

CARLO PICCARDI

Radiotelevisione svizzera, Lugano

## Le *Festspiel* au Tessin (1924-1944) : entre vision agreste et représentation héroïque

Au Tessin, le *Festspiel* a joué un rôle important dans la question de l'identité nationale, qui a toujours posé problème. Bien que les territoires constituant le canton soient considérés comme suisses depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, le canton a officiellement été constitué en 1803 grâce à l'Acte de Médiation imposé par Napoléon après l'expérience insatisfaisante de la République helvétique. Auparavant « Ticino » désignait le fleuve qui traverse son territoire, ce nom a ensuite été choisi, selon le principe adopté par les Français pour nommer leurs départements, afin de qualifier le canton. En outre, la distance géographique par rapport au reste de la Suisse et trois siècles de soumission aux treize cantons souverains – qui géraient les différents districts fractionnés en communautés séparées, sans le moindre centre urbain important – ne constituaient pas, au moment où se créait la Confédération, un facteur déterminant pour donner naissance à une conscience d'un territoire autonome intégré à la Suisse.

Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, les personnalités de la région qui s'étaient imposées au niveau international – je me réfère aux architectes tels que Francesco Borromini à Rome ou Domenico Trezzini à Saint-Pétersbourg – n'étaient pas considérées comme suisses, mais comme italiennes (ou comme originaires des diocèses de Como ou de Milan, selon l'organisation religieuse différenciée de son territoire). Pour cette raison, les Tessinois ont participé aux événements qui ont conduit l'Italie à se constituer en tant que nation. Ils ont non seulement accueilli des persécutés et des exilés, mais ils ont aussi participé de façon active et organisée aux expéditions militaires, comme ce fut le cas lors des émeutes à Milan en 1848.

À l'époque, l'appartenance à la culture et aux traditions communes avec les régions constituant géographiquement l'Italie représentait le premier niveau de nationalité, celui de la passion. Une première étape importante dans l'affirmation d'une conscience de citoyenneté suisse est apparue lorsque l'Italie s'est unifiée en tant que monarchie et non en tant qu'état républicain. Cette distinction – par rapport au principe, enraciné dans la tradition locale, du peuple souverain exalté par l'abolition de toutes les hiérarchies – a contribué à favoriser l'intégration dans le contexte national helvétique. À ce niveau, l'école et l'éducation civique ont joué le rôle principal. Les fêtes cantonales et fédérales, les fêtes de chant, de

gymnastique, de tir viennent ensuite, bien que leur institutionnalisation se situe plutôt tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Cet état de fait explique le retard avec lequel le *Festspiel* s'est imposé au Tessin. En effet, le premier témoignage date de la Fête des camélias de 1924 à Locarno. Il s'agit du *Trionfo della camelia*, qui n'était pas une œuvre autonome mais une adaptation que l'auteur, Silvio Sganzi, a élaborée d'après le livret de René Morax pour la *Fête des vigneron*s de 1905.<sup>1</sup> Il est intéressant de constater l'apport de la Suisse romande non seulement à cette occasion mais aussi lors des spectacles qui ont eu lieu à Locarno dans les années suivantes. Citons, notamment, l'auteur vaudois des décors et des costumes, Alexandre Cingria – bien connu pour ses collaborations avec le Théâtre du Jorat à Mézières, dont *Le Roi David* d'Arthur Honegger – qui vivait, depuis 1918, dans la région de Locarno.<sup>2</sup>

L'histoire commune de territoires soumis à la souveraineté alémanique, de régions qui ont subi l'histoire au lieu de la déterminer, explique que l'organisation du *Festspiel* tessinois fasse appel à l'expérience romande – bien que plus lointaine – et non à la tradition suisse allemande. La plupart des *Festspiele* suisses alémaniques se base sur les événements qui ont affirmé l'indépendance des cantons et leur épanouissement, d'où leur dimension épique et les titres faisant référence aux grandes batailles : Morgarten, Sempach, etc. En revanche, les thèmes abordés en Suisse romande sont l'exaltation de la vie sociale, de la famille, du travail, du rapport harmonieux avec la nature, du paysan, de l'armailli, etc., c'est-à-dire un modèle basé sur sa propre tradition permettant de célébrer ainsi sa spécificité.

En Suisse italienne, on retrouve la même situation, ce qui explique que le spectacle *Trionfo della camelia* est basé sur des danses et des chansons populaires connues ou inspirées de modèles originaux. D'ailleurs, son programme fait état de ce choix, en indiquant les catégories des travailleurs représentés :

I pescatori di Locarno, i pastori della Vallemaggia, i lavoratori della paglia delle Centovalli e dell'Onsernone ; particolarmente i vendemmiatori della Verzasca – tutti nei loro tradizionali costume – sui ritmi di antiche canzoni popolari – devono dire la soddisfazione che dà alla nostra gente la pingue stagione autunnale.<sup>3</sup>

On remarque immédiatement que cette représentation était loin de refléter la réalité du monde du travail. Même dans la situation économique sous-développée

1 Carlo PICCARDI, « Il *Festspiel* ticinese, tra storia, leggenda, mito e edonismo » in *Id.* – Massimo Zicari, *Un'immagine musicale del Ticino : Al canvetto di Arnaldo Filipello e la stagione del Festspiel*, Lugano – Milano, Giampiero Casagrande editore, 2005, p. 19-144 : 26-30.

2 Pierre LEPORI, *Il teatro nella Svizzera italiana*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2008, p. 79.

3 Silvio SGANZINI – René MORAX, *Il trionfo della camelia : pastorale sinfonica in 3 numeri*, Locarno, Carminati, 1935, p. 5. « Les pêcheurs de Locarno, les bergers de la Vallemaggia, les travailleurs de la paille des Centovalli et du Val Onsernone ; particulièrement les vendangeurs du Val Verzasca – tous dans leurs costumes traditionnels – sur les rythmes d'anciennes chansons populaires – doivent montrer la satisfaction que la saison fertile de l'automne donne à nos gens. » ; traduction de l'auteur.

du Tessin de l'époque, où beaucoup de monde devait émigrer à la recherche d'un travail, face au monde de l'industrie et en général du secteur tertiaire, ces professions n'étaient plus au centre du développement. Elles constituaient plutôt une intégration complémentaire, souvent confiée aux femmes. Cependant, ces métiers gardaient une signification symbolique essentielle pour l'affirmation de l'identité régionale, ce que le programme de la fête déclarait explicitement :

Vorrebbe [...] ammonire tutta la nostra gente [...] che un popolo è popolo solo quando riconosce di avere una storia ; solo quando si allaccia con tutte le fibre alla sua terra e ne porta la dolce immagine in cuore ; e se ne è lontano, gli agi e gli svaghi son cose buone e belle, ma più belle e buone sono le cose lasciate nella terra natale ; e nulla, né sorrisi di donne né luccichio di oro, vale a domarne la nostalgia. E far riflettere dunque tutti i ticinesi che non basta per essere ticinesi abitare il Ticino ; che tutta la vita, in ogni suo atto, è una conquista che giorno per giorno si rinnova ; – saldo il piede nei tumuli, cioè nelle cose del passato, mai morte finché qualche luce da esse viene ai nostri cuori ; rivolti ai cieli lo sguardo : ai cieli non divisi dalla terra, ma solo dalla terra e colla terra conquistabili.<sup>4</sup>

Le programme est clair, mais ce choix de représentation imaginaire du pays révèle une faiblesse. Il est employé pour exalter des traits caractéristiques superficiels et formels, afin d'être agréable et attractif par rapport à l'extérieur, ce qui conduit à une perte de substance. En effet, ces spectacles n'ont pas rencontré du succès uniquement à cause de leur fondement idéologique, mais surtout en raison de leur retombée touristique. Le public qui venait de l'extérieur, principalement de la Suisse allemande après l'ouverture du tunnel du Saint-Gothard, découvrait la beauté du paysage méridional, le Tessin et son climat tempéré. Si cela explique l'engagement des organisations en charge de la promotion des lieux et des traditions, il faut souligner que ces spectacles ont également mobilisé la population de la région, pas seulement en tant que spectateurs mais aussi en tant qu'acteurs, chanteurs et musiciens, au niveau des chorales, des musiques d'harmonie, des sociétés de gymnastique, etc. La fonction identitaire des *Festspiele* a donc été fondamentale, bien que l'étroitesse du lieu et ses limites en ressources humaines aient exigé d'importantes contributions venant de l'extérieur.

L'auteur de la musique du premier spectacle était Leo Kok, un compositeur hollandais résidant dans la région. Puis, on fit appel à Carlo Gatti, professeur au Conservatoire de Milan et critique musical, en 1931 (*Verbania*), en 1932 (*Il dono*

4 *Ibid.*, p. 4. « Il est nécessaire de rappeler à nos gens qu'un peuple est un peuple seulement lorsqu'il reconnaît avoir une histoire ; seulement lorsqu'il se rattache avec toute sa force à sa terre et qu'il en porte la douce image dans le cœur ; et, s'il en est éloigné, que l'aisance et les distractions sont des choses bonnes et belles, mais que les choses laissées dans sa terre natale sont encore plus belles et bonnes ; et que rien, ni les sourires des femmes ni le miroitement de l'or, ne peut en dompter la nostalgie. Il faut donc faire réfléchir les Tessinois au fait qu'il ne suffit pas pour être Tessinois d'habiter le Tessin ; que toute la vie, dans chacun de ses actes, est une conquête qui se renouvelle jour après jour ; les pieds solidement ancrés dans les tumuli, c'est-à-dire dans le passé qui ne meurt jamais, jusqu'à ce que sa lumière parvienne à nos cœurs. » ; traduction de l'auteur.

dell'amore) et en 1934 (*Bella terra del Ticino*). Gatti fit venir à Locarno, grâce à ses relations, une partie du personnel du Teatro alla Scala : des chanteurs, des musiciens, le décorateur Angelo Rovescalli et le chorégraphe Vincenzo Dell'Agostino.<sup>5</sup> Pour trouver un auteur authentiquement tessinois, il faut attendre 1929 à Bellinzona où, à l'occasion de la Fête fédérale de tir, Alberico Agnelli composa la musique de *Vita nostra*.<sup>6</sup>

L'apparition tardive du *Festspiel* en Suisse italienne, ainsi que la concentration de ce genre de spectacles dans les années 1920 et 1930, s'explique également par l'émergence du régime fasciste de l'autre côté de sa frontière. Son nationalisme agressif a constitué une menace non seulement pour la constitution démocratique de nos territoires, mais surtout pour le principe d'identité italienne indépendante revendiquée par le Tessin. L'extension de la pratique du *Festspiel* aux spectacles de la Fiera agricolo-industriale à Castagnola en 1933, devenue la Fiera svizzera di Lugano en 1937, se comprend mieux en regard de cette situation historique.

Au début, les thèmes des *Festspiele* s'inspiraient toujours de la vie rurale, de la nature, etc. Ils se sont ensuite orientés vers la célébration d'événements historiques dignes d'être soulignés pour leur signification patriotique, ainsi que pour l'évidence attribuée à l'appartenance du Tessin à la Confédération. En effet, les premiers spectacles de Lugano se sont inspirés de modèles rustiques et champêtres. C'est le cas de *Vigilia di sagra* (1933), de *Al canvetto* et de *Cantico del Ticino* (1935).<sup>7</sup> La volonté d'orienter le *Festspiel* luganais vers le modèle historique est aussi liée à l'importance prise, au niveau national, par la Fiera svizzera. En 1937, les autorités fédérales décidèrent de donner le même poids à cette manifestation qu'à la Mustermesse de Bâle et qu'au Comptoir de Lausanne. Dès lors, l'inauguration eut lieu en présence d'un conseiller fédéral et parfois même du président de la Confédération. Il est donc clair que, à ce moment-là, le spectacle inaugural sort de la dimension régionale et prend une valeur supérieure.

Ce changement d'échelle est documenté par la couverture médiatique de la manifestation et des spectacles : la presse de la Suisse entière se mobilise. Dès lors, le message du spectacle de la fête vise à mettre en évidence le rôle national du Tessin. En ce sens, le spectacle de 1938 constitue un modèle. Il s'agit de *Casanova e l'Albertolli*, qui s'inspire du séjour de Giacomo Casanova à Lugano de juillet à décembre 1769.<sup>8</sup> Ce dernier y résida afin de faire imprimer chez Agnelli sa *Confutazione della storia del governo veneto di Amelot de la Houssaye*, ce qui lui permit d'éviter les rigueurs de la censure qu'il eût subie ailleurs. Cette imprimerie était bien connue pour sa diffusion de textes interdits par les pouvoirs conservateurs.

5 C. PICCARDI, « Il *Festspiel* ticinese », *op. cit.*, p. 30-35.

6 *Ibid.*, p. 36-45.

7 *Id.*, *La rappresentazione della piccola patria : gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953*, Lucca – Lugano, LIM Libreria Musicale Italiana – Giampiero Casagrande editore, 2013, p. 17-61 (Quaderni di « Musica/Realtà »).

8 *Ibid.*, p. 79-114.

*Casanova e l'Albertolli* est un véritable opéra. L'auteur du livret, Guido Calgari, un homme de lettres qui a joué un rôle important à l'époque, a réussi à orienter l'opinion publique en faveur de l'italianité du pays en distinguant nettement cette notion de la signification nationaliste que ce concept avait pris avec le fascisme en Italie. Pour lui, l'italianité du Tessin avait surtout la fonction de revendiquer la distinction et la dignité d'un peuple minoritaire – historiquement soumis – face au pouvoir et à la domination des cantons alémaniques. L'épisode de l'arrivée à Lugano des « sindacatori », les délégués des douze cantons chargés de la surveillance et de l'administration du bailli auquel le territoire de Lugano était soumis, en témoigne. Il s'agit d'un double chœur dans lequel les « sindacatori » expriment leur satisfaction quant à la loyauté et à la fidélité des Luganais, tandis que les Luganais manifestent l'orgueil d'un peuple qui ne se reconnaît pas dans les actions militaires et de conquête, typiques des cantons suisses, mais dans la noble tradition de l'art.

En écoutant cet épisode, on remarque tout de suite que le caractère musical n'est pas du tout italien. L'empreinte teutonique, dans sa pesanteur et son caractère sombre, est évidente. En effet, le compositeur n'est pas tessinois, mais soleurois. Il s'agit de Richard Flury, auteur d'une certaine renommée, qui passait une partie de l'année au Tessin et qui accepta la tâche, pensant assurer une contribution de signification nationale. En effet, la commande provenait de la Radio della Svizzera italiana, institution tessinoise mais de portée nationale, et visait à montrer la possibilité de dépasser la frontière régionale en proposant un opéra capable d'intéresser la Suisse entière. L'idée originale de faire collaborer un écrivain tessinois et un compositeur suisse allemand permit un retentissement dans la presse nationale qui profita à l'événement.

À l'époque, la plupart des commentaires a souligné le caractère démonstratif de l'opération dont l'ambition était d'aboutir à une synthèse expressive entre la sensibilité italienne et la rigueur alémanique, entre le chant lumineux et l'harmonie nuancée, en attribuant à l'œuvre une fonction patriotique. Statistiquement les réactions positives se sont manifestées en Suisse allemande, tandis que la presse suisse italienne s'est montrée plutôt tiède. Dans le cas du *Corriere del Ticino*, le chroniqueur a même osé déclarer que l'« expérience n'a pas réussi »<sup>9</sup> en soulignant – non sans raison – qu'il ne suffit pas, pour ce genre de spectacle, que la musique soit de qualité, mais qu'il faut qu'elle soit accessible à un large public.

S'il faut s'en tenir au rôle et à la tradition du *Festspiel*, ce jugement touche le cœur du problème. Bien que le livret ait été traduit en allemand et qu'une suite tirée de sa musique ait circulé, cet opéra, après sa création à Lugano, n'a jamais été représenté dans un théâtre suisse allemand. Les circonstances historiques – l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale – qui conditionnèrent les activités artistiques ont sans doute aussi joué un rôle. Le climat de tension internationale, la menace pour l'indépendance du pays et la mobilisation générale en 1939 ont

9 *Ibid.*, p. 106.

déterminé un nouvel ordre de priorité. L'affirmation et la défense des valeurs sur lesquelles reposait la nation – telle qu'elle s'était constituée en 1848 – venaient en premier. Les initiatives de propagande de la Confédération et de l'Armée visant, en particulier, à serrer les rangs et à renforcer la cohésion nationale se sont ainsi multipliées. Au début de 1941, l'œuvre dramatique, *La Cité sur la montagne*, de Gonzague de Reynold fait le tour du pays en tant que message de l'armée au peuple suisse. Elle a été mise en musique par Émile et Joseph Lauber et complétée par Volkmar Andreae. Les 21 et 22 février, l'œuvre est également mise en scène au Teatro Apollo de Lugano devant un public qui identifie le symbole familier du Saint-Gothard comme un dénominateur commun de la nation.<sup>10</sup> Ce symbole définit la communauté alpine représentée comme un modèle de vie simple, de fidélité aux traditions, de sens du devoir, de l'esprit de sacrifice et de la recherche de la concorde.

Dès lors, le *Festspiel* retrouve sa fonction d'origine, comme le prouvent les *Festspiele* des différents cantons représentés lors de la Landesausstellung de Zurich en 1939, où le Tessin présente son *Festspiel* le plus populaire et réussi, *Sacra terra del Ticino*.<sup>11</sup> Il en va de même à la Fiera svizzera di Lugano qui abandonne alors le *Festspiel* folklorique, fondé sur la représentation d'un cadre de vie rustique idéalisé par des danses et des chansons populaires. En effet, *Confoederatio helvetica*, mis en scène en 1940, présente un vaste parcours à travers les épisodes fondamentaux de l'histoire suisse, dans lequel les étapes principales sont constituées par les batailles (Morgarten, Laupen, Sempach, Arbedo, Saint-Jacques-sur-la-Birse, Morat, Giornico, l'épisode des Suisses morts en défendant les Tuileries, etc.). Le caractère épique de cette œuvre est souligné par la musique composée par Enrico Dassetto, plutôt schématique et élémentaire mais répondant à ce but didascalique.<sup>12</sup>

Le fait que chaque année la Fiera di Lugano produise un nouveau *Festspiel* nous permet de remarquer le changement d'orientation qui s'accomplit lors du passage des années de paix à l'éclatement de la guerre. En outre, il est ainsi possible de constater une évolution dans la conception même du *Festspiel* parallèlement à l'évolution de la guerre. En 1941, *Vita ticinese* de Vinicio Salati mis en musique par Otmar Nussio, reflétait dans son deuxième tableau, intitulé « L'Arma », la situation historique, en décrivant la mobilisation des soldats.<sup>13</sup> En 1942 et en 1943, le *Festspiel* est remplacé par un spectacle de variété : un virage qui nous semble apparemment inexplicable. Une musique légère s'adaptant au goût de l'actualité remplace un style caractérisé par l'accent porté sur une conception rétrospective. Toutefois, ces spectacles de variété gardaient, au-delà du style, une certaine parenté avec les thèmes qui caractérisaient le *Festspiel* en tant que genre. *Una canzone va*

10 *Ibid.*, p. 135-136.

11 *Id.*, « Il *Festspiel* Ticinese », *op. cit.*, p. 84-91.

12 *Id.*, *La rappresentazione della piccola patria*, *op. cit.*, p. 119-130.

13 *Ibid.*, p. 31-154.

*per il mondo* (1942) est une sorte de tour du monde à la recherche de la chanson qui a inspiré le « zio Filippo », oncle d'Amérique, à rentrer dans son pays – condition posée à ses neveux pour entrer en possession de son héritage – et dont le titre, enfin trouvé, *Torna al tuo paesello*, ramène le discours au lieu d'origine, chez soi. En 1943, *Così è, così era* propose une structure dialectique avec une grand-mère qui exalte le temps passé, avec ses habitudes authentiques et essentielles de la tradition, tandis que sa petite-fille incarne la modernité par ses manières. On parvient ainsi à transmettre le rythme endiablé des chansons modernes tout en gardant la confrontation avec la chanson traditionnelle.<sup>14</sup>

Le compromis entre une conception rétrospective et la tentation de suivre l'actualité, en adoptant les modèles qui se sont imposés grâce aux nouveaux moyens de communication, est évident. En effet, les auteurs des textes, Fabio Jegher et Alberto Barberis, sont des jeunes journalistes à la RSI, très motivés par leur rôle de pionniers de la radio, un moyen de communication jeune, moderne et projeté dans l'innovation. D'ailleurs, la partie musicale de ces spectacles n'est plus interprétée par l'orchestre symphonique de la radio mais par l'Orchestra radiosa fondé en 1940. Cet ensemble a eu le mérite de diffuser la musique légère, mais aussi d'être le laboratoire des premières expériences professionnelles du jazz en Suisse italienne.

À ce point de notre réflexion, nous émettons une hypothèse : ce changement de conception ne pourrait-il pas avoir été le résultat d'une prise de conscience liée à l'évolution de la guerre ? En effet, la défaite de l'armée allemande et de ses alliés à Stalingrad entre juillet 1942 et le début de 1943, ainsi que celle de Rommel à El Alamein en Afrique en automne 1942, marquaient un tournant laissant entrevoir la possibilité d'une victoire des Alliés et un avenir moins sombre et moins menaçant. Le tournant dans l'orientation des spectacles luganais de cette époque peut, d'une certaine manière, en être le reflet.<sup>15</sup> L'historien Georg Kreis, dans son livre *Die Schweiz in der Geschichte*, est arrivé à la même conclusion :

Die Vorgänge auf den weiten Schlachtfeldern in Nordafrika und im Wolgabecken wurden auch in der Schweiz als wichtige Wende im Kriegsverlauf wahrgenommen. [...] Die Nachkriegszeit setze nicht erst 1945, sondern bereits 1943 ein. Von 1943 an wurde von den Radiosendern auffallend mehr Jazzmusik gebracht.<sup>16</sup>

Toutefois, il est également vrai que l'oscillation entre deux modèles qui caractérise le cours du *Festspiel* au Tessin plus qu'une flexibilité était le symptôme d'une faiblesse, d'un enracinement insuffisant, occasionnel, déterminé par des facteurs extérieurs plutôt que par la solidité d'une tradition. Cela n'a pas empêché la Fiera svizzera di Lugano de revenir, en 1944, à un *Festspiel* traditionnel, *Leggende del Ticino* avec une musique de Walter Lang. Cependant, on abandonna, après 1945,

14 *Ibid.*, p. 155-186.

15 *Ibid.*, p. 169.

16 Georg KREIS, *Die Schweiz in der Geschichte : 1700 bis heute*, Zurich, Silva-Verlag, 1997, vol. 2, p. 219.

définitivement l'idée de produire chaque année un *Festspiel*. Ce résultat négatif a été atteint, malgré le fait que la conscience de contribuer à la constitution d'une tradition nationale ait été encore vive.<sup>17</sup>

La conscience de prendre part à un courant d'importance nationale est vivace, comme le démontre l'initiative du conseil d'administration de la Fiera de s'adresser, en 1942, à Gustave Doret pour composer la musique d'un *Festspiel*, *Miracolo della terra*, qui était déjà conçu.<sup>18</sup> Une nouvelle fois, on cherche à réaliser un projet national en associant un auteur dramatique tessinois, Armando Maria Bossi, à un compositeur d'une autre région de la Suisse. Doret est non seulement un artiste de grande renommée, mais aussi un compositeur connu au Tessin où il venait souvent et auquel il a consacré une œuvre pour orchestre intitulée *Suite tessinoise*.<sup>19</sup> Déjà frappé par la maladie qui a entraîné sa mort en 1943, il ne put malheureusement accepter l'invitation, ce qui n'a pas empêché la Suisse romande d'accorder une attention particulière à ce *Festspiel*. En effet, la *Gazette de Lausanne* publia, en octobre 1944, deux articles de Morax qui rendent compte du spectacle de la Fiera de cette année-là. Le dramaturge romand, témoin du début du *Festspiel* tessinois en 1924 à Locarno, s'est trouvé dans la situation de célébrer le dernier témoignage de cette tradition au Tessin, en soulignant sa spécificité. En effet, la plupart des *Festspiele* au Tessin étant dansés, il concentra son attention sur cet aspect :

Tout ce divertissement est dansé avec une fougue et une allégresse par des amateurs, presque aussi agiles que des professionnels. [...] Un virtuose sourirait peut-être de ces entrechats esquissés, de cette acrobatie incomplète, mais il ne pourrait qu'approuver la justesse et la grâce des mouvements, l'élégance naturelle de ces corps souples, ce rythme sans défaillance. Quand on apprend que ces jeunes filles charmantes et ces jeunes danseurs athlétiques sont des employés ou des ouvriers, et qui sont parvenus à ce résultat en 3 mois de travail, on admire davantage la patience et l'art de Mme Franellich, la maîtresse de ballet, qui sut mettre en valeur ces aptitudes de la race. Car je ne crois pas qu'ailleurs en Suisse, on trouverait pareille facilité et pareille élégance, cette souplesse et cette légèreté qui sont l'âme de la danse. Et devant ces mouvements ailés, comme on comprend que les lignes géométriques des grands ensembles gymnastiques ou de la rythmique ne sont que les préliminaires de cet art que les Primitifs et les Anciens mettaient au même niveau que la poésie et la musique.<sup>20</sup>

Morax a cru, en comparant cette manifestation « légère » à la monumentalité du *Festspiel* alémanique, avoir identifié une contribution spécifiquement tessinoise à ce genre national. Son affirmation de la mise en valeur des « aptitudes de la race », en se référant à l'expression gestuelle, est renforcée par le rappel de sa source qui remonte à l'art des « Anciens », aux fondements classiques de notre civilisation. De plus, en soulignant que l'« on sent déjà dans ce spectacle de Lugano la grâce et la délicatesse lombardes, avec cet accent particulier qui est celui du Tessin », il

17 C. PICCARDI, *La rappresentazione della piccola patria*, op. cit., p. 187-202.

18 *Ibid.*, p. 155-157.

19 *Id.*, « Il *Festspiel* ticinese », op. cit., p. 79.

20 *Id.*, *La rappresentazione della piccola patria*, op. cit., p. 204-205.



concluait : « Le théâtre musical ne nous est-il pas venu d'Italie et ne trouvera-t-il pas une expression nouvelle ? », en souhaitant une évolution dans cette direction de ce genre typiquement suisse.<sup>21</sup>

À vrai dire, le fait que ce genre de spectacle ait été axé, à Lugano, sur la danse est lié à la présence en ville d'une chorégraphe de grand talent, Ada Franellich, née à Trieste et formée à l'école d'Hellerau-Laxenburg par Rosalia Chladek, figure importante de la danse libre moderne. Cette artiste a contribué à la réussite de tous ces spectacles en y laissant son empreinte. La presse tessinoise et nationale n'avaient pas manqué de le faire remarquer.<sup>22</sup> La réalité constatée par Morax n'était donc pas le résultat d'une orientation esthétique fondée sur la tradition locale ou programmée, mais, indépendamment de sa valeur, tout simplement l'effet d'une contingence.

Cette situation de fragilité, ainsi que la fin de la pression dramatique causée par la guerre et le retour à la paix, se traduisirent par la chute de toute motivation à rassembler la population autour du *Festspiel*. Cette tradition perdura ailleurs en Suisse jusque dans les années 1950, mais au Tessin, pourtant le dernier à y apporter sa contribution, elle s'éteignit à ce moment.

21 *Ibid.*, p. 207.

22 *Ibid.*, p. 63-78.