

Per gentile concessione delle *Settimane musicali di Ascona* pubblichiamo il saggio di Carlo Piccardi contenuto nel volume edito in occasione del sessantesimo anniversario della rassegna concertistica verbanese.

Curato da Dino Invernizzi e intitolato *Stagioni di grande musica 1946-2005*, oltre al saggio qui proposto esso contiene la testimonianza e i ricordi di Dino Invernizzi (presidente della Commissione artistica fin dal 1976), le fotografie di molti artisti esibitisi nella rassegna scattate in tempi diversi da Carlo Vester e da Daniel Vass, l'elenco degli artisti che hanno partecipato alle varie edizioni, il commento di Giorgio Pestelli al CD allegato contenente la *Sonata in fa minore op. 57 "Appassionata"* di Beethoven registrata dalla RSI in tre versioni raccolte in occasione della presenza di altrettanti grandi pianisti: Claudio Arrau (1959), Witold Malcuzyński (1963), Nikita Magaloff (1969).

Il volume è ottenibile al prezzo di Fr. 30 scrivendo a

Ente turistico Lago Maggiore  
Viale B. Papio  
6612 Ascona

## **Accordi in progressione** *Radiografia di un festival*

di Carlo Piccardi

Nella Svizzera italiana l'abitudine al concerto è un fenomeno del Novecento inoltrato, essenzialmente importato. Sicuramente nei secoli precedenti la musica non riuscì ad essere qualcosa di più di una manifestazione sporadica e marginale. Mentre nelle arti plastiche, figurative e della costruzione prese corpo una tradizione espansa anche al di fuori dei suoi confini, mentre è possibile censire alcune tappe significative in campo letterario, l'arte dei suoni emerse solo episodicamente al di là delle espressioni popolari e popolarresche. Mancando la massa critica per la costituzione di scuole ed istituzioni adibite alla sua diffusione non poteva essere altrimenti. Oggi invece, se dovessimo stilare un bilancio sul grado di offerta in rapporto ai bisogni, il nostro paese in questo campo non ha nulla da invidiare a centri e a regioni di estensione e di importanza ben maggiori.

Il momento di volta va individuato principalmente in due fattori che agirono imprimendo alla società e alla cultura locali in certo qual modo un salto nella modernità: il turismo e la radio. Rispetto alle spontanee pratiche campagnole o alla musica per banda, che (pur attingendo abbondantemente al repertorio operistico) per la specifica cifra sonora manteneva un ruolo subalterno, l'orchestrina di caffè concerto, pur nell'organico ridotto, si presentava come una sorta di declinazione del concerto vero e proprio, comunque indirizzata allo stesso pubblico borghese che da sempre ne marcava l'identità. Tali complessi, costituendo l'arredo sonoro di qualsiasi grande albergo che si rispettasse, avevano fatto la loro comparsa anche alla nostra latitudine verso la fine dell'Ottocento a rendere familiari quegli ambienti alla clientela forestiera grazie al suo repertorio di riferimento, quello sinfonico (classico e romantico) che in tal modo iniziava la sua penetrazione. La Radio della Svizzera italiana si inserì direttamente in questo processo quando nel 1932, l'anno stesso della sua nascita, negoziò con la Pro Lugano la partecipazione dell'Orchestra del Kursaal alle proprie trasmissioni giungendo in capo a tre anni ad ingrandirla e a farla propria. Prima di diventare *Orchestra della radio* (e più spesso *Radiorchestra*) il complesso sinfonico della RSI non disdegnava all'inizio la denominazione *Orchestrina della radio*, lasciando in evidenza la sua origine di complesso adibito essenzialmente alla funzione ricreativa, d'altronde rispecchiata nella programmazione che, al di là del repertorio di sinfonie, concerti, poemi sinfonici proprio delle orchestre filarmoniche, spesso proponeva ancora fantasie da opere e potpourri tipici della pratica di intrattenimento, che comunque l'*Orchestra della RSI* avrebbe coltivato ancora sul fronte dei concerti estivi al Parco Ciani che complementariamente l'avrebbero impegnata fino agli anni 60. In verità un accordo tra l'EARS (Ente autonomo per la radiodiffusione nella Svizzera italiana divenuto CORSI nel 1938) e la Pro Lugano nel 1934 contemplava che la RSI cedesse l'orchestra per i concerti pubblici durante la stagione turistica, per un concerto settimanale al Teatro Kursaal e per le serate operistiche nella stessa sala. A quelle occasioni fu legata la possibilità per il pubblico locale di ascoltare alcuni solisti di prestigio come fu il caso di Wilhelm Backhaus il 10 dicembre 1935 in un concerto diretto da Leopold o Casella in cui il grande pianista, oltre ad interpretare il *Concerto in do minore op. 37* di Beethoven, eseguì pagine di Chopin e Brahms per pianoforte solo. Inoltre già in quell'anno l'orchestra

radiofonica si era esibita in pubblico fuori Lugano, a Faido, Locarno e Bellinzona, dove il 23 febbraio presentò addirittura il *Don Pasquale* di Donizetti. Il 23 aprile 1936, sempre al Kursaal, Casella diresse la *Radiorchestra* in una serata comprendente il *Quarto Concerto* di Beethoven interpretato da Clara Haskil, mentre molte energie la radio, in collaborazione con gli enti locali dedicava all'opera. Nella "cantina" della Festa della vendemmia fu allestita il 4 ottobre 1936 *Cavalleria rusticana*; seguirono nel 1937 *L'amico Fritz* il 3 ottobre e *L'elisir d'amore* (con Lina Pagliughi) il 10 ottobre, sempre diretti da Casella.

La ragione che induceva l'orchestra ad esibirsi al di fuori degli spazi radiofonici, nel confronto diretto con gli ascoltatori, non stava solo nella consapevolezza di disporre di uno strumento in grado di contribuire ad arricchire la vita culturale locale, ma anche nel fatto che gli abbonati alla radio in quegli anni erano ancora una piccola minoranza. In un certo senso il fatto di portare l'orchestra in concerto costituiva anche un'operazione di propaganda per il nuovo mezzo di diffusione impegnato a costituire una cerchia sempre più vasta di ascoltatori. È difficile dire se la tendenza a moltiplicare i concerti pubblici della *Radiorchestra* sia da attribuire più all'uno che all'altro fattore. Certamente, se avesse dominato la ragione propagandistica, l'ampliamento dello studio del Campo Marzio nel 1938 avrebbe implicato una sala ben più vasta di quella in cui avvenne la sua inaugurazione il 6 novembre, quando Edwin Loehrer si presentò alla testa dell'orchestra, del coro radiofonico fondato l'anno prima e di alcuni solisti vocali in un concerto verdiano di musica sacra. Nonostante il fatto che solo un centinaio di biglietti potessero essere messi a disposizione per occasioni simili, la RSI non mancò di sfruttare al meglio la possibilità di far partecipare il pubblico direttamente alle sue produzioni. Negli anni successivi si moltiplicarono quindi le possibilità di aprire le porte dello studio in operazioni miranti a cercare conferma al proprio impegno acculturante, al di là del risultato che la radio poteva raccogliere attraverso la trasmissione. Il contributo dato dalla RSI alla diffusione in loco dell'abitudine al concerto pubblico fu determinante, grazie al passaggio dall'occasionalità alla regolarità degli appuntamenti sinfonici pubblici del Campo Marzio negli anni Quaranta.

L'impegno che l'ente radiofonico mise in queste iniziative merita di essere ricordato anche per il coraggio che implicava in un paese che ha sempre cercato di valorizzare i propri valori paesaggistici legandoli a manifestazioni all'aria aperta (anche per la cronica mancanza di sale che perdura tuttora), affrontando tuttavia le incognite climatiche che in più di un'occasione ruppero l'incanto del rapporto con l'ambiente primariamente coltivato. Nel 1942, tra il 17 giugno e l'8 luglio, nel giardino di una residenza privata di Breganzona la *Radiorchestra* diretta rispettivamente da Otmar Nussio, Leopoldo Casella, Walter Lang e Rudolf Semmler fu impegnata in altrettanti concerti denominati "Serenate di Lucino", che mantennero le intenzioni solo a metà. La pioggia insistente impose infatti il trasferimento del primo concerto nel salone dell'Albergo Palace, mentre l'acquazzone che interruppe il secondo costrinse i musicisti a portare a termine l'esecuzione del *Settimino op. 20* di Beethoven negli ampi locali della villa Semmler-Hardmeyer dove anche il pubblico trovò rifugio. Il terzo concerto avvenne sotto un cielo coperto mentre solo l'ultimo ebbe i favori completi del tempo. Ciò non scoraggiò i valorosi operatori radiofonici d'allora che l'anno successivo (il 16 maggio) osarono allestire *L'histoire du soldat* di Stravinsky nel cortile della Panera di Sorengo (Casa von Riedemann) dove Otmar Nussio, oltre ai musicisti della Radiorchestra impegnò come recitante, in virtù della madrelingua francese necessaria a restituire il testo di Ramuz, Fernando Corena, il cantante ginevrino che nel 1938 aveva raggiunto la prima compagine di Edwin Loehrer alla RSI e che di lì a qualche anno avrebbe spiccato il salto nella carriera operistica internazionale. Tale mess'in scena va ricordata per l'apporto registico di Hans Curjel, allora nella condizione di rifugiato avendo dovuto lasciare la carica di direttore artistico e regista della celebre Kroll-Oper, il teatro berlinese dove, prima del nazismo, furono presentati gli allestimenti d'avanguardia che facevano capo al Bauhaus.

Sempre nel 1943, nell'ambito di una serie di manifestazioni estive ambientate nel Parco Ciani che mobilitavano la locale *Civica Filarmonica*, i *Mandolinisti di Paradiso* e l'*Orchestra Radiosa* in una "Serata della canzone", il 28 giugno impegnarono anche la Radiorchestra sotto la direzione di Otmar Nussio in un "Sogno di una notte d'estate" sulla gradinata di Villa Ciani in un programma che, oltre al *Notturmo* e allo *Scherzo* dell'omonimo capolavoro di Mendelssohn presentava la sinfonia a *La scala di seta* di Rossini, la *Serenata* per archi di Ciaikovskij, *La Moldava* di Smetana e i valzer dal *Cavaliere della rosa* di Strauss. Nel 1944 i tempi si dimostrarono maturi per passare dall'occasionalità dei tentativi sporadici di incontrare il pubblico al di fuori dello studio radiofonico alla presenza organica dell'orchestra nei centri urbani. Nell'agosto di quell'anno il comitato della CORSI, allo scopo di regolare la collaborazione della RSI alle manifestazioni pubbliche emanò un regolamento che riconosceva formalmente l'importanza del nesso territoriale della radiofonica Svizzera italiana:

*Premesso che il compito essenziale delle diverse formazioni stabili della RSI è quello di eseguire programmi per la radiodiffusione, a richiesta la Direzione può autorizzare la collaborazione di uno o l'altro dei detti complessi per:*

- a) manifestazioni di beneficenza aventi interesse nazionale o cantonale;
- b) manifestazioni culturali di una certa importanza;

c) manifestazioni eccezionali che, pur non essendo a scopo benefico o culturale, interessano il pubblico svizzero o il pubblico della Svizzera italiana.

Le disposizioni, valide anche per le altre formazioni (coro e *Orchestra radiosa*), prevedendo un massimo di 12 impegni annuali, rivelavano probabilmente una richiesta degli enti locali significativamente alta. Di lì a poco infatti una programmazione a carattere stagionale veniva a configurare un ciclo presentato come "stagione sinfonica della RSI":

16 novembre 1944

Lugano, Teatro Kursaal RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Antonio Tusa, violoncello  
*Beethoven, Leonora (ouverture op. 72)*  
*Dvorak, Concerto in si min. op. 104*  
*Haydn, Sinfonia n. 104*

14 dicembre 1944

Locarno, Teatro Kursaal RO / Dir. Leopoldo Casella / Sol. Rosemarie Stucki, pianoforte  
*Mendelssohn, Calma di mare e felice viaggio op. 27*  
*Beethoven, Concerto n. 2 in la magg. op. 19*  
*Arensky, Variazioni su un tema di Ciaikovskij op. 35a*  
*Liszt, Mephisto-Walzer n.1*

11 gennaio 1945

Lugano, Teatro Kursaal RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Marisa Morel, soprano  
*Cherubini, Il portatore d'acqua (ouverture)*  
*Cimarosa, "Perdonate signor mio", da Il matrimonio segreto*  
*Schubert, Sinfonia in si min. "Incompiuta"*  
*Musorgskij, Canti e danze della morte*  
*Smetana, La Moldava*

28 gennaio 1945

Bellinzona, Teatro Sociale RO / Coro / Dir. Edwin Loehrer / Sol. Marianna Caula  
 (soprano), Margherita De Landi (contralto), Simons Bermanis  
 (tenore), Fernando Corena (basso)  
 Musiche di *Beethoven, Brahms, Cimarosa, Donizetti, Rossini, Verdi, Borodin*

22 febbraio 1945

Lugano, Teatro Kursaal RO / Dir. Walter Lang / Sol. André de Ribeaupierre, violino  
*Mozart, Don Giovanni (ouverture)*  
*Mendelssohn, Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 "Italiana"*  
*Beethoven, Concerto in re magg. op. 61*

22 marzo 1945

Lugano, Teatro Kursaal RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Wilhelm Backhaus, pianoforte  
*Weber, Der Freischütz (ouverture)*  
*Beethoven, Concerto n. 4 in sol magg. op. 58*  
*Wagner, Idillio di Sigfrido*  
*Strauss, Il borghese gentiluomo (estratti)*

Ben prima della nascita delle rassegne concertistiche che nel dopoguerra avrebbero sancito l'allineamento della nostra vita culturale a un'Europa che ritrovava la dinamica delle sue benefiche interazioni in nome dei valori artistici, la RSI si faceva quindi carico di promuovere iniziative che andavano al di là dei compiti di programma assegnati ad una radio, mostrando la potenzialità delle proprie risorse professionali. Sicuramente la fine del conflitto, salutata come la liberazione non solo da vincoli di ogni genere ma soprattutto da un condizionamento che non lasciava spazio alla possibilità di godere a fondo dei doni dell'arte, segnò un risveglio testimoniato dall'attivismo con cui si moltiplicarono le manifestazioni pubbliche. È come se alla radio non bastasse il contatto con gli ascoltatori attraverso il microfono, ma che fosse necessario sollecitarli all'incontro di persona in un clima che mobilitava la società a ritrovarsi concretamente intorno ai propri simboli culturali. In parte tale mobilitazione rispondeva agli effettivi bisogni di aiuto alla popolazione quale il concerto di musica sacra mozartiana nella Cattedrale di S. Lorenzo con il complesso della RSI diretti da Loehrer e il concerto della RO diretta da Carlo F. Semini con Walter Lang al pianoforte il 17 maggio a Bellinzona in favore del "Dono svizzero", o il concerto della *Radiorchestra* diretta da Nussio con

la partecipazione di Backhaus al Teatro Kursaal il 27 giugno in favore dell'assistenza invernale. In verità l'euforia del momento portò a una serie rilevante di appuntamenti musicali pubblici che si succedettero con frequenza stupefacente lungo tutto l'anno:

24 maggio 1945 Studio della RSI	Coro e RO / Dir. Alceo Galliera	<i>Il trionfo dell'onore</i> (A. Scarlatti)
7 giugno 1945 Locarno	RO / Dir. Walter Lang / Sol. Sylvia Gähwiller, soprano	
14 giugno 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Piero Coppola	
26 luglio 1945 Lugano, Villa Ciani	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Jeanne Marie de Marignac, arpa	
13 settembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Walter Lang / Sol. Anton Zuppiger, flauto	
27 settembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Leopoldo Casella / Sol. Rodolfo Felicani, violino	
18 ottobre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Walter Lang / Sol. Touly Hunziker-Druey e Walter Lang, pianoforti	
21 ottobre 1945 Studio della RSI	Coro e RO / Dir. Edwin Loehrer	<i>Idomeneo</i> (Mozart)
26 ottobre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Maurice Tante, fagotto	Concerto per gli studenti del Liceo cantonale
1 novembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Walter Lang, Hans Andreae, Alessandro Chasen, Lis Andreae, Leopoldo Casella, pianoforti	
22 novembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Adrian Aeschbacher, pianoforte	
6 dicembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Stefi Geier, violino	
11 dicembre 1945 Studio della RSI	Complesso Monte Ceneri	
13 dicembre 1945 Ascona	RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Alessandro Chasen	
14 dicembre 1945 Studio della RSI	RO / Dir. Otmar Nussio	Concerto per gli studenti del Liceo cantonale
16 dicembre 1945 Studio della RSI	Coro e RO / Dir. Edwin Loehrer	<i>Le nozze di Figaro</i> (Mozart)
30 dicembre 1945 Bellinzona	RO / Dir. Paolo Longinotti / Sol. Roberto Galfetti, pianoforte	
31 dicembre 1945 Studio della RSI	RO / Solisti vocali e radioattori	<i>Festa di fine d'anno</i>

Tale proiezione all'esterno dell'attività artistica radiofonica non era tuttavia ancora calibrata, mescolando occasioni effettivamente prestigiose (facenti leva sulla partecipazione di figure di primo piano del mondo concertistico) con esibizioni certamente più che degne ma rispecchianti l'attività ordinaria dei complessi radiofonici e il coinvolgimento di musicisti locali poco più che debuttanti. Di significativo in quel momento era la volontà di creare una continuità d'iniziativa in una situazione di vuoto strutturale che avrebbe condizionato anche nei decenni successivi i tentativi di garantire la regolarità nell'offerta concertistica.

L'intensificazione delle manifestazioni musicali pubbliche nel mese di dicembre, pure esteso al territorio cantonale, preludeva a un altrettanto denso calendario di appuntamenti nei primi mesi del 1946, quasi a preparare lo sforzo che in primavera, in quel di Ascona, avrebbe segnato l'inizio di un festival aperto a prospettive internazionali, ma in quelle circostanze ancora decifrabile come diramazione di una rete di occasioni che avevano in comune la volontà di far beneficiare l'intero paese delle possibilità offerte dai complessi radiofonici ormai collaudati. Ne fa stato anche l'impegno a sollecitare l'attenzione degli studenti liceali, cioè del pubblico del futuro, in un'operazione di coinvolgimento sistematico.

- |   |  |              |
|---|--|--------------|
| 10 gennaio 1946<br>Studio della RSI   | RO / Dir. Walter Lang / Sol. Richard Sturzenegger, violoncello   |              |
| 17 gennaio 1946<br>Studio della RSI   | RO / Dir. Erich Schild   |              |
| 3 febbraio 1946<br>Studio della RSI   | Coro S.Cecilia di Bellinzona e RO / Dir. Luigi Tosi<br><i>Leggenda sacra (L. Tosi)</i>   |              |
| 8 febbraio 1946<br>Studio della RSI   | RO / Dir. Otmar Nussio<br>Concerto per gli studenti del Liceo cantonale  |              |
| 14 febbraio 1946<br>Louis Gay des Combes,<br>Renato Carenzio, Erik Monkewitz, Paolo<br>Schumacher, Charles Eskenhazy, violini | RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Giulietta Simionato, mezzosoprano, Studio della RSI  |              |
| 19 febbraio 1946<br>Studio della RSI  | Complesso Monte Ceneri   |              |
| 28 febbraio 1946<br>Studio della RSI  | RO / Dir. Leopoldo Casella / Sol. Walter Frey, pianoforte  |              |
| 14 marzo 1946<br>RSI        Filippini-Salati, pianoforte  | RO / Dir. Walter Lang / Sol. Sylvia Gähwiler, soprano, Dafne<br><i>"in favore delle vittime dell'Austria danneggiata"</i>  | Studio della |
| 15 marzo 1946<br>Studio della RSI   | RO / Dir. Otmar Nussio<br>Concerto per gli studenti del Liceo cantonale  |              |
| 28 marzo 1946<br>Locarno  | RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Margherita De Landi, soprano,<br>O.Nussio, flauto, Anton Zuppiger, flauto, Louis Gay des Combes,<br>violino, Hans Andreae, cembalo |              |
| 11 aprile 1946<br>Studio della RSI  | Quartetto Poltronieri  |              |
| 26 aprile 1946<br>Studio della RSI  | RO / Dir. Otmar Nussio<br>Concerto per gli studenti del Liceo cantonale  |              |
- Quando nell'aprile di quell'anno (tra il 25 e il 2 maggio) si giungerà ad articolare la prima *Settimana musicale* di Ascona, una buona parte di essa poteva venire annunciata come prosecuzione degli spettacoli pubblici della RSI, e precisamente :
- |  |  |  |
|--|--|--|
| 25 aprile 1946<br>Ascona, Taverna      | RO / Dir. Otmar Nussio / Sol. Lis Keller, Hans Andreae, pianoforti<br><i>Vivaldi, Concerto grosso op.3 n.11 - Mozart, Concerto K 365 per 2<br/>pf. - Schubert, Sinfonia n. 8 in si min. "Incompiuta" - Busoni,<br/>Ouverture a una commedia op. 38</i>   |  |
| 28 aprile 1946<br>Ascona, Chiesa Papio | Coro e RO / Dir. Edwin Loehrer / Sol. Annalies Gamper, Alma<br>Schäfer, Annette Brun, Margherita De Landi, Rolando Monti,<br>Simons Bermanis, Fernando Corena<br><i>Pergolesi, Kyrie e Gloria (dalla Messa in fa magg.) - Palestrina,<br/>Due madrigali spirituali - B. Marcello, Salmo XVIII - Verdi, Lauda<br/>alla Vergine, Stabat Mater, Te Deum</i> |  |
| 2 maggio 1946                          | RO / Dir. Volkmar Andreae / Sol. Paul Baumgartner  |  |

Ascona, Taverna      *Beethoven, Coriolano (ouverture) op. 62 - Concerto n. 5 op. 73 per pianoforte e orchestra - Sinfonia n. 1 op. 21*

L'apporto della RSI fu quindi determinante nella nascita del festival asconese, sottolineato anche dalla partecipazione di uno dei suoi animatori, Alessandro Chasen, sia a due dei concerti pubblici promossi dall'ente radiofonico (il 1 novembre 1945 e il 13 dicembre, quest'ultimo addirittura ad Ascona), sia al terzo appuntamento della nuova rassegna che si completava nel seguente modo:

26 aprile 1946 Sala Papio	Sava Savoff, pianoforte <i>Chopin, Sonata op. 58 - Notturmo op. 27 in do diesis min. - Polonaise op. 44 - Preludi op. 28</i>
27 aprile 1946 Sala Papio	Margrit Flury, soprano / Alessandro Chasen, pianoforte <i>Lieder di Schubert, Schumann, Schoeck</i>
30 aprile 1946 Taverna	Wilhelm Backhaus, pianoforte <i>Beethoven, Sonate op. 13, op. 27 n.2, op. 31 n.3, op. 111</i>
1 maggio 1946 Taverna	Quartetto di Winterthur <i>Ravel - Verdi - Debussy</i>

Prima di acquisire un'identità propria che l'avrebbe contrapposta al festival sorto più tardi a Lugano, la manifestazione asconese fu strutturalmente dipendente dalla collaborazione con la Radio della Svizzera italiana in quel momento seriamente impegnata ad accentuare il proprio ruolo culturale nel territorio, subendone in un certo senso il modello. Tipico vi si delinea il profilo del concerto vocale in cui Loehrer non rinuncia al taglio dell'italianità della sua impostazione programmatica, dichiarata fin dalla fondazione del complesso corale radiofonico nel 1936 e mantenuta fino termine della sua carriera negli anni 80. Oltre ai complessi, ai solisti e ai maestri della casa, nella programmazione notiamo inoltre la presenza esclusiva di esecutori svizzeri. Certamente in parte ciò era il condizionamento della disastrosa situazione europea, non ancora in grado di ripristinare in modo efficiente le relazioni artistiche internazionali, ma corrispondeva anche ai compiti che in campo musicale la RSI si era data di coltivare i legami con le altre componenti nazionali. D'altra parte vi appare più di un carattere specifico. La serata liederistica ad esempio costituisce un genere che la radio "luganese" non avrebbe mai coltivato e tanto meno preso in considerazione nell'articolazione della sua programmazione pubblica. Genere chiaramente legato alle abitudini sociali (oltre che all'ambito culturale) tedeschi, non bastava il fattore vocale per renderlo consuetudinario in un contesto di cultura italiana. Ciò era la spia di una situazione che ad Ascona vedeva in primo piano la componente dei numerosi residenti tedescofoni nel determinare la tipologia e la qualità delle proposte culturali, sicuramente benefica per gli evidenti risultati di elevazione culturale raggiunti, ma non esente da un certo esclusivismo che arrivava a tracciare un confine piuttosto netto rispetto a ciò che veniva da sud. Se i grandi nomi della musica italiana non mancarono mai di connotare la programmazione asconese, gli interpreti italiani non furono invece presenti in misura proporzionale alla loro importanza, non corrispondendo essi sempre ai parametri di riferimento che facevano stato presso il pubblico nordalpino vigenti anche nella cittadina verbanese. Se ad esempio negli stessi anni la RSI per la musica da camera, oltre alle proprie sottoformazioni, apriva le porte ad un gruppo glorioso quale il *Quartetto Poltronieri*, non si vedrà mai spuntare quel nome nei cartelloni di Ascona che ospiteranno sì il *Quartetto italiano*, ma tardi (1958, 1968, 1974) e solo dopo la grande affermazione internazionale.

Una pregiudiziale? Se vogliamo metterla su questo piano dovremmo allora considerare i motivi di distinzione accampati dalla parte opposta, non tanto riguardanti l'ambito musicale (il quale sicuramente si rivelò essere sempre più un ambito di mediazione tra gli autoctoni e la comunità dei transalpini residenti e forestieri), quanto quello letterario maggiormente sensibile ai valori della lingua che sentiva minacciata dalla pressione quantitativamente rilevante della presenza tedescofona. Non per niente Guido Calgari, impegnato dieci anni prima a far conoscere ai confederati "il vero Ticino", nell'omonimo saggio eccedeva in un allarmismo per certi versi sconcertante: "Rimpiangeremo forse (...) di non aver visitato Ascona, la borgata ormai imbastardita di germanismo, di promiscue nudità e di esotiche fogge, quell'Ascona che non è ormai più ticinese? Che ostenta le sue insegne e le sue mode di dubbio gusto e contamina la sua terra e il suo lago con la plutocratica prepotenza dell'ebraismo internazionale". Se questa era una posizione estrema, il contesto in cui essa poteva prendere corpo rimaneva quello della diffidenza, per non dire della chiusura, nei confronti di apporti culturali percepiti come una doppia minaccia; quella linguistica, determinata dall'innesto tedescofono (che ad Ascona non era marginale profilandosi con caratteri di organicità), e quello del modello metropolitano che valeva come riferimento della borghesia tedesca, posto agli antipodi dei valori legati alla tradizione rurale ticinese rivitalizzati in quegli anni in funzione patriottica a plasmare un'identità delle radici che avrebbe resistito almeno per un buon decennio. Orbene, per quanto in prima fila negli anni 30 e 40 a

tener desta la coscienza dell'indipendenza politica e culturale, la Radio della Svizzera italiana non mancò mai di coniugare tale impegno primario con l'apertura ad apporti internazionali, sia sollecitando collaborazioni culturali sul fronte italiano (superando la pregiudiziale fascista) sia cercando approcci diretti con la realtà tedescofona locale garantendosi la disponibilità di personalità che vivevano discretamente ai margini. In più di un'occasione l'*Orchestra della RSI* accolse le musiche di Friedrich Klose, il compositore allievo di Bruckner trasferitosi in Svizzera nel primo dopoguerra per risiedere a Thun e, dal 1923, a Muralto e infine a Ruvigliana dove morì nel 1942. Così dicasi del lucernese Frits Brun, che aveva preso residenza a Morcote. Ernest Krenek, a più riprese presente a Caslano, non solo vi diresse musiche proprie nel 1937 e nel 1938, ma ricevette addirittura l'incarico di comporre il pezzo per l'inaugurazione del nuovo studio, non a caso eseguito l'11 novembre 1938 con il titolo di *Campo Marzio*. Il solettese Richard Flury, che trascorrevva ogni anno tre mesi a Lugano, fu addirittura coinvolto nella composizione del Festspiel di Guido Calgari // *Casanova e l'Albertoli* prodotto in proprio dalla RSI nel 1938 su libretto del Calgari. Un altro compositore svizzero tedesco residente, regolarmente presente nei programmi radiofonici luganesi, era Edward Staempfli. La musica in questo senso fu certamente lo strumento che più di ogni altro rese possibile il contatto tra i due fronti, per non dire comunità (poiché in quanto tale la realtà tedescofona non si profilò mai). Le presenze alloglotte, legate piuttosto a destini individuali, furono semmai riconosciute come apporto strutturale proprio dal modo d'approccio scelto dalla RSI per valorizzarle. Pur svolgendo primariamente un servizio di prossimità, l'ente radiofonico infatti non venne mai meno alla funzione nazionale che lo induceva ad inquadrare i compiti regionali in un contesto di più vasta dignità. Ad attirare l'attenzione sugli ospiti illustri del cantone la RSI provide anche con manifestazioni particolari. Il 2 luglio 1947, giorno del settantesimo compleanno di Hermann Hesse, Radio Monteceneri organizzò un omaggio all'anziano scrittore nella forma di una serenata affidata ad Otmar Nussio (flauto) e al *Quartetto Poltronieri* con musiche di Bach, Mozart, Beethoven, e di un'allocuzione letta da Bernhard Paumgartner, l'illustre musicologo, direttore del Mozarteum di Salisburgo, spesso presente nella sua residenza di Carabietta e che in quegli anni alla Radio della Svizzera italiana assicurava regolari contributi. Nella radio erano quindi destinati a trovare un riferimento le personalità artistiche che avevano scelto il Ticino come approdo del loro percorso di vita, indipendentemente dalla loro volontà di rimanervi appartati.

Fra gli "asconesi" Albert Moeschinger trovò spazio nei programmi di un'orchestra che allora consacrava una buona parte del suo cartellone alle composizioni nuove. Max Ettinger (operista di successo nella Germania weimariana ma costretto all'esilio per motivi razziali dai nazisti), poté curare per Edwin Loehrer l'edizione di antiche opere italiane (i salmi di Benedetto Marcello in particolare) oltre a far eseguire musiche sue, riscattandosi dalla marginalità in cui era caduto assistendo la moglie nella piccola pensione che gestiva ad Ascona. Anche un personaggio esoterico quale Olga Schwindl, conosciuta nel borgo per il fatto di coltivare la musica medievale e rinascimentale con strumenti d'epoca ricostruiti per il gusto di percorrere una via iniziatica verso messaggi artistici fuori del tempo, vi trovò la sede per le sue inedite sonorità. Il torinese Guido Lorenzo Brezzo, dal 1931 insegnante al Collegio Papiro ed autore di varia musica vocale fra cui canti su testi del poeta indiano Rabindranath Tagore con cui era in corrispondenza, ebbe modo di vedervi eseguite sue composizioni. Meno presente vi fu Leo Kok, compositore e pianista di origine olandese, attivo nel Locarnese fin dagli anni 20 come autore della musica per la Festa delle camelie del 1924 e come pianista del Kursaal. Un anno dopo la sua scomparsa, quasi centenaria, nel 1993 le *Settimane musicali* gli avrebbero riservato un doveroso concerto, in memoria di una personalità che animò la scena asconese come pianista accompagnatore degli spettacoli della danzatrice Charlotte Bara al Teatro San Materno, come compositore (insieme a Lukas Maria Valentin, Rolf Liebermann e altri) delle musiche di scena per il Teatro di marionette di Jakob Flach (inaugurato nel 1938) e, dopo la sventura della prigionia che comunque gli permise di sopravvivere al lager nazista di Buchenwald, come gestore di una libreria nella Casa Serodine, punto di riferimento degli artisti, intellettuali, utopisti, naturalisti che ancora numerosi popolavano il borgo. Colui che più di ogni altro attraverso la radio stabilì con gli ascoltatori indigeni non solo un ponte per uscire dall'isolamento della propria condizione elitaria ma anche un rapporto produttivo in ordine a una scelta estetica maturata nell'ambiente di accoglienza, fu Wladimir Vogel, il compositore russo-tedesco che aveva lasciato la Germania per motivi politici, dopo essersi trasferito dalla natia Mosca per apprendere alla scuola berlinese di Busoni i valori luminosi della forma lasciandosi alle spalle la memoria degli allucinati orizzonti sonori scriabiniani. Capace di cogliere le opportunità in qualsiasi luogo il destino gli avesse riservato, Vogel, che dalla specola al sud delle Alpi aveva già allacciato rapporti proficui con l'Italia (in particolare con Luigi Dallapiccola che maturava parallelamente la scelta dodecafonica), diede proprio in quegli anni il suo contributo a quel neo-madrigalismo che il compositore istriano delineò tra i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* e i *Canti di prigionia* in concomitanza con il recupero della coralità in Petrassi e in altri autori italiani del tempo. Significativamente i *Madrigali* di Vogel (su testo di Aline Valangin) sarebbero diventati un fiore all'occhiello nel repertorio del *Coro della RSI* a partire dall'esecuzione del 12 ottobre 1943. Loehrer li replicò poi a più riprese, spesso programmaticamente abbinati alle composizioni corali di Dallapiccola che con ogni probabilità Vogel stesso gli fece conoscere, stabilendo un rapporto che avrebbe dato un estremo frutto con la *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani* su testo di Felice Filippini che il maestro compose su incarico della RSI per l'inaugurazione dello studio di Lugano-Besso il 31 marzo 1962.

Orbene il fatto di trovare Vogel nel 1946 fra gli iniziatori della Settimana musicale asconese, nel modo in cui si costituì, tradisce il consolidamento del legame che si era instaurato tra l'ambiente verbanese, particolarmente motivato nei confronti della musica, e l'ente radiofonico della Svizzera italiana. Così come il ruolo di promotore rivestitovi da Alessandro Chasen non può essere disgiunto dai suoi rapporti con la RSI ai cui programmi collaborava come pianista, mentre, nel varo del festival, la figura di Leone Ressiga Vacchini che completa la triade degli iniziatori ebbe sicuramente la funzione di unire le forze in gioco sfruttando al massimo le poche risorse a disposizione e, come conoscitore degli equilibri politici, di coinvolgere la radio sollecitandola per quella parte di responsabilità sbilanciata a favore quasi esclusivo degli interessi turistici luganesi. È certo che, date le premesse, la *Radiorchestra* non poteva rimanere assente da una manifestazione che contribuiva ad integrarla nel territorio e con essa l'ente di riferimento, allora spesso bersagliato da critiche riguardanti la pretesa parzialità con cui assolveva il compito istituzionale.

L'apertura della RSI su Ascona giunse al punto da contemplare un concerto orchestrale anche al di fuori della *Settimana musicale*, quando il 12 dicembre 1946, sotto la direzione di Nussio che vi presentò la *Quinta sinfonia* di Schubert e la *Pastorale d'esté* di Honegger, si esibirono il violista Oskar Kromer nel *Concerto op. 1* di Stamitz e l'arpista Simonne Sporck nelle *Danses sacrée et profane* di Debussy. Curiosamente il rapporto della CORSI di quell'anno riguardo ad Ascona si soffermava solamente su questo concerto, tralasciando completamente di menzionare il nuovo festival. Nel 1948 non solo continuava a non farne cenno, ma la RSI giunse a trasmettere come manifestazione integrata alla "Festa della radio" (lanciata al sopraggiungere della primavera) il concerto del 1 aprile alla Taverna con la *Radiorchestra* diretta da Edmond De Stoutz, che rappresentava uno dei momenti rilevanti della terza *Settimana musicale*, interamente dedicato ad Haydn, con la memorabile presenza di Maria Stader in tre arie da rispettive opere del grande musicista (la Stader era stata tra l'altro precedentemente ospite di un programma della RSI il 27 marzo 1937 interpretando *Quattro liriche* per soprano e orchestra di Omar Nussio sotto la direzione dell'autore). Nel concerto asconese del 1 aprile 1948 è da rilevare soprattutto la presenza di Dinu Lipatti nel *Concerto in re maggiore*, unica apparizione in Ticino del grande pianista all'apice della fama e della breve carriera che sarebbe terminata di lì a poco.

Oltre il fatto di considerare i suoi apporti come una diramazione della propria attività, il fatto che la RSI non desse risalto specifico alla *Settimana musicale* asconese va anche ascritta all'attivismo della radio la quale, nel 1947 si distinse per l'organizzazione di due importanti eventi musicali. La prima fu rappresentata dal Festival Arthur Honegger, quattro serate tenute tra il 23 marzo e il 4 aprile (proprio a ridosso della *Settimana musicale* asconese) interamente dedicata ad opere sinfoniche, corali e da camera dirette dall'autore stesso, da Ernest Ansermet, Hermann Scherchen ed Edwin Loehrer con i complessi e i solisti della RSI. La seconda l'11 giugno con Richard Strauss sul podio della *Radiorchestra* nel giorno del suo ottantatreesimo anniversario nell'esecuzione di proprie composizioni. Per quanto quell'anno Ascona ospitasse Clara Haskil nel *Concerto K 466* di Mozart e Maria Stader nell'*Exultate, jubilate* il 17 aprile, forse anche perché la grande pianista era già stata più volte presente nel cartellone degli *Amici della musica* di Lugano, la manifestazione non si era ancora profilata sufficientemente. Tra l'altro non giovava il fatto di trovarvi il 12 aprile un concerto con un'orchestra d'archi (probabilmente provenienti dal complesso radiofonico) diretta da Bernhard Paumgartner in un programma comprendente Albinoni, Torelli, Locatelli, Vivaldi e Mozart (Mary Jacob, soprano) a distanza di pochi mesi dal concerto che lo stesso maestro tenne ad Ascona alla testa della *Radiorchestra* (Louis Gay des Combes, violino) il 23 gennaio dello stesso anno (Albinoni, Viotti, Mozart). Un altro aspetto, riguardante le prime edizioni, concerne le scelte artistiche circoscritte, non solo per il fatto di poggiare esse sui complessi della radio con i propri solisti ma anche su interpreti i quali, per le relazioni personali con gli organizzatori, si erano messi a disposizione per garantire continuità alla manifestazione. Il *Quartetto di Winterthur* ad esempio vi apparve regolarmente nelle prime tre edizioni non solo per eseguire il proprio repertorio ma anche prestando il suo violista (Oskar Kromer, che già abbiamo visto come solista nel concerto del 12 dicembre 1946) in veste di direttore nel concerto del 17 aprile 1947 che ospitava la Haskil e la Stader. A parte l'importanza attribuita alla musica da camera, l'intercambiabilità dei ruoli venne venduta come un valore, corrispondendo effettivamente essa a un'intesa fra esecutori che avevano eletto Ascona a luogo di affiatamento artistico. Alessandro Chasen non solo compariva con i membri del *Quartetto di Winterthur* nel *Quintetto della trota* il 14 aprile 1947 e nel *Trio op. 99* di Schubert il 2 aprile 1948, ma con vari membri della "famiglia" Andreae (Hans, Lis e compagni) anche il 31 marzo e il 7 aprile 1948. Il violista dell'ensemble zurighese Ottavio Corti da parte sua sarebbe ritornato l'anno successivo con Hugues Cuénod nel concerto di musica sacra del 20 aprile, partecipando il giorno dopo al complesso che accompagnava il soprano Carmen Hagmann (appartenente all'*entourage* di Vogel) in un concerto di musica italiana e spagnola del XVIII secolo. Evidentemente almeno una parte della programmazione non era il risultato di tappe di artisti in *tournee*, ma di programmi *ad hoc* di musicisti che avevano il piacere di incontrarsi sul posto vivendo un'esperienza originale. Ascona non si pose quindi subito nel circuito che, immediatamente dopo la guerra, vide la Svizzera (rimasta indenne e quindi pronta a continuare le sue opere di pace) alla testa della ripresa artistica e culturale grazie ai grandi nomi che ritornavano a dispensare le loro doti interpretative girando il mondo, i quali trovarono il maggior punto d'approdo nelle Settimane musicali di Lucerna. Se



Locarno con il *Festival del cinema* sorto nel 1946 si pose in quella scia puntando sulla spettacolarità dei nomi altisonanti, Ascona approfittava dello stesso spirito di rinascita più come motivazione che nulla concedeva alla mondanità. Le grandi figure artistiche che caratterizzarono le prime edizioni vi aderirono per simpatia: Wilhelm Backhaus (presente nel 1946, 1947, 1949) era in fondo di casa a Lugano, Paul Baumgartner (presente nel 1947, 1948) e Edwin Fischer (1948, 1950), pur essendo figure di spicco, erano svizzeri. I nomi che rappresentavano innanzitutto presenze di prestigio internazionale all'inizio furono rari: Alfred Cortot (1949), Rudolf Serkin (1951, 1952), Nathan Milstein (1951), Yehudi Menuhin (1952 e seguenti). È interessante notare lo spazio che quelle edizioni consacravano a programmi aventi un carattere di laboratorio, non presi quindi a scatola chiusa ma preparati tramite apporti anche locali, come il *Festival de la Musique Française* (19 aprile 1950) diretto da Roger Desormière con quartetto vocale e Luciano Sgrizzi (il pianista della RSI che vi si presentava al clavicembalo), presente anche il 29 agosto 1952 alla Casa Serodine con Peter-Lukas Graf (flauto), Hedy Salquin (pianoforte), Richard Schumacher (fagottista che in quegli anni si dava da fare avventurosamente in Ticino come direttore d'orchestra) e con il tenore Ernst Wolff (*Kammersänger* di grande esperienza, prima del nazismo a capo della scuola operistica del conservatorio di Francoforte, poi emigrato in America con l'aiuto di Max Reinhardt e di Kurt Weill ma lasciando la madre a Breganzona dove negli anni 60 e 70 avrebbe animato le *Settimane musicali breganzonesi*), il *Divertimento musicale del XVII e XVIII secolo* il 29 agosto 1951 con Gastone Tassinari (flauto), Simonne Sporck (arpista della *Radiorchestra*) e Roberto Galfetti, formidabile pianista bellinzonese quest'ultimo che per scelta di vita non poteva vantare una carriera proporzionale alle sue qualità, ma la cui presenza non stonava per nulla fra i nomi illustri della rassegna.

I primi anni ebbero quindi una funzione di assaggio, aperta in più di una direzione anche per la provvisorietà della logistica. Una sala da ballo (la Taverna) e una chiesa (quella annessa al Collegio Papio) non erano certo il massimo del confortevole e dell'attrazione. Le Isole di Brissago, il chiostro del Papio o la Casa Serodine presi in considerazione dopo il 1949 non risolvevano il problema. La palestra delle scuole comunali, agibile a partire dal 1950, si impose solo per il vantaggio della regolarità degli appuntamenti, non certo per la dignità della sistemazione e per le qualità acustiche. Eppure ciò non impedì alla manifestazione di acquisire una dimensione di prestigio sia per il pubblico, che faceva la sua parte comportandosi come se frequentasse un tempio dell'arte, sia per gli artisti, stupiti che in un luogo in cui non avrebbero mai immaginato di doversi esibire, fosse possibile ottenere la massima attenzione e una considerazione del fatto artistico non sempre concessa altrove. Una tacita intesa tra gli spettatori, tra il pubblico e i musicisti, in nome delle ragioni dell'arte suppliva alle manchevolezze strutturali. In un altro momento forse ciò non si sarebbe dato; subito dopo la guerra, in un'isola felice a cui erano stati risparmiati rovine e dolori, la responsabilità di indicare una possibilità di ripresa anche a livello spirituale era fortemente avvertita. Anzi in un certo senso era più sentita del problema economico, che altrove costituiva un freno maggiore e che della Svizzera faceva un paese privilegiato per il grado di accoglienza garantito agli artisti, per i quali era diventato una delle principali tribune europee. Ascona approfittò certamente di tale congiuntura, da cui fu spinta nel 1951 ad abbandonare la formula della concentrazione delle manifestazioni in una sola settimana, spostandole anche di stagione (tra agosto e settembre), e nel 1953 ad estenderle ad otto appuntamenti. La precarietà della situazione logistica, irrisolta anche a distanza di sei decenni (nonostante l'integrazione della spettacolare cornice della capiente Chiesa di San Francesco a Locarno diventata gradualmente il cuore del festival a partire dal 1954), non ha impedito alla manifestazione di affermarsi proprio grazie al modo in cui il pubblico l'ha accettata e soprattutto al fatto che non ha costituito un problema per i musicisti segnati, soprattutto all'inizio, da uno spirito di dedizione alla rinascita della vita artistica rimasta esemplare per coloro che li seguirono negli anni successivi.

D'altra parte, per artisti dalla carriera pianificata in itinerari che li portano da un capo all'altro del mondo nelle sale di concerto e nei teatri più accreditati, oggi è diventata una nuova moda sfuggire spesso a luoghi diventati prevedibili (per non dire asettici) e reinventarsi personali festival in dimensione casalinga in situazioni appartate, addirittura in campagna. Orbene le *Settimane musicali* di Ascona, per il concorso di tutti questi fattori, hanno probabilmente trovato un equilibrio stabilizzato in un modello proporzionato alla regione di riferimento e alle aspettative dello stesso mondo concertistico, indipendentemente dalle prospettive di ulteriori e auspicabili sviluppi.

Indubbiamente la presenza alle prime edizioni di artisti quali Carl Schuricht (a partire dal 1950), Otto Klemperer (nel 1954), Paul Klecki (dal 1951), Elisabeth Schwarzkopf (dal 1952), Arturo Benedetti Michelangeli (nel 1953), Walter Gieseking (dal 1953), Alexander Brailowsky (dal 1954), oltre a quelli illustri già menzionati che collegarono la loro fama alla manifestazione, fu la migliore premessa al suo decollo fra le rassegne musicali internazionali che allora muovevano i primi passi o addirittura non erano ancora nate. Le prime edizioni furono anche occasioni per sperimentare nuove direzioni, ad esempio nell'ambito della musica contemporanea. Il 22 aprile 1949 solisti, Coro e Orchestra della RSI diretti da Ernest Ansermet resero possibile la tappa storica della presentazione in prima esecuzione pubblica svizzera (dopo la prima mondiale alla Scala nel 1948) della *Messa* di Igor Stravinsky. In verità il vero merito di tale iniziativa è da ascrivere a Edwin Loehrer che procurò la vera prima esecuzione nazionale di quel lavoro qualche settimana

prima allo studio radiofonico di Lugano (quindi via etere) il 13 marzo, impegnato a metterlo a punto con il suo complesso vocale che di lì a poco avrebbe lasciato all'affinamento finale del celebre direttore. Quel concerto asconese, oltre ad essere intelligentemente concepito accostando lo *Stabat mater* di Pergolesi alla suite da *Pulcinella* (su temi del compositore italiano), approfittava della presenza dell'illustre maestro (da tempo noto per essere il braccio esecutivo del compositore russo) per affidargli il compito di illustrare la novità stravinskiana in una "causerie" che assicurava maggior spessore all'avvenimento. In verità simili occasioni, sicuramente nate sullo slancio che aveva visto Ansermet coinvolto l'anno prima nel *Festival Honegger* alla RSI e, sempre alla RSI, l'ospitalità offerta a Richard Strauss, rimasero uniche e probabilmente dettate dalle favorevoli circostanze possibili allora e non più negli anni successivi, benché Stravinsky in Ticino avrebbe avuto la possibilità di esibirsi ben due volte in musiche sue alla testa della *Radiorchestra* ma ai *Concerti di Lugano* (nel 1954 e nel 1955), seguito da Hindemith nel 1957 e da Wolfgang Fortner nel 1971. Ad Ascona, agli inizi, l'attenzione alla musica contemporanea non mancò, al punto che balza all'attenzione il concerto del 7 aprile 1948

alla Taverna, comprendente *Sei canti* (su testo di Tagore) per soprano e quartetto per archi di Will Eisenmann (compositore tedesco antinazista sostenuto da Hermann Scherchen, che per un certo tempo aveva soggiornato a Tesserete), la *Sonata per due pianoforti e percussioni* di Bartok accostati al monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, affidati al soprano Margrit Flury e a un ensemble di musicisti zurighesi in cui troviamo i pianisti Alfred Baum e Lis Keller-Andreae. Se però togliamo la *Sinfonia n.1* di Rolf Liebermann diretta da Paul Klecki il 25 settembre 1952, motivata dal fatto di essere il compositore svizzero uno dei pochi allievi di Vogel che frequentava l'ambiente asconese, e il secondo brano del trittico *Preludio, Interludio lirico, Postludio* di Wladimir Vogel diretto da Antonio Pedrotti il 30 settembre 1954, la musica del nostro tempo per molti anni rimase fuori dai programmi della rassegna per il consolidarsi del nucleo tradizionalista di pubblico. In proposito occorre dire che, se la componente tedescofona fu essenziale al decollo delle *Settimane musicali* di Ascona determinando in loco l'abitudine al concerto, ciò avveniva accondiscendendo a quella parte legata al turismo, raffinata ma di stampo conservatore. L'appoggio del pubblico locale non sarebbe stato sufficiente a motivarla ma, in quanto "vergine", esso sarebbe stato più facilmente disponibile ad aperture programmatiche che la RSI aveva dimostrato possibili già negli anni precedenti ma che la direzione artistica non adottò, preferendo allinearsi allo standard del concertismo come si stava configurando internazionalmente.

Negli anni 50 vi si stabilizzò quindi il modello fondato su tre poli: la musica "barocca" nei nomi di Bach-Händel-Vivaldi, i classici viennesi, la musica ottocentesca, limitando il Novecento ad incursioni isolate e comunque ponendo Debussy come limite della modernità. Evidentemente la presenza nel comitato organizzatore di Wladimir Vogel, compositore che in quegli anni costituiva ancora un riferimento (soprattutto in Svizzera) per lo stadio avanzato del processo evolutivo del linguaggio musicale, non bastava a propugnare la considerazione di una realtà artistica in quel decennio piuttosto viva. Lo aveva dimostrato lo stesso Vogel con l'iniziativa di organizzare nel dicembre 1948 ad Orselina una conferenza che riunì Luigi Dallapiccola, Karl Amadeus Hartmann, André Souris, Rolf Liebermann, Serge Nigg, Erich Schmid, Alfred Keller, Hans Joachim Koellreutter, Eunice Catunda e Riccardo Malipiero nella preparazione del Primo *Congresso internazionale per la musica dodecafonica* che si tenne a Milano nel maggio 1949. Di questa vivacità il Ticino avrebbe approfittato grazie alla fondazione nel 1954 da parte di Hermann Scherchen dello *Studio di musica elettroacustica* di Gravesano dove , già nel 1956, in una serata furono eseguiti *Le marteau sans maître* di Boulez, *Incontri* di Nono e *Kontrapunkte* di Stockhausen, vale a dire le opere più significative dei maggiori autori della nuova generazione; per non parlare del ciclo delle sinfonie beethoveniane che Scherchen diresse nel 1965 alla RSI combinate con una serie di prime esecuzioni di autori quali Xenakis, Milhaud, Searle, Moeschinger, Schedlowsky e Tona Scherchen. Orbene Scherchen è uno dei grandi assenti nell'albo d'oro delle *Settimane* asconesi, che ovviamente non possono pretendere di essere stata la tribuna dell'intero mondo esecutivo del tempo, ma che normalmente non avrebbe dovuto lasciarsi sfuggire una personalità per di più attiva a due passi da casa.

Nel frattempo si allargava l'offerta dei nomi prestigiosi: Walter Giesecking messaggero di Debussy già nel 1953 e tornato ad Ascona il 19 settembre 1955 in un programma interamente dedicato al compositore francese (lasciato quasi come testamento per essere il grande pianista scomparso solo qualche mese dopo), Arthur Rubinstein il quale, comparso per tre anni di seguito (1956, 1957, 1958), ebbe modo di sfoderare l'ampio ventaglio del suo repertorio (Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Debussy, Granados, Villa-Lobos), il giovane Alexis Weissenberg in un recital del 18 settembre 1958 siglato dagli spericolati *Trois mouvements de Petrouchka* di Stravinsky ricordati come interpretazione da manuale. Nel 1959 si registrano tre importanti apparizioni, di Geza Anda, di Arthur Grumiaux (in duo con Clara Haskil), di Pierre Fournier, artisti che sarebbero ritornati regolarmente nel cartellone per tutto l'arco della loro carriera (ahimè per alcuni interrotta da morte prematura). In verità per alcuni il rapporto di affiatamento era già iniziato da tempo, ad esempio per Milstein, Menuhin e soprattutto per Isaac Stern dal 1954 in poi, allora all'apice della carriera e motivato a cimentarsi anche come direttore d'orchestra. Ciò era possibile per la partecipazione dell'*Orchestra della RSI* la quale, oltre ai propri maestri, consentiva di mettere il podio a disposizione di direttori di primo piano quali Arthur Goldschmidt (1955), Ferenc Fricsay (il cui programma nel

29 agosto 1955, comprendente arie di Händel e Mozart interpretate da Maria Stader, e la Sinfonia "Dal nuovo mondo" di Dvorak, puntava sul *Divertimento* per archi di Bartok), nel 1955 André Cluytens, Igor Markevitch (che vi presentava una propria versione dell'*Offerta musicale* di Bach), Sir Malcolm Sargent in un scelto programma di musica inglese, Charles Munch nel 1959 con un programma su misura comprendente la *Sinfonia n. 4* di Honegger. Tuttavia dai 5 concerti ad ogni rassegna (6 addirittura nel 1955) la *Radiorchestra* alla fine del decennio era scesa a 2. Oltre ad "emanciparsi" dalla radio in un naturale processo di differenziazione ciò significava lasciare spazio ad altre orchestre che sempre più regolarmente vennero chiamate ad arricchire il cartellone. Nei primi anni la loro apparizione corrispondeva a scelte che a distanza di tempo hanno assunto un valore storico per la loro importanza e quella dei maestri che di lì a poco sarebbero scomparsi affidando proprio ad Ascona una delle loro ultime testimonianze, come fu il caso di Hans Knappertsbusch alla testa dei Münchener Philharmoniker nel 1956 in un programma rappresentativo della propria tradizione (Beethoven, Brahms) e di Sir Thomas Beecham con la londinese Royal Philharmonic Orchestra nel 1957 in un programma comprendente uno dei suoi tipici arrangiamenti da Händel (complesso che sarebbe ritornato ad Ascona più di quarant'anni dopo con Daniele Gatti nel 1998 e nel 2001). Nel 1958 l'Orchestra Filarmonica Ceca diretta da Karel Ancerl stupiva per la luminosità dei suoi ottoni nella *Sinfonia "dal nuovo mondo"* di Dvorak; sarebbe ritornata nel 1961 con Vaclav Smetacek sempre in un programma slavo e ancora nel 1977 e nel 1989 a confermare la qualità della propria tradizione. Nel 1960 l'Orchestra della NHK diretta da Hiroyuki Iwaki documentava l'irruzione della componente giapponese sulla scena occidentale. Tuttavia fino alla fine degli anni 60 raramente si trattava di complessi di primissimo piano. Se possiamo dire che Ascona riuscisse sempre ad accaparrarsi i maggiori solisti del momento, più difficile, per motivi finanziari ed organizzativi (di *tournées* limitate), ciò era possibile per le orchestre, la quali comunque svolsero il loro ruolo più che onorevolmente portando alla nostra latitudine il grande repertorio sinfonico che l'*Orchestra della RSI* generalmente non affrontava per la limitata estensione del proprio organico. Purtroppo parallelamente cessò la collaborazione con l'*Orchestra del Teatro alla Scala* (1948, 1949, 1950, 1953, 1954) e i suoi maestri (Alceo Galliera, Nino Sanzogno, Luciano Rosada), lasciando sguarnita anche da questo punto di vista la programmazione sul fronte italiano.

Un fronte interessante fu rappresentato dalle orchestre da camera, nella misura in cui il loro repertorio risaliva al 600 e al 700 andando al di là degli autori dalla presenza scontata ed integrando brani di rara esecuzione, oltre ad aprire sui compositori del XX secolo soprattutto di area neoclassica e neo-oggettivistica. Una parte di rilievo ebbe la *Kammerorchester Zürich* diretta da Edmond De Stoutz (fedele presenza alle *Settimane musicali* fino al 1977), a partire dal concerto bachiano del 1947 in cui fra i solisti troviamo Alessandro Chasen (divenuto poi amministratore della stessa orchestra). Nel 1956 compare Paul Sacher col *Collegium Musicum Helveticum* in un programma mozartiano comprendente la *Serenata notturna K 239* per due piccole orchestre. I *Festival Strings* di Lucerna con Rudolf Baugartner iniziano la serie delle loro presenze nel 1958 eseguendo, oltre a Bach, Vivaldi, Pergolesi, Tartini, anche *Il tramonto* di Respighi e i *Fünf Stücke für Streichorchester op. 44* di Hindemith. L'*Orchestra da camera di Pforzheim* diretta da Friedrich Tilegant nel 1960 in due serate vi eseguì l'integrale dei *Concerti brandeburghesi*, mentre a rappresentare la categoria di tal genere di complesso non mancò nel 1961 l'*Orchestra Boyd Neel* che, grazie al disco, allora aveva sviluppato un "sound" particolarmente levigato di strumenti ad arco messo a frutto al di là del repertorio barocco e classico. Non a caso l'asse del suo programma era spostato sul Novecento, comprendendo in particolare la *Simple Symphony* di Britten. Lo stesso anno troviamo *I Musicisti* nella formazione illustre, pure sollecitati dal repertorio novecentesco (*Danze rumene* di Bartok e *Sinfonietta op. 52* di Roussel). A distanza di un ventennio il gruppo romano sarebbe ritornato con minore interesse all'apertura sul XX secolo, quando, essendo nel 1982 la sua stella ormai offuscata dall'imporsi del nuovo stile interpretativo, gli avrebbe maggiormente giovato l'esplorazione della modernità. Nel 1965 fa tappa ad Ascona un altro gruppo illustre, *I Solisti di Zagabria* diretto da Antonio Janigro, il valente violoncellista che nel 1971 sarebbe ritornato individualmente e nel 1973 con l'*Orchestra da camera di Belgrado*. Yehudi Menuhin, il quale con una decina di presenze sull'arco di più di 20 anni (dal 1952 al 1974) coprì il periodo del suo massimo fulgore, nel 1966 fu sul podio della *Bath Festival Orchestra* in un programma che, tra Corelli, Bach, Mozart e Haydn collocava un moderno inglese (Alexander Goehr). L'*Orchestra da camera di Praga* con Josef Suk nel 1967 marcò la sua apparizione suggellando con una cifra boema (Vorisek) un programma tradizionale, e nel 1969 siglando con la *Suite ceca op. 39* di Dvorak un'esibizione senza direttore (ma con Christoph Eschenbach come solista). In quel decennio il repertorio barocco era certamente acquisito grazie alla frequenza con cui furono presenti i complessi citati, a cui occorre aggiungere l'*Orchestra brandeburghese di Berlino* (1968), il *Complesso barocco* del trombettista Adolf Scherbaum (1969, 1973), l'*Orchestra da camera di Colonia* diretta da Helmuth Müller-Bruehl (1972). Ma lo stesso anno compariva l'*English Chamber Orchestra* con alla testa Pinchas Zukerman ad esibire l'interpretazione di un barocco meno compassato, anche se ancora lontano dalla scrostatura della musica antica in parte già rivelata ma che trovò sensibilità ad Ascona piuttosto tardi. Per tutti gli anni 70 le *Settimane musicali* continuarono ad ospitare complessi di stampo tradizionale quali *I Virtuosi di Roma* diretti da Renato Fasano (1973), i *Solisti veneti* diretti da Claudio Scimone con uno

scontato Vivaldi (1983), uno Yehudi Menuhin ormai in declino con la *Menhuin Festival Orchestra* e gli stessi *Festival Strings* accademizzati sotto la bacchetta di Peter Lukas Graf nel 1974, l'*Orchestra da camera Pro Arte* diretta da Kurt Redel (1974, 1976, 1979), l'*Orchestra Bach del Gewandhaus di Lipsia* diretta dal violinista Gerhard Bosse (1975) e soprattutto la *Münchener Bachorchester* diretta da Karl Richter (1976) a mostrare una linea volta verso i cosiddetti depositari della tradizione bachiana che in realtà erano la propaggine della mediazione romantica del passato, già messa in discussione da altre forme di lettura più vicina al testo originale di cui troviamo qualche timida traccia nei programmi asconesi (il gruppo strumentale della *Schola Cantorum* di Basilea diretto da August Wenzinger nel 1969 o l'*Elisabethan Consort of Viols* nel 1972).

I primi veri segnali della nuova maniera vennero dal *Linde Consort* nel 1976, da *la Grande Ecurie et la Chambre du Roy* diretta da Jean-Claude Malgoire nel 1977 coadiuvato da Jean-Pierre Rampal (Lully, Rameau, Devienne) e soprattutto dal *Monteverdi Choir* e dall'*Equale Brass Ensemble* diretti da John Eliot Gardiner nel 1976. In verità, se la lettura della musica antica su strumenti originali richiedette un buon decennio di preparazione, ad Ascona essa penetrò più lentamente per affermarsi solo negli anni 90 inoltrati. D'altra parte vi si rispecchiava la differenziazione secondo l'origine dei complessi. Fra quelli provenienti dall'est (*Orchestra da camera slovacca* di Bratislava nel 1981, l'*Orchestra da camera polacca* nel 1982, *I Virtuosi di Mosca* diretti da Spivakov nel 1990) il fatto di mescolare nei loro programmi composizioni barocche e brani da camera ottocenteschi (Ciaikovskij, ecc.) teneva in piedi una parentela stilistica altrove ritenuta superata. Lo stesso ritardo documentava la Germania orientale con i *Virtuosi Saxoniae* diretti dal trombettista Ludwig Güttler (1986), il quale alla spiccatezza del suo modo esecutivo non era in grado di associare la proprietà stilistica ormai corrente in occidente, e che aveva portato ad esempio il già citato colonnese Hellmut Müller-Bruehl da una posizione tradizionale all'apparizione nel 1981 con gli strumenti storici della *Capella clementina*. Nel 1984 e nel 1987 vi compare Reinhard Goebel con il suo *Musica Antiqua Köln* (ritornati nel 1998), ma a maturare la sensibilità per il nuovo modello interpretativo della musica antica concorse sicuramente la presenza di complessi avanzati in questo processo negli spettacoli organizzati ad Ascona dalla Televisione della Svizzera italiana, dal *Clemencic Consort* (1976) al *Consort of Musicke* (1982, 1984), reinvitato non a caso nel 1989 e nel 1992. A sancire il ruolo dei paesi anglosassoni in questa spinta evolutiva nel 1985 troviamo Trevor Pinnock con *The English Concert* (tornato nel 1991), dal 1988 in avanti compaiono i *Tafelmusik - Canada's Baroque Orchestra* (due volte con il violoncellista Anner Bylisma), l'ensemble *Archibudelli* (1996), l'*Academy of Ancient Music* diretta da Christopher Hogwood col fortepiano di Robert Levin (2001), seguiti dagli olandesi (*l'Orchestra del Settecento* diretta da Frans Brüggen nel 1991 e nel 1999) e dai tedeschi dell'*Akademie für alte Musik Berlin* (1998, 2002, 2004) e del *Concerto Köln* con Andrea Steier al fortepiano (2003). Gli ultimi anni hanno segnato la definitiva acquisizione della nuova nozione di musica antica sottolineata dal riconoscimento del ruolo dei giovani gruppi italiani: i *Sonatori della Gioiosa Marca* (1995), la *Venice Baroque Orchestra* diretti da Andrea Marcon con il violinista Giuliano Carmignola (2002), l'*Accademia bizantina* con Ottavio Dantone (2004). Una figura importante per la lettura aggiornata dell'antico quale Roger Norrington ha fatto la sua comparsa nel 1995 con i *London Classical Players* ad accompagnare Melvyn Tan e Andreas Steier al fortepiano nel mozartiano *Concerto per due pianoforti K 365*.

Purtroppo in questo panorama il fronte francese è poco presente; soprattutto vi manca una figura quale Chiara Banchini la quale, oltre ad aver animato l'*Ensemble 415* ed essere stata un pioniere di tale maniera esecutiva fin dagli anni 70, è un'artista ticinese. In compenso il riconoscimento è giunto abbastanza presto per Diego Fasolis il quale, con il *Coro della RTSI* e *I Barocchisti*, dal 1998 si è guadagnato la regolare presenza annuale dei propri complessi (occasionalmente ceduti a Michael Radulescu e a Robert King). In proposito occorre dire che, se gli organizzatori asconesi si impegnarono subito a riconoscere il talento del musicista ticinese accogliendolo parallelamente alla crescente sua affermazione internazionale, ciò non si verificò per una figura illustre quale Edwin Loehrer, presente col coro radiofonico da lui fondato ad accompagnare i primi passi del festival ma poi clamorosamente assente, se non per due fuggevoli apparizioni. Nel 1966 la *Società cameristica di Lugano* fondata da Loehrer nel 1961 fu invitata coi suoi solisti (i cantanti Basia Retchitzka, Eric Tappy, Laerte Malaguti e Luciano Sgrizzi al clavicembalo) a presentare un programma comprendente (oltre a Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Pergolesi, W. F. Bach) anche il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* con cui aveva vinto il "Grand Prix du Disque" quattro anni prima, seguito da altri premi discografici che negli anni successivi incoronarono il *Laudario da Cortona* e altre sue realizzazioni monteverdiane diventate un modello per la riproposta di musica antica. Non si poteva quindi ignorare l'unico complesso che il Ticino era allora in grado di esportare, tant'è vero che in quel decennio, nonostante il vincolo dell'attività radiofonica, Loehrer fu frequentemente in *tournee* all'estero. Già era stato a Londra, Liegi, Bruxelles, Tolosa, Divonne, Dieppe, Grenoble e più volte a Parigi, mentre attendevano di accoglierlo Milano, Bologna, Spoleto, Strasburgo. Orbene, dopo la prima apparizione della *Società cameristica* nei *Concerti di Lugano* nel 1963, quella rimase un'occasione isolata, omaggio poco più che distratto a una personalità che si era affermata non solo per il talento ma anche per una programmaticità delle proposte che la Svizzera italiana e una manifestazione come quella asconese avrebbero potuto

cogliere e valorizzare proprio per la specificità che rappresentavano, e che avrebbe potuto assicurare un valore aggiunto alle iniziative in loco. Ascona non fu capace di coglierla, sicuramente anche per l'orientamento al cliente, che in quel momento era il pubblico dei forestieri di area tedescofona nella quale il nome di Loehrer non era sufficientemente penetrato (essendosi affermato soprattutto in area francese e italiana), e per il fatto che la parte di pubblico ticinese, pur essendo in crescita al punto da prevalere negli anni successivi, si qualificava per un gusto generico com'era naturale in un processo di lenta acquisizione della coscienza musicale. Per cogliere l'originalità dell'esperienza di Loehrer, che era una proposta di nicchia, occorreva una sensibilità più facile da individuare nella differenziazione della vita musicale dei grandi centri, oppure una capacità d'iniziativa da parte di organizzatori coraggiosamente impegnati ad anticipare l'evoluzione del gusto e a cercare di assicurare un'identità specifica alla manifestazione. In verità più di una volta ad Ascona mancò il coraggio di battere nuove strade, di agire anziché reagire di fronte a prospettive di sviluppo. Nel caso di Loehrer ci si accontentò di reagire alla sua affermazione internazionale, assicurandogli poi un ulteriore omaggio a fine carriera, nel 1978 quando col Coro e l'Orchestra della RTSI fu invitato a dirigere un concerto vivaldiano.

Così dicasi di Luciano Sgrizzi, la cui fama parallelamente a Loehrer travalicò lo studio radiofonico di Lugano in cui si formò diventando una figura di riferimento per le numerose incisioni discografiche (soprattutto scarlattiane), il quale ad Ascona, al di là di alcune presenze "indirette" solo come continuista o come accompagnatore al clavicembalo nel 1977 del flautista Maxence Larrieu, ebbe l'onore di un recital nel 1985 ma fuori cartellone e tardivamente, in margine all'esposizione dedicata a Domenico Scarlatti che fu allestita al Centro culturale Beato Pietro Berno in occasione dell'*Anno europeo della musica* indetto per sottolineare il triplice trecentesimo della nascita di Bach, Händel e Scarlatti.

Paradossalmente dopo il 1950 il *Coro della RTSI* scompare dai cartelloni delle *Settimane* asconesi per ritornare a una presenza regolare solo dopo il 1984, sotto la direzione di Francis Travis (titolare in quel momento) il quale, con il concorso dell'*Orchestra della RTSI*, assicurò l'esecuzione dei capolavori del genere (*Le stagioni* e *La creazione* di Haydn, la *Messa in si minore* di Bach, la *Missa solemnis* di Beethoven, la *Sinfonia n. 2 "Lobgesang" op. 52* di Mendelssohn).

L'assenza ultraventennale del coro radiofonico luganese è tanto più significativa quanto più la rassegna asconese non ignorò per nulla il repertorio corale, sia quello a cappella, sia quello corale-orchestrato. Nel 1951 fu ospitato ad esempio il *Coro dell'Accademia filarmonica romana* in un programma che da Palestrina arrivava a Stravinsky, nel 1971 i *Madrigalisti di Praga* con autori cechi antichi, e più tardi nel 1991 e nel 1994 i *Tallis Scholars*, nel 1985 *The King Singers* in un programma che, accanto a Tallis e a Poole e oltre a una serie di *negro spirituals*, si distingueva per le novità rappresentate dalle *Lodi a S. Antonio da Padova* di Poulenc e dal *Salmo 121* di Milhaud (il gruppo inglese sarebbe ritornato nel 2003). Ciò che più fa specie è il ricorso frequente negli anni 50 alla combinazione tra l'*Orchestra della RSI* e cori esterni alla Radio della Svizzera italiana, come il *Coro della Cattedrale di Strasburgo* nel 1953 sotto la direzione di Alfonse Hoch per il *Requiem* e la *Messa dell'incoronazione K 317* di Mozart (tra l'altro con un cast memorabile formato da Maria Stader, Lucie Rauh, Hugues Cuénod e Fernando Corena), il *Coro del Duomo di Treviri* nel 1954 sotto la direzione di Johannes Klassen nei *Vesperae solemnes de confessore* di Mozart e nella *Theresien-Messe* di Haydn, il *Freiburger Bachchor* nel 1955 per il *Messia* di Händel diretto da Theodor Egel (con tra gli altri Agnes Giebel), il *Münchener Philharmoniker Chor* nel 1957 per la *Passione secondo Matteo* diretta da Rudolf Lamy (tornato nel 1959 per *La creazione*). Il *Coro sinfonico della Cattedrale di Friburgo* nel 1963 per la *Missa solemnis* di Liszt diretta dall'abate Pierre Kaelin, lo *Zürcher Kammerchor* nel 1969 per la *Missa in angustis* di Haydn diretta da Johannes Fuchs. È quindi evidente che sull'ente radiofonico locale ci si appoggiava essenzialmente come a un prestatore di servizio (in grado di fornire un'orchestra professionale), anziché riconoscerlo come un centro di competenza che aveva sviluppato una tradizione proprio nel campo della musica vocale.

Non sfuggirà nemmeno il fatto che le scelte di programma indotte dai cori esterni erano orientate esclusivamente all'area tedescofona. Se ciò permise ai Ticinesi di familiarizzarsi con quel repertorio (che comunque la RSI con i suoi complessi aveva iniziato a portare in pubblico già nel decennio precedente), esse erano chiaramente il risultato della priorità che la manifestazione assegnava al consenso della parte allora preponderante del proprio pubblico, senza porsi il problema della possibilità di caratterizzarsi come ponte fra nord e sud approfittando proprio del grande impegno (e soprattutto dei risultati) dell'azione di Loehrer nel campo della musica vocale italiana classica e preclassica. In tal modo si continuò a dare fiducia a Theodor Egel che nel 1961 tornò con il *Coro Santa Cecilia* e l'*Orchestra sinfonica di Francoforte* a dirigere il *Requiem tedesco* di Brahms. Tale personalità, assai rappresentativa della tradizione tedesca, fu una delle presenze più fedeli ad Ascona, al punto che nel 1963 lo troviamo alla testa dell'*Orchestra* e del *Coro di Friburgo i.B.* nella *Johannes-Passion* di Bach, nel 1964 con il *Frankfurter Cäcilienverein* e la *Deutsche Solistenvereinigung* nella *Matthäus-Passion*, nel 1965 con il *Freiburger Bachchor* e il *Pfalzorchester Ludwigshafen* in un programma tra Bach e Brahms, nel 1967 col *Freiburger Bachchor* e la *Deutsche Solistenvereinigung* nella prima parte dell'*Oratorio di Natale* di Bach, mentre la seconda parte fu riservata all'anno successivo. Altri cori, prevalentemente tedeschi, si presentano in alternativa: la *Cantorei Barmen Gemarkte Wuppertal* e la *Bodenseeorchester* diretti da Helmuth Karlhöfer nella *Messa in si minore* di Bach

nel 1962, il *Süddeutscher Madrigalchor* e l'*Orchestra del Festival di Ludwigsburg* diretti da Wolfgang Gönnerwein ne *La creazione* nel 1979, il *Coro filarmonico di Praga* e l'*Orchestra filarmonica di Ostrava* diretti da Vaclav Smetacek nella *Messa glagolitica* di Janacek nel 1978.

L'*Orchestra della RSI* fu invece una presenza costante, benché dopo il 1955 non compaia più col proprio maestro titolare, a significare una demarcazione rispetto all'ente radiofonico probabilmente indotta dalla creazione nel 1953 dei *Giovedì musicali* diventati subito i *Concerti di Lugano*, animati appunto da Otmar Nussio il quale, oltre a curarne la programmazione in base alla sua funzione guida alla RSI, vi compariva regolarmente sul podio. Da quel momento in poi si creò una concorrenza per certi versi salutare tra le due rassegne, che in realtà si rivelarono complementari per il fatto di svolgersi in due stagioni diverse, in primavera quella luganese e nella tarda estate quella sopracenerina. Con ciò la Svizzera italiana venne a trovarsi in una situazione invidiabile nell'offerta musicale, potendo avvicinare un pubblico precedentemente rimasto alla periferia della grande circolazione concertistica a un vasto ventaglio di personalità ragguardevoli distribuite su una ventina di appuntamenti annuali, cresciuti numericamente nel tempo. Il fronte luganese innovò infatti rispetto alla precedente attività concertistica pubblica della RSI affidata essenzialmente ai propri maestri e preoccupata soprattutto dei contenuti, investendo su personalità di primo piano che, allo scopo di non creare doppioni con la manifestazione asconese, allargava lo spettro delle presenze a nomi non ancora comparsi in Ticino.

In verità già prima dell'inizio ufficiale del festival, oltre ad ospitare più volte in recital Wilhelm Backhaus ormai cittadino luganese, occasionalmente il Teatro Kursaal aveva fatto da cornice ad altre illustri personalità della musica: i pianisti Arturo Benedetti Michelangeli (1946, 1947), Alfred Cortot (ogni anno dal 1946 al 1955), Louis Kentner (1947, 1948), Joseph Turczynski (1947, 1948, 1952), Paul Baumgartner (1949), Niedzielski (1951, 1953, 1955, 1957), Edwin Fischer (1951), i violinisti Yehudi Menuhin (1947, 1948) e Jaques Thibaud il 10 maggio 1949 solista nella *Symphonie espagnole* di Lalo accompagnato dall'*Orchestra della RSI* diretta da Otmar Nussio. E se l'entusiasmo suscitato nel 1947 da Pierino Gamba e Ferruccio Burco (bambini prodigio in veste direttoriale) riportava all'ingenua realtà della provincia (d'altra parte alimentata dal clima del tempo, di un'Europa che rinasceva dal grado zero a cui era stata abbattuta dalle distruzioni della guerra), non era mancata la raffinata spettacolarità di una grande personalità quale Victor De Sabata sul podio dell'*Orchestra del Teatro alla Scala* in un programma beethoveniano nel 1947 e l'anno prima alla testa della *tournee svizzera* dell'*Orchestra dell'Augusteo* (complesso illustre e presenza quasi simbolica per il fatto di essere già stato al Teatro Kursaal sotto la guida di Bernardino Molinari tre decenni prima nel 1918 alla fine della precedente guerra).

Non bisogna dimenticare tuttavia che prima e durante la guerra (se pensiamo al memorabile concerto della *Radiorchestra* diretta da Pietro Mascagni nel 1938) il Teatro Kursaal aveva ospitato eventi musicali di grande portata, spesso grazie all'iniziativa del Circolo Italo-Svizzero, associazione che si muoveva sul crinale in cui la motivazione culturale sfumava in quella politica. L'orientamento filoitaliano infatti a quel tempo significava spesso filofascista, come abbastanza esplicitamente era dimostrato nel 1937 dalla muscolosa esibizione del pugile Primo Carnera promossa dall'attivissima associazione, che dell'Italia era impegnata a rispecchiare ogni ramificazione espressiva, come dimostrava la rivista *Stralugano* nel 1937 che faceva capo ai complessi leggeri dell'EIAR, all'orchestra di Pippo Barzizza, al Trio Lescano e ad altri artisti di successo dell'epoca presentati da Nunzio Filogamo. Come biglietto di visita di quella stagione italica nel 1938 aveva trionfato Beniamino Gigli (ritornato nel 1939, ma anche dopo la guerra nel 1947). Con ciò vi comparvero l'*Orchestra del Teatro alla Scala* nel 1939 in un programma dedicato a Beethoven, Respighi e Wagner sotto la direzione nientemeno che di Willem Mengelberg, ma già prima quella dell'*EIAR* di Torino nel 1938 e nel 1939 diretta da Armando La Rosa Parodi. Nel 1936 vi si esibì il *Coro del Teatro alla Scala* diretto da Vittore Veneziani (non ancora vittima delle leggi razziali che, dopo il 1943, l'avrebbero visto rifugiato a Roveredo Grigioni). Accanto a Backhaus (di nuovo sul palcoscenico del Kursaal nel 1942, nel 1943, nel 1944 e nel 1945, senza contare i suoi recital per gli *Amici della musica*) e agli artisti "nordici" già menzionati, come messaggeri della musica a Lugano fino alla fine della guerra dominavano gli Italiani. Ciò non fu solo il caso dell'opera che, oltre a rappresentazioni teatrali vere e proprie, riservò al pubblico locale la venuta di stelle di prima grandezza quali Toti Dal Monte (1932, 1934, 1939, ma anche nel dopoguerra, nel 1946), Riccardo Stracciari, Afro Poli, Richard Tauber (1933), Tito Schipa (1934), Lina Pagliughi (1937, 1945), Aureliano Pertile (1937), Titta Ruffo (1939), Eva Turner (1939), Giovanni Malipiero e Carlo Galeffi (1945). Arturo Benedetti Michelangeli ancor giovanissimo si presentò nel 1942 alla Casa d'Italia, il *Quartetto Poltronieri* nel 1942 nel 1943, e così altri interpreti strumentali.

Rispetto ad Ascona il passato musicale di Lugano era quindi di tutto rispetto, per cui la nascita di un festival sulle rive del Ceresio, benché successiva a quello verbanese, era meno sorprendente. Oltretutto, al di là degli artisti segnalati in ambedue le rassegne (anche al Teatro Kursaal dal 1953 in poi sfilarono Backhaus, la Haskil, Rubinstein, Serkin, Brailowsky, Anda, Casadesus, Arrau, Grumiaux, Stern, Milstein, Benedetti Michelangeli, Weissenberg, Francescatti, Magaloff, Foldes, Firkusny, Fournier, Navarra, Szeryng, Zabaleta), il festival luganese fu tribuna di apparizioni uniche nella Svizzera italiana a partire da Eugene Ormandy con l'*Orchestra di Filadelfia* (1953, 1954) e da Wilhelm Furtwängler con i *Berliner Philharmoniker* nel 1954.

Sequirono il *Collegium musicum italicum (Virtuosi di Roma)* diretti da Renato Fasano (1953, 1956), l'*Orchestra filarmonica d'Israele* diretta Paul Paray (1955, approdata ad Ascona solo 32 anni dopo), l'*Orchestra di Cleveland* diretta da Georg Szell (1957), l'*Orchestra da camera INR* di Bruxelles diretta da Edgard Doneux (1957), l'*Orchestra del Concertgebouw* di Amsterdam diretta da Eugen Jochum (1958) e diretta da Bernard Haitink (1975, ad Ascona solo 20 anni dopo), l'*Orchestra nazionale danese* diretta da Mogens Woeldike (1958), l'*Orchestra dell'ORTF* di Parigi diretta da Pierre Capdevielle (1960), *The Halle Orchestra of Manchester* diretta da Sir John Barbirolli (1961), l'*Orchestra di Radio Berlino* diretta da Gustav König (1962), l'*Orchestra da camera di Stoccarda* diretta da Karl Münchinger (1964), l'*Orchestra filarmonica di stato di Sofia* diretta da Constantin Iliev (1964, ad Ascona nel 1982), l'*Orchestra del Teatro Carlo Felice* di Genova diretta da Massimo Pradella (1965), la *Wiener Kammerorchester* diretta da Carlo Zecchi (1967), la *Residentje Orkest* dell'Aja diretta da Willem van Otterloo (1967, ad Ascona nel 1986), gli *Hamburger Symphoniker* diretti da Wilfried Boettcher (1969), l'*Orchestra dell'ORTF* di Strasburgo diretta da Ernest Bour (1969), la *Cincinnati Symphony Orchestra* diretta da Max Rudolf (1969, presentando tra l'altro le *Variazioni* di Dallapiccola), l'*Orchestra nazionale di Spagna* diretta da Rafael Frühbeck de Burgos (1972), l'*Orchestra del Südwestfunk* di Baden-Baden diretta da Ernest Bour nel 1973 in un interessante programma ispirato alla guerra (*Wellingtons Sieg* di Beethoven, *Ouverture 1812* di Ciaikovskij, *Variazioni op. 30* di Webern, *Sinfonia "in onore della Resistenza"* di Mario Zafred).

Fu in quella sede che la *Radiorchestra* poté venire a contatto con direttori del calibro di Leopold Stokowski (1953, 1954), Paul Klecki (1955, 1956), Hans Rosbaud (1956), Aulfo Argenta, Ernest Ansermet e Nino Sanzogno (1957), Lorin Maazel (1960), Antonino Votto (1955, 1960), Carl Schuricht (1958), Rafael Kubelik e Georg Szell (1961), Sergiu Celibidache (1953, 1956, 1963, 1966), Willy Boskovsky con Hilde Gueden in un programma operettistico viennese (1964), Mario Rossi (1964, 1968), Wolfgang Sawallisch (1964), Edouard van Remoortel (1965), Vittorio Gui (1966), Franco Caracciolo (1966), John Pritchard (1967), Anatole Fistoulari (1967), Charles Bruck (1967), Leopold Ludwig e Thomas Schippers (1969), David Zinman (1971), Antonio Janigro (1973), Fritz Rieger (1974), Günter Wand (1975), Luciano Berio in un programma di musiche proprie con Cathy Berberian e Anthony Di Bonaventura (1976), mentre come solisti vi sfilarono i pianisti Solomon (1955), Van Cliburn (nel 1962, sostenendo un raro *tour de force* con l'esecuzione combinata del *Primo* di Ciaikovskij e del *Secondo* di Brahms), Henriette Faure (1964), Friedrich Gulda (1965), Peter Katin (1966), Igor Drenikov (1967), Monique Haas (1972), il violoncellista Maurice Gendron (1957), i violinisti Johanna Martzy (1954), Gioconda De Vito (1957), Ricardo Odnoposoff (1958, 1972), Christian Ferras (1959, 1966), Guila Bustabo (1965, 1966), Franco Gulli (1966, 1970), Salvatore Accardo (1973), Peter Rybar (1974) e soprattutto David Oistrach giunto a Lugano nel 1961, facendo sensazione come messaggero delle aperture programmatiche che inauguravano l'epoca della distensione tra est e ovest, dopo che per decenni gli artisti sovietici erano rimasti nomi leggendari impossibilitati a varcare la cortina di ferro. Nell'autobiografia intitolata *Suoni e fortuna* (pubblicata a puntate sulla "Rivista di Lugano", 1984-1985), oltre ai già citati, Otmar Nussio ricorda la partecipazione al festival ceresiano di figure quali Pierre Monteux (1956), Igor Markevitch e Kurt Leimer (1954), Vasa Prihoda, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Sack, nonché l'*Orchestra del Teatro La Fenice* di Venezia diretta da Arturo Basile (1956), l'*Orchestre de la Suisse romande* (1957), il *Wiener Oktett* (1958), il *Quartetto italiano* (1954), la *Camerata* del Mozarteum di Salisburgo diretta da Bernhard Paumgartner (1954).

I *Concerti di Lugano* non uscirono quasi mai dalla via maestra del filone concertistico che caratterizzava anche la rassegna asconese, nonostante qualche proposta fuori dell'ordinario (*L'opera da camera di Roma* diretta da Napoleone Annovazzi che nel 1962 presentò il trittico *Serva padrona* di Pergolesi, *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari e *Il telefono* di Giancarlo Menotti, *Les Percussions de Strasbourg* con musiche di Kabelac, Varèse, Amy e Serocki nel 1969, o l'*Ensemble Musica Antiqua* di Vienna diretto da Bernhard Klebel, che nel 1970 si presentava come avamposto dei nuovi criteri di lettura del repertorio preclassico). Il fatto di essere essi sostanzialmente gestiti dalla RSI (con la Pro Lugano in posizione complementare) aveva mantenuto almeno in parte la programmazione aperta sui contenuti, soprattutto quando la responsabilità da Nussio passò ad Ermanno Briner. Nel 1965 Hermann Scherchen, dopo essersi già presentato due volte sul podio della *Radiorchestra* (nel 1955 con Benedetti Michelangeli nel *Concerto K 450* di Mozart e nel *Concerto in la minore* di Schumann; nel 1962 con la *Terza* di Brahms ed accompagnando Pierre Fournier nel *Concerto* di Dvorak), vi diresse la sua originale versione della bachiana *Arte della fuga*. Ma fu Edwin Loehrer a distinguersi per i programmi significativi, nel 1962 alla testa del suo coro con l'impegnativo abbinamento stravinskiano della *Messa* e de *Les noces* (composizione fino ad allora mai eseguita in Ticino). Nel 1963 gli fu riservato l'omaggio di una serata con la *Società cameristica di Lugano*: sull'onda della risonanza del "Grand Prix du disque" assegnato alle sue prime registrazioni monteverdiane egli fu chiamato a presentare una scelta di *Madrigali guerrieri e amorosi* accoppiata ad alcuni *Péchés de vieillesse* di Rossini che proprio quell'anno avrebbero pure ottenuto un "Grand Prix du disque". Nel 1968, in margine alle sedute di registrazione per un ulteriore disco rossiniano, Loehrer con i solisti della *Cameristica* presentò in pubblico al Teatro Kursaal la *Petite messe solennelle*. Col *Coro* e l'*Orchestra della RTSI* negli anni successivi sotto la sua direzione seguirono la versione da concerto del *Fidelio* di Beethoven (1970), i *Quattro pezzi sacri* di

Verdi uniti al *Dixit Dominus* di Vivaldi (1973), il *Requiem* di Mozart (1975) e la bachiana *Johannes-Passion* (1976).

Persi i nomi di prestigio, ciò non impedì al cartellone luganese negli ultimi anni di indebolirsi, cosicché l'esecuzione del *Requiem* di Dvorak con i solisti, il *Coro e l'Orchestra della Filarmonica ceca* diretti da Vaclav Neuman suonò nell'ultima edizione del 1976 come l'involontario segnale della sua fine.

A conti fatti, nonostante la relativa distanza che le *Settimane musicali* di Ascona mantennero rispetto all'ente radiofonico e i suoi operatori, la concorrenza con Lugano costituì un arricchimento per la vita culturale del paese.

La situazione mutò a partire dal 1972 quando, già consolidato dopo il suo arrivo nel 1969 come nuovo titolare dell'*Orchestra della RTSI* (ormai allargata anche alle funzioni televisive), Marc Andreae poté espandere il suo attivismo salendo regolarmente sul podio di Ascona. Con alle spalle l'esperienza dell'appuntamento annuale della serata di "Musica viva" integralmente dedicata alle composizioni contemporanee nell'ambito dei *Concerti pubblici alla RSI* a partire dal 1973, a lui va principalmente ascritta l'apertura del cartellone asconese alla musica del nostro tempo dopo il 1977 con la presentazione di opere in prima esecuzione.

A dire il vero si trattava di ritrovare un principio programmatico che nei primi anni era tutt'altro che mancato, come già abbiamo visto. In proposito occorrerebbe soffermarsi sull'ultimo concerto diretto da Loehrer nella prima fase, il 16 aprile 1950, quando accanto a pagine da *Il ritorno di Ulisse in patria* e al *Davidde penitente* di Mozart, il maestro del *Coro della RSI* inserì *Cinque frammenti di Saffo* di Luigi Dallapiccola e il *Concerto funebre per Duccio Galimberti* di Giorgio Federico Ghedini, scelta coraggiosissima in quel momento, che evidentemente non riscosse il dovuto interesse, se negli anni successivi il suo nome scomparve e con lui simili occasioni di approfondimento. Per un ventennio infatti da questo punto di vista ci si dovette accontentare di presenze contemporanee indirette, portate dai complessi sinfonici ospiti, spesso tenuti nelle loro *tournee* a presentare autori del proprio paese come biglietto di visita. Nel 1960 i giapponesi della NHK aprivano ad esempio il loro concerto con *Mandala* di Toshirô Mayuzumi, nel 1966 l'*Orchestra di Liverpool* eseguì le *Danze rituali da "Midsummer Marriage"* di Michael Tippett, nel 1971 l'*Orchestra di Varsavia* diretta da Witold Rowicki presentò il *Livre pour quatuor* di Witold Lutoslawski, nel 1973 l'*Orchestra da camera di Belgrado* diretta da Antonio Janigro incluse *Evolution* di **V. Radovanovic**, nel 1974 l'*Orchestra sinfonica di Sydney* diretta da Willem van Otterloo fece conoscere *Prospects* di **D. Banck**, nel 1975 l'*Orchestra di Mosca* fece spazio a *Perpetuum mobile* di **B. Piart**, mentre l'*Orchestra filarmonica slovena* diretta da Anton Kolar apriva il suo programma con le *danze balcaniche* di **M. Tajcevic**, nel 1977 l'*Orchestra filarmonica di Zagabria* diretta da Lovro von Matacic presentò la suite *Istria* di **N. Devcic**, nel 1982 l'*Orchestra filarmonica di Sofia* diretta da Constantin Iliev inalberava nel suo programma la *Rapsodia bulgara* di Pancho Vladiguerov, nel 1986 l'*Orchestra filarmonica slovena* diretta da Milan Horvat presentava la *Danza rapsodica* di **U. Krek**. Come si vede si tratta di occasioni rare e tutt'altro che significative. Tuttavia qualcosa lentamente si muoveva, tanto che nel 1973 Marcel Couraud alla testa dei *Solisti dei cori dell'ORTF* di Parigi dedicava una buona metà del suo concerto a composizioni recenti (*Cinq rechants* di Olivier Messiaen, lo *Stabat Mater* di Penderecki e *Dodecameron* di Ivo Malec), mentre nel 1977 Paul Mefano dirigeva l'*Ensemble 2E 2M* in un concerto tutto novecentesco che allineava Debussy, Bartok, Berg, Webern e Stockhausen.

Proprio in quell'anno comincia la serie delle prime esecuzioni affidate all'*Orchestra della RTSI*, simbolicamente con una composizione di Wladimir Vogel, ormai membro d'onore del comitato organizzatore essendosi da più di un decennio trasferito a Zurigo, ma rimasto molto legato alla manifestazione e all'ambiente asconese al punto da concepire il suo intervento, dal titolo *Addio*, alla memoria dell'avvocato Leone Ressiga Vacchini (primo presidente del festival) tragicamente scomparso il giorno di Santo Stefano del 1976 in un incidente stradale. In verità l'omaggio era doppio poiché con ciò la manifestazione asconese confermava la considerazione da sempre riservata al compositore russo-tedesco ormai diventato svizzero. Nel 1966, in occasione dei suoi 70 anni, aveva fatto un'eccezione dedicandogli un'intero concerto diretto da Nino Sanzogno, in cui vennero eseguiti il *Concerto per violino* interpretato da Andrej Luetschg e sei frammenti dalla prima parte di *Thyl Claes*, il capolavoro composto a Comolengo tra il 1937 e il 1942. Inoltre nel 1970 aveva affidato all'*Orchestra della Radiodiffusione belga* diretta da Daniel Sternefeld il suo *Cantico in forma di canone a quattro voci* proprio "dedicato alle Settimane musicali di Ascona". In verità la riconoscenza per Wladimir Vogel non sarebbe mancata nemmeno *post mortem* quando nel 1986 venne allestita una mostra a lui dedicata e presentata da Roman Vlad (a rivelare aspetti ancora inediti della sua esperienza e a documentare gli anni di profugo antinazista con risvolti problematici proprio per quanto riguardava l'accoglienza nel nostro paese) arricchita dall'esecuzione dell'oratorio *Wagadu* da parte del *Coro della RTSI* diretto da Francis Travis. L'importanza dei suoi *Madrigali* ne indusse in seguito la ripresa da parte di André Ducret, il quale nel 1990 apriva con questa composizione dodecafonica il concerto del *Coro della RTSI*, collegandola idealmente alla matrice rinascimentale italiana di cui era testimonianza il programma del 15 ottobre interamente riservato a composizioni vocali basate sui versi del *Pastor fido* di Guarini.

La novità dal 1977 in poi fu rappresentata non solo e tanto dall'inserimento di una prima esecuzione, quanto dall'incarico di composizione di volta in volta assegnato a un musicista svizzero (alternato a un compositore



ticinese). Oltre a prendere atto del fatto che le proposte di musica contemporanea non suscitavano più perplessità o resistenza nel pubblico, e constatando come altre rassegne avessero ormai da tempo concesso spazi anche ampi alla nuova creazione, gli organizzatori (a quel punto sotto la presidenza di Dino Invernizzi tuttora perdurante) intendevano rendere conto della vivacità della scena compositiva nazionale. Il caso volle che in quel primo anno, oltre al nuovo pezzo di Vogel, il cartellone riservasse un'altra prima esecuzione, significativamente ascritta a un compositore (come abbiamo visto) da tempo legato ad Ascona, Albert Moeschinger, il cui *Chiaroscuro* figurava nel concerto della *Zürcher Kammerorchester* diretta da Edmond De Stoutz. Le *Settimane musicali* ebbero modo di rendere omaggio a Moeschinger anche in successive occasioni (con l'esecuzione del *Quatuor Anthérin* nel 1980 da parte del *Quartetto svizzero di sassofoni* e nel 1997 dei *Quattro pezzi brevi* per archi con l'*Orchestra della Svizzera italiana* diretta da Armin Jordan). Seguirono quindi, diretti da Marc Andreae *Musica concertante* di Will Eisenmann (1978), *Cercles* di Conrad Beck (1979), *Due notturni* di Jean Derbès (1980), *Pezzo sinfonico* di Wladimir Vogel (1981), *Invitatio ad Miserere* di Claudio Cavadini (diretto dall'autore stesso nel 1982), *Canto* di Jaques Wildberger (1983), *Montes Argentum* di Carlo Florindo Semini (1984), *Musica Luminosa* di Rudolf Kelterborn (1985), *Diamant d'herbe* di Eric Gaudibert (1986), *Il mattino dopo* di Francesco Hoch (1987), *En rêve* di Norbert Moret nel 1988 dedicato ad Anne-Sophie Mutter (la quale, dopo essere apparsa nel 1984, tornava ad Ascona proprio per interpretare questo lavoro che di lì a poco avrebbe registrato su disco), *Ascona* di Jost Meier (1989), *Il lamento dell'acqua* di Paul Glass (1990), *Ostinato funebre* di Heinz Holliger (1991), *Sinfonietta op. 81* di Jean-François Zbinden diretta da Milan Horvat (1992), *Adagi II* di Renzo Rota diretti da Wolf-Dieter Hauschild (1993), *À la recherche du son perdu* di Robert Suter diretta da Nicholas Carthy (1994), che l'anno successivo avrebbe diretto anche *L'impossible absence* di Jean-Claude Schläpfer, *Ballata* di Renato Grisoni diretta da Muhai Tang (1996), *Visioni notturne* di Gian Antoni Derungs diretta da Serge Baudo (1997), *Ahn-Nachtung* di Thomas K. J. Mejer diretta da Serge Baudo (1998), *Concept pour orchestre: échapper au temps est-ce possible?* di Pierre Mariétan diretta da Serge Baudo (1999), il quale l'anno successivo diresse ancora *Till längt in pa natten* di Nadir Vassena, *About games, tenderness, violence & more* di Mathias Rüegg diretto da Alexander Vedernikov (2001), *Aurora* di Jean-Luc Darbellay diretta da Michael Stern (2002), *Pax gallica* di Diego Fasolis con *I Barocchisti* diretti dall'autore (2003). Successivamente il ciclo di tali presenze fu interrotto, non per esaurimento delle occasioni (ché il vivaio di compositori svizzeri è particolarmente fiorente), ma col venir meno del contributo che all'operazione veniva tradizionalmente dato da Pro Helvetia, aggiunto alla difficoltà sempre maggiore di trovare direttori ospiti di valore disposti ad assumersi il compito di presentare con convinzione le novità. In verità, benché l'arco di oltre due decenni su cui si sviluppò l'operazione stia ad indicare un impegno non indifferente (all'inizio non si era nemmeno contato sul sostegno della fondazione svizzera per la cultura) e la messa in evidenza del panorama variato della creazione elvetica (con effetto mobilitante delle forze ticinesi), su questo aspetto non si puntò mai abbastanza per caratterizzare in modo visibile la manifestazione, trattenuti anche dal timore che il pubblico disertasse gli appuntamenti nel caso se non accondisceso nelle preferenze. In fondo lo spazio riservato alla musica contemporanea fu riconosciuto più come un dovere culturale che come una motivazione. Lo rivelava tra l'altro l'"ecumenismo" delle scelte, teso a garantire una rappresentatività a largo raggio senza impegnarsi in una o in determinate tendenze che avrebbero potuto attirare sulla rassegna una specifica e costante attenzione. Il fatto che l'iniziativa fosse abbandonata senza suscitare reazioni non può accontentarsi infatti di riscontrare nell'indifferenza la giustificazione del suo mancato radicamento. Il problema potrebbe infatti essere considerato dal lato opposto: non fu forse il modo scontato e vagamente "burocratico" con cui vennero proposte le prime esecuzioni a determinarne la marginalizzazione? La musica del nostro tempo ad Ascona non andò mai al di là della funzione esornativa, comparando tra le righe. Anche quando venne proposta attraverso personalità di primissimo piano ciò capitava di riflesso, come conseguenza di una bravura che il mercato concertistico riconosceva agli interpreti (fu il caso del meritevole Ernest Bour il quale, alla testa dell'*Orchestra del Südwestfunk di Baden-Baden*, nel 1973 diresse *Changement* di Rudolf Kelterborn; fu il caso di Aurèle Nicolet e Heinz Holliger nel 1974 interpreti di soli per flauto e oboe di Niccolò Castiglioni e Edisson Denisov, e del duo pianistico di Alfons e Aloys Kontarsky che nel 1979, oltre a Mozart e Debussy, presentò il secondo libro delle *Structures* di Pierre Boulez, *Monologo* di Bernd-Alois Zimmermann e *Lesearten* di Tilo Medek), oppure del modo in cui essi si erano concessi alle aspettative del pubblico generico (come fu il caso di Krzysztof Penderecki nel 1993 il quale sul podio della *Deutsche Kammerakademie* diresse la propria *Sinfonietta per archi* e il *Concerto per viola e orchestra* nella versione per violoncello interpretata da Boris Pergamenschikov). Per questo motivo raramente la stampa specializzata fu attirata dalle proposte della rassegna asconese. Non era sufficiente un cartellone attrattivo e all'altezza dei parametri esecutivi internazionali (che gli organizzatori seppero sempre garantire) per assicurarsi quel tipo di attenzione, ma piuttosto un profilo che assicurasse alla manifestazione una sua unicità e che servisse a distinguerla nell'affollato panorama degli appuntamenti musicali estivi, generalmente destinati a contendersi gli stessi nomi e gli stessi programmi. La carta della musica contemporanea, giocata in altro modo, sarebbe potuta servire a questo obiettivo. Il tentativo in verità non mancò se è vero che il concerto già menzionato dell'*Ensemble 2E 2M* nel 1977, interamente novecentesco, fu collocato alla Taverna nel quadro di una dichiarata apertura che, con la scelta

del luogo non canonico (dopo essere stato nei primi anni del festival un ripiego obbligato), assumeva un che di trasgressivo. Non per niente tutto era cominciato il 7 ottobre 1975 quando la Taverna riapriva i battenti per ospitare Cathy Berberian, accompagnata al pianoforte da Bruno Canino in una manifestazione definita "concerto per i giovani". Da un buon decennio la fama della cantante si era consolidata, anche al di là delle cerchie dei frequentatori dei festival di musica contemporanea (che allora facevano testo), eppure il suo inserimento nel cartellone asconese in un certo senso richiedeva di essere giustificato, al punto che si scelse quel modo piuttosto goffo, sicuramente indotto dalla presenza nel programma di alcune canzoni dei Beatles trascritte in chiave seria da Louis Andriessen, accanto a composizioni di Monteverdi, Debussy, Stravinsky, Weill, Cage, Berio e della stessa cantante, la quale non mancava di siglare i recital concepiti su misura delle proprie doti esecutive con il suo *Stripsody*, un'elaborazione delle onomatopее fumettistiche tradotta in termini vocali dal suo sottile *humour*. L'anno dopo fu la volta di Milva, giustificata dal fatto di essere passata proprio in quegli anni, grazie a Giorgio Strehler, da cantante di massa a vestale del teatro brechtiano, per cui al grande drammaturgo tedesco fu consacrato il suo recital con musiche di Kurt Weill e Hanns Eisler. Nel 1978 la finestra sull'inedito, grazie a Ben Zimet e al suo gruppo, si apriva sul folclore yiddish. Tuttavia, come si vede, nonostante le buone intenzioni il percorso alternativo procedette in un modo troppo zigzagante e anche dispersivo, come si rileva dall'intervallo prolungato fino al 1982 per ascoltare la *Salonorchester* di Basilea in una puntata all'Albergo Monte Verità. Con ciò le *Settimane musicali* documentavano un genere che stava risorgendo facendo la fortuna discografica di alcuni gruppi anche svizzeri, senza tuttavia riflettere sulla sua perfetta compatibilità con lo storico luogo turistico che esse rappresentavano. Col senno di poi, considerando l'iniziativa di Interlaken negli anni 90 di ospitare il festival delle orchestre di *Salonmusik*, è da rimpiangere l'occasione persa da Ascona di farsi promotrice di una proposta perfettamente alla misura delle proprie caratteristiche. Negli anni successivi l'idea di arricchire il cartellone con un'offerta di qualità specifica venne del tutto abbandonata.

Eppure tale problematica si era posta agli organizzatori fin dai primi anni. Se il "grande concerto jazz in margine alle Settimane musicali", che il 29 settembre 1957 registrava il passaggio della popolare figura di Sidney Bechet, fu un evento isolato per un genere che rimase sempre estraneo alla manifestazione, se l'anno dopo fu accolto il *Coro dei cosacchi del Mar nero* con un programma di folclore russo, nel 1956 era iniziata la serie di proposte legate al balletto. Oggi non riusciamo ad immaginare come sul palco della palestra delle scuole, già angusto per le orchestre di passaggio, Serge Lifar potesse garantire il corretto svolgimento del suo *Gala de danse*. Eppure nel 1958 vi passò Milorad Miskovitch con il *Ballet de Paris*, nel 1959 il *Ballet Jean Babilée*, nel 1960 l'*American Festival Ballet* che divideva la scena all'aperto con il *Ballet de Genève*, nel 1961 il *Ballet russe* di Irina Grjebina. Ce n'era abbastanza per sviluppare una valida linea programmatica in grado di specializzare la manifestazione in un ambito originale che, al di là di proposte di per sé già altisonanti, potesse portare un valore aggiunto. Ciò non avvenne e, dopo l'apparizione del Sami Molcho nel 1963, il buio calò su questo capitolo, anche se proprio il fatto che l'addio fosse affidato a un geniale mimo ha un sapore vagamente paradossale. Quasi contemporaneamente infatti montava la stella di Dimitri - proprio il mimo di Ascona - a cui di lì a poco sarebbe riuscita l'impresa di creare un proprio teatro e una propria scuola a due passi dal suo luogo di nascita (a Verscio), attirando in fondo lo stesso sensibile pubblico forestiero che alimentava le *Settimane musicali* ed ottenendo il suo sostegno. In prospettiva rimane inspiegabile l'incapacità di integrare le due realtà semplicemente allargando il ventaglio della manifestazione asconese; e non la giustifica la mancanza di strutture adeguate, poiché la situazione di un villaggio delle Centovalli non era certo più favorevole rispetto alle prospettive che poteva offrire il borgo verbanese.

Un contributo a giocare la carta della specificità come valore aggiunto venne anni dopo dalla Televisione della Svizzera italiana, che inizialmente comparve in forma passiva registrando una singola manifestazione già programmata ma la quale poi, constatando il disturbo che la sua presenza arrecava al pubblico nei luoghi già poco confortevoli in cui si svolgeva la rassegna, fu indotta a concepire la sua presenza in modo attivo presentando un prodotto a valenza spettacolare che giustificasse a un tempo la proposta in pubblico e la destinazione allo schermo. Con *Laboratorio di musica e danza* il 15 ottobre 1975 prese in tal modo avvio una serie di realizzazioni che si protrassero per tredici anni di seguito con proposte articolate nella dimensione scenica, sempre più sviluppate dal punto di vista drammaturgico, coinvolgenti altre componenti oltre la musica (danza, recitazione, proiezioni, ecc.) e perciò orientate ad individuare i punti di contatto e di sintesi tra espressioni artistiche lontane nell'apparenza ma, nel modo in cui venivano coniugate, capaci di evidenziare rapporti di dipendenza e di interazione a livello di un'organicità rivelatrice di significati ulteriori. Fu un itinerario di ricerca che riguardò in prima persona lo scrivente, nella funzione allora di produttore televisivo mobilitato in modo appassionante nel tentativo di conciliare la complessità crescente degli allestimenti con le esigenze del piccolo schermo da una parte e la loro tenuta come spettacolo dal vivo dall'altra. Il menzionato primo spettacolo prendeva spunto dal carattere gestuale delle espressioni di avanguardia musicale per collegarle all'arte coreica *tout court*. Il gruppo di tromboni *Brass Art* di Colonia, chiamato a dar fiato a *Discours II* di Vinko Globokar, a *Proporzioni* di Luca Lombardi, a *Kom Sol* di Wolfgang Koenig, ad *Atem* di Mauricio Kagel e alla *Sequenza* per trombone solo di Luciano Berio, fu coinvolto in un percorso che attraverso il suono metteva in moto i corpi gesticolanti dei solisti del corpo di ballo del Teatro

alla Scala coreografati da Amedeo Amodio, a loro volta stimolati a restituire il movimento agli esecutori in un intreccio che abbatteva i confini tra musica e danza. Tra l'altro in tal modo (in un certo senso dalla porta di servizio) la musica d'avanguardia faceva ingresso nella manifestazione asconese.

Troppo sacrificata nell'esiguità dello spazio della Taverna, la realizzazione televisiva trasmigrò nel 1976 nella Chiesa di San Francesco chiamata a far da cornice al *Ludus Danielis*, il dramma liturgico del XII secolo affidato al Clemencic Consort in un allestimento *ad hoc* che trasformò lo spazio dell'altare in un palcoscenico su cui i personaggi in costume, agenti sui dislivelli di una scenografia graduata a piramide, davano vita all'episodio biblico colto dall'ensemble viennese al grado di una didascalicità travalicante il tempo, al punto da entusiasmare gli spettatori come se il coinvolgente *Te Deum* finale fosse musica d'oggi. In verità l'entrata gratuita, rompendo la logica selettiva, aveva attirato un pubblico popolare che ritrovava nell'antica rappresentazione l'essenzialità di un sentire rimasto immutabile nelle espressioni subalterne. Le prime due proposte televisive ebbero quindi il merito di allargare i confini verso il Novecento radicale la prima, e verso il profondo Medioevo la seconda (dopo che un assaggio sporadico di musica dell'epoca gotica era stato offerto al pubblico asconese nel 1974 dal complesso *Ars Antiqua* di Milano in un concerto comprendente musiche di Machault, de la Halle, De Bornel, Landini, B. da Padova, Dufay e anonimi). Parallelamente alla presenza dei *Fistulatores et tubicinatores varsovienses* nel cartellone del 1977, il seicentesimo della morte di Guillaume de Machault diede lo spunto all'iniziativa della televisione per evocare il grande maestro dell'*Ars nova*, il quale, avendo lasciato testimonianze ragguardevoli sia in campo poetico sia in campo musicale, permise a Gilberto Isella e allo scrivente di ricavare dal poema dialogato dal titolo *Le voir dit* l'impianto di uno spettacolo basato sul suo rapporto con la pupilla Peronelle. Intorno agli attori Raoul Grassilli, Patrizia Milani e Walter Maestosi, nella spirale dell'immaginario simbolico dell'amor cortese, si sviluppò quindi il floreale intreccio di musica profana e sacra, di canto espressivo e speculativo ad un tempo, riflesso nelle coreografie di Amedeo Amodio e culminante nella monumentale *Messe de Notre Dame* interpretata dall'ensemble di Guy Robert. L'interesse per l'argomento e per la formula procurò l'occasione di presentare l'allestimento il 12 settembre anche a Milano, nella Sala Verdi del Conservatorio, nel contesto degli *Incontri con la musica dei Pomeriggi musicali*.

Il Medioevo fu ancora argomento dello spettacolo allestito nel 1980 nella palestra locarnese della Peschiera. *Asinaria festa*, concepita da Carlo Ippolito intorno alla "messa dei pazzi" tramandata da un manoscritto proveniente dalla diocesi di Sens, documentava la sequenza di funzioni alternative che la chiesa nell'occasione delle "calende di gennaio" concedeva a un popolo ancora legato agli antichi riti pagani. La compagnia di attori *Alla ringhiera* diretta da Franco Molè e l'*Ensemble Guillaume Dufay* di Parigi ne animavano l'azione. Procedendo nel tempo, sempre sceneggiata da Carlo Ippolito, con *La danza del Principe* nel 1982 venne l'incontro col Rinascimento presentato nei risvolti della corte e della campagna (delle raffinatezze legate alla musica e alla danza che qualificavano il gusto del cortigiano e delle durezza che caratterizzavano la condizione contadina). Il *Court Dance Company of New York* con le coreografie di Charles Garth che restituivano l'eleganza della danza di società del tempo, coadiuvato dagli strumentisti della *Schola Cantorum Basiliensis*, si alternava agli attori guidati da Massimo Navone e al *Consort of Musike* diretto da Anthony Rooley. L'ensemble londinese (di cui faceva parte Emma Kirkby), già riconosciuto ai vertici del genere per le interpretazioni di De Rore, Marenzio e altri autori cinquecenteschi di cui diede un succoso assaggio in quello spettacolo al Castello del Sole, sarebbe tornato due anni dopo ad inaugurare la serie di spettacoli televisivi allestiti nella spaziosa Nuova Palestra comunale. Col titolo di *Selva di varia ricreazione*, sul filo delle canzonette, dei madrigali, dei capricci, delle serenate e dei dialoghi attinti dall'omonima raccolta di Orazio Vecchi del 1590, con l'aggiunta di alcune facezie vocali di Adriano Banchieri, il gruppo di Anthony Rooley restituiva per l'occasione gli inediti di quella straordinaria raccolta che, riferita alla commedia dell'arte, ne giustificava il rapporto con le maschere dai cui canovacci Sergio Vartolo ricavò una sceneggiatura che ne collegava l'estro e la bizzarria agli spunti musicali e alle evoluzioni dei danzatori coreografati da Peter Heubi. Un altro gruppo inglese sarebbe stato al centro dello spettacolo che nel 1987 propose *Il pastor fido*, la celebre commedia pastorale di Giovanni Battista Guarini (1584) i cui artificiosi e vaghi versi alimentarono una moltitudine di madrigali lungo un secolo, che a sua testimonianza lasciò alla storia l'armonioso connubio di musica e poesia. Al *Chiaroscuro Ensemble* animato da Nigel Rogers fu affidato il compito di dar voce alle pagine di Luzzaschi, Wert, Gagliano, Monteverdi, Marenzio, Banchieri, Gastoldi, Ghizzolo, Del Mel, Falcone, Schütz, Tomasi, D'India, Rigatti, che in stili di epoche diverse attinsero alla dolcezza e all'eleganza di quella poesia, inquadrati nel percorso scenico della commedia rivisitata dagli attori diretti da Massimo Navone con la partecipazione del *CH-Tanztheater* diretto da Etienne Frey. Succedendosi come veri e propri capitoli di storia della musica, sollecitati dall'*Anno europeo della musica* che celebrava il triplo centenario di Bach, Händel e Scarlatti, per lo spettacolo televisivo nel 1985 fu proposto in forma immaginaria l'incontro tra i due geni tedeschi della musica. La documentata presenza nella città sassone dei due musicisti il 28 maggio 1719 bastò ad Eduardo Rescigno per concepire *La locanda di Halle*, per rappresentare i due maestri (interpretati da Massimo Foschi e Umberto Ceriani) rispettivamente in arrivo da Köthen e in partenza per Amburgo nello stesso luogo in cui, anche se forse non si incontrarono di persona, aleggiò il loro spirito in un confronto di concezioni del mondo e dell'arte arricchito dalla presenza della cantante Francesca Cuzzoni (interpretata da Daniela Dessi) e dal ruolo mediatore del

locandiere interpretato da Ernesto Calindri. La regia era affidata a Lamberto Puggelli mentre è da ricordare la partecipazione dell'*Ensemble baroque de Nice* diretto da Gilbert Bezzina. Il Settecento riguardò anche gli spettacoli del 1981 e del 1983 realizzati in coproduzione con "Trésors retrouvés" a cura di Alice Pole. Il primo segnava il ritorno nello spazio del sacro trasformando ancora la Chiesa di San Francesco in luogo scenico, questa volta posto al servizio di un'esperienza di un'epoca più vicina alla nostra che, nella marginalità geografico-culturale della Spagna settecentesca, rivelava la vitalità dell'immaginario religioso popolare il quale, in anni in cui l'opera dominava con i suoi sofisticati modelli di musica teatrale, recava ancora l'impronta epica della sacra rappresentazione medievale. La scelta di *Villancicos* che ad ogni Natale il monaco Antonio Soler maestro di cappella nel convento dell'Escorial presentava ai fedeli coniugando la festosità all'edificazione, restituiti dalla ricerca musicologica di Julian Llinas-Mascarò, rivelava la freschezza di un'espressione tutta da riscoprire nella verità di un recitativo a metà tra il parlato e il canto fermo liturgico, aperto alle intonazioni colorite e corroborate dai ritmi di danza desunti dalla pratica del flamenco. Quali scene di teatro didattico, l'asse portante ne era rappresentato dal coro di bambini, nella fattispecie rappresentato dai Piccoli Cantori solisti e dal Coro dell'Escolania di Santa Cruz del Valle de los Caidos diretti da Arthur Haas.

Il secondo era la restituzione di *Les Troqueurs*, l'opera buffa di Antoine D'Auvergne rappresentata per la prima volta nel 1753 alla Foire Saint-Laurent, il luogo di Parigi dove (unitamente alla Foire Saint-Germain) era praticato il "théâtre en liberté" in opposizione ai generi teatrali seri e stilizzati dell'*Académie Royale de Musique*. Il lavoro, che si colloca al punto culminante della cosiddetta "querelle des bouffons", venne interpretato da Marie José Sanchez, Maria Elena Tintes, Gustavo Beruete, Luis Alvarez e dai musicisti e danzatori del *London Baroque Dance Theatre* diretto da Stephen Preston.

Ma anche il Novecento fu subito al centro dell'attenzione degli allestimenti televisivi. Nel 1978, sull'onda della fortuna arrisa al teatro brechtiano in campo italiano, fu proposta una riduzione in forma di "Songspiel" (commissionata per l'occasione ad Italo Alighiero Chiusano) di *Happy End*, un lavoro del grande drammaturgo che nel 1929 avrebbe dovuto replicare il successo della *Dreigroschenoper*, ma che in realtà rimase nella memoria solo per lo spessore drammatico delle canzoni di Kurt Weill (primo fra tutti *Surabaya Johnny*). In un'azione poliziesca piena di colpi di scena con la malavita rappresentata come metafora della società borghese opposta all'Esercito della salvezza visto in realtà come la sua facciata filantropica, il soldato di Dio Lilian Holiday (Milena Vukotic) si confrontava al gangster Bill Cracker (Giancarlo Zanetti) in un intreccio dove i berretti azzurri, angeli custodi della pubblica e privata moralità, ne smascheravano le imprese criminose, a loro volta resi inoffensivi dalle debolezze sentimentali. Di quella rappresentazione con la regia di Mirto Storni, capace di sfruttare al massimo lo spazio improbabile della vecchia palestra, si ricorda la geniale trovata di Max Stubenrauch che, in assenza di quinte mobili, di palcoscenico girevole e di elevatori, ottenne i cambiamenti di scena attraverso la trasformazione a vista (per opera degli stessi attori) del prospetto dell'organo (che faceva da sfondo alla sede dell'Esercito della salvezza) nel bar adibito a covo dei banditi. La direzione musicale era affidata a Giorgio Bernasconi sul podio del gruppo *Musica Insieme di Cremona*, mentre i *song* di Weill erano cantati da Gigliola Negri da poco emergente nel panorama della canzone alternativa, la quale sarebbe scomparsa pochi anni dopo senza aver avuto il tempo di raccogliere il frutto di queste azzeccate scelte.

Nel 1979, col titolo *... Senza fili ...*, lo spettacolo multimediale veniva sollecitato dalla dimensione a 360 gradi del Futurismo. In un montaggio di materiali letterari, teatrali, visivi e musicali a cura di Gilberto Isella, Gianfranco Maffina e dello scrivente il primo movimento d'avanguardia del secolo riviveva in una movimentata azione che ne evocava gli slanci, la foga emancipatrice e le bizzarrie in margine alla riproposta delle composizioni riscoperte di Francesco Balilla Patella, autore nel 1910 del *Manifesto della musica futurista*. Dello spettacolo, che terminava sull'inquietante suono degli intonarumori di Luigi Russolo a conclusione della scena della morte del protagonista de *L'aviatore Dro* di Pratella, erano interpreti il *Teatro alla ringhiera* di Roma diretto da Franco Molè con la partecipazione di Martine Brochard, i danzatori di *Choreo 77* con la coreografia di Jury Ackermann, il tenore Oslavio Di Credico e l'*Orchestra della RTSI* diretta da Bruno Martinotti. Contemporaneamente, come era stato il caso due anni prima con l'esposizione dedicata a Guillaume de Machault, al Castello Visconteo di Locarno veniva allestita una mostra documentaria su Francesco Balilla Patella, ad attirare l'attenzione critica sul maggior movimento d'avanguardia italiano che alcuni anni dopo, con la grande esposizione di Palazzo Grassi a Venezia nel 1986, avrebbe portato il Futurismo al centro dell'attualità culturale.

Dell'avanguardia storica l'appuntamento televisivo del 1986 non trascurò il versante francese, riservato alla stagione del "Groupe des Six" che, tra salotto e provocazione di strada, venne evocata in uno spettacolo sceneggiato da Ornella Volta. Col titolo di *Bonjour Paris!*, su documenti e testimonianze che rivelavano l'intrepida progettualità del movimento ispirato da Satie, si articolava il vivace confronto tra i protagonisti di quel momento di emancipazione artistica che non riguardava solo la musica (Milhaud, Auric, Honegger, Poulenc, Tailleferre, Durey) ma che aveva il suo mentore in Jean Cocteau. Le composizioni argute di quel collettivo, tra chiassosi echi di *Music Hall* e l'acidità di politonalismi esaltanti il moderno caos urbano, culminava nei due momenti spettacolari che impegnavano non solo l'*Orchestra della RTSI* diretta da Marc Andreae ma anche anche la cantante Judy Roberts, gli attori diretti da Massimo Navone e i danzatori del

*Teatro del mimodramma*, con la coreografia di Marina Spreafico nei due balletti canonici del tempo composti da Darius Milhaud, *Le Boeuf sur le Toit* e *La Création du Monde* che riproponevano le scene e i costumi dell'epoca, rispettivamente di Guy-Pierre Fauconnet e Raoul Dufy, e di Fernand Léger. Dopo tredici anni tuttavia, non più in grado di giustificare realizzazioni tanto complesse ed onerose, la TSI interruppe la collaborazione con le *Settimane musicali*, non solo facendo mancare alla manifestazione un contributo originale ma anche perdendo l'occasione di marcare la propria presenza, prevalentemente concentrata a Lugano, nel Sopra Ceneri.

D'altra parte, in alternativa, i mezzi a disposizione della manifestazione asconese non erano tali da poter sostenere e gestire spettacoli di tale portata. Se la situazione nell'immediato dopoguerra, con la lenta ripresa delle attività concertistiche in Europa, consentiva di far capo anche a figure di prima grandezza senza dover affrontare sforzi finanziari notevoli, dagli anni 50 in poi si cominciò a fare i conti con la logica dello "star system" e con i suoi costi simbolici e spesso irrealistici. Il festival in tal senso fu sicuramente penalizzato per quanto riguarda le grandi orchestre: non vi troviamo ad esempio i *Berliner* e i *Wiener* con i rispettivi titolari (Furtwängler, Karajan, Böhm, ecc.), ma, accanto a complessi comunque di grande dignità, anche solo per una volta nel cartellone compaiono, oltre ad alcune già menzionate, compagini di prestigio quali i *Bamberger Symphoniker* (1976, con Alica de Larrocha, e nel 2001 con Julian Rachlin diretti da Hans Zehnder), l'*Orchestra filarmonica di Mosca* diretta da Kyrill Kondrashin con Vladimir Spivakov (1975), tornata nel 1989 con Victoria Postnikova diretta da Gennady Rozhdestvensky, nel 1990 diretta da Dimitri Kitaenko con Vladimir Krainjev, nel 1991 diretta da Pavel Kogan con Boris Belkin, l'*Orchestra della RAI* di Torino nel 1977 diretta da Wilfried Boettcher con Rudolf Buchbinder nel *Primo concerto* di Brahms e nel 1982 con Philippe Bender nella *Nelson-Messe* di Haydn (come *Orchestra nazionale della RAI* diretta da Gianandrea Noseda nel 2002), la *Staatskapelle Dresden* nell'impareggiabile profondità prospettica della sostanza sonora della *Settima* di Bruckner diretta da Herbert Blomstedt (1979), ritornata nel 1995 e nel 1996 con altrettante consecutive presenze sul podio dell'indimenticato Giuseppe Sinopoli nell'*Alpen Symphonie* di Strauss, la *Japan Philharmonic Orchestra* che presentava la *Quinta* di Mahler diretta da Ken-Ichiroh Kobayashi (1985), l'*Orchestra di stato dell'URSS* nel 1987 diretta da Vladimir Verbitskij con Liubov Timofeewa nel secondo *Concerto* di Rachmaninov e in un programma interamente russo, nel 1990 diretta da Igor Golovtshin nella *Terza sinfonia* di Skrjabin, e nel 1994 diretta dall'illustre Evgenij Svetlanov, l'*Orchestre National de Lyon* diretto da Emmanuel Krivine con Nikita Magaloff (1988) e con Vadim Repin (1993), l'*Orchestra del Teatro Bolscioi* diretta da Alexander Lazarev (1989), l'*Orchestra sinfonica di Montréal* diretta da Charles Dutoit nella *Symphonie fantastique* di Berlioz e nel *Concerto per violino* di Stravinsky eseguito da Chantal Juillet (1991), l'*Orchestre National de France* ancora con Dutoit l'anno dopo in *Iberia* di Debussy e nella *Valse* di Ravel, la *Dallas Symphony Orchestra* diretta da Andrew Litton con James Galway (1997), l'*Orchestra sinfonica del Südwestfunk* diretta da Michael Gielen nella *Sesta* di Mahler (1999), la *Radio-Sinfonieorchester Frankfurt* diretta da Hugh Wolff con Leila Josefowicz (2002), la *BBC Philharmonic Orchestra* diretta da Yan Pascal Tortelier (2002), la *Radio-Sinfonieorchester Frankfurt* diretta da Hugh Wolff con Leila Josefowicz nel 2002 e con Maria Joao Pires quest'anno, la *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunk* diretta da Paavo Järmi nel *Concerto per orchestra* di Bartok (2003).

Tralasciando il lungo elenco di altre compagini che hanno arricchito il cartellone asconese, ce ne sarebbe abbastanza per mostrare come la rassegna abbia raggiunto l'obiettivo di collocarsi nella fascia alta degli appuntamenti concertistici internazionali. Per quanto riguarda le orchestre fu compiuto sicuramente uno sforzo maggiore negli ultimi due decenni, in cui troviamo alcune punte memorabili: la *London Symphony Orchestra* diretta da Claudio Abbado che, oltre alla *Sinfonia n. 5* di Mendelssohn e all'*Ottava* di Dvorak, presentava *Lontano* di György Ligeti (1985), maestro che sarebbe tornato con *The Chamber Orchestra of Europe* nel 1987 con Vladimir Ashkenazy e nel 1988 col clarinetista Richard Hosford, l'*Orchestra filarmonica d'Israele* diretta da Zubin Mehta nell'*Ottava* di Bruckner (1987), l'*Orchestra sinfonica di Radio Berlino* diretta da Vladimir Ashkenazy nella *Sesta* di Sciostakovic (1989), l'*Orchestra filarmonica di S. Pietroburgo* diretta da Yuri Temirkanov nel *Manfred* di Ciaikovskij (1992), tornati nel 1995 col violinista Victor Tetriakov nel *Concerto* di Sibelius, nel 1998 con Dimitri Sitkovetsky nel *Concerto n. 1* di Prokofiev, nel 2001 con la rivelazione Lang Lang interprete del *Terzo concerto* di Rachmaninov, nel 2004 con la violinista Soyaka Shoji, l'*Orchestra del Concertgebouw* di Amsterdam diretta da Riccardo Chailly nei *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler (col baritono Wolfgang Holzmair) e nella *Quinta* di Bruckner (1995), l'*Orchestra nazionale russa* diretta da Mikhail Pletnev con il pianista Nikolai Lugansky (2003) e quest'anno la *London Philharmonic Orchestra* diretta da Kurt Masur e la *Mahler Chamber Orchestra* diretta da Daniel Harding.

La limitatezza degli spazi a disposizione e quella finanziaria d'altra parte orientarono gli organizzatori ad ospitare in alternativa le formazioni orchestrali da camera, ciò che ha permesso di introdurre nei programmi varianti di repertorio non solo per quanto riguarda il passato musicale anteriore all'Ottocento, ma anche la musica successiva compresa quella moderna. Nel 1972 l'*Orchestra da camera Jean-François Paillard*, oltre ad ospitare Nicanor Zabaleta nel *Concerto per arpa e orchestra* di Boieldieu, eseguì la *Serenata op. 22* di Dvorak. Sono inoltre da ricordare i *London Chamber Players* diretti da Adrian Sunshine nella *Serenata op. 20* di Elgar (1980), l'*Orchestra da camera di Vienna* con Philippe Entremont (1980), l'*Orchestra di S. Cecilia*

con Uto Ughi nel *Concerto n. 22* di Viotti (1988), *i Virtuosi della Filarmonica di Berlino* con Cyprien Katsaris nel *Concerto K 414* di Mozart e nella *Sinfonia per archi n. 10* di Mendelssohn (1990), l'*Orchestra da camera di Zurigo* diretta da Howard Griffith e con Michela Petri (2001), l'*English Chamber Orchestra* con Murray Perahia (1984), con Stewart Bedford (1989), con Pinchas Zukerman nelle *Dances concertantes* di Stravinsky (1990), con Frank Peter Zimmermann (1999) e con Maxim Vengerov (2000), la *Camerata Academica del Mozarteum* di Salisburgo affidata a Sandor Vegh rinato in tarda età come straordinario direttore con Dezsö Ranki (1990) e con Mathias Kirschnereit (1992), l'*Academy of St. Martin -in-the Fields* a più riprese: nel 1980 con György Pauk nella *Sinfonia per archi n.9* di Mendelssohn e nella *Serenata op. 48* di Ciaikovskij, nel 1986 con Iona Brown nelle *Quattro stagioni* di Vivaldi, nel 1989 sempre con Iona Brown nelle *Metamofosi* di Richard Strauss, nel 1996 con Neville Marriner nella *Terza* di Schumann, nel 1998 con Kenneth Sillito e Murray Perahia nel *Concerto K 595* di Mozart, nel 2000 con Neville Marriner e il flautista Jaime Martin nel *Concerto* di Ibert, nel 2001 con Christopher Hogwood e Robert Levin al fortepiano nei concerti *K 238* e *K 467* di Mozart. Presenze regolari ha assicurato l'*Orpheus Chamber Orchestra* nel 1985 con Peter Schreier in pagine di Bach, nel 1987 con *Dumbarton Oaks* di Stravinsky e con Alisha de Larrocha nel *Concerto K 595* di Mozart, nel 1991 con Todd Phillips (violino) e Maurin Gallagher (viola) nella *Sinfonia concertante K 364* di Mozart, nel 1995 con *Souvenir de Florence op. 70* di Ciaikovskij. La maggiore frequenza è però stata raggiunta dall'*Orchestra da camera del Württemberg* diretta da Joerg Färber capace di procurare una sfilata impressionante di solisti di primo piano: Eduard Brunner nel *Concerto per clarinetto e archi* di Jean Françaix in prima esecuzione mondiale (1978), Peter Lukas Graf e Ursula Holliger nel *Concerto K 299* di Mozart (1980), Barry Tuckwell nei concerti *K 495* e *K 417* di Mozart (1982), Anne Sophie Mutter nel *Concerto BWV 1042* di Bach e nel *Concerto K 218* di Mozart (1984), con Sabine Meyer nel *Concerto K 622* di Mozart (1986), con Boris Pergamenschikov nella *Trauermusik* di Hindemith (1990), con Lylia Zilberstein nel *Concerto K 488* di Mozart (1992), con Martha Argerich e Guy Touvron nel *Concerto op. 35* di Scioastakovic (1994), con Frank Peter Zimmermann e Tabea Zimmermann nella *Sinfonia concertante K 364* di Mozart (1996), con Sabine Meyer nel *Concerto n. 3* di Stamitz (2001).

Scarsa è stata invece la presenza di orchestre "istituzionali" svizzere. È risaputo infatti che, tra costi di trasferta e condizioni sindacali, le nostre orchestre risultano esose al punto da scoraggiare i più disponibili organizzatori, con la conseguenza di non uscire quasi mai dalle città di appartenenza. La prima a comparire fu l'*Orchestra sinfonica di Basilea* nel 1972 diretta da Paul Klecki con Julia Hamari in *Das Lied von der Erde* di Mahler, ritornata nel 1976 con Miltiades Caridis e Kari Lövaas nella *Scena di Berenice* di Haydn e in *Cinque Lieder* per soprano e orchestra di Sibelius, e più tardi (1986) con Witold Rowicki e Frank Peter Zimmermann. L'*Orchestra sinfonica di Berna* si presentò nel 1978 con Eliahu Inbal e con la pianista Dinorah Varsi nel *Secondo Concerto* di Rachmaninov. L'*Orchestre de la Suisse romande* arrivò molto tardi, nel 1994, con Armin Jordan e il pianista Andreas Haefliger nell'ambito di un'iniziativa sostenuta dalla Società Svizzera di Radiotelevisione, mirante a creare occasioni di scambio facendo circolare fra le rispettive regioni le orchestre legate da contratto ai propri studi radiofonici. Fu così che lo stesso anno furono accolte ad Ascona anche l'*Orchestre de chambre de Lausanne* diretta da Jesus Lopez-Cobos con Maria Tipo nel *Concerto K 503* di Mozart (oltreché negli *Études pour orchestre à cordes* di Frank Martin) e l'*Orchestra di Radio Basilea* diretta da Isaac Karabtchevsky ad accompagnare François-René Duchâble nel *Concerto n. 2* di Liszt (da notare che, per uno scambio simile, occorre risalire addirittura al 1 agosto 1938 a Giornico quando, in occasione dell'inaugurazione del monumento in ricordo della battaglia quattrocentesca, l'*Orchestra di Radio Bromünster* diretta da Costantino Bernhard eseguì l'*Eroica* di Beethoven). Dopo questa occasione solo l'*OSR* diretta da Fabio Luisi sarebbe ritornata nel 2000. La vetrina di orchestre svizzere, che aveva fatto spazio allo *Schweizerisches Orchester* nel 1985, alla *Camerata di Berna* nel 1987 e al *Basler Kammerorchester* nel 2002, fu completata nel 1994 dalla *Philharmonische Werkstatt*, un meritevole complesso giovanile che, con l'ausilio dei *Basler Madrigalisten* eseguì il *Manfred* di Schumann. La diresse Mario Venzago, allora già affermato come direttore d'orchestra dopo la lunga collaborazione come pianista alla RSI negli anni 70, e oggi nella carriera internazionale come direttore stabile delle orchestre di Indianapolis e di Gothenburg. È auspicabile che l'edizione del sessantesimo, ospitando l'*Orchestre de chambre de Lausanne* con il suo titolare Christian Zacharias in veste di solista, sancisca programmaticamente l'importanza della rassegna anche come specchio della produzione musicale nazionale.

Se grandi direttori giunsero ad Ascona legati ad orchestre proprie, molti (altrettanto importanti) vi poterono apparire grazie al podio messo a disposizione dall'Orchestra della RSI, poi della RTSI ed infine (dal 1991) della Svizzera italiana. Tralasciando quelli già nominati, Antal Dorati, il grande direttore ungherese affermatosi negli Stati Uniti, vi comparve nel 1964 e nel 1965, Paul Paray quasi settantenne nel 1965, Jean Fournet nel 1968 e nel 1970, Charles Dutoit con proposte di programma particolari (nel 1967, oltre a dirigere la *Sinfonia n. 2* di Honegger, con la coppia Irmgard Siefried, soprano, e Wolfgang Schneiderhan, violino, in un'un'aria concertata da *Il re pastore* di Mozart, e nel 1968 con Jürg von Vintschger nel *Concerto per pianoforte e orchestra* di Moeschinger), Efrem Kurtz nel 1971, nel 1972 Andor Foldes nella doppia veste di direttore e pianista (nel 1977 sarebbe tornato per un recital articolato intorno ai propri autori di riferimento,

Mozart, Schumann, Bartok e nel 1974 sotto la direzione di Eliahu Inbal nel *Kaiserkonzert* di Beethoven), nel 1974 Gianandrea Gavazzeni nel prediletto Haydn della *Sinfonia "Oxford"*, nel 1977 un altro maestro israeliano Moshe Atzmon, nel 1978 Yuri Aronovic distintosi ovviamente nel colorito repertorio slavo (tornato nel 1980 con Konstanty Kulka nel *Concerto n. 2* di Wieniawski, nel 1986 con Pierre Amoyal nel *Concerto op. 61* di Beethoven e nel 1993 nella *Quinta* di Ciaikovkij), nel 1982 Pinchas Steinberg con Walter Klien nel *Concerto op. 25* di Mendelssohn, nel 1984 Armin Jordan (tornato nel 1997 ad accompagnare da par suo la mirabile Felicity Lott ne *Les Nuits d'Été* di Berlioz, e nel 2002), nel 1985 Ferdinand Leitner accompagnava la prima venuta di Radu Lupu (tornato nel 1992 per un intenso recital incentrato su Schubert e Brahms, ed annunciato quest'anno con l'*Orchestra della Svizzera italiana* diretta da Armin Jordan), nel 1986 Uriel Segal col violinista Raphael Oleg nel *Concerto n. 3* di Saint-Saëns, nel 1988 David Shallon (poi prematuramente scomparso), nel 1989 Christian Thielemann in una *Sinfonia n. 2* particolarmente energica, nel 1990 Zoltan Pesko, nel 1991 Karl-Anton Rickenbacher ad accompagnare Viktoria Mullova nel *Concerto op. 77* di Brahms, nel 1996 Isaac Karabtchevsky con Natalia Gutman nel *Concerto op. 33* di Saint-Saëns e nel *Concerto op. 163* di Milhaud, nel 2000 Jean-Bernard Pommier ad accompagnare Boris Belkin nel *Poème* di Chausson e nella *Tzigane* di Ravel, nel 2001 Neville Marriner con il pianista Jonatha Gilad, nel 2002 Claus Peter Flor tornato nel 2004 con il diafano Mozart interpretato da Piotr Anderszewski, nel 2003 George Pelhivianian con Jean-Yves Thibaudet nel *Primo Concerto* di Ciaikovkij, e Yoav Talmi con Bernd Glemser nel *Concerto op. 73* di Beethoven. Dal canto suo Alain Lombard si è presentato sul podio dell'orchestra di cui è attualmente titolare nel 1998 e nel 2004, ad accompagnare Mikhail Pletnev nel *Secondo Concerto* di Brahms.

Sul fronte dei solisti le *Settimane musicali di Ascona* vantano un albo che in più di mezzo secolo ha visto passare praticamente tutte le grandi personalità del concertismo, alcune addirittura ripetutamente e molte ormai mitiche. Da questo punto di vista possiamo affermare che la vetrina offerta al pubblico locale e turistico oltre ad essere ricca è stata sufficientemente completa (soprattutto negli ultimi anni) e senza nemmeno tardare a riconoscere le stelle di prima grandezza. Tra i pianisti, al di là di quelli già menzionati, spiccano i nomi di Claudio Arrau, comparso quattro volte sull'arco di tre decenni, di cui l'ultima nel 1987 come interprete del *Concerto n. 5* di Beethoven all'età di 84 anni, compensando la mancanza di vigore con una poeticità di tocco ammirevole, György Cziffra sette volte a partire dal 1960, con capacità di stupire per il suo infuocato virtuosismo esaltato soprattutto dalle interpretazioni lisztiane, Robert Casadesus nel 1970 e nel 1972 (l'anno della sua scomparsa), Rudolf Firkusny nel 1965 e nel 1973 in concerti mozartiani, Bruno Leonardo Gelber nel 1975 e nel 2001, un luminoso Emil Gilels interprete di Schumann e Brahms nel 1984 ascoltato in extremis un anno prima della morte, Clara Haskil nel 1956 in un recital a tutto campo (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann) e in un'altra serata nel 1959, Louis Kentner nel 1957 che in omaggio alla propria tradizione eseguì Liszt e Kodaly, Witold Malkuzynsky nel 1963, Wilhelm Kempff nel 1961 nell'obbligato biglietto di visita beethoveniano (il *Concerto n. 3* diretto da Klecki), un Mieczyslaw Horzowsky ottantanovenne (ma il quale avrebbe raggiunto i 103 anni suonando fino all'ultimo) nel *Concerto in sol minore* di Bach con i *Festival Strings* di Lucerna nel 1981, Nikita Magakiff in più apparizioni sull'arco di trent'anni (dal 1964 al 1992, l'anno stesso della scomparsa) con molto Chopin ma anche con la *Sonatina canonica su temi di Paganini* di Dallapiccola (nel 1969), Sviatoslav Richter nel 1966 ad innervare rivelandola la *Sonata op. 49 n. 3* di Weber (tornato nel 1968 e nel 1969 ad eseguire un'integrale bachiana dal *Clavicembalo ben temperato*), Alexis Weissenberg a più riprese dopo il 1958 (1982, 1984, 1993). Più vicino a noi sono da registrare le presenze di Christoph Eschenbach (1969, 1972, 1981), Byron Janis nel 1971 (nel *Secondo Concerto* di Rachmaninov accompagnato dall'Orchestra della RTSI diretta da Efrem Kurtz), Rudolph Buchbinder (1977, 1979), Alfred Brendel con una sola (ma memorabile) apparizione nel 1981, Jorge Bolet in due programmi romantici dominati maestosamente dal sacrale Liszt (1987, 1988) Evgenij Kissin nel 1989, Elisabeth Leonskaja (1984, 1985, 1990), Maria Joao Pires (1987, 1989), Gerhard Oppitz (1987, 1989), Garrick Ohlsson (1990), Andras Schiff nel 1991, 1992 e 1995 (quest'ultima con Bach e Händel, nell'impareggiabile sua decifrazione clavicembalistica attraverso il pianoforte), Krystian Zimerman nel 1985 (ritornato con la *Polish Festival Orchestra* ad inaugurare le *Settimane* del 1999, suonando e dirigendo i due concerti di Chopin in una lettura di profondità abissale data in anteprima in margine alle sedute di registrazione per il disco che sarebbe di lì a poco uscito per la DG, e presente quest'anno con un recital), Stanislav Bunin nel 1992, Grigory Sokolov (1996, 1998), Daniel Barenboim nel 2000 in un recital dedicato a Liszt e ad Albeniz, ventinove anni dopo il concerto in cui accompagnò Pinchas Zukerman nella prima di una serie di apparizioni in cui, in coppia con Mark Neikrug, il grande artista mostrava la sua disinvoltura nel passare dal violino alla viola (1983, 1987).

Dagli anni Novanta l'attenzione per i pianisti si estende anche ai premiati del Concorso Geza Anda di cui le *Settimane musicali* sono diventate in un certo senso la vetrina, per il rapporto personale che lega la sua fondatrice Hortense Anda-Bührle ad Ascona. Nel 1992 ha avuto modo di presentarsi Matthias Kirschreit, nel 1996 Pietro De Maria, nel 1999 Corrado Rollero (tragicamente scomparso qualche mese dopo), nel 2002 Filippo Gamba, mentre quest'anno sarà la volta di Alexei Volodin, vincitore del concorso nel 2003, il quale si esibirà nel *Concerto n. 1* di Chopin accompagnato dall'*Orchestra della Svizzera italiana* diretta da Gerd Albrecht.

Particolare favore hanno sempre goduto ad Ascona le formazioni di due pianoforti. Oltre alle citate sono da ricordare Martha Argerich con Alexis Golovin nel 1980 (nelle *Variazioni su un tema di Haydn op. 56a*, nella *Suite n.2 op. 17* di Rachmaninov, ne *La valse* di Ravel e, col tocco di modernità ad Ascona concesso ai grandi interpreti, con le *Variazioni su un tema di Paganini* di Witold Lutoslawski), Christoph Eschenbach con Justus Frantz (1981), Anthony e Joseph Paratore (1988, 1992, 1998), Güher e Süher Pekinel (1983, 1985) e soprattutto le focose Katia e Marielle Labèque (1984, 1985, 1990, 2003) impegnate in occasione della loro quarta venuta nel *Carnaval des animaux* (1999).

Come si vede all'appello mancano solo pochi grandi concertisti, anche perché alcuni anziché figurare in recital o in concerti con orchestra si sono presentati in coppia con altri strumentisti. Yefim Bronfman nel 1997 ad esempio comparve con Isaac Stern, ultimo accompagnatore di un artista fra i più fedeli delle *Settimane musicali*. Fra i violinisti, oltre a quelli già menzionati, occorre ricordare Stefi Geyer nel 1948, Aldo Ferraresi (1950), Zino Francescatti (1967, 1975), Henryk Szeryng più volte dal 1971 in poi, Leonid Kogan (1969, 1975, 1981), Edith Peinemann (1973, 1977), Tibor Varga (1972), l'istrionico Yvry Gitlis (1979, 1989), Gidon Kremer (1978) tornato nel 1999 con la *Kremerata Baltica*, Ruggiero Ricci (1981), Shlomo Mintz (1985, 1993, 1997), Augustin Dumay (1984, 1986, 1991), Miriam Fried (1991), Dimitri Sitkovetsky (1989, 1994, 1998), Isabelle van Keulen (1988), Igor Oistrach (1992), Christian Tetzlaff (1997, 2002), Sergej Krylov (2002), Nikolaj Znaider (2004). L'edizione 2005, oltre ad accogliere Viktoria Mullova in recital con Katia Labèque, ospita per la prima volta Renaud Capuçon, solido esponente dell'ultimissima generazione molto conosciuto dal nostro pubblico per la regolare partecipazione al *Progetto Martha Argerich* di Lugano fin dal 2002 (con il fratello violoncellista Gautier si presenterà nel *Doppio Concerto* di Brahms accompagnato dall'Orchestra della Svizzera italiana diretta da Alain Lombard).

Fra i violoncellisti i nomi illustri della vecchia generazione sono rappresentati da Gaspar Cassadó nel suo adattamento della *Sonata Arpeggione* di Schubert per orchestra (1954) e nel *Concerto op. 129* di Schumann (1964), e da Enrico Mainardi (1962). Fra quelli non ancora nominati spiccano Janos Starker (1968), Paul Tortelier (1977), André Navarra (1979), Yo Yo Ma con l'*Orchestra della RTSI* diretta da Andreae nel 1983 (*Concerto* di Dvorak) e in duo con Emanuel Ax con un programma interamente beethoveniano nel 1990, Lynn Harrell in duo con Ashkenazy (1984), Misha Maisky nel 1986 e dirigendo *I virtuosi italiani* nel 2003, Matt Haimovitz (1991), Gary Hofmman (1991, 1994), Ralph Kirshbaum (1974, 1978, 1982, 1987). Mstislav Rostropovic giunse ad Ascona piuttosto tardi (nel 1981 in un recital per violoncello solo riservato a tre suites di Bach che lasciarono il pubblico a bocca aperta), ma poi vi farà subito ritorno nel 1983 nel *Concerto* di Boccherini accompagnato dal *Collegium musicum* di Zurigo diretto da Paul Sacher e nel 1986 a completare le suites bachiane; Heinrich Schiff vi fa la sua comparsa nel 1984 nel *Tripla concerto* di Beethoven (con Christian Zacharias e Ulf Hölscher), per tornare nel 1985 (con la Leonskaja, *pour cause* in un recital comprendente la *Sonata op. 40* di Sciostakovic), nel 1989 (con Gerhard Oppitz proponendo la *Sonata* di Alfred Schnittke) e nel 2000 con l'OSR; il brasiliano Antonio Meneses nel 1987, 1992, 1994.

La viola, come strumento solista, ha avuto i suoi momenti rappresentativi con Yuri Bashmet nel 1991 alla testa dei *Solisti di Mosca*, per interpretare il *Monologo* di Alfred Schnittke a dimostrare ancora una volta come le *Settimane musicali* si siano affidate alle grandi personalità di interpreti per fare uscire dalla marginalità la musica contemporanea. A completare il quadro degli strumenti ad arco non sono da dimenticare le spettacolari esibizioni di Gary Karr al contrabbasso nel 1986 e nel 1988.

Per quanto riguarda gli altri strumenti solisti la parte del leone la fanno i flautisti, tra i quali spiccano il fedelissimo Jean-Pierre Rampal dopo il 1974 ed Aurèle Nicolet (1968, 1974, 1984), quest'ultimo sempre in formazioni da camera di prima categoria (con Heinz Holliger ed Eduard Brunner nel 1984 a collaborare nella presentazione del cruciale *Quintetto op. 26* per fiati di Schoenberg), lasciando spazio anche al flauto a becco che nel 1992 fu letteralmente rivelato nella sua sostanza virtuosistica da Michala Petri, soprattutto in occasione del suo ritorno nel 2003 quando, al di là delle pagine barocche d'obbligo, ha strabiliato in adattamenti con chitarra di composizioni ottocentesche e focalriche. Dopo Galway, già nominato, la nuova generazione dei concertisti vi è rappresentata da Emmanuel Pahud (2002).

Le figure di punta sono sicuramente da individuare Sabine Meyer fra i clarinettisti (1986, 1988, 1999; nel 1994 a capo di un ensemble che apriva all'*Ottetto* di Niccolò Castiglioni), e in Heinz Holliger fra gli oboisti (più volte in piccoli collettivi e nel 1978 con l'*Orchestra da camera di Bratislava*), in Barry Tuckwell fra i cornisti (anche con il proprio trio di fiati nel 1977 e con quintetto nel 1987). Il clarinettista Hans Rudolf Stalder, presentatosi due volte con il proprio quintetto, assicurò però rilevanti presenze novecentesche: la suite *Mladi* di Janacek nel 1973 e, nel 1975, *Trois pièces brèves* di Jacques Ibert e soprattutto *Audioforme* (*Hörformen*) eseguite tre mesi prima a Zurigo, che Wladimir Vogel aveva dedicato quell'anno al ventesimo del meritevole complesso. Come si vede l'ombra del maestro continuava ad aleggiare sulla manifestazione anche dopo la sua partenza da Ascona.

Ogni volta in cui si è presentata, la tromba è invece sempre stata in risalto, dal radioso Maurice André (1974, 1976, 1978) al suo "successore" Guy Touvron (1994, 1997 e col proprio quintetto di fiati nel 1987), dai tedeschi Scherbaum, Güttler e Markus Stockhausen (ricordato per aver eseguito nel 1993 le audaci cadenze composte dal famoso padre per il *Concerto* di Haydn), ad Hakan Hardenberger con l'*Orchestra della RTSI*



(1990) e nel 1995 con organo (dal Barocco al Novecento rappresentato da Alan Hovhaness e Toru Takemitsu) fino allo strabiliante Sergej Nakariakov nel 2000.

La chitarra è stata rappresentata da colui che la elevò al rango degli strumenti da concerto, Andres Segovia (nel 1968 e nel 1970), ma poi, nonostante i passaggi di Alexandre Lagoya (1975, 1981) e di Julian Bream (1980, 1983), è quasi uscita di scena, anche perché a livello internazionale non ha più espresso figure in grado di garantirne la successione. La stessa cosa dicasi degli arpisti. Fin che fu presente sulla scena Nicanor Zabaleta le sue presenze asconesi furono numerose (1968, 1970, 1972, 1975, 1979, 1983), poi l'arpa scomparve praticamente dalla programmazione.

Per quanto in grado di mettere in risalto nei propri cartelloni le figure più rappresentative del concertismo, le *Settimane musicali* non sono mai state un palcoscenico mondano. Lo hanno impedito i luoghi stessi aperti alle esecuzioni, principalmente la Chiesa del Collegio Papio e la Chiesa di San Francesco che per loro natura favoriscono la concentrazione dell'ascolto, costituendo il ricettacolo naturale della musica meno spettacolare. In verità la musica da camera ha sempre detenuto ad Ascona una posizione tutt'altro che ornamentale o semplicemente complementare. Genere che non ha mai trovato modo di mettere radici solide alla nostra latitudine, solo ad Ascona ha ottenuto un grado di accoglienza paritario rispetto agli altri tipi di offerta e un riconoscimento qualificante per la manifestazione. Le altre rassegne ticinesi hanno sempre avuto problemi a riservargli spazio nella programmazione. I *Concerti di Lugano*, e successivamente la *Primavera concertistica e Lugano Festival*, hanno mantenuto la scelta pressoché esclusiva del concerto orchestrale. I *Concerti di Locarno* sorti nel 1960 scegliendo la musica da camera come asse portante, nonostante il fatto che abbiano molto seminato, dovettero chiudere nel 1999 per la disaffezione del pubblico. La gloriosa associazione degli *Amici della musica*, che nella prima metà del secolo XX fu per molto tempo l'unica rassegna concertistica della Svizzera italiana come tribuna di personalità quali Ernesto Consolo, Arrigo Serato, Enrico Mainardi, Clara Haskil, Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking che in quella sede per la prima volta il nostro pubblico imparò a conoscere, fu sciolta nel 1973 in un certo senso soccombendo alla concorrenza dei concerti pubblici dell'*Orchestra della RTSI* che, dopo l'apertura del nuovo auditorio radiofonico nel 1962, aveva cominciato ad esibirsi con regolarità. Lo stesso ente radiotelevisivo, dopo aver tentato negli anni 70 di affiancare una propria stagione cameristica a quella sinfonica, rinunciò all'operazione nel decennio successivo per gli scarsi risultati ottenuti. Nonostante l'espansione quantitativa dell'offerta concertistica nella Svizzera italiana, a distanza di due decenni un decisivo progresso qualitativo in questa direzione non è avvertibile, per cui non meraviglia il fatto che il Teatro Sociale di Bellinzona, per vari anni cornice all'esibizione degli *Swiss Chamber Concerts*, proprio qualche mese fa abbia annunciato la rinuncia a garantire la tappa a sud del San Gottardo a questa rassegna che attraversa le città svizzere, a causa dell'insufficiente rispondenza di pubblico.

Orbene, a tale scenario poco consolante, fanno eccezione le *Settimane musicali* che, per forza di tradizione, sono riuscite nell'intento di mantenere la musica da camera come uno dei pilastri della rassegna. Nel sapiente dosaggio della programmazione lo spazio riservato ai trii, ai quartetti e alle altre combinazioni strumentali, è sempre stato significativo e in grado di motivare una congrua presenza di spettatori. Le prime edizioni del festival (1946, 1947, 1948) si affidarono a una formazione svizzera di punta, il glorioso *Quartetto di Winterthur* formato dalle prime parti dell'orchestra della città zurighese allora portata in primo piano grazie alla conduzione di Hermann Scherchen (Peter Rybar, Clemens Dahinden, violini, Oscar Kromer, viola, Antonio Tusa, violoncello). Nel 1950 il *Quartetto Vegh* dedicava la serata a *Le ultime sette parole di Nostro Signore* nella versione originale di Haydn per tale formazione (e il caso volle che fosse in prima esecuzione svizzera). Il *Quartetto italiano*, di cui già abbiamo detto, alternerà la sua presenza a partire dal 1958 con il *Quartetto ungerese* (1965, 1967, 1971) la cui presenza servirà a dare rilievo ai capolavori di Bartok. Il *Quartetto Bartok* d'altra parte farà la sua apparizione nel 1969. La terna ungherese sarà completata nel 1972 dal *Quartetto Tatrai* (che non farà mancare rappresentativamente la *Serenata op. 12* di Zoltan Kodaly). Si succederanno in seguito il *Quartetto Juilliard* (nel 1970 con la *Suite lirica* di Alban Berg), il *Quartetto di Tel Aviv* (nel 1973 con il *Quartetto n. 2 op. 36* di Benjamin Britten), il *Quartetto Bernède* (nel 1976), il *Melos Quartett* di Stoccarda (nel 1977 e ancora nel 1995), nel 1978 purtroppo una sola volta il *Quartetto Amadeus*, il *Quartetto Parrenin* (nel 1979), il *Quartetto Kreuzberger* di Berlino (nel 1981), il *Berner Streichquartett* (nel 1982 con i *Cinque pezzi op. 5* di Webern), il *Quartetto LaSalle* (nel 1983 con il *Quartetto n. 4* di Zemlinsky), il *Quartetto Brandis* (nel 1984), il *Quartetto di Cleveland* (nel 1988 con il *Quartetto n. 2* di Charles Ives), il *Quartetto Hagen* (1994, 2000), il *Quartetto Vermeer* (nel 1996), il *Quartetto Carmina* (nel 2004). Non dobbiamo dimenticare inoltre l'apparizione del *Quartetto Pellegrini* (1992), complesso valido ma ai margini della fama ospitato per sottolineare l'origine asconese del suo leader Antonio Pellegrini, provetto camerista ormai da anni attivo in Germania, a costituire una delle poche eccezioni al principio di non far spazio nel cartellone gli artisti locali. Un fattore importante per incrementare l'abitudine all'ascolto di questo genere, periferico alla nostra tradizione, è l'affiatamento fondato sul rapporto di fedeltà tra esecutori e pubblico. Un senso preciso hanno quindi avuto ed hanno in questo campo i frequenti ritorni del *Quartetto Alban Berg* (1985, 1990, 1998), del *Quartetto di Tokyo* (1986, 1989, 1993, 1999, 2002), del *Quartetto Emerson* (1987, 1992, 1994, 1997, 2003).

Il record di fedeltà è stato raggiunto dal *Trio Beaux Arts*, programmato per ben undici volte sull'arco di un trentennio, registrando quindi anche la mutazione della propria composizione: nella formazione originale (con Menahem Pressler, Isidore Cohen, Bernard Greenhouse) nel 1973, 1975, 1977, 1979, 1981 (in questa occasione allargato a Bruno Giuranna e a Georg Hoertnagel per l'esecuzione del *Quintetto della trota* di Schubert), 1984; con Peter Wiley quale violoncello nel 1988, 1990 e 1992; completamente rinnovato con Yung Uck Kim e Antonio Meneses nel 2000. Nuovamente trasformato ritornerà nel 2004 con Daniel Hope al violino, ma sempre con Pressler come colonna portante. Anche il *Trio di Trieste* fu presente con una discreta frequenza: nel 1970, 1974, 1980 (nel *Triplo* di Beethoven con l'*Orchestra della RTSI* diretta da Andreae). Nel 1980 e nel 1982 troviamo il *Trio Yuval*. Nel 2001 è ospitato il *Trio Guarnieri* di Praga. L'ipoteca costituita dall'origine ticinese di Rocco Filippini non favorì invece l'ammissione del *Trio di Milano*, che dovette attendere trent'anni (nel 1999) per essere accolto dalla tribuna asconese. Con ciò non fu possibile ascoltarlo nella formazione originale con Cesare Ferraresi (scomparso nel 1981) bensì con la violinista Mariana Sirbu accanto a Bruno Canino. Risalendo nel tempo le *Settimane musicali* registrarono nel 1957 un trio formato da tre grandi personalità, Louis Kentner, Yehudi Menuhin, Gaspar Cassadó, mentre nella formazione violino, viola e violoncello nel 1964, 1968 e 1970 troviamo il trio costituito da Arthur Grumiaux, Georges Jenzer e Eva Czako.

La necessità di battere il repertorio cameristico nelle sue diramazioni indusse ben presto gli organizzatori a lasciare spazio alle formazioni meno canoniche. La possibilità di presentare due capisaldi quali il *Settimino op. 20* di Beethoven e l'*Ottetto op. 116* (postumo) di Schubert fu concessa nel 1973 dal *Wiener Oktett*, riproposti nel 1976 e nel 1980 dall'*Ottetto dei Berliner Philharmoniker* che presentarono anche il mozartiano *Quintetto K 581*, il *Quintetto op. 34* di Weber e la *Sonata in do maggiore* per archi di Rossini. L'*Ottetto op. 20* di Mendelssohn fu eseguito nel 1983 dall'*Academy of St. Martin Chamber Ensemble* insieme con il *Doppio quartetto op. 77* di Spohr, che riservò un'incursione nel Novecento proponendo *Metamorfosi* per otto archi di Robert Russel Bennet. Nel 1987 il *Nonetto di Praga* riservò agli asconesi l'esecuzione della *Serenata op. 44* di Dvorak. Nell'esclusiva formazione per fiati l'*Ottetto dei Berliner Philharmoniker* fece ritorno nel 1983 per eseguire l'*Ottetto* di Hummel, la *Serenata K 375* di Mozart, una *Feldpartie* di Haydn e il *Sestetto op. 71* di Beethoven, mentre il *Consortium Classicum* l'anno dopo introduceva nel suo programma una delle riscoperte trascrizioni da opere nella forma di "Harmoniemusiken" di moda a cavallo tra Settecento e Ottocento in area asburgica, presentando una selezione del rossiniano *Guillaume Tell*. Quest'anno toccherà al *Chamber Ensemble* dell'*Academy of St. Martin* mantenere la presenza di questo ramo del repertorio. Raramente comunque si andò fuori degli schemi, come ad esempio nel 1980 ospitando il *Quartetto svizzero di sassofoni* a testimoniare un rinato interesse proprio nel nostro paese per questo strumentale, anche se recentemente (nel 2001 e nel 2003) è stata accolta la percussionista Evelyn Glennie in programmi fatti su misura delle sue doti funambulesche. Tale scelta avviene sull'onda di un gusto in trasformazione che, di fronte alla prevedibilità dei percorsi obbligati e di un repertorio in campo musicale del tutto rivolto al passato (diversamente dalle arti figurative che hanno saputo imporre il Novecento presso il pubblico facendone addirittura una moda), delega la funzione creativa agli interpreti stessi i quali, da mediatori, sono diventati il centro dell'attenzione al punto che a volte si chiede loro di assumere il ruolo compositivo.

Fondamentalmente è questa la motivazione della riforma della prassi esecutiva, che non a caso non si è arrestata alle composizioni del Barocco ma ha subito riguardato la musica del periodo classico e perfino il primo Ottocento. Di fronte alla formalizzazione del repertorio è infatti questo l'unico modo per ridestare l'attenzione del pubblico cloroformizzato dall'irrigidimento dei modelli. Ad Ascona abbiamo avuto la testimonianza di artisti di stampo romantico quali Viktoria Mullova impegnata a recuperare l'arte antica dell'arco in un programma bachiano con il clavicembalista Ottavio Dantone (2002) o Roger Norrington nel 1995 alla testa dei *London Classical Players* ad estendere all'*Ottava* di Beethoven la lettura che aveva radiografato la plasticità e l'oggettività sonora di Haydn e Mozart. Il direttore inglese, ben noto per la sua capacità di trasferire i concetti interpretativi fedeli alla pratica dell'epoca anche alle grandi orchestre sinfoniche e al repertorio ottocentesco, ne darà ulteriore dimostrazione nella rassegna di quest'anno alla testa della *Radio-Sinfonieorchester* di Stoccarda affrontando la *Sinfonia n. 4* di Mahler e il *Concerto n. 1* di Brahms con Hélène Grimaud. L'edizione del sessantesimo in questo senso costituisce un momento di consacrazione, ospitando l'*Orchestre des Champs Elysées*, vale a dire un grande complesso affermato di strumenti storici che sotto la direzione del suo creatore Philippe Herrewége affronterà i romantici (Mendelssohn e Schumann).

A sottolineare tale evoluzione hanno provveduto le scelte di una personalità quale Cecilia Bartoli, dalle antenne sensibili agli orientamenti del gusto nelle sue differenziazioni nazionali. Pur essendo autenticamente italiana, è a nord delle Alpi che ha cercato e trovato l'affermazione, là dove la maggiore sensibilità per i valori cameristici ha sviluppato un approccio più attento ai particolari e alle sfaccettature espressive esaltati dal recupero della tecnica dell'epoca preromantica. Non a caso, se nel 1993 e nel 1995 il pubblico asconese la ascoltò accompagnata da György Fischer al pianoforte in pagine da antologia tra l'accademizzante e il civettuolo (che da Caccini si allargava fino ai toni salottieri della "farfalletta" belliniana e di altre amenità), nel 1999 si presentava con un piccolo ensemble di strumenti antichi in grado di sostenerla degnamente nello sfoggio di tutta la sapienza decorativa del suo canto modulante al servizio di Caccini, Merula e Vivaldi, a

circoscrivere un'affettività controllata secondo il codice di un'epoca ripercorsa all'insegna dei suoi regolati comportamenti. Tuttavia, pur impegnata seriamente nella ricerca della fedeltà al testo, la briosa cantante romana non sa rinunciare al gusto della divagazione (si vedano i piccanti brani di Pauline Viardot scelti come condimento del recital con Jean-Yves Thibaudet nel 2001), palestra imprescindibile in cui usa esercitare la sua estrosità.

In verità, al di là dei monumenti sinfonico-corali, il canto è rimasto piuttosto marginale ad Ascona, e comunque poco concedendo al repertorio operistico e non solo allo scopo di evitare l'ingresso della profanità nel sacro spazio delle chiese adibite a sala di concerto. Lo escludeva soprattutto l'asse portante rappresentato dalla tradizione strumentale del centro e del nord dell'Europa dominante nei programmi, rispettoso della priorità per molto tempo rappresentata dal pubblico tedescofono che ancor oggi costituisce una componente rilevante nel seguito della rassegna. Così se nel 1953, ancora nella palestra delle scuole, una Victoria de Los Angeles appena trentenne poneva il sigillo della sua luminosa voce sulla cavatina di Rosina dal *Barbiere* rossiniano e sulla ballata di Margherita dal terzo atto del *Faust* di Gounod, al programma veniva integrato l'*Exultate, jubilate* di Mozart. Tutt'al più le escursioni operistiche avvenivano nel ristretto ambito settecentesco offerto al culto degli intenditori, come fu il caso di Pergolesi, Rousseau e Gluck interpretati da Basia Retchitzka e Eric Tappy accompagnati dall'*Orchestra della RSI* diretta da Samuel Baud-Bovy nella cornice riservata dell'Isole di Brissago nel 1962 e soprattutto l'esecuzione integrale in versione di concerto (principio rimasto unico) dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck con Agnes Giebel, Magda Höffgen e Edith Mathys accompagnate dalla *Südwestdeutsche Konzertoper* diretta da Theodor Egel nel chiostro del Collegio Papio lo stesso anno.

La prima apparizione ad Ascona di Elisabeth Schwarzkopf nel 1952 avvenne pure nel segno dell'opera. Non stupisce che, accompagnata dall'*Orchestra della RSI* sotto la direzione di Otmar Nussio, la limpidezza della sua voce sia stata messa al servizio dell'aria di Donna Elvira dal *Don Giovanni*. Solo apparentemente invece ci meravigliamo del fatto che il programma includesse un'aria da *The Rake's Progress*, avendo ella partecipato l'anno precedente alla prima rappresentazione dell'opera stravinskiana al festival di Venezia. L'anno successivo, accompagnata da Giorgio Favaretto, benché introdotta da brani settecenteschi di Bach, Pergolesi, Gluck e Mozart, la grande cantante dipanava una collana della più preziosa liederistica di Schubert, Wolf e Richard Strauss. Il suo ritorno nel 1958 con il pianista Hans Willi Häusslein, ne esaltava le qualità straordinarie nel cogliere l'intimità espressiva dei *Lieder* di Schubert e di Schumann, senza con ciò negarsi all'edonistico calore del canto italiano settecentesco che (con Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Campra, Caldara e Händel) occupava una buona parte del suo programma. Nel *Liederabend* del 1967, con Geoffrey Parson al pianoforte, oltre a ritrovarvi un brano di Richard Strauss, corposamente straussiana risultava la sua lettura. È superfluo ricordare che la Schwarzkopf fu una Marescialla proverbiale nel *Rosenkavalier*, al punto che Piero Rattalino, nella nota critica che nel 1991 accompagnò il CD contenente proprio la registrazione di questo recital asconese, a proposito dell'interpretazione di *Abendempfindung* e di *Das Veilchen* di Mozart, fece notare com'essa si presentasse come specchio dello Strauss "mozartiano" del *Cavaliere della rosa* e di *Capriccio* ("La Schwarzkopf non partiva da Mozart per salire fino a Strauss, ma partiva da Strauss per retrocedere fino a Mozart ... passando per Wolf, Schumann e Schubert"). La frequenza con cui le *Settimane musicali* poterono ospitare le serate liederistiche è stata ovviamente determinata dalla componente tedescofona del pubblico, abituata a tal genere rimasto estraneo alla cultura subalpina (e non solo per problemi di lingua). La complicità col pubblico che la lirica da camera tedesca richiede fu particolarmente sottolineata nel 1970 da Irmgard Seefried, la quale, accompagnata da Helmut Deutsch in un programma che partendo dalle *Gedichte der Königin Maria Stuart op. 135* si spingeva fino a Mahler (passando per Schubert, Brahms, Marx, Reger e Wolf), si fece affiancare dal marito (nientemeno che Wolfgang Schneiderhan) in pezzi per violino e pianoforte di Bach, Brahms e altri, a ricreare la varietà sonora di un autentico interno borghese ottocentesco.

Sul versante opposto della liederistica sottratta all'abbraccio dell'intimità domestica si situano i cicli inaugurati da Schubert. Nel 1978 Hermann Prey riservò ad Ascona un vertice di emozione artistica indimenticabile con l'esecuzione del capolavoro del genere, la *Winterreise* che nella Chiesa di San Francesco, anziché essere sacrificata all'acustica ridondante, risultò esaltata nella cosmica dimensione e nella misterica sacralità delle imperscrutabili immagini sonore sfilanti nelle ventiquattro stazioni esistenziali di cui si compone. Altri due cicli liederistici, questa volta di Schumann, il grande baritono tedesco, nuovamente accompagnato da Irwin Gage, presentò due anni dopo, affrontando la passione inappagata di *Dichterliebe op. 48* su poesie di Heine e le *Zwölf Gedichte op. 35* su testo di Kerner. Accompagnato dal tocco razionale di Karl Engel, nel 1989 la voce di Peter Schreier, ferma come "salda rocca", guidava gli ascoltatori alla scoperta di uno dei filoni originali del Lied tedesco, risalendo alla religiosità intimamente meditata del Bach cameristico del "Notenbüchlein" di Anna Magdalena e dello "Schemellis Gesangbuch", da cui faceva discendere la serie di *Lieder* che Beethoven ricavò dalle *Odi e canti spirituali* di Christian F. Gellert, voce tra le più alte dell'illuminismo religioso tedesco, per finire nei *Canti biblici* di Dvorak. Ad allargare lo spettro del canto da camera, ovviamente non limitato all'area austro-tedesca, provvide Barbara Hendricks nel 1988 e nel 1991,

accompagnata rispettivamente da Ralph Gothoni e da Michel Dalberto, interpretando con la finezza della sua voce e l'eleganza del suo fraseggio soprattutto il versante francese di Gounod, Bizet, Debussy, Chabrier, Hahn, Satie. Quest'anno Mariella Devia accompagnata dai *Virtuosi italiani*, in un originale programma intitolato alle *Soirées musicales* di Rossini, dimostrerà l'allargamento dell'orizzonte interpretativo anche nell'ambito della pratica vocale da parte degli italiani.

L'albo d'oro delle *Settimane musicali*, oltre a risultare quantitativamente ricco, lo è quindi anche nella vasta ramificazione delle categorie d'interpreti che con la loro presenza hanno allargato il ventaglio del repertorio. La dovizia dell'offerta è anche il risultato della regolarità del loro svolgimento, per nulla scontata sull'arco di sei decenni che hanno attraversato fasi non sempre favorevoli alle iniziative culturali. Tormentata fu ad esempio la storia dei *Concerti di Lugano*, i quali, nonostante le premesse economiche migliori e il sostegno istituzionale della RTSI, non furono risparmiati dai momenti di crisi arrivando addirittura ad estinguersi nel 1976, paradossalmente proprio quando la città si dotava della sala del Palazzo dei congressi. Vari fattori ne avevano determinato la fine, primo fra tutti la svolta programmata dell'ente turistico locale che, dopo esserne stato la colonna portante quando si chiamava ancora Pro Lugano, per bocca del suo nuovo direttore giustificava il ritiro dell'ente dall'iniziativa constatando che i turisti non vengono sulle rive del Ceresio per ascoltare Brahms e Beethoven poiché li possono sentire anche a casa loro. Effettivamente, dopo lo strappo, la situazione fu ricomposta nel 1982 con la creazione ad opera di Bruno Amaducci della *Primavera concertistica*, la quale ne riprendeva la funzione grazie a un nuovo assetto che all'impegno della RTSI affiancava il patrocinio municipale, lasciando gli intenti turistici fuori della porta.

Orbene Ascona non conobbe nulla di tutto questo e, pur dovendo affrontare la stessa esplosione dei costi di sistema dovuti a un concertismo sempre più concorrenziale che aveva contribuito a mettere in ginocchio la rassegna luganese, mantenne dritta la barra su una linea in cui non venne mai meno il principio dell'abbinamento di turismo e cultura. Ovviamente sulle rive del Verbano pesava maggiormente un tipo di turismo in parte stanziale e comunque di permanenza maggiore rispetto a quello che aveva cominciato a prendere piede negli anni 50, improntato alla superficialità delle motivazioni e dei comportamenti. In questo senso il turista asconese surrogava la debolezza (per non dire la mancanza) di quella borghesia che nei nostri centri urbani non riuscì mai a costituire massa critica, che non ha mai pienamente preso coscienza del suo ruolo culturale, altrove vissuto invece come indissolubilmente legato al patrimonio umanistico e dell'arte, identificato quale fattore di crescita della coscienza civile, rappresentativo dell'intera cittadinanza. E se l'accondiscendenza al pubblico alloggio in questo caso ha portato all'assestamento di un modello prudente nelle scelte (per non dire conservatore), oltre ad aver rafforzato attraverso la gradualità una base di consenso sempre più generalizzata, non ha corso il pericolo delle scorciatoie e delle mode. Ad Ascona infatti proprio l'assenza di mondanità ha consentito di associare progressivamente al nucleo dei forestieri porzioni sempre più ampie di pubblico locale e di superare l'iniziale grado di estraneità alla manifestazione che fu necessario fronteggiare.

Nonostante le difficoltà congiunturali da cui furono percorse, le *Settimane musicali* non conobbero momenti di crisi e furono sempre in grado di garantire la continuità d'azione senza necessità di ristrutturazione. Ancor oggi il loro svolgimento è assicurato dal sostegno dell'ente turistico regionale che ne riconosce la centralità e la priorità tra le manifestazioni del luogo, senza con ciò condizionarne direttamente le scelte ed affidandosi a un comitato organizzatore che, a distanza di oltre mezzo secolo, opera nello spirito e nell'assetto delle origini, di gruppo spontaneo agente in base al principio del volontariato. Paradossalmente, mentre la parallela rassegna luganese è uscita dalla crisi in un certo senso istituzionalizzandosi, cioè passando dalla situazione di gruppo promotore a uno statuto che ne ha formalizzato il ruolo in base all'impegno delle istituzioni cittadine (comune, radiotelevisione e privati), perfezionato nel 2000 nella *Fondazione Lugano Festival*, la rassegna asconese non è mai venuta meno ai suoi obiettivi pur rimanendo affidata a una commissione artistica costituita in pratica per associazione spontanea (o per cooptazione). Ciò dimostra come l'efficienza e la stabilità organizzativa non dipendano necessariamente dall'impianto istituzionale ma piuttosto dalla solidità, dalla chiarezza e dalla capacità motivazionale dei principi che sorreggono il comitato che ancor oggi opera nello spirito di un gruppo promotore, come se ogni volta (ogni anno) il festival dovesse rinascere. Per questo motivo l'impegno degli organizzatori è esclusivamente e funzionalmente votato alla riuscita delle manifestazioni, senza interessi e preoccupazioni di rappresentanza. Non meraviglia quindi che le *Settimane musicali* non facciano parte dell'associazione dei festival musicali europei, pur avendo tutte le caratteristiche e gli attributi, dovendo anche fronteggiare situazioni accentratrici come la recente tendenza protezionistica dei festival maggiori (quali le *Settimane musicali di Lucerna* oggi denominate *Lucerne Festival*) ad esercitare una specie di diritto di veto su determinati artisti e complessi di cui intendono accaparrarsi l'esclusiva impedendo loro di esibirsi altrove in Svizzera. In parte tale informalità sta anche all'origine della mancata soluzione del problema annoso della sala di concerto che solo ora si staglia all'orizzonte ma che per troppi decenni è stata surrogata dal ripiego problematico nelle strutture scolastiche e nello spazio non sempre soddisfacente delle chiese. Se avesse adottato una forma più istituzionale probabilmente oggi la manifestazione avrebbe già la sua sede canonica, ma avrebbe certamente perso la dimensione amicale che ancora conserva, di festival non delegato a un professionismo organizzativo

(tendente a muoversi in una logica avulsa dalla realtà locale e dalle esigenze del pubblico per intessere legami con interessi di vetrina governati dalle situazioni monopolistiche del mercato concertistico), bensì di rassegna dosata alla misura delle aspettative, capace di creare una corrente di simpatia con gli artisti di passaggio, sensibili alla spontaneità dell'accoglienza e motivati a fare ritorno ad Ascona per il rapporto di tipo personale instaurato, a realizzare un obiettivo che, al di là dell'esito estetico ovviamente primeggiante, mette in valore il fattore umano che non solo integra un'arte performativa quale la musica ma ne costituisce l'essenza.