giorno al Palace. Poi, nei pochi momenti di libertà, mi ritiravo in un angolino appartato, squisitamente alpestre sul bordo della ancor giovane Sarine, tranquillamente gorgogliante, per trascrivere con la Hermes-Baby, gli appunti presi, integrandoli con quanto la memoria fresca ancora ricordava. Gli argomenti dei corsi furono:

- 1943: I. *Probleme der neuen Musik* (con la partecipazione di Hans Curjel), II. *Beethoven, der Triumph der Symphonie* (ricordo con particolare piacere la *Nona Sinfonia*, eseguita nella vicina chiesetta di Saanen, con un coro risultato dalla combinazione di gruppi folcloristici della regione, e sottoposto a un seguito di prove tanto severe da provocare qualche lacrima nel settore femminile. Ad esempio un'interruzione di un passaggio di coro: "Zweite Reihe, dritte von links: singen Sie einmal di Stelle allein" ["Seconda fila, terza da sinistra: canti da sola il passaggio una volta"]. Così ognuno si sentiva continuamente osservato con severità. Altro che gli abituali "O Blüemli my", e via dicendo).

- 1944: *Romantische Musik*. Tra

i solisti: Dinu Lipatti. Purtroppo Scherchen avviava troppe iniziative per poterle perseguire tutte. (Nel 1946 uscì un libro notevolissimo: *Vom Wesen der Musik* quale volume primo di una serie molto promettente *Das moderne Musikempfinden*, che non ebbe più seguito). E così gli ultimi corsi estivi, dell'anno successivo, vennero condotti non più da Scherchen ma da Pablo Casals e da Edwin Fischer. Tutto questo avviò Gstaad a diventare un rinomato centro musicale e preparò il terreno alla permanenza di Yehudi Menuhin e alla creazione della Camerata Lysy.



3. Fui due volte a casa sua, prima a Neuchâtel, poi a Zurigo (1945) sui pendii soleggiati dello Zürichberg (sotto il giardino zoologico). Padrona di casa la moglie, gracile e graziosa, Hsiao-Shusien di Pechino, compositrice. Scorrizzava intorno una bambinetta che rividi molti anni dopo a Donaueschingen, quando era diventata la nota compositrice Tona Scherchen, appartenente all'estrema avanguardia. Nel 1945 il padre si era trasferito a Zurigo, perché gli era stata affidata la direzione artistica dell'Orchestra della Radio. I precedenti di questa nomina avevano provocato critiche, emozioni e polemiche negli ambienti musicalmente interessati di tutta la Svizzera. Questa la breve cronistoria.

Una volta tanto, la Radio fu presa dal periodico desiderio di ridurre le spese. Come sempre la musica risultò la prima vittima delle economie, poiché venne pianificata la riduzione numerica dell'Orchestra di "Radio Beromünster". A nulla valsero le proteste dell'opinione pubblica, degli ascoltatori e dei fedeli frequentatori dei regolari concerti tenuti tanto in studio quanto in trasferta. L'Orchestra serviva infatti alla regione intera. Per solidarietà verso i colleghi destinati a perdere l'impiego, dimissionò l'Orchestra intera assieme al suo Primo Maestro Hans Haug. Questo duro atto di protesta non produsse l'effetto desiderato: il datore di lavoro non cambiò idea, accettò le dimissioni e proclamò la formazione di un'orchestra nuova, ridotta all'osso.

Cercò quindi un Direttore che fosse d'accordo di assumerne le redini. Si annunciò Scherchen, sempre pronto a sfidare gli ostacoli: avrebbe assicurato l'esecuzione di tutto il repertorio sinfonico con l'orchestra tronca di soli (se non sbaglio) 38 musicisti. Scherchen avallò la situazione creata, perché al di là delle sue convinzioni politiche socialiste, prevalse la sfida tecnica. Quanto alla sua ideologia, basti ricordare come usasse citare l'opinione di Schubert, secondo la quale lo Stato dovrebbe liberare l'artista da qualsiasi preoccupazione finanziaria, affinché nessun ostacolo intralci la libera espansione della sua creatività. L'aspetto attraente della nuova attività prospettata a Radio Zurigo era quello di poter sperimentare l'idea di compensare mediante particolari tecniche microfoniche la riduzione dell'organico (soprattutto degli archi).

Eccomi dunque in visita a Zurigo, prima in casa Scherchen, poi alla Radio per assistere a una prova. La disposizione dell'orchestra era molto particolare, per soddisfare un'altra esigenza del Maestro: nessun ostacolo, compresi i colleghi musicisti, doveva intralciare il cammino diretto del suono di ogni strumento verso il microfono. Nella pausa mi sollecitò a seguirlo in camerino (non perdeva mai tempo: perfino sul podio, durante le prove, gli capitava di tirar fuori la sua grossa agenda, colma di annotazioni scritte in tutte le direzioni, e di cercarvi affannosamente un angolino ancora 'vergine', per aggiungere nel groviglio un'idea, un pensiero, un impegno da fissare). In camerino si svestì integralmente, "Wenn es Sie stört, brauchen Sie sich nur umzudrehen" ["Se Le dà fastidio basta che si volti"] e il suo assistente Rolf Liebermann (lo stesso compositore che venne chiamato più tardi a risanare prima l'opera di Amburgo, poi quella di Parigi e, all'età del pensionamento, nuovamente richiamato ad Amburgo) con un asciugamano di spugna lo strigliò dalla testa ai piedi. In un'altra occasione mi disse: "wenn ich nicht schamlos wäre, könnte ich nicht vor dem Orchester stehen" ["se io avessi vergogna, non potrei stare davan-



Hansjörg Pauli (Winterthur 1931 - Locarno 2007) è lo studioso che più ha approfondito l'opera e l'azione di Scherchen. Residente a Orselina dal 1975, tra il 1984 e il 1985 realizzò per la nostra televisione un documentario in due parti dedicato al maestro. Nel 1986 allestì un'esposizione su Scherchen per conto dell'Akademie der Künste a Berlino, ma già due anni prima aveva collaborato all'allestimento della prima mostra del genere curata da Paolo Keller all'ex Studio Radio del Campo Marzio a Lugano, in margine al convegno sullo stesso tema tenuto nei giorni 15-16 settembre 1984, organizzato dall'associazione Ricerche Musicali nella Svizzera italiana a cui parteciparono Wolf Rosenberg (Francoforte s.M.), Hans Oesch (Basilea), Luc Ferrari (Parigi), Giampiero Taverna (Milano), Abraham A. Moles (Strasburgo), Ermanno Briner (Lugano), Francis Travis (Lugano), Kurt von Fischer (Zurigo), Gerald Bennet (Basilea), Antonio Greco (Zurigo) e in cui fu data lettura di testimonianze di Iannis Xenakis (Parigi) e di Luigi Nono (Venezia). In quell'occasione in un concerto dell'Orchestra della RSI (14 settembre) Francis Travis diresse *L'arte della fuga* di Bach nell'orchestrazione di Scherchen.

ti all'orchestra"]. Lo stesso pensiero fu espresso anche da Karl Böhm in modo meno ermetico: "Der Künstler steht in seiner Interpretation sozusagen seelisch nackt da, sonst wäre ja die ganze Kunst Schwindel" ["In certo qual modo l'artista sta spiritualmente nudo nella sua interpretazione, altrimenti tutta l'arte sarebbe un'impostura"].

Intanto avevo traslato le mie ri-

cerche (da assistente universitario a Friburgo) dall'ottica geometrica della mia tesi, verso l'acustica degli strumenti musicali (con rispettivo soggiorno di studi a Roma in relazione alla fisica del violino). I contatti con Scherchen mi confermarono l'importanza delle applicazioni tecniche alla musica, soprattutto in relazione alle trasmissioni radiofoniche e alle registrazioni fonogra-

fiche. Quando (le strane combinazioni del destino!) quasi contemporaneamente mi furono offerti tre sbocchi professionali, due per cattedre universitarie all'estero e un'offerta dalla Radio della Svizzera italiana, scelsi l'ultima, dovuta al Dr. Ing. Ausilio Scerri, capo del settore tecnico, desideroso di professionalizzare l'impiego dei microfoni e degli altri mezzi elettroacustici. Questa attività non solo corrispondeva meglio al nuovo indirizzo dei miei interessi, ma soprattutto mi convinse, in quanto collegata all'allettante prospettiva di ritornare nel Ticino. Forse non fu la decisione migliore, poiché non intuivo neanche come nei nostri paraggi gli agganci politici (dei quali non ho mai usufruito) fossero più importanti di qualsiasi preparazione specifica. Quando dunque ancora m'illudevo che la Radio costituisse un'istituzione altamente specializzata, pensai bene (quantunque non vi fossi costretto) di completare la mia formazione con il diploma di una professione allora nuova, quella del regista musicale (*Tonmeister*), da non confondere con l'ingegnere del suono dall'attività prevalentemente tecnica. Il rispettivo studio (ripartito in parti uguali tra tecnica e musica) era stato appena impostato e istradato dal prof. Fritz Winkel alla Technische Universität Berlin. Seguirono su strada analoga Düsseldorf (Robert Schumann Konservatorium) e Detmold (Nordwestdeutsche Musikakademie). Senza dubbio allora era da preferire Detmold, perché non solo vi erano confluiti gli insegnanti tedeschi di musica più famosi dell'immediato dopoguerra, ma soprattutto perché l'istituto per la formazione dei *Tonmeister* era diretto da Erich Thienhaus, illustre acustico di fama internazionale e responsabile di parecchie delle prestigiose registrazioni, che la *Deutsche Grammophon Gesellschaft* (DGG) pubblica con l'etichetta "Archiv-Produktion" condotte secondo i criteri della filologia musicologica (ad esempio l'integrale dell'opera organistica di Bach con l'interprete cieco Helmut Walcha).



4. Nel 1953 (avevo appena iniziato gli studi a Detmold) Hermann Scherchen in treno per Milano, dove doveva dirigere, lesse nella "Neue Zürcher Zeitung" l'annuncio della vendita di una vecchia e tipica casa ticinese con moltissimo terreno situata a Gravesano. Saltò un treno, la visitò e si entusiasmò al punto da comperarla subito. La fece riattare, rispettandone scrupolosamente le antiche strutture (compresa una grandissima terrazza coperta, la classica "lobia" che assunse poi una storia tutta sua nei miei ricordi), installò una piscina ed intagliò nel pendio retrostante un'enorme spiazzo piano quale auditorio all'aperto. E così Gravesano dal modesto paesino di prima salì a fama internazionale, mentre i suoi abitanti osservavano incuriositi, con rispettivi commenti, tutta quella strana gente che attraversava il paese per recarsi "dal tudesc" in fondo alla stradina principale, appena carrozzabile, e sentivano musiche insolite diffondersi nell'aria, in netto contrasto con lo scampanio consueto delle chiesette attorno. Ebbi occasione di chiedere recentemente a giovani e promettenti musicisti oriundi di Gravesano, se avessero sentito parlare di Scherchen: il nome dell'uomo che aveva dato lustro e fama al paesello, era loro completamente ignoto; il che mi rattristò parecchio, "morto e sepolto", come si suol dire (e infatti il maestro giace in quel cimitero).

Se riprendo la successione degli stralci di memoria legati a Hermann Scherchen, eccomi dunque un mattino (dell'anno in cui prevedo poi di iniziare i miei secondi studi a Detmold) a Gravesano, nientemeno che alle 6 del mattino. Appuntamenti a qualsiasi ora del giorno o della notte gli erano abituali, ma rispettare quella 'convocazione' non fu facile, poiché abitavo ancora a Friburgo e le mie finanze neanche lontanamente permettevano la realizzazione del sogno di possedere un'automobile. Comunque sia, tra treno e taxi (spesa enorme per un povero assistente remunerato da un'Università in permanenti difficoltà finanziarie, come lo era allora quella di Friburgo) arrivai puntualmente a Gravesano. Scherchen

mi ricevette pronto a partire: "Devo andare a Milano per una prova, venga con me, che parleremo in treno". E così in quel viaggio venni a conoscenza dei suoi progetti: istituire a Gravesano, con le necessarie estensioni dell'edificio e l'inclusione dei vasti spazi in cantina, un centro sperimentale da dedicare a ricerche teoriche e pratiche nell'ambito della tecnica discografica, radiofonica e televisiva. Era già perfettamente al corrente delle attrezzature occorrenti e delle novità previste in materia. E infatti in poco tempo, per merito di un suo tecnico stabile, fedele e molto volenteroso e con qualche intervento di persone della Radio (a tempo libero), sorse un impianto elettroacustico modernissimo, comprendente anche quelle attrezzature recenti che le PTT [Poste Telefoni Telegrafi] (da cui dipendeva l'intera dotazione tecnica della RSI) non ci avevano mai concesso, malgrado le richieste accuratamente motivate. Appartenevano a questa categoria dei sogni insoddisfatti alla RSI, ma realizzati a Gravesano, il possesso di uno "Zeitraffer", apparecchio dalle molteplici applicazioni miracolose e il magnetofono multipista. (Il primo non arrivò mai, il secondo con il ritardo di una ventina d'anni). Da allora Scherchen investiva tutto il guadagno (e non pretendeva neanche onorari paragonabili a quelli attuali, astronomici) nel perfezionamento degli impianti e delle installazioni, come pure per ospitare ricercatori e musicisti che avessero precise intenzioni di ricerca. Il suo rapporto con il denaro era assai singolare, poiché anche se d'una parte aveva alimentato tante storielle sulla sua apparente grettezza, dall'altra testimoniava una generosità poco comune.

Per pubblicare i risultati ottenuti, creò nel 1955 la rivista trimestrale di grande successo: "Gravesaner Blätter" (in tedesco e inglese), con una copertina disegnata addirittura da Le Corbusier. Dato l'interesse nutrito per la mia attività, allora ancora un po' particolare, fui sollecitato a pubblicarvi io pure qualche articolo. Questo periodico rese internazionalmente noto il nome di Gravesano e lo portò ad assumere un significato addirittura simbolico. La

sua redazione implicava una mole di lavoro crescente fino a oltrepassare limiti ragionevolmente ancora sopportabili a lato dell'attività direttoriale. Tutti noi commettiamo sbagli più o meno importanti nella nostra esistenza. Personalmente commisi quello gravissimo (a giudizio posticipato) di non aver accolto l'offerta fatta da Scherchen di assumermi la redazione dei "Blätter", tanto più che abitando assai vicino, avrei potuto seguire le sperimentazioni di Gravesano. Giudicai irrealizzabile la prospettiva di affiancare questo enorme impegno alla mia attività professionale. E così, dopo parecchi anni di gloria, la rivista cessò di esistere. A dire il vero, non avevo compreso quale carattere di *aut aut* rivestisse quella proposta di Scherchen.



5. Già l'anno successivo (vacanze estive del 1954) il centro sperimentale di Gravesano venne inaugurato ufficialmente con il primo di una serie di congressi ai quali erano invitati a partecipare importanti personalità, la maggior parte dei quali diventarono anche ospiti regolari. Appartenevano ad organizzazioni musicali internazionali (ad esempio Jack Bornhoff, Presidente del Consiglio Internazionale della Musica presso l'UNESCO), erano esponenti della musica elettronica (Werner Meyer-Eppler, Direttore di un importante Studio di elettroacustico germanico, Pierre Schaefer, creatore della *musique concrète*, ecc.), o compositori d'avanguardia (Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, ecc.), oppure semiologi (ad esempio Abraham Moles, professore di sociologia e di scienza delle informazioni).

Quando arrivai a Gravesano, regnava tra tutta questa gente una grande confusione. Incrociando il padrone di casa, chiesi un'informazione, ed egli, visibilmente affrettato, mi consigliò di rivolgermi alla moglie. Cercai dunque tra le persone sparse in casa e in giardino la graziosa cinesina che avevo conosciuto a Neuchâtel e a Zurigo. Invano. Finché qualcuno, notando la mia difficoltà, me la indicò: "Ecco la Signora Scherchen". C'era un'altra,



Il 27 aprile 1961 Hermann Scherchen presentò per la prima volta in un'operazione dimostrativa la propria sfera rotante con 32 altoparlanti. Ciò avvenne nella Chiesa di San Francesco a Locarno con la riproduzione della *Grande Messe des Morts* di Berlioz da lui diretta e riprodotta dal suo apparecchio da poco brevettato. Il 21 giugno ne rendeva conto il "Giornale del Popolo", in un articolo dal titolo *L'irradiatore rotante di Hermann Scherchen supera d'un balzo il sistema stereofonico*. Così riferiva il giovane sacerdote-musicista Don Fausto Bernasconi: "In fondo chi fa delle ricerche sui mezzi di trasmissione della musica incisa deve proporsi come ideale di arrivare a creare con dei mezzi tecnici meccanici quell'ambiente sonoro che noi riscontriamo in ogni concerto. In qualsiasi sala, dall'acustica appena discreta, si direbbe che tutta l'aria attorno a noi, in qualunque posto ci troviamo, frema e partecipi direttamente a tutto quanto sta avvenendo in un punto ben predeterminato del locale. Quando si cerca, per dei concerti, una sala dall'acustica perfetta, vuol dire che si persegue il principio ideale del suono spaziale, che trova sempre l'ascoltatore nella giusta posizione, indipendentemente dalla sua posizione nello spazio. Tutti gli ascoltatori devono poter afferrare l'essenza puramente musicale del brano eseguito senza smembramenti, senza perdere la voce dei singoli strumenti o dei gruppi strumentali, a causa della sua posizione nella sala. Hermann Scherchen ha trovato la via per risolvere il difficile problema ...". Nella fotografia qui riprodotta, risalente al 1960, Scherchen è colto nel suo studio sperimentale di Gravesano, in compagnia del suo tecnico Walter Ehrler (si conserva a Berlino all'Akademie der Künste).

di tipo opposto alla prima, grande, spalle larghe, portamento sicuro, quasi virile, la rumena Pia Androne-scu, diplomata in matematica al Politecnico di Zurigo, che il sessantatreenne Scherchen aveva sposato quello stesso anno. Rimase anche

l'ultimo matrimonio, sicuramente felice, se si giudica dalle lettere del marito (parzialmente pubblicate da Hansjörg Pauli), tutte aperte con locuzioni del tipo: "Mein süßes Pia-kind", "Meine innig geliebte Pia", "Geliebteste Pia", "Geliebte liebe

Geliebte”, “Geliebtestes Herz aller-süßeste Pia”, “Piaherzchen”.

In casa Scherchen nulla si svolgeva secondo gli schemi abituali, borghesi. I bambini non frequentavano la scuola pubblica, ma venivano istruiti in casa, sotto la vigile e paziente sorveglianza materna. Dopo il terzo bambino, Pia Scherchen avrebbe desiderato un altro pupo, ma il marito la ricattava: “solo se prima fai anche il dottorato in matematica”. In queste cose le donne vincono sempre, e i figli diventarono cinque (tutti fatti nascere in Inghilterra per portarli a godere di quella nazionalità). In famiglia venivano affettuosamente chiamati con nomignoli parzialmente ricavati da diverse combinazioni delle due sillabe di ognuno dei genitori, Hermann e Pia: nell’ordine: Herpi, Piher, Naman, Manna e Hera. Altrettanto inconsueta era l’abitudine di estendere l’invito di partecipazione a congressi e convegni alle rispettive famiglie. Eccoli dunque a Gravesano con mia moglie e i due figli ancora piccolini. La Signora Scherchen, con pochi aiuti del paese, preparava pranzi succulenti per tutti: una grande tavolata sotto la pergola per gli adulti, mentre un’altra, in giardino, radunava tutti i bambini.



6. Negli anni successivi altri raduni interessantissimi, a causa delle persone di grande levatura che vi partecipavano discutendo i vari problemi d’attualità in musica, mi offrirono l’occasione di conoscere personalmente ulteriori esponenti del mondo culturale. Una volta all’ultimo momento, venendo a mancare un interprete, assunsi il compito di traduttore simultaneo (al microfono) e credo di essermela cavata abbastanza bene, anche se dovetti sperimentare sulla mia pelle le difficoltà di quella funzione.

L’“alles hörbar machen” non poteva ignorare gli aspetti dell’udito, i problemi dell’ascolto per le cui sperimentazioni e pubblicazioni si succedevano a Gravesano nomi come Braunmühl (l’inventore della registrazione magnetica), Trautwein (l’inventore del Trautonium), Winkel (già citato ideatore della pro-

fessione di regista musicale), Bera- nek (il notissimo acustico) e via dicendo. Ma tutto questo non escludeva i problemi estetici e strutturali essenziali, insiti nel messaggio musicale. Ed ecco gli interventi di Adorno, i riferimenti a Nietzsche, i rapporti con Le Corbusier (morto come Scherchen nel 1965). E tutto questo portava verso la complessità della musica elettronica, con Sala (creatore del Mixturtrautonium, perfezionamento dello strumento di Trautwein) e tanti altri, non per ultimo Xenakis (ospite prediletto), il cui nome mi ricorda un episodio illustrativo per la compenetrazione ambivalente degli aspetti tecnici e estetici coltivata a Gravesano. Dopo un esposto di Xenakis, colmo di formule matematiche e di concetti statistici, con la visione futurologica dell’applicazione degli ordinatori non solo a scopi analitici ma anche con intenti creativi, nell’auditorio venne espressa una certa preoccupazione di fronte a una musica dettata da procedimenti quasi automatici, basati su criteri di calcolo delle probabilità (stocastici dunque). Scherchen, dopo un breve sbigottimento di fronte a questo scetticismo, tagliò corto: “Ich hätte ihn ja nicht eingeladen, wenn er nicht so ein ausgezeichnete Musiker wäre” [“Non l’avrei invitato se non fosse un eccellente musicista”]. Dunque tecnica sì, ma anzitutto la musica eterna!

Anche se qualche esperimento condotto a Gravesano e qualche pubblicazione potrebbero (soprattutto oggi) apparire abbastanza elementari, aiutava a istituire nuovi contatti tra tecnici e musicisti. Non mancavano comunque pubblicazioni di profetica attualità, come l’annuncio del semiconduttore quale trionfo di una tecnica appena sorgente. Le PTT non ci credevano, poiché ritenevano ancora troppo arrischiato percorrere le vie già tracciate all’estero. Il nuovo Studio di Besso venne dunque concepito ancora interamente con la tecnica destinata a un prevedibile tramonto, delle valvole termoioniche (i “tubi” di ormai lontana memoria).

Non ha molta importanza quanto a Gravesano sia effettivamente stato realizzato in modo concre-

to. Quello che importa è che Gravesano ha instaurato nuovi rapporti tra tecnici e musicisti, ha creato un nuovo modo di affrontare i problemi della musica, anche al di fuori degli studi tradizionali. Gravesano ha dimostrato fino a che punto il fantasticare può essere estremamente positivo e costruttivo, perché apre l’attenzione verso vie nuove (magari al momento solo intravviste). Gravesano ha dato l’esempio di come sia necessario poter instaurare un colloquio, fonte di idee, al di fuori di finalità prettamente pratiche, industriali e pecuniarie.



7. Agosto 1956. L’inizio della mia attività alla RSI di Lugano mi portò naturalmente a trovarmi abbastanza regolarmente a Gravesano per lunghi scambi di opinioni e per seguire il corso di certe sperimentazioni alle quali Scherchen si dedicava, in qualche caso anche con una certa dose di ingenuità (tecnica). Il desiderio di affrontare e superare per esempio i problemi della diffusione elettroacustica della musica, lo portarono a inventare due attrezzature: Lo *Stereophoner*, un circuito elettronico che permetteva di creare effetti stereofonici nella riproduzione di registrazioni in monofonia. Non sembrerebbe, ma nel 1956 la stereofonia, costituiva ancora un problema reale: se ne discuteva l’opportunità e si incominciava appena a introdurne l’uso, con parecchio scetticismo.

Infatti l’avvio alla stereofonia non si rivelò con prepotenza, come l’avrebbe meritato, ma solo a stento e suscitando parecchie riserve e molta diffidenza presso gli addetti ai lavori. E ancora una volta, senza sapere come la stereofonia avrebbe risolto parecchi problemi, ecco Scherchen che a Gravesano studia come compensare le insufficienze dell’ascolto monofonico. Anche se qualche tentativo poteva magari far sorridere, tanto coraggio pionieristico fu possibile solo in una Gravesano dove, ripeto, la ricerca non viveva l’assillo della pressione da parte di dirigenti industriali, impazienti di vedere rapidi risultati pratici. Da notare in particolare, che, già

nella prima pubblicazione sulla stereofonia nei "Gravesaner Blätter", si profetizza la registrazione con la "testa artificiale", mezzo rivoluzionario, apparso molti anni dopo. La speranza di ascoltare in stereofonia l'immensa ricchezza di dischi incisi dai più famosi interpreti suscitava quindi un grande interesse di aggiornamento. Ecco quindi la creazione dello *Stereophoner*, atto a creare un ascolto stereofonico di dischi tradizionali. (Scherchen stesso continuava a registrare praticamente tutto il repertorio classico-romantico corrente, ma purtroppo si era affidato interamente a una casa inglese, la *Westminster* destinata a non sopravvivergli. Con la liquidazione della ditta spariranno perfino le preziose matrici di quei dischi).

Scherchen si dedicava con particolare euforia ed accanimento a un altro perfezionamento dei mezzi di diffusione sonora. L'ascolto elettroacustico differisce sostanzialmente dalle condizioni di una sala da concerto, perché la sorgente sonora, anche di un'intera orchestra, perde ogni spazialità, concentrata nelle dimensioni quasi puntiformi della membrana di un altoparlante. L'idea di partenza della nuova invenzione, che avrebbe dovuto rivoluzionare le condizioni d'ascolto, era quella di dare maggiore vita alla diffusione, restituendo l'estensione spaziale. Ecco quindi la 'famosa' sfera. Ne organizzò anche diverse dimostrazioni in giro per l'Europa. Si trattava di una grossa sfera ruotante, dal diametro di circa 1 metro, capace di girare attorno ad un asse orizzontale, a sua volta inserito in un supporto semicircolare, dotato di moto attorno all'asse verticale. Su tutta l'estensione della sfera erano distribuiti numerosi altoparlanti, sempre tutti inseriti. Ecco quindi che con la duplice rotazione della sfera alla componente diretta dell'ascolto si sovrapponevano le riflessioni da tutte le superfici che circondano l'ascoltatore, in modo non rigido e statico, ma movimentato, vivo.

Tuttavia, lo spirito critico dell'inventore stesso comprese e individuò subito il lato debole del dispositivo. Esso comportava gli inconvenienti dell'"effetto Doppler" (quel fenomeno scoperto nel 1842 dal fi-



Disco allegato alla rivista "Gravesaner Blätter" su cui fu riprodotta la composizione elettronica *Soleil rougeux* (non "rougeux" come figura nel disco) realizzata dal compositore francese François-Bernard Mâche nello studio di Scherchen nel 1965. Sempre a Gravesano, nel 1959 Iannis Xenakis elaborò *Analogique B*, mentre nell'estate del 1961 Luc Ferrari realizzò *Tautologos I*. Vladimir A. Ussachevsky, pioniere della *Tape Music* negli Stati Uniti collaborò pure per un certo tempo con lo studio del villaggio ticinese componendo un *Gravesano-Etude No. 1*, mentre il noto jazzista Jimmy Giuffrè fu invitato a registrarvi una serie di improvvisazioni al clarinetto. Interessato ai fenomeni musicali a tutto campo, Hermann Scherchen a Gravesano registrò anche un disco di musica jazz con l'*Hermann Scherchen Gravesano Band* intitolato *The Garden Band* (The Record Society SKRS 11 e Discoclub DC 1016). In un'intervista rilasciata negli Stati Uniti nel 1965 il maestro mostrava quanto fosse condizionato dalla coscienza di vivere una svolta epocale: "Noi ci troviamo di fronte a una tradizione musicale in procinto di lasciarci, per portarci in un futuro di cui è difficile individuare completamente i contorni. Oggi dobbiamo accettare il fatto che la musica del passato non esprime più la nostra realtà e che una nuova forma di musica, più direttamente accessibile, non è ancora stata trovata. L'elettronica non riveste unicamente solo un ruolo di diffusore della musica: essa influenza la creazione stessa del suono. Perciò uno degli aspetti più importanti della nostra epoca è rappresentato dall'influsso della scienza sull'immaginazione creatrice" (Intervista riportata da Myriam Scherchen in Hermann Scherchen, *Mes deux vies*, Paris, Éditions Thara, 1992, p. 130).

sico austriaco Christian Doppler: il suono di una sorgente che si avvicina all'ascoltatore viene percepito più alto di quello sentito in assenza di moto e viceversa, allontanandosi, la stessa sorgente sonora sembra emettere un suono più basso). Ecco dunque questo effetto prodursi in forma di leggera ma fastidiosa stonatura tra gli altoparlanti situati lateralmente sulla sfera poiché, mentre gli uni si avvicinano, contemporaneamente gli altri si allontanano. Scherchen desiderava che io l'aiutassi a superare tale difficoltà e non gustò per niente la mia battuta di (relativo) spirito: "Basta non farla

girare". Molto più tardi, con le quasi illimitate possibilità della tecnica digitale, sarebbe diventato possibile porre rimedio all'intoppo e salvare questa idea.

Forse non tutti conoscono il ruolo determinante dello Studio di Gravesano sullo sviluppo del "compressore", apparecchio atto a ridurre il rumore di fondo di dischi o nastri. Enorme fu dunque l'interesse di Scherchen, quando quel genialissimo fisico che era il Dr. Schlegel (della Phonofilm Copenhagen, tanto noto da ricevere una volta, senza grande ritardo, una lettera con l'indirizzo tronco, incompleto e er-

rato: Dr. Schlegel, Stockholm, Norvegia!) presentò in un congresso il nuovo, allora ancora molto voluminoso perché non transistorizzato, congegno sviluppato assieme al Dottor Scerri di Radio Lugano. Era stato costruito in soli 3 esemplari, dei quali uno per Gravesano. Il grande successo venne frenato unicamente dal volume considerevole. Era il predecessore dell'odierno, notissimo *Dolby*, ora presente perfino nel più modesto dei magnetofoni a cassetta. Una volta di più le PTT avevano allora ostacolato Radio Lugano, desiderosa di perfezionare l'invenzione.

La visione di un'orchestra numericamente ridotta, nutrita da Scherchen a Radio Zurigo, senza avere avuto il tempo di sperimentarla fino in fondo, riaffiorò a Gravesano. Eccoci allora a tentare la registrazione di un brano del *Sogno di una Notte d'Estate* di Mendelssohn Bartholdy (non è assolutamente lecito dire solo Mendelssohn poiché Bartholdy non è un'aggiunta, bensì componente integrante del nome di famiglia, da non collegare con una lineetta), ma non ricordo se fosse l'*Ouverture* o lo *Scherzo*. Scherchen si era procurato tutti gli strumentisti voluti dalla partitura, però con un solo rappresentante per ognuno dei 'cori' di archi: un primo e un secondo violino, una viola, un violoncello e un contrabbasso. Assai singolare un particolare: fortunato il violoncellista, poiché gli è indispensabile suonare seduto, lo strumento appoggiato, mediante il punteruolo, sul pavimento. Infatti per tutti gli altri musicisti erano stati costruiti appositamente dei sedili alti e stretti, come quelli da bar, ma senza traversine per appoggiarvi i piedi e troppo alti per arrivare a toccare con essi il pavimento. Ognuno era così costretto, nella mente di Scherchen, a suonare con la massima concentrazione e la consapevolezza di trovarsi in una situazione che richiede il massimo impegno. Furono lunghe prove condotte, fino all'esaurimento dei musicisti, per sperimentare tutte le posizioni possibili e immaginabili dei microfoni, sempre cercando con particolare attenzione di ottenere l'equilibrio fra le parti, mediante l'amplificazione appropriata

del suono degli archi. Il risultato era prevedibile: malgrado le giuste proporzioni ottenute, l'ascolto rendeva molto evidente la presenza di uno solo di ognuno degli archi, mancava assolutamente l'effetto di 'coro'. In un gruppo di violinisti, ad esempio, impegnati nella stessa frase musicale, il sincronismo non è mai perfetto. Già leggere differenze di intonazione sono inevitabili, il vibrato non può essere sincrono, e soprattutto esistono importanti differenze di fase tra le vibrazioni delle singole corde. Usare un gruppo di violinisti (in orchestra) non è in primo luogo una questione di intensità sonora, bensì mezzo per ottenere quella 'pienezza' orchestrale del suono che differisce sostanzialmente dall'uso solistico. Forse sarebbe stato possibile porre parzialmente rimedio all'inconveniente mediante una serie di pannelli riflettenti che facessero arrivare al microfono, dopo il suono diretto, molte sovrapposizioni dello stesso suono, ritardate per aver percorso tragitti differenti, determinati dagli 'specchi acustici'. Il tempo mancò per sperimentare possibili soluzioni di questo tipo, e altri interessi sbocciati nella mente fertile di Scherchen (ed erano sempre infiniti) impedirono di ritornare sull'argomento.

I molteplici interessi di Scherchen lo inducevano a rivolgere l'attenzione a idee sempre nuove, prima che quelle precedenti fossero giunte anche solo a un primo stadio di maturazione. Sintomatico il progetto già citato della collana non maturata oltre il primo volume, *Vom Wesen der Musik*. Aveva anche fondato nel 1920 la rivista di musica moderna "Melos" della quale cedette nel 1933 (!) la redazione a Hans Mersmann. (Il programma della rivista era: "Melos wollen diese Blätter künden, das Gesetz im Werden der Musik aufzeigen" ["Queste pagine vogliono annunciare Melos, mostrare la legge nel divenire della musica"]). Dopo la guerra "Melos" risorse nel 1946 ma venne poi assorbita dalla "Zeitschrift für Musik" (la rivista fondata da Schumann, pure un periodico Schott) per poi sparire definitivamente. (Per fortuna Scherchen aveva portato a termine nel 1929 il suo *Lehrbuch des Dirigie-*

rens la cui lettura sarebbe caldamente raccomandabile a molti, anche acclamati direttori d'orchestra attuali).

Non posso fare a meno di notare un parallelismo con il professor Dessauer non certamente fisico: Scherchen di corporatura importante, Dessauer mingherlino, ma apparentati nella loro *forma mentis* e nel loro ruolo, diciamo 'storico'. Anche Dessauer passò la vita a lanciare idee nuove e a precedere di troppi anni futuri sviluppi, difficilmente incontrando la necessaria comprensione da parte dei collaboratori, la cui mente non era ancora abbastanza progredita per cogliere l'importanza di certi suoi pensieri. Poi, troppo tardi, quando i suoi interessi già si erano rivolti verso altri, apparentemente altrettanto fantastici viaggi nelle fantasie futuriste, queste idee improvvisamente trovavano dei realizzatori, ma ormai la prima fonte del pensiero era stata dimenticata.

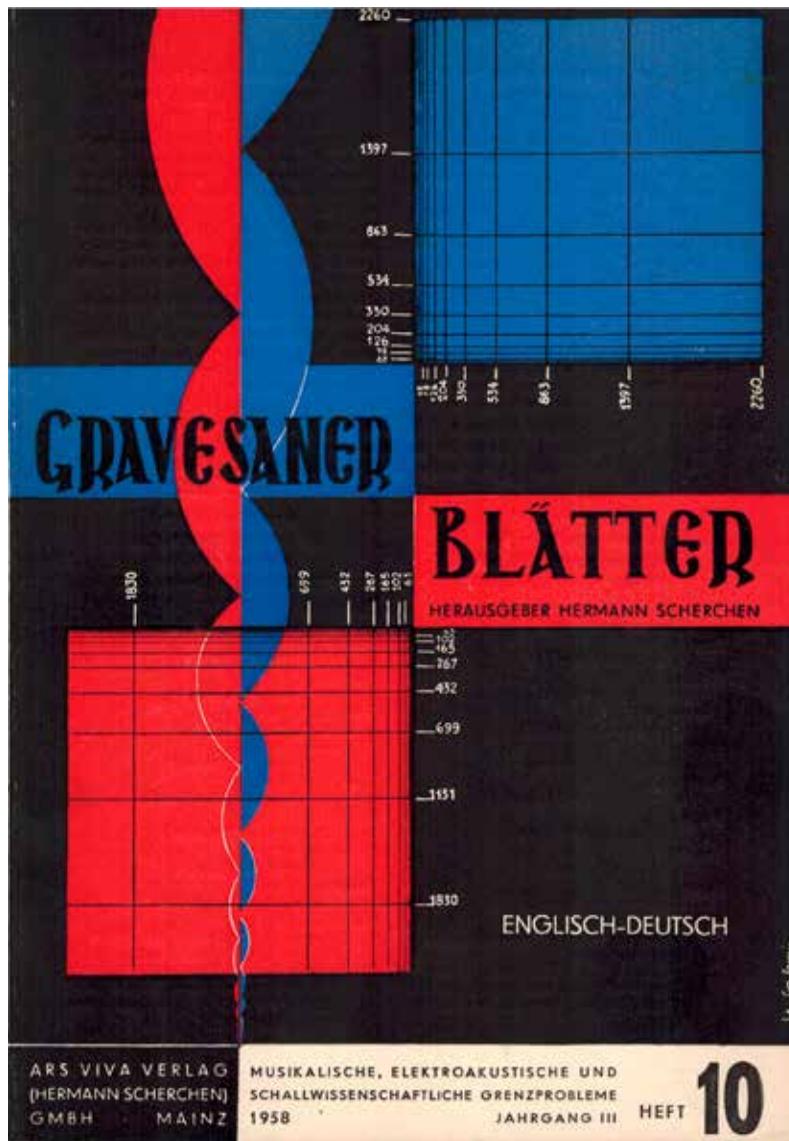
Mi colpirono parecchio gli atteggiamenti affettuosi e pazienti usati da Scherchen verso i suoi bambini. Potevano entrare nello studio principale in qualsiasi momento, anche nel bel mezzo di una discussione o di una dimostrazione a un gruppo di ospiti, papà interrompeva tutto per occuparsi del piccolo al quale spiegava prima, in termini a lui comprensibili, cosa si stava facendo e solo secondariamente per chiedergli con garbo e grande rispetto della personalità infantile, di ritornare ai suoi balocchi.



8. Uno dei maggiori avvenimenti della storia di Radio Lugano fu quando, nel 1965, facendo leva sulla sua forza persuasiva, il Direttore Stelio Molo chiese a Scherchen di dirigere la Radiorchestra in un ciclo di concerti pubblici con l'integrale delle sinfonie di Beethoven. Gli fu molto difficile prendere una decisione, dato che il Maestro, dopo le disavventure di Zurigo, si era ripromesso di mai più dirigere in Svizzera e soprattutto di mai più avere a che fare con la Società Svizzera di Radiodiffusione. (Aveva però diretto l'Orchestra nel quadro dei "Concerti di Lugano" del 1962, con solista Pierre Fournier). Ne parlammo

a lungo nell'ufficio del dott. Scerri, capo del Servizio tecnico (allora non si parlava ancora di dipartimenti né di direttori settoriali), diventato anche lui confidente di Scherchen, perché consultato frequentemente in rapporto agli impianti di Gravesano (sempre da aggiornare ed amplificare, con crescente gelosia nostra, per non vederci attribuire con altrettanta lungimiranza certe attrezzature). Per finire, Scherchen cedette, ma pose due condizioni: che gli fosse concesso di includere in ogni concerto un'opera in prima esecuzione e che fossi io ad assumere la regia del suono. Questa riconciliazione con la Radio doveva segnare, per Scherchen, la continuazione (con me) di sperimentazioni sulle disposizioni orchestrali nella nuova situazione della registrazione stereofonica, allora appena introdotta a Lugano (ancora a titolo sperimentale), alla ricerca di quella ideale. La prospettiva era oltremodo allettante, perché da lui l'orchestra avrebbe certamente accettato tutti quegli spostamenti desiderati che con me od altri direttori avrebbero rifiutato adducendo motivazioni sindacali. Purtroppo la morte del Professore, sopravvenuta del tutto inaspettatamente l'anno successivo, mentre sembrava godere ancora di un'energia inestinguibile, troncò anche questi progetti.

Seguirono settimane indimenticabili e sensazionale fu poter assistere (dalla regia) alle prove, caratterizzate da una tensione musicale assolutamente eccezionale. Scherchen molto raramente interrompeva ma preferiva, dopo aver tenuto un esposto sulla sinfonia in preparazione, far suonare i tempi interi diretti a memoria urlando, con voce decisa e penetrante, istruzioni, critiche e lodi (ogni tanto, dopo passaggi ben riusciti, capitava un "grazie"). Incredibile, come sentisse ogni piccolezza, perfino quando mi faceva segno di avvicinarmi per dirmi qualche cosa sotto voce, mentre continuava imperterrita a dirigere e senza risparmiare l'orchestra dei suoi "tempo, tempo, un-due-tre-quatt-cinq-sei", e ripetutamente, con particolare irritazione: "nessun crescendo", "pianissimo, niente niente". Non tollerava infatti le abi-



Tra il 1955 e il 1966 Hermann Scherchen pubblicò 29 numeri della rivista "Gravesaner Blätter", in due lingue (tedesco e inglese), dedicata all'approfondimento dei problemi musicali, estetici ed elettroacustici. Fra i molti collaboratori si segnalano le presenze di firme quali Theodor W. Adorno, Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer, Hans Werner Henze, Hans Heinz Stuckenschmidt, Willy Reich, Abraham Moles, Henri Pousseur, Werner Meyer-Eppler. Nel n. 10 (1958) Scherchen pubblicò il frammento di una lettera in cui Le Corbusier gli comunicava di aver accettato la richiesta di Karl Amadeus Hartmann di realizzare un disegno per il programma dei suoi concerti *Musica viva* a Monaco, manifestando la convinzione della necessità di unire tutte le forze della contemporaneità artistica (musicali, plastiche, letterarie, ecc.) per rinforzarne il messaggio. Contemporaneamente il grande architetto gli offriva il disegno diventato da allora la copertina della rivista (che qui si riproduce). Nello stesso anno, con l'assistenza di Xenakis, Le Corbusier realizzò il padiglione della Philips all'Esposizione universale di Bruxelles, in cui venne presentato il *Poème électronique* di Edgar Varèse.

tuali inflessioni espressive diventate quasi inconsciamente tradizionali nelle esecuzioni di Beethoven ma non indicate nella partitura. Quindi già alla terza battuta della *Pastorale*, prima della corona, eccolo insorgere: "Ma che fate, signooore: nessun ritardandooo". Poi, in merito al rispetto della partitura, informò: "Sapete ki ha incorniciato kve-

sto: Toscanini. Così è scritto" (e picchiava un ritmo sul leggio) "così si fa, niente di più". Eppure in pratica si distanziava da Toscanini, perché malgrado il suo spirito razionale, non desiderava evitare emozioni, pur mantenendole sempre sotto severo controllo. Alle volte occorreva un pizzico di fantasia per capire il suo italiano. "C'era una volta un ma-

Malipiero a Scherchen

Mein lieber Freund,
 Tu sei un umanista e per di più umano, perciò se tu sapessi il bene che mi fai con le tue parole, certamente saresti soddisfatto.
 Ich musste das dir auf italienisch sagen, mein lieber, lieber Freund.
 Die Concerte sind vielleicht nicht langweilig, leider sie sind begraben: Ricordi druckt und lässt alles schlafen.
 Ein Werk für Chor, aber klein, höchstens 20 Sänger (S.S.S.S) und 20 Instrumente (Ave Phoebe, dum queror) möchte ich dir empfehlen. erscheint höchstens

Ende 1965 bei Ricordi, Vertragsgemäss..

Eine Grosse Bitte

Schicke mir sofort "Bonaventura Guardia di notte". Ich möchte nicht einen so missgestalteten Werk herumlaufen lassen.
 Le metamorfosi di Bonaventura in 3 akte wird im September (es ist schon fertig) hergestellt sein. Will du es wieder haben?
 Bitte rekommandiert, sofort schicken. Danke, danke
 Herzliche grüsse,
 Francesco Malipiero.
 Asolo (Trevi) 28. VIII. 1965

Hierbei beigefügt.
 Du könnt sie in Italien brauchen, mit mir schreiben.

Nei suoi anni di Gravesano Scherchen poté contare come segretaria sulla collaborazione di Federica Spitzer (1911-2002), di famiglia austriaca ebraica, scampata con i genitori alla deportazione nel lager nazista di Theresienstadt in Boemia, e trasferita a Lugano dal 1946, dove svolse attività umanitarie e culturali, oltre al suo lavoro di collaboratrice personale di personalità come il barone Thyssen-Bornemiz e Scherchen appunto (si veda il suo libro di testimonianza *Anni perduti. Dal Lager verso la libertà*, Locarno 2000). Durante la sua attività al servizio di Scherchen ebbe il merito di salvare varie lettere di personalità anche importanti inizialmente cestinate dal maestro. Fra queste quella qui riprodotta di Gian Francesco Malipiero, scritta da Asolo (Trevi) e risalente al 28 agosto 1965, in cui il compositore italiano si lamenta della trascuratezza del suo editore Ricordi che lascia "dormire" i suoi concerti in magazzino e richiede la restituzione di *Bonaventura guardia di notte* in quanto composizione mal riuscita che non intende lasciar circolare. In realtà si trattava della prima scena di *Le metamorfosi di Bonaventura*, opera in tre atti che sarebbe stata rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nel 1966. Probabilmente Malipiero aveva sottoposto a Scherchen una versione non ancora messa definitivamente a punto. Vi si fa pure menzione della composizione per coro e piccola orchestra *Ave Phoebe, dum queror* del 1964. La lettera è conservata alla Biblioteca cantonale di Lugano, Archivi letterari, Fondo Federica Spitzer, che ringraziamo per la gentile concessione.

za in quel documento, tanto che lo misero in onda per intero, ritenendo superflua e perfino inopportuna l'aggiunta di qualsiasi commento.

L'intera serie delle nove sinfonie uscì in edizione pirata, realizzata non si sa come in Giappone. Tra tutte le scritte in caratteri giapponesi vi appare leggibile (per noi) solo il mio nome, probabilmente non traducibile in scarabocchi dell'estremo Oriente.

È cronica la lamentela di tutte le Radio in merito alle difficoltà finanziarie (ma non è forse, che spendono male ciò che hanno?). Proprio in quel periodo delle sinfonie di Beethoven con Scherchen, una volta di più, riaffiorò l'idea di realizzare dei risparmi (come sempre) a scapito della musica. Nel caso concreto, si ventilava la prospettiva di ridur-

re l'orchestra ai soli archi. Progetto poco realistico, perché la sola Orchestra esistente nel Ticino sarebbe stata confinata entro un repertorio molto ristretto, senza contare che dall'operazione non sarebbe risultata un'orchestra d'archi paragonabile ai complessi del genere, altamente specializzati su piano internazionale, le cui registrazioni vengono diffuse regolarmente dalla stessa Radio, facilitando pericolosi confronti. Questa prospettiva scandalizzò Scherchen, perché riteneva, che si sarebbe eliminata la parte migliore dell'Orchestra. Intervenne con determinazione presso il Dir. Molo e lo convinse a far dimenticare ai "padroni" di Berna l'intento.



9. L'ultima collaborazione con Scherchen fu per me la realizzazione della sua nuovissima versione, a testimonianza di una differenziatissima sensibilità insospettata, dell'*Arte della Fuga*. Scherchen era rimasto affascinato dalla dimostrazione di eseguibilità di un compendio che contava per avere valore puramente teorico, dovuta nel 1927 allo svizzero ventunenne Wolfgang Graeser attraverso una sua orchestrazione. (Graeser, mente geniale, pittore e musicista, studioso matematico, fisica e lingue orientali, ottenendo in soli sei anni il dottorato a Berlino. Fece importanti scoperte strutturali nell'*Arte della Fuga* e ne propagandò con tale successo i pregi, che l'opera divenne oggetto di un supplemento speciale all'appena terminata famosissima pubblica-



Locandina del concerto del 14 maggio 1965 al Teatro Apollo in cui Scherchen diresse la prima esecuzione della sua propria versione orchestrata dell'*Arte della fuga* di Bach, opera su cui accanitamente lavorò durante l'intera vita. In una lettera ad Auguste Maria Jansen del 1. marzo 1928 già lo testimoniava: "[*La Kunst der Fuge*] appartiene alle poche opere assolutamente grandiose umanamente e definitivamente superiori, che hanno stabilmente fatto irruzione nella mia vita" (Hermann Scherchen, ... *alles hörbar machen, Briefe eines Dirigenten 1920-1939*, a cura di E. Klemm, Berlin 1976, p. 129). La sua importanza egli ribadì costantemente: "L'essenza del vero artista è stata sempre quella di porsi, contro ogni possibile pregiudizio personale-materiale, come propugnatore dei più nuovi e raffinati organi della società. Ciò ha fatto sì che Bach chiudesse la propria vita con l'*Arte della fuga*, opera somma dello spirito europeo la cui efficacia sonora rimane inalterata ben 175 anni dopo la sua composizione; da lì nasce il movimento finale del *Quartetto op. 130* di Beethoven, quel miracolo sonoro che egli mantenne in vita come op. 133, cioè la *Grande fuga in si bem. maggiore*, contro il rifiuto dei suoi contemporanei e ancor oggi di molti ascoltatori; per profonda necessità spirituale l'ottantacinquenne Verdi componeva l'*Ave Maria dei Quattro pezzi sacri*, quell'intreccio ancor oggi quasi incomprensibile di armonie basata sulla cosiddetta *scala enigmatica*, assolutamente 'innaturale': *do re bemolle fa diesis, sol diesis, la diesis si do!*" (Hermann Scherchen, *Die gegenwärtige Situation der modernen Musik*, "Melos", Jg. 16, 1949, p. 258).

zione 'completa' delle composizioni di Bach, ove essa non era stata presa in considerazione. Nato nel 1906 a Zurigo, Graeser si suicidò a Berlino nel 1928). Scherchen si servì frequentemente di questa strumentazione, che però finì per apparirgli un po' troppo romanticamente carica. Preferì più tardi eseguire la

strumentazione compiuta da Roger Vuataz su sua richiesta, ed è in questa veste che avevo sentito il capolavoro a Winterthur. Ma neanche tale versione lo soddisfaceva pienamente, e volle darne una strumentazione personale più castigata, più essenziale e quindi di profondissimo rispetto per l'autore, percorren-

do con altissima sensibilità i valori intrinseci delle parti, senza opprimerle dietro l'esteriorità di impropri sfarzi coloristici.

Già dissi della peripezia vissuta in occasione della prima esecuzione al Teatro Apollo di Lugano. Rivernata più tardi su CD, anche questa registrazione ottenne parecchi premi e menzioni onorifiche. Per me rimane un ricordo commovente e il segno significativo del mio vissuto musicale: il mio intimo contatto con la musica di alto livello era incominciato per merito di Scherchen con l'*Arte della Fuga* (versione Vuataz a Winterthur) e l'ultimo mio impegno importante nell'attività di regista musicale fu la registrazione della stessa opera (nella nuova veste molto più intensamente sentita). Ultimamente riascoltai quel CD e alla luce della crescente commozione provata, finalmente capii: quei modi un po' burberi di Scherchen, quel comportamento a volte urtante, quell'ostentata spudoratezza, in contrasto con il rigetto nell'esprimere i propri sentimenti, quell'insistenza sulla "Sachlichkeit" ["oggettività"] della musica, in realtà erano tutti atteggiamenti destinati a mascherare e a relegare dietro una barriera di estrema riservatezza una ricca vita interiore, una sensibilità fuori del comune, ma considerata esclusiva proprietà personale. Nella "sua" *Arte della Fuga* il velo della discrezione si era sollevato almeno parzialmente. Questo ricorda Stravinsky, il quale verbalmente ha sempre dichiarato che la musica è in grado di esprimere unicamente se stessa e in nessun modo di esternare dei sentimenti. Ma si contraddisse frequentemente sul rigo musicale. Basti ricordare il modello di drammaticità creato con la grande aria, quasi verdiana, di Giocasta ("Mentia sunt oracula") nell'*Oedipus Rex*.



10. Qualsiasi ora nell'arco delle 24 ore giornaliera gli andava bene per fissare un appuntamento, magari in camera matrimoniale, moglie presente. Una volta arrivai il mattino, mentre faceva ancora colazione a letto, non convenzionale nean-

che in questo: imburrava il pane, ma non vi spalmava la confettura, che metteva direttamente in bocca, mentre masticava, attingendo con un cucchiaino direttamente dal vasetto.

L'estremo ricordo risale a tutt'altro "tête à tête", nella primavera del 1966. Trovai Scherchen solo soletto sulla terrazza davanti a una partitura dal formato enorme prediletto dall'avanguardia. Contrariamente alle sue abitudini, sembrava restio a incominciare il colloquio. Ci portammo in silenzio verso la balaustra. Guardavamo il paesaggio ticinese quasi da cartolina illustrata (e per lui sarebbe stata l'ultima volta) quando, rompendo il silenzio meditativo mi disse, con la voce sommessa di chi stenta a confessare a un confidente i risultati di un tormentato bilancio interiore, quasi un testamento spirituale: "Una grande epoca della musica creativa è arrivata alla fine. La sua essenza era quella di trasmettere messaggi non esprimibili in parole. Gli esecutori, strumentali e vocali, non conoscono più, oggi, questa missione. Si accontentano sempre maggiormente della precisione ritmica e virtuosistica. La tecnica è stata potenziata a scapito del fattore umano. Lo stesso vale per la creatività. Le particolarità tecniche avanzano sempre maggiormente verso crescenti stranezze [era l'epoca delle ricerche sonore con usi impropri degli strumenti], mentre l'intuito e l'ispirazione sono diventati valori discutibili. Il miracolo della creazione è tramontato; al suo posto sono sopraggiunti il calcolo, la manipolazione e la sperimentazione su materiali sonori". Poi, trasse questa amara conclusione: "Ich weiss nicht, ob das alles einen Sinn hat, was ich das ganze Leben getan habe. Ich wollte unserer Jugend Mozart und Beethoven weiterreichen, aber sie wollen diese Musik gar nicht. Dann wartete ich die ganze Zeit darauf, dass in der modernen Musik endlich etwas herauskommt, aber es ändert sich nur die Verpackung, der Inhalt ist immer die gleiche Sch... Jetzt versuche ich zum Beispiel, aus dieser Partitur etwas herauszuholen, aber es ist sehr schwer" ["Non so se tutto ciò che ho fatto durante tutta la

vita abbia un senso. Volevo passare Mozart e Beethoven alla nostra gioventù, ma loro non vogliono proprio questa musica. In seguito mi aspettavo tutto il tempo che nella musica moderna venisse fuori qualcosa di significativo, ma si tratta solo di confezioni, il contenuto è sempre la stessa mer... In questo momento ad esempio cerco di trarre qualcosa da questa partitura, ma è molto difficile"]. Si riferiva alla partitura che stava preparando per la prima rappresentazione al Maggio Musicale Fiorentino dell'*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero. Poi aggiunse, con un fil di voce: "Non mi faccio nessuna illusione sull'importanza dei miei decenni di lavoro. Quando sarò morto, ben presto più nessuno parlerà di me". Realizzò quell'opera a Firenze il 7 giugno, ma fu colpito da un ictus subito dopo e ne morì dopo qualche giorno, il 12 dello stesso mese.

Terminò così, ancora sulla breccia, il ruolo che si era scelto: servire una causa nobile, per solo amore dell'arte che sta al disopra del destino dei singoli. I progetti erano ancora numerosi: intendeva, quello stesso anno, organizzare a Gravesano un congresso internazionale, che avrebbe avuto per tema lo studio delle ripercussioni in campo artistico delle possibilità dischiuse dal cervello elettronico.



Due postludi

La moglie sopravvisse pochissimo all'illustre marito. I figli (ancora minorenni) sparirono dalla circolazione, la casa di Gravesano si vuotò. Venne allora a Lugano Pierre Schaeffer per proporre un'idea meravigliosa: continuare con me l'attività dello Studio di Gravesano, conservandovi il nome di Scherchen, condotto magari con la sua personale sorveglianza, finanziata dalla SSR allo scopo di formarvi un'alta scuola di tecniche radiofoniche e televisive e di proseguire le ricerche fondamentali nell'ambito dell'elettroacustica. Pieni d'entusiasmo ci raccomandammo a Gravesano per un sopralluogo, ma ci attendeva un'amarissima delusione: di tutte le installazioni era

sparita ogni traccia. Cosa era capitato? La vedova era venuta a trovarsi in difficoltà finanziarie, perché Scherchen usava investire la quasi totalità dei suoi ricavi in attrezzature tecniche. Si esaltava di fronte ad ogni novità e voleva possederla. Un imbroglione approfittò dell'occasione per far credere alla signora Pia di poter realizzare un'entrata non indifferente, vendendo gli apparecchi. Purtroppo lei si lasciò abbagliare e lo sfruttatore tagliò semplicemente i collegamenti e si portò via tutto quel ben di Dio. La distruzione fu totale. Infatti va considerato che le singole parti di un impianto valgono infinitamente meno dell'installazione completa e funzionante della quale facevano parte. E così il progetto del centro svizzero (e magari internazionale, data l'amicizia di Bornoff dell'UNESCO) di studio e di ricerca, che sarebbe stato di grande utilità e avrebbe tramandato ai giovani il nome del suo fondatore, cadde in acqua.

Circa due anni or sono, riapparve la figlia maggiore della madre rumena: Myriam (alias Herpi). Era giunta a me attraverso l'archivio di Berlino (e la registrazione delle prove di Beethoven). Essa si occupa con molta energia della ricerca di nastri registrati del padre, rimasti nelle fonoteche dei vari organismi radiofonici del mondo intero, come pure di dischi della *Westminster* ancora salvabili. Lo scopo della Fondation Internationale Hermann Scherchen da lei costituita e presieduta a Parigi (con la vice-presidenza onoraria (postuma) della prima moglie Hsiao-Shusien) è quello di raccogliere, con l'attissima collaborazione del segretario René Trémine, materiale biografico disperso ancora reperibile, ma soprattutto di recuperare per la loro pubblicazione su CD la maggior parte del repertorio ancora accessibile diretto da Scherchen. Vorrebbe cioè colmare la grossa lacuna lasciata dal fallimento dell'infelice casa discografica *Westminster*. E non ha torto, poiché il nome di Scherchen sta paradossalmente godendo di notevole fama postuma, mentre in vita egli aveva sempre rifiutato i successi troppo mondani rincorsi da tanti altri: metteva in primo piano non se

stesso, ma la musica della quale si sentiva messaggero altamente responsabile.

Ermanno Briner

(Breganzona, 15 gennaio 1995)

Capitolo di una memoria inedita dattiloscritta intitolata Dietro le quinte dei concerti, in cui Ermanno Briner (Zurigo 1918 - Lugano 2005), dagli anni Cinquanta attivo alla RSI come responsabile

della regia del suono e in seguito dei programmi musicali, ha riunito i suoi ricordi relativi alla vita musicale nella Svizzera italiana. La testimonianza su Hermann Scherchen, che si pubblica qui per la prima volta, riferisce del suo incontro con il grande musicista tedesco, con il quale mantenne continui contatti all'epoca dello studio sperimentale di Gravesano. La memoria oggi è parte del fondo documentario intitolato a Ermanno Briner conservato dalle Ricerche Musicali nella Svizzera italiana presso l'Archivio di Stato di Bellinzona.

Il ricordo della figlia Myriam

La “seconda vita” di Scherchen a Gravesano

L'occasione e le ragioni che portarono mio padre Hermann Scherchen a scegliere di stabilirsi nel 1953 a Gravesano sono state da lui raccontate in un passo delle sue memorie (*Aus meinem Leben*, a cura di E. Klemm, Berlin 1984, pp. 60-65):

Gravesano è un minuscolo villaggio ticinese di duecento abitanti. Ci eravamo installati nella parte più povera del paese, per la semplice ragione che diversamente non avrei mai potuto acquistare questa casa perché sarebbe stata troppo cara. In un certo senso l'acquisto di questa proprietà era una pazzia perché non vi si poteva accedere in macchina e la strada principale che collegava Lugano a Bellinzona era assai lontana. Avevo scoperto l'annuncio della vendita per puro caso in un giornale e mi sembrava talmente strano che decisi di andare a vedere di che si trattava: il prezzo era bassissimo per un terreno talmente vasto (due ettari di foresta, seimila metri quadri di terreno coltivabile e una casa di dodici stanze, con mura di uno spessore di cinquanta centimetri!). Eppure ne fui immediatamente sedotto e decisi di acquistarla. Nel 1954 costruì nel giro di tre mesi il mio primo studio. Per mia fortuna ero assistito da un gentilissimo architetto, Enrico Hoeschle, che facevo impazzire con i miei continui cambiamenti, anche se mi attenevo fedelmente alla mia prima idea. Costruimmo uno studio con cinque mura anziché quattro, e il soffitto incli-

nato: in altre parole, volevo un locale che non avesse linee parallele. Cercai di spiegarne la ragione all'architetto: “Con questa struttura voglio tentare di smorzare le interferenze e le onde stazionarie. Per di più voglio ridurre quanto più possibile le caratteristiche acustiche di un locale classico”. Ne era alla base l'idea seguente: ogni locale è un individuo, piccolo o grande che sia, ben riempito o nudo, e questo individuo riveste differentemente ogni suono nello spazio. Uno spazio dalle pareti nude crea un'eco lunga e rigetta con forza le alte frequenze. In altre parole, è l'ambiente che conferisce a ogni musica che vi viene eseguita il suo colore del suono. Tuttavia non esistono ambienti ideali da un punto di vista sonoro, esistono solo casi particolari [...]. Un ambiente può prestarsi perfettamente alla musica romantica, senza per questo essere adatto alla musica dai chiari contorni [gezeichnete] perché la arricchirebbe di ampollosità che non esistono. In una sala adatta alla musica dai chiari contorni come quella di Mozart, per esempio, la musica romantica con molto pedale come quella di Liszt, risulterebbe deformata, ossia indebolita. In conclusione mi serve un ambiente nel quale possa sopprimere l'atmosfera. Ma come riuscirci? L'unica soluzione per eliminare le due caratteristiche dell'atmosfera che sono l'eco creata e la formazione del timbro sonoro è questa strana struttura asimmetrica.

Per mia grande fortuna, il diret-

tore tecnico delle PTT e della Radio Svizzera, Professor Forer, stette ad ascoltarmi seriamente per ben tre ore. Io gli dicevo: voglio ammortizzare il locale appendendovi tutta una serie di vasi che fungano da risonatori. Dato che questi vasi assorbono certe frequenze, si deve poter accordare il locale [...].

Ho costruito lo studio per me. Lo dico con molta modestia, in quanto considero questa avventura un'attività immediata della mia esistenza. Lì vivo Gravesano. Vi ho concentrato tutte le mie energie. [...] Lo studio venne terminato nel giro di tre mesi e già otto giorni più tardi vi si svolse il primo congresso. Ventidue tra i più importanti scienziati, elettrotecnici e musicisti provenienti da tutta Europa vi si riunirono e lavorarono per otto giorni. La mattina tenevamo conferenze, nel pomeriggio e di sera discutevamo e sperimentavamo cercando di illustrare nella pratica quanto avevamo discusso al mattino. [...] Chiesi poi a uno dei conferenzieri più illustri, il Professor [Werner] Meyer-Eppler, di riunire i ventidue articoli che furono pubblicati in un libro intitolato Gravesano – Klanggestaltung. Dal canto mio fondai poco dopo il periodico “Gravesaner Blätter” col programma di approfondire gli aspetti di frontiera esistenti tra arte, elettrotecnica e scienza del suono.

Il ventesimo secolo è un'epoca della massima specializzazione che per forza continuerà a frazionarsi ancor più, mentre il disco, la radio, il cinema e la televisione costituiscono ormai una nuova sintesi. Ecco cosa mi ha spinto a creare Gravesano. Infatti, tutto questo può esistere solo a condizione che obbedisca a una stretta coordinazione tra tecnologia elettroacustica, scienza del suono e creazione artistica. [...] Questa finalità ultima dello studio di Gravesano presenta un altro grande vantaggio: è una creazione assolutamente indipendente, vale a dire che non obbedisce a nessuna istanza superiore che detti quello che si può e quello che non si può fare. Non abbiamo orari d'ufficio, non ci sono limiti di tempo per l'utilizzo delle apparecchiature, non ci sono limitazioni di nazionalità, razza o religione. Il tutto si riduce al mio desiderio vitale di riempire l'i-



Una fotografia familiare colta nel 1964 a Gravesano (proviene dal fondo presso l'Akademie der Künste a Berlino), con il capofamiglia Hermann Scherchen seduto al tavolo di cucina attorniato, oltre che dalla moglie Pia Andronescu, dall'ultima nidata di cinque figli: Esther (detta Manna), David (Piher), Nathan (Naman) e Myriam (Herpi). Per come si svolgeva la vita familiare a Gravesano si potrebbe parlare di un vero e proprio progetto educativo. Ne è testimonianza questa lettera conservata dalla famiglia spedita nel luglio 1963 da Santiago del Cile, dove il maestro era impegnato per un giro di concerti: "Carissimi bambini, / questo mese due di voi festeggeranno il loro compleanno: l'uno, oggi 4 luglio, lo stesso giorno in cui 187 anni fa, il 4 luglio 1776, gli Stati dell'America del Nord dichiararono la loro indipendenza dai paesi europei, cioè dall'Inghilterra e dalla Francia che, fino ad allora, li avevano dominati con i loro eserciti e sfruttati. L'altro festeggerà il suo compleanno il 14 luglio, lo stesso giorno in cui, 174 anni prima, gli uomini, le donne e i bambini di Francia si liberarono dalle potenze dello Stato francese, vale a dire del re, della Chiesa e dei nobili ricchi che fino ad allora avevano considerato le ricchezze di questo meraviglioso e affascinante paese come loro proprietà personale. Vi scrivo nel giorno della liberazione americana, mentre il giorno della liberazione francese salirò nell'aereo per raggiungervi. Voi due, bambini festeggiati, siete come due simboli, per il fatto che l'Uomo vuole essere indipendente (1776) e libero (1789) e vuole restarlo per poter essere un vero essere umano, e non un servitore degli altri. A pranzo, leggete questa lettera tutti i giorni fino al 14 luglio e bevete ogni volta alla salute del vero Uomo".

stante quanto più intensamente possibile. [...] Gravesano è un progetto al cento per cento privato, al di fuori da qualsiasi propaganda. Gravesano è il luogo dove si possono esprimere coloro che vogliono e possono agire, e ciò nella massima neutralità.

Gravesano era per nostro padre molto più di una semplice dimora: era la casa in cui vivevamo, dove riuniva amici, collaboratori e ospiti, era il suo 'spazio benessere' (aveva fatto costruire una piscina e d'estate si alzava all'alba, intorno alle cinque, per farsi la sua nuotata quotidiana) dove rigenerava lo spirito e il corpo (adorava salire nel giardino sovrastato da un immenso bosco di castagni e fare lunghe passeggiate), mentre lo studio era diventato il luogo dove poteva sperimentare e cercare di re-

alizzare le sue idee e ricerche e dove dava le lezioni di direzione d'orchestra ai suoi allievi.

Alcuni allievi vivevano praticamente in modo stabile a Gravesano e quando c'era nostro padre pranzavano spesso con noi (Robert Kolben, un australiano mal udente, Bice Brown, un'americana che in seguito era diventata direttore d'orchestra negli Stati Uniti, Alan Miller, Juan Pablo Izquierdo (direttore d'orchestra cileno, che studiò con nostro padre tre anni), Gianpiro Taverna che era diventato un caro amico di famiglia, e poi c'era il circolo parigino di Pierre Schaeffer, con Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, e tanti altri. Veniva a Gravesano per esempio l'industriale e compositore Alberto Bruni Tedeschi con sua moglie Marisa, Je-

an Vilar che curò la regia del *Macbeth* di Verdi alla Scala di Milano, e tra i compositori ricordo in particolare modo Luigi Dallapiccola, con la sua voce metallica ma sempre simpaticissimo anche con noi bambini, sempre pronto a fare una battuta: nostro padre lo aveva invitato a scrivere diverse composizioni per la sua casa editrice *Ars Viva*, di cui ricordo in particolare *Il Prigioniero*. E poi Gian Francesco Malipiero, Luigi Nono che parlava spesso a voce bassa e che emanava un'aura speciale come se visse in un altro mondo, e Iannis Xenakis che mi impressionava tantissimo in quanto greco (adoravo la mitologia del mondo antico) e in quanto eroe della rivoluzione della Grecia da cui aveva riportato una profonda cicatrice sulla guancia: parlava pochissimo anche lui, e



Un'altra fotografia familiare, questa scattata nel giardino della casa di Gravesano, in occasione della Festa nazionale svizzera del 1° di Agosto, che la moglie di Hermann Scherchen Pia Andronescu curava impegnando i figli in una messinscena didascalica dell'affermazione di libertà legata alla nascita della nostra Confederazione. La figlia Myriam così ricorda questi momenti: "Per l'occasione facevano venire fuochi d'artificio ed era normalmente nostra madre a maneggiarli. Ma prima dei fuochi c'era tutto un cerimoniale: due o tre volte avevamo preparato con altri ragazzi del paese un piccolo sceneggiato attorno alla nascita della Svizzera grazie alla lega dei tre cantoni forestali Uri, Svitto e Untervaldo formatasi con il Patto del Grütli. Avevamo dovuto imparare a memoria i nostri testi in antico Schwyzerdütsch, e nostra madre che non aveva buona memoria (impersonava il cattivo balivo Gessler) leggeva di nascosto (ma visibilmente) il testo scritto. Bernardo Acklin, al quale nostra madre aveva dato lezioni di matematica e che ogni tanto dava una mano nello studio, era il più grande e impersonava Guglielmo Tell. Dopo lo spettacolo, si accendevano i fuochi d'artificio, e infine si cucinavano i cervelat alla griglia e i peperoni nella brace e si rimaneva alzati fino a tardi. Questo patto originario che diede nascita alla futura Confederazione svizzera era un altro esempio per nostro padre della volontà del 'popolo' di liberarsi dal giogo degli oppressori".

lo imparentava a un semidio dell'antichità ellenica. Era venuto a Gravesano anche il compositore russo Nikolaj Nabokov di cui nostro padre diresse l'opera *La fine di Rasputin* a Catania. E ricordo con quanta gioia li ascoltammo conversare in russo, lingua che nostro padre aveva appreso quando era prigioniero 'civile' in Russia durante la prima guerra mondiale. Ricordo anche quanto ero fiera che avesse dormito nella mia stanzetta in fondo al corridoio. E poi c'erano i congressi, su cui tornerò in seguito.



Nostro padre aveva dei principi che ritornano in continuazione nei suoi diari o nelle lettere a nostra madre (quando era in viaggio era capace di scriverle due o tre lettere al giorno e poi scriveva anche a noi bambini, a volte individualmente).

Una tematica che ricorreva quasi con ossessione era "alles richtig machen", ossia fare tutto con giustezza, bene, correttamente. In un

certo senso era un vero predicatore, adorava predicare di mattina, dopo colazione. Queste mattinate potevano durare anche due ore. Quando man mano apparivamo nella stanza da pranzo, ci faceva girare sul posto per vedere se ci eravamo lavati, pettinati e vestiti bene, insomma se eravamo freschi. Per lui era una questione di rispetto nei confronti di noi stessi e degli altri. Era capace di rimandarci in bagno perché ci pettinassimo meglio. Non sopportava la trasandatezza, nemmeno dei musicisti (ricordo come a volte apostrofava severamente un musicista se questi si accovacciava male sulla sua sedia in attesa di riprendere a suonare).

Uno degli argomenti che riprendeva con insistenza era quello della Rivoluzione francese che per lui rivestiva una grandissima importanza per l'emancipazione dell'uomo.

Poi ci raccontava di suo padre e di sua madre, che aveva amato tantissimo e di cui era fiero: sua madre era stata un'orfana trovatella, che aveva appreso a leggere e a scrive-

re da sola. Lo aveva accompagnato in Svizzera dove morì nel 1950. Era la *Ohma*, e doveva essere stata una persona molto semplice e dolce. Ci raccontava dei suoi inizi a scuola, quando il maestro di canto predisse a tutta la classe che con la sua voce, nostro padre avrebbe guadagnato più di tutti loro messi insieme. Ci raccontava del padre che era morto di diabete, del loro cane, un cane fedelissimo che stava con lui, del caffè tenuto da suo padre e dove aveva fatto i primi passi musicali accompagnando la serva alla messa e a fare il controcanto. Raccontava come, quando suo fratello maggiore ricevette un violino e non aveva voglia di studiarlo, aveva tanto supplicato suo padre a darlo a lui che questi cedette. Ci raccontava di quando suonava la notte in un locale, il Café Kutschera, a Charlottenburg, fino alle 4 o 5 del mattino per pagarsi gli studi. Ci raccontava che nonostante le sue insistenze, un giorno il proprietario non voleva pagarlo. Quel giorno alla scena assistette un lavoratore che sorseggiava una specie di grappino prima di andare a dormire dopo una nottata di lavoro. E siccome il padrone continuava a sogghignare senza voler pagare nostro padre, il lavoratore gli si avvicinò e lo apostrofò dicendo che se non lo pagava avrebbe ricevuto un pugno in faccia. Il padrone pagò nostro padre senza batter ciglio.



Raccontava tantissimo della sua prigionia in Russia e anche del suo viaggio in Cina, esperienze che avevano lasciato entrambe il segno.

Infatti, quando aveva conosciuto nel 1936 la sua allieva di direzione d'orchestra a Bruxelles, la cinese Hsiao Shu-sien, se ne era innamorato e aveva intrapreso un lungo viaggio in treno fino a Pechino per sposarla. Ci descriveva questo viaggio, ci raccontava di come aveva scoperto a Pechino il teatro cinese nel quale con semplici stratagemmi ottici pochi attori riuscivano a dare l'impressione di essere una folla immensa.

Ci raccontava anche del suo periodo di prigionia in Russia: la guerra era scoppiata quando nostro pa-

dre si trovava a Dubbeln, dove era stato invitato a dirigere la sua prima stagione estiva come secondo direttore dell'orchestra sinfonica di Riga. Quando la guerra scoppiò, lui e altri tedeschi, che lavoravano in quella regione baltica relativamente vicina alla Germania, furono internati e trattenuti come prigionieri di guerra civili. Venivano radunati in specie di villaggi dove i bambini ricevevano l'insegnamento scolastico. Nostro padre insegnava loro la musica e anche la disciplina attraverso la danza, la coordinazione dei movimenti. La sua idea – lo scrive – era appunto di dare a questi giovani la coscienza di se stessi, la coscienza di essere degli esseri umani pensanti, degli esseri autonomi e in tal modo di dar loro la libertà, la libertà di pensiero e decisionale. Questo era un vero Leitmotiv della sua visione della maturazione dell'essere umano, lo stesso che cercava di inculcare anche a noi figli.



Si impone qui una piccola digressione per capire meglio il seguito. Infatti, il 1950 fu un anno cerniera per nostro padre. Lo racconta lui stesso, parlando del passaggio alla sua "seconda vita": "Perché nel 1950 morì mia madre all'età di 88 anni; perché la mia moglie cinese tornò a Pechino con i nostri tre bambini; perché ruppi i miei contratti con la Società Svizzera di Radiodiffusione e perché, dopo vent'anni di collaborazione, mi separai dal Musikkollegium di Winterthur [dove aveva goduto dell'appoggio di Werner Reinhardt]. Ma l'evento decisivo fu la morte di mia madre, con lei vennero a cessare tutti i legami più o meno intimi della mia esistenza". Vi si aggiunse il putiferio giornalistico scatenato dal suo intervento su Praga che egli tenne noncurante degli avvertimenti di amici e collaboratori, tra i quali anche Rolf Liebermann. Infatti, quando andai a trovare Liebermann a Parigi negli anni Novanta, mi disse che, nonostante avesse raccomandato a mio padre di non intervenire in quell'incontro, lo fece lo stesso, "quasi come se intendesse veramente autodistruggersi", soggiunse Liebermann.



Dopo quattro precedenti matrimoni il 1. maggio 1950 Scherchen si unisce a Pia Andronesu, giovane matematica, dalla quale ebbe cinque figli con i quali la vediamo in quest'altra fotografia tolta dall'album familiare: qui siamo alla pista di ghiaccio alla Resega di Lugano. Il rapporto dei Scherchen con la città fu costante. La figlia maggiore Myriam ricorda l'abitudine della coppia di andare al cinema per distendersi. Il maestro denotava una vera passione per i film western e per Marilyn Monroe, ma dopo la prima parte immancabilmente tornava a casa, per cui la moglie era costretta a farsi raccontare la fine del film da un'amica. In un documentario di Felice Filippini realizzato nel 1961, Luciano Marconi raccolse i chiari propositi pedagogici della moglie Pia: "La cosa principale è che i bambini sono come i piccoli animali. Se Lei va a vedere un film di Walt Disney sugli orsi (l'abbiamo visto noi recentemente) Lei vede che la mamma orsa educa i figli fino a che sono diventati indipendenti. Cioè non li protegge da ogni ostacolo, ma insegna loro come sormontarli. E così io provo con i miei piccoli 'umani' ad aiutarli a superare gli ostacoli, a che diventino indipendenti (...). Devono soprattutto rispettare ogni mestiere (...). Siccome noi abbiamo la fortuna di abitare in paese, i bambini devono andare ad aiutare a fare la legna, a fare la vendemmia, a falciare... per rispettare il lavoro del contadino". Quest'*Omaggio a H. Scherchen* si conserva presso la Fonoteca Nazionale Svizzera (si può ascoltare anche tramite la rete di postazioni presso le biblioteche cantonali e altre istituzioni).

E fu sempre lui, Rolf Liebermann, a presentare a nostro padre Pia Andronesu, una giovane professoressa di matematica che insegnava alla Minerva di Zurigo, figlia di un rumeno (Plautius Andronesu, direttore del Politecnico di

Timișoara, e di un'italiana, Violetta Bondi che dopo il divorzio rimase a Zurigo con nostra madre lavorando come traduttrice e insegnante di italiano). Perché lezioni di matematica? Nostro padre sentiva il bisogno di approfondire le sue cono-

scenze in matematica per le sue ricerche musicali e acustiche. E fu così che nacque tra loro questa bella storia d'amore che si concluse sedici anni dopo, con la morte di nostro padre. Immagino che il fatto che nostra madre fosse insegnante, e dunque anche lei coinvolta nella formazione dello spirito dei giovani, fosse un altro punto che li accomunava. La nostra educazione scolastica, fino alla morte di nostro padre, si svolse privatamente in modo da poterlo accompagnare di tanto in tanto nei suoi spostamenti. Ogni anno dovevamo sostenere degli esami pubblici, e imparavamo le lingue, la letteratura, la storia e il francese con due maestre private a Lugano, mentre era nostra madre ad insegnarci la matematica. Ma dava lezioni private anche ad altri ragazzi in difficoltà, alcuni anche di Gravesano.

Tornando a queste lunghe colazione mattutine, esse erano l'ovvio e il naturale proseguimento di questa logica. Nostro padre ci raccontava dei suoi ricordi d'infanzia, della guerra, dei suoi viaggi (amava molto l'America del Sud e in particolar modo il Cile). Ci spiegava le opere che doveva dirigere, gli oratori di Bach, ci raccontava della bomba atomica e ce la descriveva talmente bene che una notte ebbi degli incubi e mi svegliai urlando dicendo che avevo visto la bomba atomica. Questo bisogno di insegnare, di teorizzare e di formare era infatti un concetto che ricorreva spesso nelle lettere di nostro padre ma anche di nostra madre. Una frase che tornava spesso nelle lettere e nei diari di nostro padre è: "Come posso aiutarli... [i musicisti, i tecnici che venivano a lavorare nello studio, i suoi amici, i bambini (noi), nostra madre...]: "Wie kann ich ihnen allen helfen", "come aiutare Pia? Come aiutare i bambini? Come aiutare i miei allievi, i miei compositori, i miei musicisti?".

Un episodio lo illustra bene: un giorno, a fine pomeriggio, rientrammo da scuola con nostra madre e avvistammo un'ambulanza che se ne stava andando. Nostra madre chiese che cosa fosse successo: era Costante Baccanelli, marito della 'nostra' Maria che veniva a dare una mano in casa, il quale era caduto dal

balcone di casa sua e aveva battuto la testa. Maria era venuta in casa a cercare aiuto e nostro padre era subito accorso: sollevarono Costante, lo portarono in casa e lui fece chiamare immediatamente l'ambulanza. Purtroppo tre giorni dopo Costante morì. Veniva anche lui a dare una mano in casa la sera, a riempire le stufe di nafta o ad aiutarci in giardino.

Questo episodio illustra come nostro padre non si fosse isolato a Gravesano. Durante i congressi, per esempio, cercava di alloggiare gli ospiti presso privati nel villaggio o in un alberghetto in direzione di Arosio. Se il tempo lo permetteva, mangiavamo nella loggia, al piano superiore: era molto lunga e poteva accogliere fino a una quarantina di persone. I nostri genitori chiamavano rinforzi dal paese per dare una mano, e nostro padre proponeva agli ospiti – dopo che erano stati bevuti i vini migliori – i vini nostrani di Gravesano fatti in casa dagli abitanti. Nostra madre raccontava con un certo compiacimento che molti ospiti preferivano questi vini semplici, spumeggianti, rispetto ai cari vini prelibati che erano stati ordinati a Lugano. E ricordo anche che i nostri genitori ci mandavano a dare una mano durante la vendemmia.



Si è parlato a lungo e molto della posizione politica di nostro padre: per molto tempo era stato denominato "der rote Scherchen", Scherchen il rosso. Da un lato per dirigere amava indossare camicie a scacchi di flanella che assorbivano il sudore (sudava moltissimo e dopo ogni prova o concerto doveva cambiarsi interamente e, se i concerti erano lunghi, si cambiava anche durante l'intervallo). Spesso le sceglieva con il rosso come colore dominante. Ma è anche vero che all'inizio del Novecento era stato simpaticizzato del movimento degli spartachisti (guidato da Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht), mentre al rientro dalla sua prigionia in Russia aveva diretto degli *Arbeiterchöre* berlinesi, cori di lavoratori che erano di sinistra, ma senza partecipare ad alcuna propaganda politica. E se era

rientrato entusiasta dalla rivoluzione russa che aveva vissuto sul posto, più tardi, quando tornava in Russia a dirigere assistendo alla burocratizzazione del comunismo, se ne distaccava disincantato. Di ritorno da una *tournee* russa nel 1936, pubblicò un articolo criticando fortemente l'estrema burocratizzazione che si era messa in moto e certe scelte che giudicava assolutamente assurde.

Lo stampo di comunista gli si era rafforzato quando aveva sposato una cittadina cinese. Durante la guerra era stato invitato a dirigere negli Stati Uniti d'America: ma siccome non volevano accordare il visto a sua moglie Hsiao Shu-sien, nostro padre rinunciò ad andarci. Più tardi, durante il maccartismo, un altro episodio lo fece reagire allo stesso modo, ossia senza rinnegare nulla e rimanendo fedele a se stesso. Schönberg, che ormai viveva negli Stati Uniti, gli scrisse chiedendogli ufficialmente se era comunista o meno: nostro padre rispose che sin dalla più tenera età era sempre stato un socialista convinto e che non aveva MAI fatto politica e non si era mai iscritto ad un partito – e che nemmeno ora faceva politica e non apparteneva a nessun partito ma che viveva in Europa da uomo pensante e libero. Ciò non toglie che era un uomo di salde convinzioni, che era sempre pronto ad affrontare una sfida, tanto più se si trattava di asserire la libertà dello spirito e della coscienza.

Infatti, con i *Ferienkurse* di Darmstadt nostro padre intravvide il proprio ruolo nella mediazione storica tra la tradizione della nuova musica repressa dal nazismo (Schönberg, Varèse, la scuola di Vienna) e l'avanguardia. Nel 1951, diresse alla Staatsoper di Berlino il *Lullus* di Brecht, messo in musica dal suo amico Paul Dessau, dedicandosi anche questa volta a un'opera che per la sua concezione, esige una presa di posizione e la volontà di illustrare dei punti di vista che si potrebbero considerare come altrettante sfide nei confronti dell'opinione pubblica. Riusci poi a scuotere il pubblico in altre occasioni, con esecuzioni difficili e delicate, sia da un punto di vista musicale (Varèse, Parigi 1954) o di una presa di coscienza



La famiglia Scherchen al completo, fotografata alla stazione di Milano, con i figli Nathan, Myriam, David, Alexandra e Esther (da sinistra a destra). Il rapporto di Hermann Scherchen con Milano fu inteso, grazie ai concerti tenuti al Teatro della Scala, dove fu più volte presente, in particolare dirigendovi nel 1960 il *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni e nel 1961 il *Moses und Aaron* di Schönberg, senza contare i concerti con l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali, fra cui fin dal maggio 1949 il concerto sinfonico in margine al Primo Congresso di musica dodecafonica organizzato da Riccardo Malipiero e Wladimir Vogel. A volte si portava appresso l'intera famiglia, come nel caso documentato dalla bella fotografia dei primi anni Sessanta qui pubblicata.

za (oltre a *Das Verhör des Lukullus*, soprattutto il *Mosé e Aronne*, Berlino 1959, ecc.).



Nostro padre era un uomo retto, leale ma anche pieno di contraddizioni: dirigeva gli oratori di Bach con una profondità quasi religiosa, ma se parlavamo di angeli diventava furioso. Un giorno parlai di angeli (per me erano semplicemente gli angeli che si ammiravano nei grandi dipinti del Rinascimento, nei dipinti sacri), ma lui se la prese a male: “non parlare di cose che non conosco”, mi apostrofò severamente; ci rimasi veramente male, vivendo quel rimprovero come una grande ingiustizia. Ma aveva reagito esattamente così quarant'anni prima, con il suo primo figlio John Woolford. Pare che anche con lui sia andato veramente in collera... e perché? Ancora oggi non riesco a capire.

Era molto orgoglioso della sua

capacità di memoria. La sua ultima segretaria aveva l'abitudine di fare delle copie carbone di ogni lettera. Quando nostro padre se ne accorse la apostrofò duramente e le intimò di non farne mai più. Addirittura prese le copie e le gettò nel cestino della carta. “Ho tutto in testa”. E quando la segretaria gli rispose: “Ma è per i posteri...”, nostro padre reagì seccamente: “Questo non è il mio problema”. Direi che questo episodio rispecchia perfettamente la sua *Weltanschauung*: era l'azione che importava, non la persona di per sé! Aborriva il culto dell'ego. Sono d'accordo con Paolo Keller, il quale era stato fra i primi a indagare sulla personalità di nostro padre e a chiedersi perché tanto silenzio avvolgeva la sua persona. Da un lato egli non aveva il culto della persona. Tornando indietro alla sua professione di fede espressa attraverso la sua dichiarazione d'amore per Gravesano, per lo studio e per i “Gravesaner Blätter”, trasparente netto il con-

petto dell'azione nell'immediato: non agiva per lasciare una traccia, agiva nel presente senza preoccupazione per quel che sarebbe venuto. Per lui l'azione attuata avanzava da sola, fine a se stessa senza curarsi di chi l'aveva creata. E infatti non diede mai disposizioni su come agire dopo la sua morte. Nei suoi diari che sono una specie di specchio fedele, un sosia di sé, nel quale si rivela senza la minima posa, tale quale com'è, senza abbellire la propria immagine, scrisse lapidariamente: “Il cervello pensa, la mano scrive”. E l'atto di trascrivere il pensiero è già di per sé una prima realizzazione dell'azione che pensa.

Mai e poi mai ci avrebbe detto che dovevamo seguire la sua strada, anzi, penso che sarebbe stato piuttosto contrario. Aveva deciso che io dovessi diventare giudice minore, dato che essendo la maggiore mi aveva forse vista intenta a pacificare la situazione tra fratelli. E penso che anche per gli altri aveva già



La semplice lapide sulla tomba di Hermann Scherchen e di sua moglie Pia nel cimitero di Gravesano, scomparsi a distanza di meno di due anni, lasciando orfani cinque figli in giovanissima età. Significativamente vi fu apposto il tema dell'*Arte della fuga* di J.S. Bach, l'opera che più di ogni altra ha rappresentato per il maestro l'essenza stessa della musica. La trasmissione dell'*Arte della fuga* da lui diretta a Radio Zurigo nel 1947 fu l'occasione per Scherchen di dare una definizione di musica riportata a un ascolto vergine. In tale circostanza un ascoltatore gli scrisse: "Ne ho ascoltato l'esecuzione e devo dirle, caro Dottore, che veramente non l'ho proprio capita. Ma: io devo dirle grazie, poiché ciò che ho provato è la cosa più bella e la più meravigliosa che finora mi sia capitata nella vita". In risposta all'umile ascoltatore, confrontando la realtà della musica con quella delle altre arti, il maestro gli dava ragione. Dopo aver sostenuto che nella pittura ciò che vediamo dev'essere dapprima compreso; parimenti nella poesia, in cui la parola dev'essere capita, egli concludeva: "La musica non dev'essere capita, ma la musica vuole essere ascoltata. Nient'altro che ascoltata. [...] Questo è il segreto della musica; questo è anche il segreto del perché migliaia di persone possono ascoltare i più alti capolavori senza capirli, e malgrado ciò godere di queste opere d'arte" (H. Scherchen, *Einführung zur Sendung des 2. Teils der "Kunst der Fuge"*, in *Hermann Scherchen Musiker 1891-1966*, a cura di H. Pauli e D. Wünsche, Berlin 1986, p. 82).

un mestiere in testa. Non parlò mai del "dopo". E quando arrivò questo "dopo", a Firenze il 12 giugno 1966, il giorno del compleanno di nostra madre, ella – già duramente colpita dal cancro che l'avrebbe portata via meno di due anni dopo, la domenica di Pasqua del 14 aprile 1968 – non aveva ricevuto nessuna istruzione di come proseguire. Lo studio, che aveva attirato tanti scienziati, che aveva ospitato importanti congressi, accolto studiosi e sperimentatori, nel quale si era anche registrato un disco di musica leggera (diretto da nostro padre con un gruppo jazz tedesco) tra cui il *Pia-Valzer* dedicato a nostra madre, questo studio – che aveva rappresentato in un certo senso la sintesi e il coronamento dei suoi sogni, dei suoi lavori e studi – andò allo sbaraglio, come se il capitano della barca avesse abbandonato il timone. Nostra madre non era più in grado di prendere vere decisioni; quelle che prese non furono le

migliori, ma la sua malattia e i trattamenti che subiva alteravano il suo giudizio. Ci lasciò ancora tutti minorenni. Eravamo seguiti dal fedele avvocato di nostro padre, Franco Cattaneo, ma nemmeno lui aveva istruzioni. Non ci fece mancare mai niente, ma anch'egli non sapeva che fare per quanto riguardava lo studio. E così nel 1973 vendemmo la casa che aveva bisogno di molte riparazioni. I nuovi proprietari hanno mantenuto casa e studio così com'erano, almeno nella struttura di base: le pareti non parallele sono sempre là, e pure il giardino non è cambiato, con tutte le sue palme (una per ciascun genitore e una per ogni nuovo figlio) e gli altri alberi che nostro padre amava tanto, e la piscina dove d'estate egli amava nuotare.

Coincidenza o destino, nel 1973 l'Akademie der Künste di Berlino mi contattò dietro impulso di Luigi Nono per ottenere materiale da destinare a una mostra su Schönberg

in cui si voleva esibire anche la famosa "Kugel" – come la si chiama –, ossia il grande altoparlante sferico che ruotava attorno al suo asse orizzontale che a sua volta ruotava su se stesso. Oggi questo tipo di sfera con altoparlanti sembra essere molto comune nelle grandi sale da ballo, ma allora era una vera innovazione. E così la maggior parte del materiale, della corrispondenza, degli spartiti, parti al sicuro per Berlino. Infatti decidemmo di farne una donazione: ci sembrava oltraggioso far commercio di questo lascito, ma eravamo felici di aver trovato un posto dove sarebbe stato conservato con cura e messo a disposizione di studiosi. Il tutto venne finalizzato contrattualmente nel 1992. Nemmeno noi figli avevamo avuto un'istruzione qualsiasi su come fare dopo la morte di nostra madre: per noi l'importante era che tutto questo lascito rimanesse unito, formasse un tutt'uno e che fosse accessibile agli studiosi. Il fatto che la *Westminster*, la casa discografica di nostro padre, avesse fatto fallimento creò un'altra grave lacuna che oggi abbiamo potuto colmare insieme al mio compagno scomparso due anni fa, René Trémine, e alla nostra piccola casa di edizioni musicali *Tahra*. È chiaro che la mania di nostro padre di non lasciar tracce – o come osservò con giustezza Paolo Keller, addirittura di cancellarle – ha lasciato un grande vuoto nella storia musicale. Fortunatamente sono in corso varie pubblicazioni, che almeno in parte potranno colmare questa lacuna.

Ammetto che tornare a Gravesano è sempre un momento doloroso, ma si affacciano anche tanti ricordi belli: rivedo quel nucleo di solidarietà che si era formato attorno a noi dopo la morte di nostra madre, composto da Vera e Gianni Frigeri, che per anni avevano funto da contatto telefonico per nostro padre che non voleva il telefono in casa, dalla Maria Baccanelli che continuava a farci qualche faccenda in casa, da un'altra signora gentilissima (di cui non ricordo il nome) che si era proposta di farci il bucato e tante altre persone... piccoli ma preziosi segni di solidarietà umana.

Myriam Scherchen