Enciclopedia della musica

Diretta da Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent
Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Volume primo
Il Novecento

Giulio Einaudi editore

JEAN-JACQUES VAN VLASSELAER

I festival di musica strumentale e operistica

1. *I festival e la società.*

Se la musica è, in un certo senso, una metafora credibile del reale, l'organizzazione della vita musicale lo è ancor di piú. Non va dimenticato che il comportamento sociale del XX secolo ha le sue radici nel XIX secolo, e che la vita musicale dell'Ottocento, retaggio delle corti e dei salotti del secolo precedente, si è insediata nelle sale da concerto, che, a loro volta, sono la conseguenza dell'appropriazione borghese, monetizzata – in linea di massima – dai biglietti d'ingresso.

Dalla società divenuta "industriale" è emersa una civiltà – la nostra – caratterizzata dalla produzione in serie, dalla ripetizione, dal vertiginoso sviluppo delle comunicazioni, e da quei loro corollari che sono l'immagazzinamento e la distribuzione: una civiltà nella quale l'uso non è piú godimento dell'individuale, ma consumo della replica virtualizzata, della riproduzione stereotipa. La musica è diventata una merce, e si immette come modello nel mercato del segno e nel commercio dell'immateriale. A conclusione di tutto il processo: la colonizzazione culturale della creazione e della sua banalizzazione. Va rilevato inoltre che, in una prospettiva storica, il XX secolo si svolge dalla prima guerra mondiale (1914) alla caduta del muro di Berlino (1989): un secolo caratterizzato dai conflitti ideologici, segnato da un'esplosione – Hiroshima – e da un'implosione – Auschwitz.

I festival musicali piú significativi, elementi essenziali della vita musicale del Novecento, hanno tessuto – a partire dalla seconda metà dell'Ottocento – una sorta di contrappunto con la società costituita: alcuni di essi precedono l'evoluzione della società, altri la riflettono, altri ancora ne fanno parte integrante e ne sono come il riflesso bemollizzato, soprattutto quando servono da punto di appoggio per le aziende turistiche.

In Inghilterra, ad esempio, il Festival dei tre Cori (Hereford, Worcester, Gloucester), nato prima dello stesso Festival di Bayreuth, riunisce i minatori di quelle tre località, i quali esibiscono le loro attitudini vocali all'aria aperta e intrecciano dei legami popolari con altri maestri-cantori, successori di un Medioevo rivisitato. Un altro esempio è quello di Wagner che, esule a Zurigo, sogna di ricollegarsi alle arti sceniche liberandosi dai condizionamenti del dilettantismo che signoreggiava nei teatri lirici di corte e in quelli di provincia, pallide imitazioni dei primi. Wagner esige can-

tanti migliori, che siano interamente a sua disposizione per rappresentazioni di prim'ordine, concentrate nel tempo; vi aggiunge la gratuità dei posti e, dopo la serie delle rappresentazioni, la distruzione del teatro stesso! L'operazione artistica deve avere carattere unico e disinteressato (finanziariamente): Wagner non solo va controcorrente rispetto allo spettacolo mondano, ma contesta radicalmente la società ripetitiva, mercantile; combatte, già allora, l'istituzionalizzazione. Piú tardi, nel 1876, nascerà da questa idea il Festival di Bayreuth.

Nel XX secolo, alcuni fra i piú importanti festival europei sembrano essere stati creati come risposta alle due guerre mondiali, dopo che queste – veri e propri karakiri di massa – hanno trascinato la civiltà europea nel "mondo di ieri". Con il ritorno della pace, rinascono alcune forme utopiche. Quale miglior interprete, se non l'arte, poteva essere trovato per tradurre in atto questa utopia? E, fra tutte le arti, quale miglior veicolo per esprimerla, se non la musica, modello di una futura società del segno e, al tempo stesso, "illusione di tutte le illusioni"? Il Festival di Salisburgo dopo il 1918, quello di Edimburgo e il Festival d'Olanda dopo il 1945, sono, insieme ad altri, esemplari sotto questo aspetto. Antidoti idealistici, i festival non fungono soltanto da compenso a quel duplice cataclisma storico, ma sono anche una risposta alle ideologie dominanti e alle tradizioni: si pensi al Festival di Donaueschingen nel 1921, e al suo successore, quello di Baden Baden a partire dal 1927, sotto la repubblica di Weimar; o all'Autunno di Varsavia, sorprendente dissonanza rispetto all'imperante conservatorismo del realismo socialista dell'epoca.

2. *Genesi di un archetipo: Bayreuth.*

In una lettera del 14 settembre 1850 al pittore Ernst Benedict Kietz, nella quale sviluppa le sue idee su *La morte di Sigfrido*, prima versione del *Crepuscolo degli Dei*, Wagner preannuncia che l'opera dovrà essere rappresentata gratuitamente in un teatro di legno che, in seguito, dovrà essere demolito. «E l'esperienza sarà conclusa» [Wagner 1975, p. 405]. Un anno dopo, in *Una comunicazione ai miei amici*, avendo ormai deciso di ampliare il progetto iniziale per trasformarlo in una Tetralogia, cosí precisa la sua idea:

> In occasione di una festa espressamente destinata a ciò, io penso di rappresentare in futuro «nel corso di tre giornate con vigilia» questi tre drammi unitamente al prologo [...]. Una seconda rappresentazione mi è talmente indifferente da sembrarmi perfino superflua [Wagner 1888*a*, trad. it. p. 135].

Il testo poetico della Tetralogia, che sarà pubblicato una prima volta a spese dell'autore nel 1853, comparve ancora nel 1863 con una prefazione nella quale Wagner spiega in modo piú particolareggiato come egli immagina i suoi festival [Wagner 1888*b*]. Egli ritorna sul concetto di teatro provvisorio, sulla concentrazione delle prove; aggiunge la sua concezione architettonica (file di posti ad anfiteatro, orchestra invisibile), la sua concezione sociale (rappresentazioni per "veri" amatori d'arte), la sua concezione dell'interpretazione (completamente liberata dalle influenze del repertorio e dalla percezione teatrale acquisita dal pubblico).

Come Gustav Mahler, quando – alcuni anni piú tardi – sarà alla testa dell'Opera di Vienna, Richard Wagner reagisce chiaramente contro il miserevole stato delle consuetudini interpretative vigenti nei teatri dell'epoca. Pur essendo perfettamente egocentrico, il progetto di festival da lui concepito conserva il suo carattere utopico, attraverso l'idealizzazione dell'opera, della sua presentazione, del suo carattere unico. Per conseguire le sue finalità, Wagner pensa di localizzarlo al di fuori dei grandi poli culturali (Monaco, Vienna, Berlino, Dresda, Lipsia), ma al centro dell'Europa del suo tempo; e prevede la necessità di una fondazione che lo sostenga finanziariamente. Nel caso di Bayreuth, il mecenate sarà soprattutto Luigi II di Baviera, con le sue ricche elargizioni. Quanto al luogo, dopo aver esplorato Darmstadt, Wagner scriverà in una lettera del 12 marzo 1871: «Il luogo di queste rappresentazioni è stato fissato a Bayreuth; la data cadrà in uno dei mesi estivi del 1873» [citato in Mack 1998, p. 10]. Ma bisognerà attendere il 1876 perché questa cittadina di provincia della Baviera settentrionale ospiti il primo festival. Il 12 aprile 1872, in una lettera indirizzata al banchiere Friedrich Feustel [*ibid.*], Wagner spiega le sue decisioni in relazione ai mezzi finanziari: l'edificio, interamente in legno, avrà carattere provvisorio e sarà costruito sul modello delle sale destinate alle feste ginnastiche e di canto corale (Wagner insiste affinché, su questo punto, le spese siano ridotte al minimo: «Non c'è bisogno di alcun ornamento»); sarà invece necessario che «le installazioni tecniche, gli scenari, tutto ciò che concerne l'opera d'arte sia di prima qualità». Non sarà soltanto l'edificio ad essere "vulnerato" in rapporto all'opera d'arte: i cantanti e gli orchestrali riceveranno solo un'indennità, «non saranno retribuiti nel vero senso della parola». Wagner aggiunge: «Chi non viene a me per motivi d'onore e di entusiasmo, resti a casa sua». Molti anni dopo, la cantante Astrid Varnay dirà in proposito: «A Bayreuth si lavora; il denaro si guadagna altrove».

Quando, il 13 agosto 1876, viene rappresentato per la prima volta *L'oro del Reno*, seguito, la settimana dopo, dalle altre tre opere dell'*Anello del Nibelungo*, Wagner ha realizzato il suo sogno: creare il festival «che guarda all'avvenire». «Seguendo uno slancio imperioso verso l'impossibile», Bayreuth sarà il primo festival del XIX secolo, e uno dei piú importanti. Ma, se si segue la cronologia, una prima ripresa si ha già durante la vita di Wagner. Luigi II, principale finanziatore del *Ring*, ordina all'architetto Gottfried Sempel di costruire un grande teatro in muratura a Monaco (1864). *Tristano e Isotta* (10 giugno 1865), *I maestri cantori di Norimberga* (21 giugno 1868)

e, contro la volontà di Wagner, *L'oro del Reno* (22 settembre 1869) e *La Valchiria* (26 giugno 1870) vi sono rappresentati in prima mondiale. Il primo Festival di Monaco avrà luogo nel 1875, un anno prima di quello di Bayreuth, con in programma opere di Mozart e di Wagner! Assai presto, i festival diventeranno anche luoghi di potere e di utopia bene ordinata. Nietzsche ne prenderà atto, dapprima con espressioni velate, nella sua quarta *Considerazione inattuale* (*Richard Wagner a Bayreuth*) del 1876. Ma l'impresa wagneriana aveva ormai fatto centro, e già nel giugno 1884 viene organizzato a Montréal un festival wagneriano di cinque concerti in tre giorni, nel quale l'orchestra di Theodor Thomas in tournée presenta brani da *La Valchiria, Tannhäuser, Lohengrin, Tristano e Isotta*, cantati da Emma Juch, Christine Nilsson e dai grandi interpreti di Bayreuth: Amalie Materna, Hermann Winkelmann ed Emil Scaria!

3. *Preludio: c'è festival e festival.*

Se Bayreuth appare come un'utopia realizzata, e se i migliori festival del XX secolo hanno anch'essi il sapore di un idealismo tradotto in atto, la proliferazione dei festival – soprattutto dopo il 1970 – è il prodotto di un fenomeno sociale, nato dalla combinazione delle comunicazioni, del consumo, del mercato della musica e del turismo culturale. Tra i festival nati dai traumi delle due guerre mondiali, quello di Salisburgo (1920) rimane esemplare come espressione del periodo seguito al crollo dell'impero austro-ungarico. Nel solco immediato della cessazione delle ostilità, avvenuta nel 1945, vedono la luce una decina di festival: Cheltenham (1945), Drottningholm (1946), Bregenz (1946), Montreux (1946), Edimburgo (1947), il Festival d'Olanda (1947), Aix-en-Provence (1948), fino a quelli di Dubrovnik (1950), di Berlino e di Vienna (1951), data in cui rinasce, dopo sei anni di interruzione, il festival a cui sarà dato il nome di «Nuova Bayreuth».

Molti altri festival vedranno la luce, per generazione spontanea o come frutto di iniziative sapientemente elaborate, di bisogni legati a una località, a un periodo, a una politica, a una personalità, a un tema o a un compositore. Alle città che hanno fallito i loro appuntamenti con la storia, che non posseggono monumenti importanti, né siti eccezionali, né teorie credibili, né programmi coerenti, né compositori locali da esibire, e hanno difficoltà a scritturare artisti di grande levatura, non resta che ripiegare sul *marketing* per attirare la clientela – o il consumatore – perché è cosí che, in fin dei conti, il loro pubblico viene considerato. Oggi questi festival nei quali vengono giustapposti, spesso per ragioni commerciali, i generi piú disparati, fanno di ogni erba un fascio e «affrontano dei rischi eccessivi, anche soltanto quello di esistere», come afferma Edelmann [1998]. A dimostrazione che la loro esistenza non è scontata, basta pensare ai discorsi del tutto

pretestuosi che accompagnano ormai i numerosi festival e testimoniano la loro continua ricerca di legittimità e di alibi. Il festival, che fu inizialmente una forma di utopia culturale, alla fine del XX secolo tende in troppi casi a trasformarsi in una forma di animazione culturale, deviata dal turismo lucrativo e da una costante demagogia dell'ispirazione.

Dei circa 1500 festival musicali esistenti al mondo, l'Europa ne propone piú di mille, l'America del Nord piú di 450. I festival europei sono, per lo piú, di tendenza "classica". Nel Nordamerica, ad eccezione di pochissimi festival, sono rappresentati tutti i generi: il folk, il jazz, il blues, la musica multimediale. La verità è che, se l'Europa possiede un'infinita capacità di riflettere sull'identità dell'altro a partire dalla propria immagine, e se l'America del Nord non fu concepita come un'entità storica autonoma, ma come una potenziale estensione dell'Europa, la ricerca di un'identità culturale nordamericana si è sviluppata soprattutto dopo la seconda guerra mondiale. Fu allora che essa prese le distanze dal vecchio continente.

Wagner contava sulla buona volontà (e sulla borsa) di Luigi II di Baviera; il Festival di Salisburgo, nel corso dell'ultimo secolo, è stato abbondantemente sovvenzionato a tutti i livelli di governo; i festival operistici americani dipendono, invece, in larga misura dalle sovvenzioni del settore privato. La natura e la dinamica dei festival degli Stati Uniti sono intimamente legate alle condizioni economiche di questo paese. Spesso un festival nasce dal prolungamento estivo della stagione invernale: l'Orchestra sinfonica di Boston si ritrova a Tanglewood, quella di Washington a Wolf Trap, quella di Chicago a Ravinia, quella di Filadelfia a Saratoga, quella di Los Angeles allo Hollywood Bowl. Alcuni impresari di nuovo stile non esitano a sostituire la stagione regolare, sempre meno remunerativa, con una serie di festival scaglionati nel corso dell'anno. Questo fenomeno di inversione contribuisce a disgregare il progetto utopico e finisce col produrre la banalizzazione dell'idea di festival.

4. *Le varianti.*

Per meglio circoscrivere il fenomeno "festival", osserviamo che, come avviene in ogni organismo, numerosi sono i fattori che ne determinano la forma, l'evoluzione e le trasformazioni interne. Il Festival di Bayreuth del 1933 non è ancora quello del 1951, e non assomiglia affatto a quello del dopo Chéreau (1976). Il Festival di Salisburgo degli anni che vanno dal 1935 al 1937, nei quali Stefan Zweig, Thomas Mann e Richard Strauss si incontravano al Café Bazar per gustare una *Sachertorte* e commentare i pettegolezzi locali, mentre Bruno Walter, Arturo Toscanini, Felix von Weingartner e Josef Krips si dividevano il posto di primo direttore al Festspielhaus, non assomiglia in nulla a quello dell'epoca successiva alla morte di Karajan

(1989), nella quale *Il flauto magico*, concepito come uno spettacolo circense, viene presentato in un fabbricato di carattere industriale, le costruzioni della vecchia miniera di sale di Perner Insel vengono utilizzate per la rappresentazione di una commedia musicale, o un cinema cittadino ospita un'opera di Schönberg. Il festival wagneriano di Seattle assomiglia ancor meno a quello di Bayreuth, per non parlare della presentazione del *Ring* a Phoenix. Cosí come il festival operistico di Glimmerglass, nella parte nordoccidentale dello Stato di New York, ha ben poco a che vedere con quello di Savonlinna (Finlandia) o con quello di Verona.

5. *Le motivazioni*.

Le circostanze storiche e geografiche non spiegano tutto. Una personalità catalizzatrice è spesso all'origine del varo di un festival. Per esempio, quello di Aldenburgh (Inghilterra), nutrito dall'aria marina di *Billy Budd*, non fu forse caratterizzato dalla presenza di Benjamin Britten e da quella del suo compagno Peter Pears? Janet Baker ha detto: «Lavoravamo per amore di Ben». Cosí Yehudi Menuhin propone a Bath (Inghilterra) un festival nel quale «pubblico e interpreti siano uniti da vincoli di amicizia, oltre che dalla musica», prima di varare il Festival di Gstaad (Svizzera) che permette al vecchio violinista di lanciare i giovani talenti. Brescia nascerà come omaggio al pianista Arturo Benedetti Michelangeli, Echternach deve la sua esistenza al fatto che un pianista – particolarmente attivo – di origine greca, Cipriano Katsaris, si è stabilito nel Lussemburgo. Quello di Lucerna si è costruito intorno all'iniziativa del direttore d'orchestra Ernest Ansermet. Montreux ritrova, dopo l'armistizio del 1945, alcuni grandi nomi della musica, che, riusciti a sopravvivere dai due lati del fronte, hanno trovato rifugio sulle rive neutrali del lago di Ginevra: Strauss e Furtwängler da una parte, Markevič, Szigeti, Klecki, Krips, Schuricht, dall'altra. Nel medesimo tempo, in Scozia, Rudolf Bing, austriaco espatriato dopo l'occupazione nazista, capisce che la prima città che, al di fuori delle distese di macerie, saprà raccogliere i grandi artisti silenziosi da molti anni e offrir loro un luogo di espressione musicale e teatrale, potrà scegliere i migliori. Avviene cosí che, nel 1947, la Filarmonica di Vienna ritrova alla Usher Hall di Edimburgo Bruno Walter, il quale, dopo l'Anschluss, non aveva piú diretto l'orchestra di Gustav Mahler. I suoi ultimi concerti e le sue ultime opere alla testa dei «Wiener» al Festival di Salisburgo risalgono alla fine di agosto del 1937 (concerto Beethoven-Bruckner, 22 agosto; *Don Giovanni*, 28 agosto; *Le nozze di Figaro*, 30 agosto). E Rudolf Bing, da amministratore visionario, crea per il suo primo festival un apposito quartetto con pianoforte, formato dal violinista ungherese Joseph Szigeti, dal violista americano William Primrose, dal violoncellista francese Pierre Fournier e dal pianista tedesco Arthur Schnabel.

Altrettanto esemplare è il caso del festival operistico di Glyndebourne, il quale, a fil di logica, non sarebbe mai dovuto decollare. Nel 1931 un inglese che aveva fama di eccentrico, John Christie, sposato alla cantante d'opera Audrey Mildway, decide di trasformare la sua bella dimora elisabettiana nel Sussex per costruire al suo interno un piccolo auditorium operistico in cui organizzare delle rappresentazioni per i suoi "invitati". Per un caso fortunato, la sua strada si incrocia con quelle di Fritz Busch e di Carl Ebert, emigrati dalla Germania dal 1933, e con quella di Rudolf Bing, il quale intuisce ciò che potrebbe accadere al suo paese, l'Austria. Attraverso successivi rifacimenti e trasformazioni, quella raffinata dimora è rimasta il luogo nel quale si svolge uno dei festival piú famosi del mondo, i cui partecipanti sono ospiti di quella residenza privata e dei suoi meravigliosi giardini che permettono le piú dolci e amene passeggiate fra l'uno e l'altro atto di *Cosí fan tutte*, di *Capriccio* o del *Falstaff*.

Molto spesso all'origine di un festival vi è stato l'omaggio a un particolare compositore. Bayreuth nacque per scelta del suo stesso demiurgo, Wagner, e andò avanti nel tempo in virtú di una filiazione familiare ininterrotta per tutto il corso del XX secolo (Cosima, Siegfried, Winifred, Wieland, Wolfgang Wagner, rispettivamente moglie, figlio, nuora e nipoti del compositore). Il Festival mozartiano di Salisburgo non ha dimenticato, finora, che Richard Strauss è stato uno dei suoi co-fondatori. Al di fuori della sua città natale, Mozart è stato molto utilizzato come motore di numerosi eventi festivalieri: Glyndebourne, Aix-en-Provence, Vienna, Drottningholm (Svezia), Ludwigsburg (Germania), Rovereto. Quello di Bergen (Norvegia) sembra esistere perché vi è morto Grieg, quello di Pesaro perché vi è nato Rossini, il che non impedisce l'esistenza di altri festival rossiniani (Festival d'Olanda, Schwetzingen in Germania). Il Festival di Brno (Repubblica ceca) è stato costruito a partire dall'opera di due compositori boemi: Martinu e Janáček. Il Festival di Linz è interamente dedicato al "suo" Bruckner.

Personalità di spicco, compositori da celebrare, guerre da superare, si combinano con città scenografiche, con paesaggi incantevoli. Hugo von Hofmannsthal, nei suoi *Frammenti per Jedermann*, cosí ne descrive l'idillico modello, Salisburgo:

> La città come scena, come scena naturale, la piú viva, la piú colorita, la città barocca delle piú belle incisioni a stampa, con le sue vaste piazze dalle proporzioni perfette, i suoi "trionfi" e i suoi cortei di un tempo, le sue rappresentazioni di teatro popolare e i suoi drammi benedettini: questa città nella quale il gioco e il movimento si identificano col suo stesso incomparabile elemento decorativo, trasformata in luogo di realtà culturali e di fondamentali esperienze; questa città nella quale doveva necessariamente nascere Mozart come pensiero di Dio e sua ultima personificazione, lui e il mistero eterno della sua musica. Si deve alla grandezza di Reinhardt l'essere riusciti a trasformare questa idea in teatro vivente, dapprima nella rappresentazione di *Jedermann*, e poi nella celebre regía del *Faust*, sulla spianata della Felsenreitschule [Kalschmair 1998, p. 3].

Conventi, chiese, castelli, luoghi storici, distese d'acqua, sale scavate nella scogliera, ma anche fabbriche dismesse, grotte recuperate sono già di per sé scenografie teatrali, luoghi d'illusione moltiplicata, differenziata. Il Festival di Ravenna è anche il festival della sua cattedrale; a Ossiach (Austria) le chiese barocche fanno echeggiare sotto le loro volte una musica di quello stesso periodo storico. Granada poteva contare sulla sua Alhambra; Savonlinna propone opere liriche entro la cinta del suo castello medievale; cosí come Orange (Francia) presenta le sue Chorégies fra i ruderi del teatro romano; Verona affida Verdi e Bellini alla sua Arena, mentre Hohenems (Austria) ha sovente ceduto il suo castello del XVI secolo a Franz Schubert. Il teatro reale di Drottningholm ha conservato la freschezza e l'armoniosa unità dei suoi primi giorni (1776), quando l'architetto Adelcrantz lo presentò a Gustavo III. Il policentrico Festival delle Fiandre (Belgio) ha trovato nelle basiliche, nei *béguinages* e in altre sale di Bruges, Gand e Anversa dei luoghi incomparabili per la musica clavicembalistica o per quella dei polifonisti fiamminghi. Atene ha Epidauro, Aix-en-Provence l'arcivescovado, Brighton (Inghilterra) il Padiglione reale, Schwetzingen (Germania) il suo teatro rococò, Spoleto la sua città medievale. E quando non possono fare appello alla storia, i festival cercano di fondersi col paesaggio, come quello di Bregenz (Austria) sulle rive del Lago di Costanza, quello di Santa Fe (Stati Uniti) che strapiomba sulla Sierra del Nuovo Messico, o il Festival di Glimmerglass in un fienile di Cooperstown (Stati Uniti), ai piedi degli Adirondack e sulle rive dello splendido Lago Otsego...

> Quanto furono ricche, piene di colore, quelle giornate estive in cui l'arte e l'incomparabile paesaggio sembravano gareggiare in bellezza! –, scriverà Stefan Zweig, l'amabile ospite del Mönchberg, in quel periodo di grazia (1928-37) per il Festival di Salisburgo nel quale la cittadina [...], coi suoi quarantamila abitanti, [...] si era trasformata in modo stupefacente. In estate era diventata la capitale artistica non soltanto dell'Europa, ma del mondo intero [1994, p.277].

Salisburgo, città-simbolo dei festival musicali e teatrali, lo è al di là della sua architettura-teatro, dei suoi giardini-passeggiata, del fiume Salzach che l'attraversa come argento vivo, rapido come lo era lo spirito di Mozart. Salisburgo è un punto nodale, un focolare dell'Europa nel quale il Nord diventa Sud, l'Oriente diventa Occidente e il germanesimo latinità... André Tubeuf si è chiesto se Mozart avrebbe potuto essere quel prodigio di sintesi che conosciamo, senza questo genio dei luoghi: lui il cui spirito concertante è tributario anche di questa commistione di generi che vuol dire ospitalità, tolleranza squisita di una cultura che accoglie in sé ciò che le è estraneo, anzi opposto. Salisburgo è piú di una città.

Vero è che l'alchimia nata dal sito, dalla sua vocazione naturale, dalla sua storia culturale, da quel mutamento di prospettiva che è l'essenza di ogni viaggio, può contribuire al magico potere della musica e delle sue interpretazioni le quali, in ogni senso del termine, dovrebbero essere eccezionali. La drammatica storia di Firenze, la biblioteca di Lorenzo il Magnifico, l'architettura dei Medici, le sculture di Michelangelo, il Ponte Vecchio, Leonardo e Raffaello, Dante e Petrarca, offrono al Maggio Musicale qualcosa di piú di una semplice cornice: una prospettiva e un tono per l'immaginazione dei suoi frequentatori. Come fanno, in modo completamente diverso, i fantasmi che popolano Edimburgo, oppure il mare e Benjamin Britten, onnipresenti ad Aldeburgh.

Metropoli come Berlino, Vienna, Londra, New York e Parigi propongono tutte dei festival, ma, a causa delle loro dimensioni, hanno maggiori difficoltà nel creare un particolare spirito festivaliero, troppo occupate come sono da mille altri avvenimenti per poter scomparire per qualche giorno o qualche settimana dinanzi alle muse visitatrici. Il giornalista inglese Bernard Levin fornisce la seguente descrizione delle dimensioni ideali di una città sede di un festival:

> Abbastanza grande da poter alloggiare tutti coloro che vogliono parteciparvi, ma abbastanza piccola perché vi predomini, durante il periodo del festival, il suo ruolo festivaliero [1988, p. 13].

Edimburgo è probabilmente la città piú grande nella quale l'idea di festival risponda a questa definizione. È questa certamente una delle ragioni che hanno indotto le grandi città americane a trasferire i loro festival estivi in esterni di tipo bucolico, da Tanglewood a Saratoga, per fare qualche nome.

La lunghezza dei festival varia da un fine settimana intensivo a un periodo di parecchi mesi, come il Festival d'autunno a Parigi, o come il Festival delle Fiandre, distribuito su piú città. Non esistono statistiche sui periodi ottimali, ma è chiaro che le epoche privilegiate sono la primavera, l'estate e l'inizio d'autunno, anche se, accanto all'*Osterfestspiel* nei giorni di Pasqua e a un festival barocco a Pentecoste, Salisburgo offre anche alcune *Mozartwochen* a fine gennaio.

Quando sono nati i festival musicali? Il piú antico è indubbiamente quello di York (Inghilterra), fondato nel 1791, che continuò fino al 1803, prima di riapparire in modo sporadico nel corso del XIX secolo, accanto a quelli di Gloucester, Hereford, Norwich e Worcester. Era formato da varie selezioni, presentate in tre *matinées*; la quarta era consacrata al *Messiah* di Händel; c'erano anche dei concerti serali e due balletti. Questo festival è rinato a nuova vita nel 1951 [Bradbury e Shaw 1980].

Tre dei festival oggi piú conosciuti risalgono al XIX secolo (Monaco, Bayreuth e Orange; quest'ultimo allora consacrato unicamente al teatro). Dieci furono fondati nel periodo 1912-40: Savonlinna (1912), Verona (1913), Salisburgo (1920), Varna (1926), Firenze (1928), Venezia (1930), Ludwigsburg (1932), Boston (1936), Lucerna (1938), San Sebastián (1939). Dieci festival importanti apparvero nell'immediato dopoguerra, dal 1945 al 1951

(Cheltenham, Bregenz, Montreux e Drottningholm nel 1945, Edimburgo e Olanda nel 1947, Aix-en-Provence nel 1948, Dubrovnik nel 1950, Berlino e Vienna nel 1951). Dal 1952 al 1968 vedono la luce ventotto festival, che entreranno a far parte, in tempi diversi, dell'Associazione europea dei Festival. Vi sono tra loro i Festival di Bergen (1953), delle Fiandre (1958), di Gerusalemme (1961), di Osaka (1958) e di Spoleto (1958). In seguito si accresceranno di un'altra ventina. Quasi tutti i festival nordamericani sono nati dopo la seconda guerra mondiale.

6. *Prima tappa: Bayreuth, l'alfa e l'omega.*

Quando, il 13 agosto 1876 alle ore 17, ebbe inizio la prima rappresentazione dell'*Oro del Reno*, seguita dalle altre tre giornate dell'*Anello del Nibelungo*, Wagner realizzò concretamente ciò che la sua intuizione aveva intravisto fin dal 1860: i suoi festival volti verso l'avvenire. Il teatro d'opera eretto sulla verde collina non sarà distrutto dopo la prima serie dei cicli nibelungici; e nemmeno i posti saranno gratuiti. Nessun corridoio, nessuna sala di rappresentanza. Wagner aveva curato in modo particolare la concezione della platea: un ampio tavolato a gradinate, analogo a un anfiteatro greco, circondato da muri acustici. La scena è separata dalla platea per mezzo della fossa orchestrale, anch'essa celata da una piccola tettoia di legno, da cui si sprigionano le onde sonore dell'orchestra invisibile (il «golfo mistico», come Wagner lo chiamò). Nulla di banale impedisce agli spettatori di convergere verso l'azione, di partecipare all'illusione assoluta e di ascoltare «l'orchestra-Verbo». A Bayreuth, come disse Claudel, «l'occhio ascolta».

Concepito per il *Ring*, il Festspielhaus ne presentò tre cicli nel 1876. L'*Anello* sarà ripreso solo nel 1896, per il ventesimo anniversario della prima rappresentazione. Wagner avrebbe curato anche la prima mondiale del *Parsifal* nel 1882. Dal 1886 al 1906 Cosima prende in mano la direzione di ben tredici festival, prima di passare la fiaccola al figlio Siegfried, che ne sarà responsabile dal 1908 al 1930, per un totale di dieci stagioni effettive. Alla sua morte, è sua moglie Winifred a prendere in mano le redini, che terrà saldamente per tutto il periodo nazista, dal 1931 al 1944 (dodici stagioni). Dopo la seconda guerra mondiale [cfr. Flinois 1989], la direzione viene assunta dai nipoti: prima Wieland (dal 1951 al 1966, sedici stagioni), poi Wolfgang (dal 1967 in poi; alla vigilia dell'anno 2000 egli è giunto al suo trentaduesimo festival).

L'orchestra del Festival di Bayreuth, cuore di tutta l'impresa, è formata da strumentisti tedeschi e dell'Europa centrale, scelti con la massima cura. Da Hans Richter a Pierre Boulez, è stata diretta da alcuni fra i piú significativi direttori del secolo.

Hans Richter, dopo aver diretto il primo ciclo del *Ring*, torna a Bayreuth nel 1888 per dirigervi la prima rappresentazione, in sede di Festival, dei *Maestri cantori di Norimberga*. Dirigerà queste due opere a Bayreuth fino al 1912. Nel 1866 è Felix Mottl che riporta a Bayreuth *Tristano e Isotta*, cosí come dirigerà le prime rappresentazioni, al Festival, del *Tannhäuser* (1891), del *Lohengrin* (1894) e dell'*Olandese volante* (1901). Tre anni dopo Mottl, il *Tannhäuser* sarà diretto dal giovane Richard Strauss (1894). Egli farà ritorno a Bayreuth solo nel 1933 e nel 1934 per il *Parsifal* (e, nel 1933, per la *Nona sinfonia* di Beethoven, l'unica opera non di Wagner "tollerata" a Bayreuth, dove viene eseguita nelle grandi occasioni).

Karl Mück salí per la prima volta sul podio nel 1901 (*Parsifal*). Fritz Busch debutta nel 1924 (*Maestri cantori*) e Arturo Toscanini nel 1930 (*Tristano* e *Tannhäuser*). L'anno 1931 vedrà fianco a fianco Wilhelm Furtwängler (*Tristano*) e Arturo Toscanini (*Parsifal*, *Tannhäuser*). L'anno 1933, che vede l'ascesa al potere della peste nera, farà appello, accanto a Richard Strauss, al funzionale Heinz Tietjen (*Maestri cantori*). In quegli anni nazisti, Richard Strauss (1933-34), Wilhelm Furtwängler (1936-37; 1943-44), Victor de Sabata (1939) e Richard Krauss (1942) garantiranno la loro presenza a fianco di direttori di minor levatura. Quanto a Toscanini, egli si rifiuterà di dirigere a Bayreuth dopo l'ascesa di Hitler al potere, e sarà invitato a Salisburgo (1933).

Il dopoguerra, inaugurato da Herbert von Karajan (1951-52), vedrà ininterrottamente a Bayreuth Hans Knappertsbusch per la durata di tredici stagioni, dal 1951 al 1964; ma, insieme a lui, sono presenti anche Keilbert, Jochum, Leinsdorf, Kempe, Cluytens, Maazel, Sawallisch, Böhm e Stein. Negli ultimi anni del Novecento, la spina dorsale del Festival è stata costituita dalla triade James Levine, Daniel Barenboim e Giuseppe Sinopoli. Nella seconda metà del secolo, tre direttori – dopo Knappertsbusch e Böhm – lasciarono il segno del loro piú o meno breve passaggio a Bayreuth: Carlos Kleiber (1974-76) per il *Tristano*, Georg Solti (1983) per un ciclo del *Ring* e infine Pierre Boulez, prima per il *Parsifal* (1966-68, 1970) e poi per lo splendido, "infedele" *Ring* del centenario (1976-80).

La distribuzione vocale a Bayreuth valorizza alcune delle grandi voci del secolo, "wagneriane" e non, da Franz Betz (il Wotan del 1876) e Ellen Gulbranson (la Brunilde degli anni 1896-1914) a Hans Sotin e Siegfried Jerusalem, passando per Anton Van Rooy, Lauritz Melchior, Martha Mödl, Max Lorenz, Joseph Greindl, George London, Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Hans Hotter, Theo Adam, Catarina Ligendza.

A partire dal 1876, Bayreuth intende porsi agli antipodi dell'avvenimento mondano, per aprirsi a quelli che Wagner chiama i «veri melomani» e farli vivere in comunione attraverso il *Gesamtkunstwerk*, l'«opera d'arte totale». Il teatro da 1925 posti – ispirato, nelle sue grandi linee, al teatro di Riga che tanto aveva colpito Wagner giovane, ma anche agli antichi teatri greci – accoglierà Chabrier, Chausson, Debussy, Fauré, Duparc, d'Indy, Massenet, Elgar, Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, Puccini, per non par-

lare delle generazioni di compositori successivi al 1945. In generale, Bayreuth è il luogo d'incontro di un pubblico fedele, altamente "qualificato", il cui conservatorismo fu profondamente scosso, all'indomani della guerra, da Wieland Wagner, e si è ancor piú incrinato dopo il *Ring* del centenario.

L'insieme delle produzioni del Festival può essere suddiviso in tre grandi periodi. Il primo è quello della mimesi realistica, della riproduzione letterale delle prime produzioni concepite dallo stesso Wagner. Esso copre il periodo della direzione di Cosima e di Siegfried, non meno che di quella di Winifred, assistita da Heinz Tietjen, il suo tuttofare, al tempo stesso direttore d'orchestra e regista.

L'inizio della seconda epoca coincide con la riapertura del Festspielhaus dopo la seconda guerra mondiale, nel 1951. Sarà Wieland Wagner a compiere una prima rivoluzione nella presentazione, nella concezione e nell'interpretazione dell'opera del suo bisnonno. Questa «Nuova Bayreuth» imprimerà il suo sigillo non solo sull'opera di Wagner, ma sull'intera vita operistica europea [Lust 1969].

Wieland Wagner abolisce infatti il concetto tradizionale di teatro, e lo apre sul teatro mitico mediante un'illuminotecnica che crea uno spazio poetico, affettivo, addirittura mentale. Egli spoglia sempre piú la rappresentazione scenica, svuota a poco a poco il teatro della sua teatralità e lo riempie via via di musica, mostrando solo l'invisibile quale risulta scritto nella partitura. È come trovarsi dinanzi a un quadro di Vermeer, che esprime la densità di ciò che è essenziale. Del canto rimane unicamente la musica della parola; dal dramma emana soltanto la potenza incantatrice.

Con Wieland Wagner, e forse attraverso di lui, s'inaugura l'epoca dei registi che dedicano al testo musicato un'attenzione pari a quella dedicata alla partitura. Con la conseguenza che il regista disputa al direttore d'orchestra il ruolo di principale realizzatore musicale dell'opera: ne stabilisce il clima, il rilievo, il tempo musicale, il colore, la logica stessa.

La terza tappa nel corso di questo secolo, la «Nuova nuova Bayreuth», viene inaugurata – e resterà caratterizzata – dal *Ring* del centenario (1976-80), nel quale il regista Patrice Chéreau si fa complice perfetto di Pierre Boulez nella ripulitura radicale dell'opera [Boulez, Chéreau, Peduzzi e Schmidt 1980]. Chéreau si farà direttamente esecutore del testo e della partitura, con tutte le libertà – e tutti i rischi – che può assumersi un interprete integrale sul quale non pesa piú la tradizione di famiglia. Chéreau, rispetto alla tradizione wagneriana, fu come Siegfried che scosta Wotan dalla sua strada. Cosí va inteso il commento di Boulez, secondo il quale l'opera d'arte è uno scambio costante fra passato e futuro che la irrora e ci irrora. Patrice Chéreau va in controtendenza rispetto a Wieland Wagner, reintegra la dimensione narrativa dell'opera, la apre ad una lettura multipla, fatta di strati semantici sovrapposti; passa dalla scena vuota e dalla recitazione simbolica alla scena ammobiliata e popolata e alla recitazione realistica, dall'immobilità al movimento e al dramma psicologico di ogni personaggio; equilibra il tempo lirico fra tempo musicale e tempo teatrale. E là dove Wieland Wagner persegue l'unione fra poesia e musica, Chéreau e Boulez, in permanente e rinnovato dialogo, consentono alla parola e alla musica di incrociare le spade e di completarsi nella loro diversità [Nattiez 1983]. Bayreuth, col suo *Ring*, ha chiaramente voltato pagina. Anche se le successive produzioni del *Ring* non hanno raggiunto la medesima intensità espressiva, la presenza dei vari Harry Kupfer, Alfred Kirchner e Peter Hall costituisce un'alternativa alle regíe accademiche, "bavaresi", di Wolfgang Wagner. Talvolta piú tradizionali – il *Tristano* di Jean-Pierre Ponnelle (1981), il *Lohengrin* di Werner Herzog (1987) –, altre volte di un'audacia piena di fascino – l'*Olandese volante* di Harry Kupfer (1970) e quello di Dietern Dorn (1990) – o, in altri casi, semplicemente affascinanti – il *Tristano* di Heiner Müller a partire dal 1993 –, le regie di Bayreuth continuano per lo piú a fare del Festival il laboratorio nel quale viene forgiato l'avvenire della scenografia lirica.

Pur figurando come antenato dei festival europei, il Festival di Bayreuth ha caratterizzato, ha riflesso e cristallizzato il cammino del secolo, sia per la perenne importanza dell'opera di Wagner (Marcel Prawy: «Richard Wagner è nato il 22 maggio 1813 e non è mai morto»; Thomas Mann: «Wagner und kein Ende»), sia per il posto che questo luogo ha occupato nella memoria culturale collettiva dell'Occidente, sia per il rapporto del Festival con i suoi frequentatori, che di anno in anno sono chiamati a farsi testimoni del mistero teatrale, sono invitati a riflettere sull'illusione scenica; sono continuamente interrogati su ciò che significa la rappresentazione. E fra l'altro perché a Bayreuth, come scrive Boulez, questa stessa rappresentazione viene dissolta per meglio «ascoltare, letteralmente, l'invisibile».

7. *Seconda tappa: Salisburgo, se ne esiste uno solo...*

Qualunque sia il numero degli avvenimenti presentati e la qualità di alcuni festival, il piú rappresentativo del secolo è certamente quello di Salisburgo.

«Mozart – scrive Yves Bonnefoy – fu, nel punto del mondo da lui occupato, lo specchio nel quale l'intera società poteva riflettersi» [1997, p. 17]. Salisburgo, a partire dal 1920 e nel corso di tutto il XX secolo, sarà quel luogo mozartiano nel quale le interpretazioni, la programmazione, le prime esecuzioni non si limiteranno soltanto a perpetuare lo splendido ricordo di alcuni capolavori del passato, ma, nella loro evoluzione, offriranno un riflesso condensato della nostra civiltà occidentale, del suo modo di concepirsi, in perpetuo dialogo col secolo. Già a partire dal 1842, quando venne inaugurato il monumento alla memoria di Mozart, fu piú volte avanzata l'idea di organizzare delle "feste musicali" in onore del compositore del *Flauto magico*. Nel 1877 ebbe luogo la prima Festa musicale di Salisburgo,

e in tale occasione l'imperatore Francesco Giuseppe concesse all'orchestra di corte, l'Orchestra Filarmonica di Vienna, il permesso di suonare fuori della capitale. Queste feste si svolsero regolarmente fino al 1910. Nel 1906, per il 150° anniversario della nascita di Mozart, Richard Strauss diresse un concerto solenne e Gustav Mahler *Le nozze di Figaro*.

Mozart, naturalmente, fu al centro del repertorio, mentre, a partire dal 1918-19, il poeta Hugo von Hofmansthal, il compositore Richard Strauss, il regista Max Reinhardt, il direttore d'orchestra Franz Schalk e lo scenografo Alfred Roller si chinano sulla culla del festival, in un impero in rovina e in una civiltà esangue.

Anche se i primi vent'anni sono fondamentalmente centrati sulla cultura austro-tedesca, viene applicato il manifesto di Max Reinhardt, scritto prima del 1914, secondo il quale la fede nell'Europa è il «cemento» delle nostre esistenze, il nostro suolo comune. «Noi crediamo alla pace attraverso lo spirito. Faremo in modo che Salisburgo adempia al ruolo di eredità classica del mondo».

A partire dal 1925, Bruno Walter dirige il *Don Pasquale*, Max Reinhardt mette in scena nel 1927 il primo Shakespeare salisburghese (il *Sogno d'una notte di mezza estate*), l'opera-studio di Leningrado, invitata nel 1928, presenta opere di Dargomyžskij e di Rimskij-Korsakov. Nello stesso anno Somerset Maugham vedrà rappresentare il suo lavoro teatrale *Victoria*. E, dal 1932 al 1938, Salisburgo, divenuta luogo di incontro cosmopolita, assicurerà paradossalmente il proprio avvenire sia come centro di gravità culturale europeo, sia in virtú del suo successo mondiale.

Eccezionali, come un sogno su un vulcano, furono soprattutto gli anni dal 1933 al 1937, con la presenza di interpreti di primo piano raccolti intorno ad alcuni capolavori, in quel fazzoletto situato fra il Duomo, la Felsenreitschule e il Mozarteum, a qualche chilometro da Berchtesgaden dove, dal suo nido d'aquila, Adolf Hitler attende l'ora di riappropriarsi della cultura.

Le interpretazioni, a Salisburgo, furono dapprima patrimonio di quella cerchia di grandi direttori d'orchestra oggi scomparsi: Walter, Toscanini, Kleiber, Monteux, Boult, Furtwängler, Knappertsbusch e Mengelberg.

I solisti si chiamavano allora Lotte Lehmann, Alexander Kipnis, Ezio Pinza, Maria Müller, Adèle Kern, fra molte altre grandi voci; Zino Francescatti, Alfred Cortot, i fratelli Casadesus fra gli strumentisti. Toscanini dirigerà i *Maestri cantori di Norimberga* nel 1936 e 1937, Bruno Walter includerà nei suoi programmi Gustav Mahler e Toscanini non dimenticherà Mendelssohn.

Otto giorni dopo lo scoppio della guerra civile spagnola, Salisburgo aprirà il Festival del 1935 con *Jedermann, das Spiel von Sterben des reichen Mannes* (*Ognuno, il dramma della morte del ricco*) di Hofmannsthal, per la regia di Reinhardt, e col *Fidelio* di Beethoven diretto da Toscanini, per la regia di Lothar Wallerstein. Il 19 luglio 1937, cinque giorni prima dell'inizio del Festival, Hitler inaugura a Monaco la grande mostra dedicata all'arte «degenerata». Walter dirigerà, in quell'anno, *Orfeo ed Euridice*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Euryanthe*, un concerto Beethoven-Bruckner, e accompagnerà Lotte Lehmann al pianoforte. Toscanini eseguirà *Fidelio*, *Il flauto magico*, *I maestri cantori*, e dirigerà tre concerti, uno dedicato a Brahms, uno a Beethoven (la *Pastorale*) e a Richard Strauss (*Morte e trasfigurazione*), e il terzo al *Requiem* di Verdi. Un festival in forma di splendida sfida, dinanzi a un'Europa sull'orlo del baratro, dinanzi a Dachau.

Già fin dal giugno 1933 il governo nazista aveva imposto il pagamento di una tassa speciale ad ogni cittadino tedesco che si recasse in Austria: un tentativo di strangolare il Festival di Salisburgo che, a pochi chilometri da Monaco e da Berchtesgaden, presentava Goethe, Beethoven, Wagner, ma anche Mahler e Mendelssohn. Nel 1935, su 45 000 "ospiti", non vi furono piú di 600 tedeschi, e nel 1937, su 52 000 partecipanti al Festival, di cui 26 219 stranieri, solo 1184 furono quelli provenienti dal Reich.

Nel marzo 1938, l'Anschluss avrebbe segnato l'assassinio dell'utopia. Salisburgo si svuotò dei Walter, dei Reinhardt, dei Toscanini. Le teste coronate, la nobiltà, i grandi attori di teatro, i divi del cinema, i grandi industriali, gli uomini politici, i Louis B. Mayer, Douglas Fairbanks, Sacha Guitry, Marlene Dietrich, François Mauriac, Thomas Mann tornarono a casa loro o partirono per l'esilio. Stefan Zweig abbandona la sua villa del Mönchberg per trasferirsi prima a Londra, dove scrive *Il mondo di ieri*, e poi in Brasile, dove si toglierà la vita. Bruno Walter ritroverà la Filarmonica di Vienna solo nel 1947, al nuovo Festival di Edimburgo. Salisburgo gli riaprirà le porte solo nel 1949, in occasione di due concerti (21 e 22 agosto 1949), nei quali egli mise in programma il *Canto della terra* di Gustav Mahler, con Kathleen Ferrier e Julius Patzak.

Il Festival continua le sue attività, in forma ridotta, durante la guerra e, nel 1943-44, sotto il nome di Salzburger Theater- und Musiksommer. I direttori d'orchestra si chiamano Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss e Wilhelm Furtwängler. Nel 1944 viene annullata la maggior parte delle attività, a eccezione della prova generale pubblica de *L'amore di Danae*, ultima opera di Richard Strauss, e del concerto del 14 agosto della Filarmonica di Vienna, diretta da Furtwängler (autorizzato da Berlino), che include nel suo programma l'Ottava sinfonia di Bruckner. Alcuni mesi piú tardi, le forze di occupazione permetteranno, a loro volta, lo svolgimento del Festival dal 12 agosto al 1° settembre 1945. In cartellone un lavoro teatrale di Hofmannsthal, *Il pazzo e la morte*, un'opera di Mozart, *Il ratto dal serraglio* (diretto da Felix Prohaska), alcuni concerti (con l'orchestra del Mozarteum), uno dei quali diretto da Eugen Jochum (Beethoven e Mozart).

Nel 1946 viene rappresentato *Il servitore di due padroni* di Goldoni, con la

regia di Max Reinhardt, morto esule negli Stati Uniti nel 1943. Josef Krips dirige il *Don Giovanni* e riprendono i concerti della Filarmonica, ma sotto la direzione di Carl Schuricht, John Barbirolli, Ernest Ansermet (che aveva diretto anche nel 1942 e 1943) e Charles Munch. Otto Klemperer sarà invitato una prima volta a Salisburgo nel 1947, per *Le nozze di Figaro*.

Nel 1948 Herbert von Karajan dirige la sua prima opera al Festival, l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (con Maria Cebotari, Sena Jurinac ed Elisabeth Schwarzkopf). Per la verità, egli aveva già diretto nel 1933 le musiche di scena (composte da Bernhard Paumgartner) per la prima parte del *Faust* di Goethe, ma per tutto il tempo in cui Furtwängler dominò la scena del Festival (fino al 1954), la presenza del suo «ambizioso successore» fu tollerata soltanto nel 1948 e nel 1949. Karajan fu nominato direttore artistico nel 1956, e a partire dalla stagione successiva regnò sul Festival di Salisburgo fino al 1988, l'anno precedente la sua morte.

Intanto, negli anni del dopoguerra, si è fatta avanti la nuova generazione dei direttori d'orchestra: Fricsay, Solti, Kubelik, Szell, Cantelli, Moralt, Ormandy, Mitropoulos, Kempe dirigono accanto a Böhm e a Knappertsbusch. Fra il 1947 e il 1956 nuove opere si fanno strada nei programmi: *La morte di Danton* (Von Einem), *Le vin herbé* (*Il vino affatturato*) (Frank Martin), *Antigone* (Carl Orff), dirette da Ferenz Fricsay; *Il ratto di Lucrezia* (Benjamin Britten) e *Romeo e Giulietta* (Boris Blacher), dirette da Josef Krips; *Il processo* (Von Einem) sotto la direzione di Karl Böhm. In quegli anni i solisti si chiamano Clara Haskill, Friedrich Gulda, Geza Anda, Arthur Grumiaux, Claudio Arrau, Peter Pears, Yehudi Menuhin, il Quartetto Italiano, il Quartetto Juilliard...

I nuovi registi, meticolosi successori della prima generazione (di Lothar Wallerstein, Herbert Graf, Franz Ludwig Hört e altri), si chiamano Oscar Fritz Shuh, Günther Rennert. Vengono invitati il Théâtre National Populaire di Jean Vilar (1955) e il New York City Ballet di Balanchine (1956 e 1962). Nel 1948 l'ostinato Klemperer aveva diretto la Terza sinfonia dell'americano Richard Harris, nel 1952 Hindemith dirige Hindemith (*Symphonia Serena*), nel 1954 Mitropoulos presenta, in un solo concerto alla testa della Filarmonica di Vienna, l'*Elegia sinfonica* di Ernst Křenek, la *Musica per orchestra* op. 9 di Von Einem e la Quinta Sinfonia di Prokof'ev. Pur rimanendo essenzialmente classico, il Festival comincia a voltare alcune pagine. Nel 1956 Dimitri Mitropoulos dirige il *Requiem* di Berlioz alla memoria di Furtwängler. Sta per aprirsi un nuovo periodo, quello dominato da Herbert von Karajan. Mozart è relegato nei suoi appartamenti del Piccolo Festspielhaus, la Filarmonica di Berlino esige la sua parte di presenza regolare, cosí come la esigono Verdi, Rossini, Musorgskij. Parallelamente si annunciano, come nella vita politica, gli anni della "grana" e dell'affarismo. Salisburgo diventerà brillante, eccentrica e chic; le case discografiche cominceranno a muovere i fili dietro le quinte, le regíe d'opera saranno generalmente conservatrici, "politicamente corrette". Nei primi anni si ascoltano Keilbert, Klecki, Szell, Schuricht, ai quali, nel corso del tempo, si aggiungono Kertesz, Kempe, Metha, Bernstein, e ben presto anche Maazel, Abbado, Muti, Ozawa e Levine. Vi è sempre la presenza costante di Karl Böhm e quella carismatica di Herbert von Karajan. Ma gli Hager, Lombard, Conz, Weikert, Segerstam, Tilsen-Thomas non sono Paumgartner, e tanto meno Toscanini o Walter, e trent'anni di direzione artistica – nell'epoca del *business* in cui tutto è considerato oggetto di consumo – sono un periodo lungo, lunghissimo. Nonostante le regie di Jean-Pierre Ponnelle (il suo *Idomeneo*, il suo *Flauto magico* alla Felsenreitschule, il suo *Don Giovanni* al Piccolo Festspielhaus, il suo non meno affascinante *Mosè e Aronne* di Schönberg), e quelle di Harry Kupfer (*La maschera nera* di Penderecki ed *Elettra* di Strauss), Salisburgo si istituzionalizza, si impantana, a parere di alcuni.

Quando, dopo la scomparsa di Karajan, Gérard Mortier è chiamato a succedergli nel 1991, Salisburgo è sottoposta a un vero e proprio elettroshock. L'ex sovrintendente del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles mette in cartellone Monteverdi, Messiaen e Janáček, nomina Pierre Boulez direttore stabile, invita Pollini che mette in programma i *Klavierstücke* di Stockhausen e «affida il teatro e l'opera lirica a registi iconoclasti o incendiari»: Peter Sellars per il *San Francesco d'Assisi* di Messiaen, *Le grand macabre* di Ligeti, *Œdipus Rex* di Stravinskij; Patrice Chéreau per il *Don Giovanni*; Robert Wilson per *Il castello del principe Barbablú* (Bartók), *Erwartung* (Schönberg), *Pelléas et Mélisande*; Luc Bondy per *Salome*; Herbert Wernicke per *Orfeo*, *Il cavaliere della rosa*, *Fidelio*, *Boris Godunov*, *Don Carlos*; Peter Mussbach per *Lulu* (Berg) e *La carriera di un libertino* (Stravinskij); Abou Salem per *Il ratto dal serraglio*.

Se, per il bicentenario della morte di Mozart, sette sue opere formano il cuore del Festival del 1991, Stravinskij fungerà da motivo conduttore di quello del 1994, mentre vedranno la luce nuove serie di concerti dedicati alla musica contemporanea: Next Generation e Zeitfluss. Nel 1997 sono in cartellone tre opere del Novecento: un affascinante *Wozzeck* (Abbado, Stein, Maier), *Pelléas et Mélisande* (Cambreling, Wilson), *Le grand macabre* (Salonen, Sellars, Tsypin). *Il ratto dal serraglio* è ambientato in Palestina, *Il flauto magico* entra nel mondo del circo, perdendo in ritualità, ma guadagnando in verità affettiva. È stato eseguito nel 1999 nella Lehrbauhof Halle, sede del Sindacato dell'Edilizia, cosí come *Soon* dell'americano Hal Hartley è stato presentato a Perner Insel nella sede dismessa di una vecchia miniera di sale. Il cortile della Residenz apre le porte all'opera lirica, e alcune sale cinematografiche ospitano degli spettacoli musicali.

Il Festival di Salisburgo, includendo nei suoi programmi il XX secolo, si è aperto al tempo stesso sul mondo contemporaneo e sul mondo in generale. Il ruolo dominante della Filarmonica di Vienna è battuto in breccia. Sono invitate le orchestre di Oslo, Birmingham, Pittsburgh. Gli stereotipi sono

messi al bando. Oggi la programmazione e le interpretazioni salisburghesi acuiscono la nostra sensibilità, tengono desta la nostra attenzione. Esse si interrogano sulla società, sul mondo in cui viviamo, si mettono esse stesse in discussione. Mozart, che faceva proprio questo, si sarebbe sentito a suo agio. E lui, che lasciò Salisburgo per sfuggire all'autocrazia di un principe-arcivescovo, non avrebbe disapprovato la partenza di Gérard Mortier un anno prima della scadenza del suo contratto, dopo l'ingresso dell'estrema destra nel governo austriaco (febbraio 2000).

8. *Variazioni nordamericane*.

Tra i festival nordamericani, pochi sono quelli consacrati esclusivamente all'opera, ai concerti sinfonici o alla musica da camera. Il jazz, il folk, il country, il musical, da soli o in combinazione, sono onnipresenti. Pur se non trascurano il "classico", né la tematizzazione, né la specializzazione, né il programma utopico sono alla base della loro esistenza. Se le grandi orchestre sinfoniche possiedono ciascuna il proprio festival estivo, si tratta di un prolungamento della loro stagione (come è avvenuto a partire dal 1936 a Boston), spesso sotto la guida di un direttore musicale appositamente designato, in un ambiente piú bucolico, molte volte all'aria aperta. Tanglewood, Saratoga, Wolf Trap, Hollywood Bowl, Ravinia offrono l'occasione di altrettante serate da godere, dopo un picnic, in abbigliamento casual. Certo, esistono anche dei festival nell'accezione tradizionale del termine. A Charleston, nella Carolina del Sud, viene organizzato – per circa due settimane – quello che era un tempo l'*alter ego* del Festival di Spoleto. Lo Spoleto Festival Usa, fondato nel 1976, propone concerti corali, musica da camera, un poco di balletto o di danza, alcuni allestimenti operistici. Lo stesso può dirsi del piccolo Festival di Guelph (Canada), aperto nel 1968. Altri, per ragioni economiche, sono scomparsi dall'elenco, come l'eccellente Festival Canada (1972-82), fondato dal direttore d'orchestra Mario Bernardi e basato su tre produzioni operistiche: nel 1976 il regista ceco Václav Kaslik lo aveva denominato la «Salisburgo nordamericana». Altri festival, di tutt'altro genere, gli sono succeduti, come quello di Lanaudière (Québec, dal 1989) e il Festival di Musica da Camera di Ottawa (dal 1994), che offre un concentrato di settanta concerti in due settimane, trasformando le chiese cittadine in sale da concerto temporanee e raccogliendo circa 40 000 persone che pagano un prezzo di abbonamento inferiore a un quarto del prezzo di un solo biglietto d'opera a Salisburgo. Oppure ancora il giovane, intenso e tematico Festival del quartetto Archi del futuro (Ottawa, dal 1997), nel quale una dozzina di quartetti d'archi (del Canada e di tutto il mondo) si impegnano per una settimana in un eccezionale certame musicale. Ciononondimeno, anche in campo operistico, accanto al Festival wagneriano di Seattle

(di tendenza conservatrice, per non dire di peggio), due festival occupano una posizione preminente: quello di Santa Fe e quello di Glimmerglass.

9. *Terza tappa: Santa Fe, o il paesaggio-scenografia*.

Annidato fra i contrafforti dei monti Sangre de Cristo, a breve distanza da Santa Fe nel Nuovo Messico, questo festival fu fondato nel 1957 dal direttore d'orchestra John Crosby, in un fienile scoperchiato con una capienza di 480 posti. Le successive ristrutturazioni, e in particolare quelle effettuate nel 1997 in occasione del quarantesimo anniversario, consentono a circa 2000 spettatori di assistere, sera per sera nei due mesi estivi, a una delle cinque opere in cartellone, per un totale di 70 000 persone all'anno, mentre, in città, si svolge – per un periodo piú limitato – un festival di musica da camera.

Un tetto a doppia ondulazione copre scena e posti a sedere, ma è aperto dai due lati e dietro il palcoscenico, in modo che alle scene dell'opera si aggiunge lo scenario della Sierra semidesertica, che, in alcuni crepuscoli spettacolari, è punteggiata dai ginepri delle Montagne Rocciose e da piume di apaches. Vedere *Salome* sotto un sole di sangue o *Il flauto magico* sotto un cielo stellato fa talvolta dubitare della legittimità di distinguere fra "natura" e "cultura"!

Il repertorio copre tutta la storia dell'opera, da Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, 1986) a nove prime mondiali, per non parlare delle trentuno prime americane (alle quali si aggiungono sette prime professionali negli Stati Uniti). A Santa Fe hanno visto eseguire in prima mondiale le loro opere: Luciano Berio (*Opera*, 1970), John Eaton (*The Tempest*, 1985), Carlisle Floyd (*Wuthering Heights*, 1958), Marvin David Levy (*The Tower*, 1957), Heitor Villa-Lobos (*Yerma*, 1971), George Rochberg (*The Confidence Man*, 1982), Peter Lieberson (*Ashoka's Dream*, 1997), Tobias Picker (*Emmeline*, 1996), David Lang (*Modern Painters*, 1995). Sono state presentate in prima esecuzione per il Nordamerica opere di Richard Strauss, Schönberg, Zemlinsky, Hindemith, Britten, Lidholm, Menotti, Penderecki, Sallinen, Rota, Reimann, Rihm. Fra Igor' Stravinskij e il Festival è intercorso un rapporto particolare dal 1957 al 1963; la stagione 1962 gli fu interamente dedicata. Nel 1961 Paul Hindemith vi aveva diretto la sua opera *Neues vom Tage*.

Alcuni dei migliori cantanti del nostro tempo sono stati invitati a Santa Fe: José Van Dam e Samuel Ramey in *Carmen*, l'uno nel 1967 e l'altro nel 1975; Kiri Te Kanawa e Frederica von Stade, dal 1971 in poi, nelle *Nozze di Figaro*; Haken Hagegard nel *Barbiere di Siviglia* nel 1981; Thomas Hampson nel *Don Pasquale* nel 1983, anno nel quale Santa Fe presenta la prima professionale nordamericana di *L'amore di Danae* di Richard Strauss. Altri can-

tanti: Elisabeth Söderstrom in *Intermezzo* di Richard Strauss, Tatiana Troyanos nell'*Ariodante* di Händel (1987), Marilyn Horne nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (1990) e, piú di recente, Dawn Upshaw nel *Serse* di Händel (1993) e Bryn Terfel nelle *Nozze di Figaro* (1991).

10. *Ultima tappa: il fascino di Glimmerglass.*

Concludiamo questa radiografia, necessariamente limitata, soffermandoci sul festival nordamericano che piú si avvicina alla realizzazione utopica degli emblematici festival europei: Salisburgo, Glyndebourne o Bayreuth. Situata nella parte nordoccidentale dello Stato di New York, la cittadina di Cooperstown, fondata dal padre del romanziere Fenimore Cooper, era nota soprattutto per la sua Baseball Hall of Fame. Nel 1975 un gruppo di cittadini decide di allestire un'opera e di presentarla nell'auditorium della scuola secondaria. Puccini avrebbe potuto porsi qualche interrogativo a proposito di quella *Bohème*, cantata con i mezzi disponibili ma con un contagioso entusiasmo, nel corso di cinque rappresentazioni dinanzi a 1200 persone. Di anno in anno la qualità e l'interesse sono cresciuti in modo costante, l'organizzazione si è professionalizzata, e ai talenti locali (il coro) si sono uniti alcuni giovani cantanti legati alla New York City Opera. Dopo dodici stagioni e trentaquattro produzioni operistiche, la Glimmerglass Opera si insedia nell'Alice Bush Theatre (splendido locale a forma di fienile con una capienza di 920 posti, situato in una dolce piana verdeggiante sulle rive del lago Otsego), combinando successo acustico e fantasmagoria pastorale. Le pareti laterali sono formate da due pannelli scorrevoli, che durante gli intervalli si aprono su un sereno ambiente rurale. La "formula Glimmerglass" è ormai ben collaudata. Ogni stagione – della durata di due mesi – presenta quattro allestimenti: un'opera barocca, un'opera classica (Gluck, Mozart), un'opera italiana (dal belcanto a Verdi) e un'opera americana.

Sotto la direzione artistica di Paul Kellogg, che nel 1996 è stato nominato anche direttore della New York City Opera, Glimmerglass attira alcuni dei migliori giovani registi americani di idee innovatrici, come Mark Lamos, Martha Clarke, Francisco Negrin e Francesca Zambello, accanto a glorie già consacrate come Jonathan Miller, per offrire delle produzioni raffinate, e liberate dalla polvere del tempo, di Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Puccini, Britten, insieme a opere americane di Leonard Bernstein (*Trouble in Tahiti*, 1981), Carlisle Floyd (*Of Mice and Men*, 1997), Virgil Thomson (*The Mother of Us All*, 1988), Jack Beeson (*Lizzie Borden*, 1996) e, a partire dal 1989, alcune prime mondiali come *A Question of Taste* (1989) di William Schuman e *Central Park* (1999) di Deborah Drattell, Michael Torke e Robert Beaser.

Il Festival del 1998 ha accolto un pubblico di 37 500 persone per una stagione di due mesi e per quarantadue rappresentazioni delle quattro produzioni operistiche annuali. Un buon numero di visitatori europei e giapponesi, fra i quali alcuni dei migliori specialisti del teatro d'opera, hanno ormai scoperto la via che conduce a questa Glyndebourne americana.

11. *Coda.*

Festival-utopie, festival-archivi, festival-memoria, festival-prospettive, festival-omaggi, festival-festeggiamenti, festival-laboratori, festival-domande, festival-turismo, festival-affarismo... dall'utopia allo spettacolo, dalla creazione continua alla clonazione ripetitiva, dai grandi nomi alle nuove scoperte, nel corso del XX secolo i festival sono, nel bene e nel male, i luoghi-evento dell'interpretazione strumentale e operistica. Pochi teatri d'opera, e soprattutto poche normali sale da concerto, possono competere, nell'immaginario collettivo dei melomani, e spesso anche nella realtà, con questa concentrazione di eventi musicali in alcuni luoghi d'eccezione, nei quali si raccoglie di solito il fior fiore degli interpreti. Con la segreta speranza – nel migliore dei casi – per i loro appassionati frequentatori di trovarvi, in questo secolo della ripetitività e della riproduzione, l'unica salvaguardia contro la banalizzazione del fatto musicale.

Bonnefoy, Y.
1997 *Mozart en son point du monde*, in B. Massin (a cura di), *Mozart. Les chemins de l'Europe*, Conseil de l'Europe, Paris, pp. 15-28.

Boulez, P., Chéreau, P., Peduzzi, R., e Schmidt, J.
1980 *Histoire d'un «Ring», Bayreuth 1976-1980*, Laffont, Paris.

Bradbury, E., e Shaw, W.
1980 «York», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, MacMillan, London, vol. XX, p. 575.

Edelmann, F.
1998 *Le culte secret du dronte*, in «Le Monde», agosto 1998.

Flinois, P.
1989 *Le Festival de Bayreuth*, Sand, Paris.

Jaklitsch, H.
1991 *Die Salzburger Festspiele*, vol. III, Residenz, Salzburg.

Kalchmair, U.
1998 *Salzburger Festspiele. Devant et derrière les coulisses*, Festival de Strasbourg, Strasbourg.

Levin, B.
1988 *Encyclopédie de la Musique au Canada*, Fides, Montréal.