

A lezione con Annick – Intervista alla Massis

Eleganza, *charme*, raffinatezza e stile: *parisianisme*, in una parola. A Parigi è nata, Annick Massis, punto di riferimento della scuola di canto francese, che ha attraversato dal tardo barocco fino al Novecento, se non fosse che durante la sua carriera ha conquistato le vette del Mozart italiano come del belcanto primottocentesco di Rossini, Bellini, Donizetti e del primo Verdi. Chi ha avuto la ventura di ascoltarla in teatro – o nelle numerosissime incisioni discografiche che ne hanno costellato la carriera – sa quanto il rapporto tra parola e musica abbia ritrovato nuova ragion d'essere nelle interpretazioni dell'artista francese, segnate da una spiccata ricerca della musicalità della prosodia. Mai paga dei risultati raggiunti, peraltro già ragguardevoli, affronta in queste settimane un nuovo cimento, che l'ha vista trionfare al Teatro Regio di Parma nella nuova produzione di *Jérusalem*, titolo di punta del cartellone del Festival Verdi 2017. A poche ore dall'alzarsi del sipario della seconda recita dell'opera, è proprio dal raro titolo verdiano che comincia una conversazione volta a riscoprire le radici del canto lirico francese dell'Ottocento: ma che presto si trasforma in un'appassionata e appassionante lezione sulla storia del canto e delle istituzioni musicali francesi, dal Settecento ai giorni nostri.

La *Jérusalem* presentata al Festival Verdi si avvale – come da intento programmatico della rassegna – della nuova edizione critica approntata da Jürgen Selk. Il *grand opéra* di Verdi non dispone, infatti, di una tradizione interpretativa autonoma, visto che la prima ripresa in tempi moderni risale solo al 1986, dunque è stato indispensabile ricostruire un nuovo approccio al dramma. A partire da queste recite, quale sarà il posto che questa nuova *Jérusalem* può aspirare a ricoprire nel

processo di riscoperta del Verdi più raro e meno eseguito? Con quale spirito ha affrontato questo spartito, praticamente tutto da scoprire?

Verdi compone dapprima *I Lombardi alla prima Crociata*, dunque occorre preliminarmente sottolineare – seppur brevemente – le differenze tra le due opere. *Jérusalem* gli viene commissionata in un secondo tempo e da sempre è stata considerata come un rifacimento dei *Lombardi*: per questo è rimasta piuttosto in ombra, probabilmente a causa dei rimaneggiamenti realizzati in vista dell'esecuzione parigina. *Jérusalem* peraltro non contiene molte figure storiche, al contrario dei *Lombardi*, se si eccettua Roger, che assume dunque un posto più significativo nell'opera perché ha subito minori adattamenti rispetto agli altri personaggi, che hanno minore (e talvolta nessuna) aderenza storica.

Credo che per lungo tempo sia stato commesso l'errore di credere che *Jérusalem* fosse uguale ai *Lombardi*, mentre in fin dei conti si tratta di una storia d'amore sullo sfondo di una crociata, storicamente ricostruita nella lunga odissea da Toulouse alla Palestina: cosa che rende la partitura particolarmente complessa da restituire, sia in punto musicale che scenico. I passaggi musicali sono molto diversi o almeno si collocano in momenti differenti rispetto ai *Lombardi*, di cui Verdi ha conservato soltanto undici numeri. Il resto è diverso, e il nostro lavoro ha avuto proprio l'obiettivo di lavorare su piani diversificati, a cominciare dalle situazioni sceniche: quando intervengono personaggi isolati e se ne indagano i sentimenti privati, quando sono previste interazioni a più ampio raggio con il coro, e subentra la storia dei crociati; o ancora quando irrompe il balletto. Con Hugo de Ana, dunque, posso dire che abbiamo realizzato un lavoro di precisione, una ricerca di squadra particolarmente efficace.

Più interessante, se possibile, è stato il lavoro sulla prosodia, perché per questa nuova ripresa abbiamo dovuto lavorare sulla lingua, sugli accenti tonici talora collocati al posto sbagliato: anche in questo caso è stato un lavoro di

squadra, che ha visto impegnate due madrelingua francesi, la nostra ripetitrice per la lingua Elsa Lambert e io stessa; ma anche il musicologo che ci ha assistito durante le prove, Francesco Izzo, e il direttore d'orchestra Daniele Callegari, per cercare di salvaguardare al massimo ciò che Verdi aveva previsto, ma che è stato attentamente vagliato.

Ancora, mi piace ricordare che, rispetto ai *Lombardi*, qui è previsto un *divertissement* coreografico che si estende su vari numeri musicali, nel rispetto di una caratteristica imprescindibile del grand opéra; e non dimentichiamo l'uso della lingua francese, che conferisce un colore specifico, esaltato da un'orchestra che spesso offre una visione pittorica molto raffinata e descrittiva.

Rigore filologico e fedeltà a Verdi sono stati dunque gli obiettivi che tutti ci siamo prefissi, supportati dalla presenza di Francesco Izzo, dalla dedizione di Daniele Callegari e dalla sapienza creativa di Hugo de Ana. Ne abbiamo ricavato una produzione stupefacente e talora sorprendente: non è raro sentire reminiscenze della danza viennese, elementi di *Rigoletto* o di *Nabucco* o ancora altri temi musicali che Verdi svilupperà ulteriormente nelle opere successive: è un'opera accattivante ma estremamente complessa, da qui la necessità di restituirle il posto che le spetta per celebrare la riuscita fusione tra lo stile italiano e quello francese.

Sono molto soddisfatta del nostro lavoro: sono sempre stata molto interessata alle opere cosiddette minori, ne ho registrate alcune di Donizetti, ad esempio, e penso possano costituire una sorta di fermo immagine sulla carriera di un compositore, per comprendere meglio gli elementi che sono stati ripresi e sviluppati in seguito nelle opere considerate maggiori. In questo caso, tuttavia, penso che quello che sembra un primo tentativo sia, in realtà, un colpo da maestro. Ritengo che Parma avesse il dovere di accendere i riflettori su un'opera come questa, che era stata eclissata dai *Lombardi*: in fin dei conti Verdi era stato molto coraggioso nel raccogliere la sfida di scrivere un'opera per Parigi. Il successo della prima dimostra, in ogni modo, che non si tratta

di un'opera minore: siamo tutti grati al Festival per aver affrontato questo sforzo produttivo e, personalmente, sono molto felice di aver contribuito alla riscoperta filologica di questo titolo per il mio debutto al Regio di Parma.

***Jérusalem* permette di ascoltare il primo Verdi espressamente concepito per la «grande boutique», la scena dell'Opéra di Parigi. L'itinerario parigino verdiano idealmente si colloca dunque tra due Héléne, la protagonista dell'opera di cui parliamo e poi quella delle *Vêpres Siciliennes*. Chi è questa prima Héléne, capace di attraversare il mondo per seguire il suo innamorato? Una donna coraggiosa, una nobildonna che non smette di credere nel suo amore lontano o una fondamentalista della fede cristiana?**

Non ho ancora mai affrontato l'Héléne delle *Vêpres Siciliennes*, che ancora una volta si sviluppa sullo sfondo storico di un massacro. Entrambe tentano effettivamente di preservare l'amore in cui credono. Penso che entrambe tentino, in maniera più o meno consapevole, di limitare, di superare gli effetti nefasti dell'odio e della violenza, di giochi politici che le escludono e ai quali sono estranee. Hanno una grande nobiltà d'animo, sono coraggiose, dimidiate tra patria e amore, tra il padre e l'innamorato, tra la famiglia e la fede, tra l'amore e l'appartenenza religiosa, tra l'amore e il dovere: pronte perfino – come accade in *Jérusalem* – a prendere posizione contro il padre, contro la guerra, contro la violenza cieca. Sono eroine fortissime, ma al tempo stesso incarnano l'amore, l'empatia, pure la dolcezza.

In *Jérusalem* Héléne non esita un solo istante a partire per la Palestina, a seguire le tracce del suo innamorato, ingiustamente accusato, sfidando l'ignoto che, all'epoca, era rappresentato da un paese lontano, un'altra religione, una nuova cultura, usi e costumi differenti. È come se decidesse di infrangere ciò che è scritto, è pronta a seguire fino in fondo le sue idee, e la sua fede cresce con il progredire dell'azione, nonostante i suoi interrogativi sull'azione di Dio e sulla via che lei stessa deve intraprendere. È una donna

consapevole, presente, e che sceglie di agire al di là dei divieti imposti dall'alto. A rifletterci bene, mi sembra uno splendido esempio di un luminoso percorso di vita, se si considera la sua evoluzione dall'inizio alla fine dell'opera. All'inizio è come se fosse impedita, ostacolata nell'agire. Spinge Gaston a mettere da parte l'odio nei confronti della sua famiglia per cercare la riconciliazione, affronta il padre per salvare il suo innamorato, per scegliere la via del perdono, in un frangente in cui la guerra appare come una forza che avanza inesorabile, un rullo compressore che impedisce di distinguere il giusto e il buono e può far precipitare in un inferno: Hélène fa riflettere su ciò che dovrebbe essere l'essenza della fede e dell'amore, senza perdere di vista l'obiettivo. Per questa via compie un viaggio interiore verso la Gerusalemme celeste, per questo è pronta anche a farsi carico del fardello di Gaston, condividendone la sorte una volta che l'ha ritrovato e che entrambi sono finalmente indirizzati verso la luce.

Esther-Éliza Julian, prima interprete del ruolo di Hélène, arrivò a questo ruolo all'apice di un'importante carriera sulla più importante scena nazionale francese, dopo aver affrontato, tra l'altro, Alice in *Robert le diable* di Meyerbeer, Rachel nella *Juive* di Halévy, Valentine degli *Huguenots*, sempre di Meyerbeer, e ancora Jemmy nel *Guillaume Tell* rossiniano. Avete compiuto, in buona sostanza, un percorso simile, visto che anche lei arriva a interpretare questo ruolo dopo aver segnato la storia dell'interpretazione del *grand opéra* e dell'*opéra-comique* francesi, di cui ha affrontato Auber e Berlioz, Halévy e Meyerbeer, Bizet e Gounod, Massenet e Thomas. Quanto queste esperienze l'hanno aiutata a costruire l'identità di questo personaggio e a collocarlo nella storia del canto francese dell'Ottocento?

Ciascuna delle mie esperienze precedenti, evidentemente, mi ha portata ad accettare la sfida dell'Hélène di *Jérusalem*: ho interpretato tante *Traviata* e *Rigoletto*, ma qui affronto una vocalità che definisco ibrida, come per esempio in Halévy. Io

ho cantato Eudoxie, e non Rachel, ma la tessitura è praticamente la stessa. La specificità di *Jérusalem*, che ne fa un'opera dal colore affatto peculiare, consiste proprio nella fusione della musica italiana con la lingua e il gusto francese dell'epoca: è un ponte tra due periodi, tra due stili operistici diversi, ma che al tempo stesso si riflette nell'opera del giovane Verdi, ormai pronto e maturo per un'evoluzione verso una scrittura differente. Per me è una sorta di secondo battesimo verdiano: effettivamente Eudoxie, Valentine, la protagonista di *Margherita d'Anjou* e altre opere dove prevale un colore più lirico mi hanno portato a considerare in maniera diversa questo Verdi giovanile, ancorato al belcanto ma che si avverte già attratto verso un diverso tipo di espressività. Il giovane Verdi è costretto a muoversi come tutti i compositori che in quel torno d'anni scrivevano per Parigi e che erano legati a una doppia formazione culturale: la scrittura oscilla dunque tra preghiera, lamento, cavatine intimiste, cabalette, duetti, lirismo e drammaticità; e dunque richiede senso delle agilità, potenza nel registro grave e acuti acrobatici. Sembra un atteggiamento che va in direzioni opposte, sicché bisogna evitare ogni compiacimento e lavorare sui contrasti di colore e sulla drammaticità richiesta dalla linea di canto. Devo aggiungere che la direzione di Daniele Callegari mi ha molto aiutata, perché ha fatto un autentico lavoro di cesello. Solo attraverso un accurato lavoro di squadra è possibile servire la musica e garantire queste riprese.

Interpretare un *grand opéra* non è solo una grande sfida sotto il profilo vocale, ma anche sul piano della trasposizione scenica, sol che si pensi all'attenzione che all'epoca venne riservata a questa produzione: sei eminenti scenografi (Séchan, Diéterle, Edouard Despléchin, Charles Cambon, Joseph Thierry) e due coreografi (Joseph Mazilier et Lucien Petipa) furono individuati per contribuire ai fasti della creazione parigina. Quali sono oggi le difficoltà legate alle riprese di questo genere operistico, soprattutto per un cantante che deve

essere anche attore, e che è chiamato a rendere credibili i mille rivolgimenti della peripezia?

Come la maggior parte dei titoli appartenenti al genere del *grand opéra*, bisogna gestire i problemi vocali, tecnici, interpretativi, ma al tempo stesso puramente fisici. All'epoca della prima il pubblico entrava e usciva liberamente dal teatro, spesso mangiava durante lo spettacolo e, per catturarne l'attenzione, era necessario ribaltare continuamente gli eventi. Oggi si richiede un'energia praticamente inesauribile e una disponibilità continua, dall'inizio alla fine: occorre una grande concentrazione, evidentemente, ma ciò che trovo più interessante, in questo caso, sono le interazioni. Héléne, ad esempio, interviene anche durante la grande scena con coro del primo atto, ma anche nel corso del *divertissement*: ciò significa che sono quasi ininterrottamente sulla scena, oltre agli interventi meramente vocali. Devo altresì gestire cinque cambi di costume, di cui uno particolarmente rapido in poco più di un minuto: per Héléne si tratta di uno spettacolo molto intenso, tanto più che questa splendida produzione è particolarmente sontuosa. Per quanto mi riguarda trovo stupefacente la possibilità di intervenire in molti *tableaux*, ho quasi l'impressione di inserirmi in un grande affresco. Che è stato immaginato e realizzato da Hugo de Ana con la raffinatezza e la sapienza che gli è propria.

Due domande sulla sua carriera, soprattutto su due ruoli in cui la sua interpretazione è risultata particolarmente significativa. E per prima cosa desidererei risalire all'indimenticabile Folie, in *Platée* di Rameau, nella memorabile produzione firmata da Laurent Pelly e diretta da Marc Minkowski a Palais Garnier. La Folie era l'esilarante, irresistibile metafora della musica e della capacità di quest'«art célèbre» di mutare un'immagine funebre in allegria – e al tempo stesso di rattristare l'allegria con dei suoni «plaintifs et dolents», lamentosi e dolenti. Eppure, dietro la parodia abilmente si celava la ricerca del «beau simple», di

un ideale che potrebbe corrispondere a una levigata purezza, a una bellezza semplice: le pare che questa nozione, cara all'estetica di Rameau, debba sempre esser tenuta presente da coloro che affrontano il repertorio francese?

Rameau è considerato come il padre della musica francese e segna l'apogeo del periodo classico, di cui rimane – e deve rimanere – un punto di riferimento ineludibile per gli interpreti della musica francese fondata sul declamato. Il caso di Rameau, tuttavia, è particolare, perché prevede cambi di tempo praticamente a ogni misura, come Ravel o come Poulenc. Delle fratture ritmiche incessanti...

Ho amato... alla follia la sua *Folie*. In questo ruolo Rameau si è autorappresentato, né più né meno: come non sentirsi investita dalla dimensione teatrale del dramma? Non dimentichiamo che anche se Rameau è stato attaccato dai sostenitori dell'opera buffa italiana, è stato al tempo stesso considerato dai musicisti francesi come un modello possibile per il rinnovamento del repertorio serio. Fu apprezzato da Berlioz come da Debussy, personalmente lo considero un compositore di sconvolgente modernità, la sua musica miracolosamente non invecchia.

L'«art célèbre» della musica, con la sua capacità di invertire il significato della parola, deve ricordare a coloro che affrontano l'opera francese l'importanza del teatro, del declamato, ma anche del coinvolgimento dell'interprete. Bisogna ammettere che la globalizzazione ha coinvolto anche il mondo dell'opera e sta cancellando le specificità di ciascuna lingua, ma – pur senza essere accaniti puristi – non dobbiamo ignorare o dimenticare le nostre basi, ciò che ci ha reso quelli che siamo. Anche altri compositori più recenti si sono ispirati a lui: il «beau simple» ricercato da Rameau non costituisce forse la quintessenza dell'arte che ricerca ogni compositore? Rameau diceva pure che cercava di dissimulare l'Arte con l'Arte...

All'altro capo del suo catalogo mi piace ricordare anche il legame con il mondo di Francis Poulenc, di cui ha affrontato

Blanche de La Force, nei *Dialogues de Carmélites*, come Elle, nella *Voix humaine*. Il rapporto con la prosodia è fondamentale in queste opere, così accattivanti e sconvolgenti sotto il profilo drammatico. Come dominare l'emozione, quando ci si cala nei panni di personaggi così magnetici?

È vero, Poulenc è un compositore assai particolare per noi francesi. Cantare questa musica per me significa essere nel punto in cui si è più vicini alla vita – e al tempo stesso alla morte. Senza via di scampo. È un'espressività spoglia, così diversa dal modo di immaginare la funzione della musica propria del belcanto – che peraltro amo tanto – e che consiste nel trascendere il sentimento con l'eleganza della linea di canto.

La mia vita è stata sufficientemente ricca e difficile per permettermi di affrontare queste emozioni e di dominarle, senza cadere in quelle suscitate dalla musica: per abitare l'emozione ma al tempo stesso per contenerla entro limiti che consentano di non mettere a repentaglio il risultato, occorre basarsi su una tecnica solida e sulla più grande fedeltà alla partitura. Poulenc ha immaginato un tessuto armonico capace di catturare emotivamente, è una musica talmente forte che è facile identificarsi nei percorsi di vita descritti: il martirio, la paura, la grazia divina, lo sconforto e il fervore... e che dire delle celeberrime prese di distanza di Poulenc? All'epoca della musica seriale, di Camus e di Sartre, Poulenc parla di grazia, fede e martirio! Allo stesso tempo mette alla berlina questi atteggiamenti, ma senza cadere mai nella banalità.

D'altro canto, anche il testo di Bernanos raggiunge le vette della musica di Poulenc! È un libretto di una semplicità che lascia sconvolti! Ed eccoci ritornare a Rameau, alla sua riflessione sull'efficacia delle emozioni: ancora una volta con grandi frasi musicali, accompagnate da improvvisi scarti ritmici. Sono opere che respirano naturalezza, quotidianità, eppure 'funzionano' così bene! Anche in questo caso è richiesto un grande talento teatrale, e le tessiture sono spesso impervie: ma come non sono uscita viva dalla mia prima

Traviata, così ho dovuto maturare tanto i *Dialogues de Carmélites* come *La Voix humaine*. È sempre difficile 'proteggersi' da queste forti emozioni, soprattutto quando si è protagonisti sulla scena, ma il nostro compito è di restare sempre in equilibrio e concentrati, perché si tratta di ruoli molto esposti vocalmente e musicalmente. Al tempo stesso occorre farsi carico del dolore, del tormento dei personaggi, se si vuole interpretare e tradurre almeno una parte di ciò che il compositore ha scritto.

Di alcune sue opere Poulenc diceva che bisogna interpretarle come se fossero di Puccini: la musica non ha frontiere. Ma nel suo caso penso sia indispensabile cogliere la sua profonda religiosità, e occorre tradurre i tormenti dell'anima e della carne, la paura e la riflessione, una tenerezza inesprimibile... ancora una volta basta seguire con attenzione la partitura e ciò che domanda il compositore.

E tuttavia come dimenticare il suo talento di grande mozartiana? Ne ha interpretato almeno otto ruoli! Sicché viene spontaneo chiedere: «Dove sono i bei momenti»? Quale opera, quale personaggio non smette di interrogarla, d'interpellare le sue emozioni di artista e di donna?

Mozart! All'inizio della carriera mi avevano detto che non avrei cantato altro! E invece si sono sbagliati... Scherzo, ma ritengo che il mio bagaglio di belcantista mi abbia aiutata a interpretare Mozart. È folle pretendere dai giovani di cominciare con Mozart. È un compositore che ti viene incontro, ma allo stesso tempo occorre dirigersi verso il suo genio. Donna Anna ha esercitato su di me un fascino duraturo, che si rinnova nel tempo: penso che mi piacerebbe molto tornare a vestirne i panni... Ma se devo pensare alle mie emozioni di artista e di donna m'indirizzo piuttosto verso *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*, *La Voix humaine* o ancora *Manon* di Massenet, mie compagne di vita, ormai da molti anni.

Oggi lei figura tra i più eminenti rappresentati della scuola di canto francese: quali aspetti la connotano principalmente?

Esiste ancora e, in caso affermativo, gode di buona salute?

Penso che oggi esista una pletora di giovani cantanti francesi che riescono a rappresentare al meglio gli elementi di tecnica e di riflessione teorica che la mia generazione ha cominciato a trasmettere. Vedo questi giovani provvisti di una bella energia e di passione per la musica, sono pronti a fare i sacrifici necessari per affrontare questo mestiere: occorre molta passione per sopravvivere e durare nel tempo. Ormai la successione mi pare assicurata: ho molti studenti che mi seguono, non soltanto francesi, e li aiuto nel desiderio di farli progredire, di comprendere, di interrogare prima di tutto se stessi... ed è sempre una grande soddisfazione partecipare alla loro crescita.

Come si prepara ai prossimi sipari di Jérusalem?

Sono pronta alla seconda e alla terza recita di *Jérusalem* e penso che il mio personaggio continuerà a crescere, scenicamente e vocalmente. Sono molto contenta di calarmi nuovamente nei panni di Hélène, perché questo personaggio ha molte sfaccettature e una personalità generosa e sensibile: per questo ho sempre paura del palcoscenico, perché per questo neanche l'esperienza aiuta! Ma fa parte del nostro lavoro e, in qualche modo, è una sensazione che ci apporta energia e – spero – Arte viva e vitale, da condividere con il pubblico: sempre con gioia ed entusiasmo.



Photo credit: Roberto Ricci



Photo credit: Gianni Ugolini



Photo credit: Roberto Ricci



Photo credit: Gianni Ugolini



Photo credit: Roberto Ricci