



VINCENT BOUSSARD

Uno sguardo indietro a un viaggio di esplorazione umana e artistica

di Jean-Jacques Groleau

Già vent'anni! Era il 2000, *Dido & Aeneas* de Purcell, uno dei gioielli del repertorio operistico. Il giovane Vincent Boussard, appassionato tanto dal teatro quanto dalla musica, si lanciava in una carriera promettente di regista d'opera. Vero uomo di musica e di teatro, unione d'istinto e intelligenza, si è imposto velocemente come una delle figure maggiori della scena lirica europea.

Ci siamo conosciuti a La Monnaie di Bruxelles, in occasione di *Frühlings Erwachen* ("Risveglio di primavera") e ci siamo ritrovati a ogni tappa essenziale delle nostre vite professionali, ciascuno seguendo la propria strada originale nel mondo del teatro ma sempre, da vicino o da lontano, attenti al cammino dell'altro. È senza dubbio per questo che Vincent mi ha chiamato per accompagnarlo in questo racconto dei primi vent'anni della sua carriera.

Questo colloquio è l'occasione di una riflessione e di un primo bilancio sul suo lavoro e sui suoi impegni artistici. Evocheremo insieme gli incontri determinanti che l'hanno segnato, la fedeltà alla sua équipe, il suo gusto e il suo attaccamento viscerale alla dimensione artigianale ed empirica della pratica teatrale, ma anche le sue esigenze drammaturgiche, il suo desiderio di toccare la bellezza e fare affiorare le emozioni etc.

Il suo teatro è fatto d'incontri, è un'immersione nell'intimo delle situazioni e nelle viscere della musica, a cui Vincent si affida con dedizione assoluta.

Vincent Boussard, potrebbe parlarci dei suoi primi contatti con il mondo del teatro?

Ho scoperto l'opera durante i miei primi anni della scuola media. Il nostro professore di lettere, appassionato d'opera, ci portava a teatro. Nello stesso periodo ero iscritto al conservatorio della mia città, Angers, nella classe di violino e poi in quella di arte drammatica.

Da studente, ho vissuto le mie prime esperienze di attore come momenti unici, di grande libertà, di utopia esattamente come era stata l'esperienza orchestrale in Conservatorio. Forse le sembrerà un aneddoto, ma nel corso degli anni dei miei studi ho partecipato come assistente alla regia del *Cinna* di Corneille. Mi avevano anche affidato il ruolo più piccolo della tragedia, che è il più piccolo ruolo parlato nel teatro classico francese, composto da un solo verso alessandrino. Ad Auguste, che gli sussurra qualche parola all'orecchio, Polyclète (è il suo nome) risponde: "Tutti i vostri ordini, Signore, saranno eseguiti." Nonostante la brevità del mio ruolo, svolsi questo compito ogni sera per molti mesi con la più grande serietà del mondo. Ma il giorno che realizzai che l'architetto di Epidauro era un certo Polyclète il giovane, mi misi a vivere Cinna attraverso questa nuova dimensione del mio personaggio così poco eloquente ma all'improvviso così importante nella "cosmogonia" dello spettacolo e della storia del teatro. Sotto lo schiavo greco si nascondeva l'Architetto e il suo grande progetto! La mia drammaturgia personale prese un'impennata tutta particolare e senza tradire in niente Corneille e i suoi alessandrini, m'immaginai una regia di cui la prospettiva, l'audacia e la libertà d'interpretazione mi colmavano. Per mezzo di questa piccola parte si poteva raggiungere e recitare l'immenso. Un mondo mi si è aperto quel giorno.

E i suoi primi contatti con l'opera?

Le mie prime grandi emozioni liriche le provai con il disco della *Traviata* di Maria Callas nella registrazione dal vivo di Lisbona (1958). Ma al di là della pura emozione musicale e drammatica, questa registrazione è paradossalmente una vera e propria esperienza "scenica" tanto l'atmosfera della scena vi è presente. L'ascolto del suono è sporco, pieno di rumori della platea, degli oggetti di scena che si urtano, della tosse degli spettatori. Si sente il fruscio delle sete dei costumi, alcuni ritardi esitanti del coro. Le voci sono distribuite nello spazio e soprattutto si percepisce molto distintamente il suggeritore (la sua "Parigi o cara..." mormorata è emozionante quanto quella di Kraus!). Quarant'anni dopo, conservo un ricordo molto preciso di questa vita nelle viscere della rappresentazione, questo "odore di palcoscenico" (che mi sembra attenuato nelle pubblicazioni più recenti di questa registrazione). Se ne trova forse una lontana traccia nelle mie scelte di allestire le opere attraverso strade secondarie, attraverso l'atmosfera più che la costruzione intellettuale. Ma anticipo senza dubbio le sue domande!

In effetti, soffermiamoci, se non le dispiace, ancora un po' sugli anni della "formazione" per esempio potrebbe dirci come è arrivato a lavorare nel campo dello spettacolo? E i suoi primi importanti incontri personali?

A dire il vero è difficile spiegare come si diventi registi d'opera. Non ci sono scuole né diplomi, almeno non negli anni '80 in Francia. Mi sono laureato all'Università di Parigi X in Etudes Théâtrales (Lettere a indirizzo teatrale) e parallelamente ho frequentato un corso di recitazione. Durante i miei anni di studio ho iniziato a lavorare come aiuto regista. Feci le mie prime regie di prosa allo Studio-Théâtre de la Comédie-Française (di cui sono stato il primo direttore), a cui si aggiungono spettacoli nel campo della musica pop. Posso dire di avere in parte imparato il mio mestiere alla Comédie-Française, che fu per me una vera e propria scuola di teatro e di vita. La lasciai poi nel 2000, iniziando subito una collaborazione con William Christie. Lui mi affidò la realizzazione di vari allestimenti per il suo ensemble "Les Arts Florissants" e mi associò alla sua Accademia appena nata "Le Jardin des Voix" (il giardino delle voci) nella quale mi sentii sia allievo che formatore. Devo molto a William Christie. È stato il primo a offrirmi la sua fiducia, i suoi consigli e – ciò che è più impalpabile ma non meno prezioso – un certo gusto estetico delle cose. Gli devo anche il mio incontro con lo stilista Christian Lacroix, in occasione del *Dido and Aeneas* di Purcell (la mia prima produzione sotto la

direzione di William Christie). Ci sono stati anche altri due incontri che mi hanno offerto agli inizi una fiducia che si rivelerà determinante: Teresa Berganza et Bernard Focroulle. Teresa, allora responsabile della classe di canto della Escuela di Musica Reina Sofia di Madrid mi ha invitato a dirigere in stretta collaborazione con lei, la mia prima produzione di *Così fan tutte* di Mozart. Bernard Focroulle mi invitò a più riprese al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, poi ad Aix-en-Provence.

I miei primi passi sotto l'occhio di questi tre grandi musicisti hanno radicato in me - e in modo indelebile - la convinzione che nell'opera la musica è l'inizio di tutto, ne è la sorgente e la meta ultima, che il teatro si deve ricercare prima di tutto scavando il pezzo musicale, che una regia è giusta quando rende la musica ancora più penetrante. Anche se talvolta si paga il prezzo ingrato dell'invisibilità! Quanti confondono sobrietà con insipidità, economia con povertà, trasparenza con inconsistenza, discrezione con assenza di visione o lettura personale! Per alcuni la regia richiede trambusto e affollamento oppure reclama una performance intellettuale quando - a mio modesto avviso - il primo vero sforzo sarebbe quello di lavorare sulla sensibilità sull'espressione.

Lei mi anticipa sempre, allora iniziamo: come definirebbe la sua concezione del lavoro di regista?

La prima cosa che mi viene in mente è forse il mio rifiuto di ridurre il teatro lirico alla sola magniloquenza e il mio desiderio di condividere questa mia pratica con gli interpreti. Da parte mia, fin dall'inizio, ho scrutato nelle opere ciò che vi è di fragile e di nascosto, alla ricerca di quelle vie che le rivelano sotto una nuova luce in modo da costruire le interpretazioni su queste basi.

Io provo ad affrontare le opere, le situazioni teatrali e i personaggi con uno sguardo scevro da aneddoti e cattive abitudini accumulate nei secoli (che spesso chiamiamo tradizione), di collegare l'opera alla sensibilità dello spettatore di oggi senza snaturarla, di offrire una lettura suggestiva ma sempre nell'ambito dettato dalla musica.

Ciò consiste talvolta nel cambiare il punto di vista, modificare la prospettiva, ad esempio mettendo in scena l'ascolto piuttosto che il racconto di primo grado, mostrare le conseguenze dell'azione più che l'azione stessa. La mia misura è sempre la musica e la sua capacità di espandersi o meno sotto questo nuovo sguardo.

Quando questo processo funziona, le opere risuonano diversamente, si rivelano con un impatto insospettato, sotto una luce inattesa. Quello che sembrava lontano diventa immediato, quello che sembrava fragile diventa forte etc. Ma ogni opera è differente e quello che descrivo qui è solo un modo di lettura sensibile e non un metodo di messa in scena.

Potrebbe darci qualche esempio concreto?

Concretamente si tratta di uno spostamento dello sguardo per creare una visione soggettiva, scegliere quello che si vuole mostrare e secondo quale prospettiva. Per esempio, in *Adriana Lecouvreur* di Cilea, alla fine del III atto c'è un balletto di stile pastorale che viene dato a casa della Principessa di Bouillon, ridondanza dello "spettacolo nello spettacolo" di cui il XIX secolo andava pazzo. Io ho fatto la scelta di non allestire il balletto nel salone come previsto ma ho spostato il punto di vista nel corridoio in cui i ballerini stanno per entrare in scena dalla porta del salone seguendo le indicazioni della maestra di danza. Del balletto non si vede che il dietro le quinte. Naturalmente Adriana ha preso posto vicino ai giovani artisti, laddove il teatro è una sensazione a fior di pelle, un odore, quello dell'ansia, quello degli scongiuri e degli ultimi stiramenti, e non nel salone della principessa colmo di pubblico raffinato dove il teatro risplende (*Adriana Lecouvreur*, Francoforte 2012).

Un altro esempio è *La Seguedilla* di *Carmen*. Ho chiesto alla cantante di non eseguirla in cima al solito tavolo davanti a uomini sbavanti, ma nella prospettiva della sua profonda solitudine. Carmen inizia la scena sola e immobile, con l'occhio fisso nello specchio, come un'artista che si prepara nel suo camerino. Guardandosi negli occhi non può mentirsi. Da questa solitudine nascerà poi un'euforia e un fuoco distruttore, una febbre che sale a poco a poco inseguendo il canto che accende il corpo

fino all'incandescenza. Carmen si getterà alla fine nella taverna di Lillas Pastia incendiandola (*Carmen*, Stoccolma 2011).

Mi viene in mente anche un esempio più recente nella mia seconda versione delle *Nozze di Figaro*. ho fatto la scelta di mettere in scena il Fandango e la cerimonia dalla prospettiva di Barberina e Cherubino. Li vediamo, nascosti in un corridoio, abbandonarsi ai loro mascheramenti erotici, mentre cantano al posto delle ragazze il coro che loda le "virtù" del Conte (*Le nozze di Figaro*, Opera di Marsiglia 2019). La scena, quindi, non descrive più soltanto una cerimonia sinistra, ma offre anche il punto di vista soggettivo dei due adolescenti maltrattati e il loro sguardo senza filtri sul mondo brutale e meschino degli adulti.

Lei, quindi, cerca di spostare il punto di vista.

Mi succede spesso di mettere in scena un avvenimento o un'emozione attraverso un'altra angolazione, come adottare il punto di vista di colui che ascolta, che guarda, che riceve le informazioni e che le vive come chi le esprime. Per farla breve, l'ascolto è materia per la regia, attivo tanto quanto il canto e la parola.

Mi ricordo, da aspirante attore, di un'anziana attrice della Comédie-Française che mi insegnò in tutta confidenza un suo "segreto": "Dalla qualità dell'ascolto dell'attore nasce la forza della propria presenza". Si trattava quindi di imparare ad ascoltare per essere presente e pronto a recitare e interpretare. Mi sforzo sempre di mettere in scena tanto colui che ascolta che colui che canta, di trasformare degli assoli in duetti "di uno che canta e di uno che ascolta".

Ed aldilà di questa visione, che chiamerei drammaturgica, lei ha cercato di seguire un filo conduttore estetico?

Mi rendo conto che lo spettro delle proposte estetiche è assai largo e vario a seconda delle opere, dei repertori e dei teatri. Noi come artisti dobbiamo identificare il nostro linguaggio per poterne scavare il solco, arricchirlo e interrogarlo. Bisogna però anche diffidare quando prende troppo il sopravvento sulla curiosità creatrice diventando puro accademismo. Ho spesso in mente il precetto formulato da Thomas Bernhard a lavorare sempre nel senso opposto alla propria vena naturale. Lo percepisco come un rimedio al compiacimento, un postulato contro la facilità sterile.

Le opzioni estetiche adottate possono naturalmente variare a seconda delle opere e dei criteri della loro rappresentazione. Io mi preoccupo più di cercare la chiave stilistica propria ad ogni opera che di mettere una firma o comunicare una "formula" estetica che sarebbe la mia e identificabile come tale. D'altronde, ho sempre esitato prima di tornare a sondare più volte lo stesso terreno drammaturgico o scenografico, o prima di usare la stessa proposta scenica per diversi spettacoli. Eppure, certe letture delle opere m'hanno incitato a condividere opzioni scenografiche e scelte drammaturgiche se non simili, per lo meno speculari. Prendo a esempio due opere che per me formano una specie di dittico del XVIII secolo: da una parte, *Le nozze di Figaro* di Mozart, visione di un uomo del "secolo" sui suoi contemporanei (*Nozze di Figaro*, Marsiglia 2019) e dall'altra *Candide* di Bernstein, visione di un compositore del XX secolo (*Candide*, Berlino 2011, poi Vilnius 2019) che però adotta il codice narrativo del XVIII secolo. Nonostante contesti estetici molto diversi, ho posto queste due opere sotto lo stesso sguardo di una società erudita, ancorata nel XVIII secolo, con volti e costumi identici. Questa stessa società, in incognito e dall'alto della sua coscienza scientifica, osserva, si stupisce, studia e orienta quanto può le peregrinazioni di Candide, Cunégonde, Figaro, Suzanne e di tutti quelli - figure a cui ho voluto dare contorni contemporanei - che incrociano in percorsi che scavalcano i secoli.

Il "gioco" è allora il seguente: usare il XVIII secolo per osservare e meravigliarsi dei maneggi del XXI, per decifrare la nostra epoca. Per esempio, in *Candide* si prende in prestito l'Inquisizione Portoghese per denunciare il Maccartismo americano.

Con *Les Pêcheurs de Perles* (Opera National du Rhin, 2013) e *I Puritani* (Francoforte, 2019) ho ugualmente declinato un principio drammaturgico e scenografico comune alle due produzioni: un pianoforte circondato dallo scheletro di un teatro all'italiana, uno a poco a poco invaso dall'acqua (*Les Pêcheurs de Perles*), l'altro bruciato fin dall'inizio (*I Puritani*). Questo impianto scenico è il

frutto dell'intrusione nella drammaturgia dei dati biografici dei due compositori, che, nei due casi, hanno legato in modo inseparabile e tragico il loro destino al teatro. Bizet da una parte, Bellini dall'altra, hanno in comune "l'inabissarsi" – ognuno a modo suo – nel "furore" (parola molto usata da Bellini), nell'ebbrezza maledetta e tragica dei teatri del XIX secolo. In questo modo, rispettando in tutto la composizione musicale, ho cercato di offrire una prospettiva nuova a queste opere, purtroppo ritenute drammaturgicamente assai mediocri.

Lei ci dice quindi che è "scavando" l'opera che si determina la sua regia, ma ci sono dei dati esteriori da prendere in esame: le condizioni materiali offerte da una istituzione, e i cantanti stessi...

Effettivamente è nell'opera, nel cuore dell'opera che desidero cercare, "scavare", per farne sgorgare la dinamica teatrale intrinseca, a costo talvolta di "sconvolgerla" un po'. Significa lavorarci "intorno" e "all'interno", cercare la sua eco e mettere le mani nelle sue viscere. Tutto ciò è un po' utopistico e talvolta è necessario lottare contro certe abitudini di lavoro o condizioni di produzione penalizzanti (le doppie o triple compagnie, il tempo dedicato alle prove, che tende sempre a ridursi, le riprese in due giorni etc.) Il vero lusso, nel nostro mestiere di interpretazione, è il tempo. Ci vuole tempo per soffermare lo sguardo, osare la curiosità, incontrare profondamente gli interpreti e mettere in risalto quello che hanno di raro o unico. La qualità di questi incontri è fondamentale e a seconda di quello che sono, di quello che danno, del modo in cui camminano, toccano, guardano etc. certi orientamenti iniziali di recitazione e di regia possono essere modificati o reinventati. Se è essenziale non perdere mai di vista la meta, lo scopo finale, l'impatto definitivo, lo è anche essere sempre pronti ad afferrare al volo quello che l'incontro con gli interpreti offre di inatteso e casuale.

Per me, per principio, non esistono cantanti che siano cattivi attori; sicuramente alcuni sono più dotati di altri, hanno un linguaggio del corpo più "sexy", ma è il loro impatto espressivo più che la loro abilità, il vero materiale con il quale io lavoro. Questo necessita di un tempo che bisogna rendere sacro se non si vuole perdere la qualità.

Un terzo elemento mi sembra variabile: Lei stesso. Non è mai cambiato durante questi anni?

Mi son reso conto che con il tempo le mie scelte estetiche si orientano verso proposte più concentrate e più tese. Il "vuoto" mi attira sempre di più. Sono convinto per esempio che la prima funzione degli spazi, qualunque siano le scelte estetiche, è proprio quella di creare i vuoti necessari dentro ai quali gli interpreti e la musica si insinueranno. Questo non significa che lo spazio debba essere svuotato di qualsiasi elemento formale o estetico ma che la loro disposizione ha come fine, non quello di formare spazi "abitabili e decorati" come case, ma di creare dei campi di tensione, giocando col vuoto e col pieno. Tutta la ricercatezza estetica si mette al servizio di questa tensione.

Lei fa parte di quei registi che restano fedeli ai loro collaboratori artistici. Potrebbe parlarci di loro?

Forse la fedeltà, in questo caso, è sia una questione di coerenza artistica che un'avventura umana. Di sicuro, è grazie alla fedeltà nel tempo alla mia équipe artistica che ho potuto sviluppare un linguaggio specifico e identificabile che riflette la nostra sensibilità e le nostre convinzioni.

La mia collaborazione con Vincent Lemaire per le scene ha iniziato con *Eliogabalo* di Francesco Cavalli (Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles) nel 2004. Invece, la mia complicità con Christian è nata nel 2000 con la mia prima produzione lirica *Dido and Aeneas* di Purcell, poi si è arricchita dal 2001 al 2003, con la *Descente d'Orphée* di Charpentier, il *Re Pastore* e *Così Fan Tutte* di Mozart, *Theodora* di Haendel. Il lighting designer Guido Levi, ci ha raggiunto in un secondo tempo per *Louise* di Charpentier (Opéra National du Rhin) nel 2009. Incontrai Guido durante i miei anni di collaborazione col regista Yannis Kokkos.

Il lavoro di Guido Levi è più da pittore che da tecnico delle luci. Eravamo in pieno accordo sulla maniera di considerare la funzione della luce. Anche lui "scavava". Prima di tutto cercava nel colore e nella materia luminosa, un'eco alle emozioni che gli procurava la musica. Non usava la luce in

maniera didattica, si preoccupava poco del carattere realistico delle situazioni e non si limitava a sottolineare l'architettura degli spazi. Realizzava le sue "memorie" con tocchi impressionistici, senza interventi brutali o appariscenti. La resa realistica non è mai stata la finalità del suo linguaggio e Guido privilegiava sempre una visione di carattere poetico. Ma quanto erano luminose certe sue notti, molto più di certe scene diurne! E viceversa! Il suo lavoro, di una estrema sensibilità, imponeva un ritmo, un ascolto che si ispirava alla musica. Ogni decisione in materia di effetto di luce era guidata "musicalmente" – la sua solita argomentazione! - e situata nello spartito. Senza veramente leggere la musica, la decifrava a modo suo e se ne lasciava guidare. È l'unico lighting-designer che ho sempre visto in sala durante le prove all'italiana. Guido purtroppo ci ha lasciato nel dicembre 2019.

La collaborazione con Christian Lacroix, iniziata con *Dido and Aeneas* di Purcell (2000), prosegue ancora. A tutt'oggi abbiamo realizzato circa trenta produzioni insieme.

Durante i nostri incontri preparatori, Christian parla pochissimo e ascolta molto. Sembra essere in "agguato" e prende una gran quantità di appunti, poi fa silenzio per giorni o settimane. Arrivano quindi le sue prime proposte di disegni. Ognuno offre un tratto molto distinto, propone una possibile drammaturgia (per "drammaturgia" intendo la regola del gioco, l'insieme dei mezzi e degli elementi riuniti per raccontare la favola o il personaggio all'occorrenza). Il suo senso del teatro molto spiccato attinge la sua ispirazione nell'opera, nei personaggi e nella musica. Le sue scelte riflettono sempre una sintesi dinamica tra la storia (la grande e la piccola, quella del costume e quella del personaggio) e una scrittura personale molto libera. Ho infatti sempre la sensazione che lui "scriva" i suoi costumi oltre che disegnarli (del resto la sua calligrafia è anche un disegno). Ogni bozzetto contiene la promessa di una storia, di un destino. Le sue proposte non sono mai immotivate, mai meramente formali o soltanto belle (e Dio sa se possono esserlo!): svelano sempre una parte vitale del personaggio, offrono delle opzioni forti che possono orientare lo spettacolo in una direzione radicale. I primi bozzetti, ricchi o sintetici che siano, sono sempre un punto di partenza. Sappiamo che avranno poi un'evoluzione in corso d'opera a seconda dei campionari, delle prime "toile"¹, delle prove costume, dell'incontro con gli interpreti etc. Dalla nostra prima collaborazione in poi, sono sempre stato personalmente presente a ognuna di queste tappe. Tutte sono l'occasione di approfondimenti e di scoperte che influiscono sullo spettacolo al di là del solo costume. Le prove costume sono sedute di lavoro decisive, nel corso delle quali si prendono decisioni che orientano la regia, pongono e risolvono domande tanto legate alla drammaturgia quanto a quelle pratiche della misura degli orli o della lunghezza delle maniche. Quante volte dilemmi riguardanti la regia si sono risolti nelle sartorie! Questo percorso complice nella concezione e nella realizzazione dei costumi orienta e nutre la mia scrittura scenica in maniera decisiva.

Il responsabile della mia collaborazione con Vincent Lemaire è Bernard Focroulle e risale ai miei primissimi spettacoli con il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Con il tempo, le nostre esigenze scenografiche si sono raffinate. Con Lemaire ci riferiamo spesso all'effetto "microonde" di uno spazio, cioè la sua capacità di mettere a nudo e in crisi i personaggi senza situarli nelle reti dell'aneddotica della storia o nella pesantezza di un simbolismo troppo invadente. Questo spesso viene scambiato per una grande semplificazione a favore di una linea, di una scelta, di una situazione che determina un'angolazione di lettura. Qualche volta, a prima vista è un po' sconcertante per gli interpreti, ma la loro recitazione ne esce rinforzata quando riescono ad accettarne le eventuali costrizioni. Mi piace questa "costrizione dinamica" degli spazi. Combina l'esercizio naturale di situare i personaggi in un contesto narrativo con quello di orientare gli interpreti nella loro espressività, nel loro stile e posizzarli in equilibrio su un filo, sul bordo di un vuoto poetico ed esistenziale. La scena diventa "partner" della recitazione non semplicemente uno scrigno.

A questi collaboratori bisogna aggiungere il coreografo Helge Letonja, la video-designer Isabelle Robson, la performer Sofia Pintzou... che con la loro complicità creativa arricchiscono le mie produzioni.

¹ Il primo modello in stoffa grezza di un costume

Lei parla delle scene come “partner della recitazione”. Potrebbe darci un esempio?

Mi viene in mente *Hamlet* di Ambroise Thomas (Marseille 2010, Strasbourg 2011, Avignon 2015 e Losanna 2018) che suscitò qualche controversia. Nell'atto IV, dove Ofelia annega, noi avevamo deciso di mettere la cantante intorno e dentro una vasca. Dopo i suoi addii al mondo sognato, Ophélie finisce a poco a poco, ma irrimediabilmente, per essere risucchiata totalmente in un annegamento suicida. Senza dubbio l'Ofelia di Shakespeare non aveva molto a che vedere con una vasca, ma più di una ragazza del nostro secolo vi si sarà immersa, tagliandosi le vene per mettere fine ai suoi giorni. La costrizione fisica o poetica è reale e pesante per l'interprete ma è anche fonte d'ispirazione. Si tratta di più di venti minuti che lei passa con questa vasca come “partner”, esplorandola in tutti gli angoli e finendo per precipitarci dentro. Il giorno della “prima” la cantante restò più di dieci minuti nel fondo della sua vasca, crogiolandosi sotto gli applausi del pubblico che riuscì a far cessare solo con un timido gesto della mano.

Sullo stesso tono, *Giulietta (Capuleti e Montecchi)* di Bellini, Monaco 2011, Graz 2011, San Francisco 2012, Barcellona 2016 e Vilnius 2017) si alza in piedi su una specie di lavandino/acquasantiera (vi purifica il corpo come vi eleva l'anima) per raggiungere in un abbraccio improbabile un Cristo sospeso. Giulietta canta in questo desiderio di riunione tutta la sua prima aria “O quante volte...” alla ricerca del fiato che le manca per finire le frasi. La tensione galleggiante del corpo raggiunge quella dell'anima e delle note. Mai nessuna cantante, da Anna Netrebko a Patrizia Ciofi, da Nicole Cabell a Eri Nakamura etc. ha fatto obiezioni a queste “coercizioni” per sottrarsi alle posizioni di squilibrio richieste dalla regia e tutte hanno saputo trarre da questa scomoda situazione una potenza espressiva decuplicata. Allo stesso modo abbiamo scelto di offrire a Giulietta e Romeo, come ritrovo dei loro incontri, solo un angolo formato da due muri infiniti, e di non concedere loro altra via d'uscita se non lo scontro brutale dei corpi, l'assorbimento di uno da parte dell'altro.

In che cosa, secondo lei, l'opera è – o non è – quel genere moribondo o che sta invecchiando come spesso viene descritto?

L'opera è una forma artistica profondamente arcaica, che ha la particolarità di parlare da molto lontano e di toccarci da vicino. Anche se sembra così elaborata e sofisticata, è nella sua essenza estremamente semplice da cogliere: qualcuno racconta cantando una storia a qualcun altro che l'ascolta. Sono profondamente convinto che la natura arcaica dell'opera è proprio ciò che la rende oggi potente e rara. È attingendo in questa parte arcaica basata sulla semplice presenza e enunciazione della parola dal vivo, enfaticata da episodi emozionali dilatati, che l'opera è in vita e che esalta talvolta l'esperienza della rappresentazione, al di là del semplice divertimento o prodotto di consumo (o discriminazione) culturale.

Il XIX secolo è stato forse il periodo più ricco, attivo e creativo della lirica. Lei come vive la nostalgia di questo periodo d'oro e le sue tradizioni? La ispira nel suo lavoro di oggi?

Il XIX secolo mise il teatro al centro delle preoccupazioni e degli interessi, facendo anche di questi “templi” i centri di gravità architettonica delle città. Una parte considerevole dell'avvenire delle nazioni si decideva nei palchi, nelle platee o nei foyers. Ne celebrò le dive - attrici, cantanti o ballerine - come nessun altro secolo prima. All'inizio del XX secolo poi il cinema ha preso il posto che occupava il teatro lirico nei secoli precedenti (in questo senso Puccini è, per così dire, l'ultimo dei compositori).

Io vivo la mia passione per il XIX secolo in generale senza nostalgia alcuna e direi che più che gli ori mi attirano le ceneri. Può sembrare aneddotico, ma sono sempre stato colpito dagli incendi che hanno distrutto numerosi teatri nel corso di questo secolo. Come una parabola premonitrice, ogni incendio ricorda il carattere paradossale del teatro lirico: regna maestro ma è essenzialmente fragile e effimero (gli “incendi” che oggi distruggono l'arte lirica sono di altra natura: deculturazione, ripiego su se stessi, disinteresse delle classi popolari etc.).

Ritornando al XIX secolo, in Europa si conta all'incirca un incendio di teatro ogni due anni! Il che, a sua maniera, contribuisce alla costruzione del mito dell'arte lirica. Sono affascinato da tutti questi

incendi che colpiscono i teatri, improvvisamente inghiottiti tra realtà e finzione nell'orrore di una catastrofe che non ha eguali se non negli accenti poetici che vi hanno risuonato.

Lavoro attualmente alla preparazione di una nuova produzione di *Mignon* di Ambroise Thomas (basato su *Les années d'apprentissage* di Wilhem Meister di Goethe) per la stagione 2022. L'incendio nel secondo atto del teatro nel quale la compagnia di Philine si sta esibendo, sembra stranamente essere eco premonitrice del vero incendio dell'Opéra-Comique, una sera del maggio 1887, dove veniva data una rappresentazione di *Mignon*. In seguito a questo incendio sarà costruita l'Opéra-Comique come noi la conosciamo oggi. In tutto questo una forma di mitologia molto sconcertante, una chiave drammaturgica (nella quale non so ancora come orientarmi) per decifrare un'opera in cui la "fabula" fa riferimento al desiderio nascosto di un giovane autore, che ha il sogno di elevare la società con il teatro, dove l'ideale e il reale si incontrano.

Lei parla del repertorio esistente, ma ha anche una reale inclinazione e un'esperienza concreta della creazione.

Secondo me, l'opera non ha un avvenire se resta seduta sul suo repertorio senza arricchirlo e senza rinnovarlo. Non si può rigenerare all'infinito al barocco o ai capolavori dimenticati.

Il problema oggi è: che tipo di scrittura contemporanea proporre e per quale progetto di repertorio? La produzione di opere liriche completamente originali e accessibili ai più, non sembra avere trovato veramente terreno favorevole dove espandersi. Inoltre, detto sommariamente, l'opera (qualche figura "totem" come Monteverdi, Mozart e Wagner sfuggono all'anatema) come genere artistico e come pratica sociale ereditata dal XIX secolo, è stata considerata dai sostenitori della musica detta contemporanea al massimo come "un'arte semplicistica", un divertimento destinato a una classe borghese e degenerata.

L'impresa compositiva che mira a reinventare una pratica, a ripensare un'arte con un'ambizione rinnovata, non è soltanto lodevole ma preziosa e necessaria. Ma è anche fonte di enormi equivoci: confondendo leggibilità con semplicismo e ingenuità, fragilità e trasparenza con inconsistenza, si percorrono strade senza uscita e si cade nella trappola dell'ermetismo.

Oltre al puro problema della creazione, ho l'impressione che lei tratti anche il punto nevralgico della regia di questi ultimi decenni. Sembrerebbe che per avere senso, per poter essere presi seriamente, sia necessario abbandonare in particolare la bellezza. Che ne pensa?

Più vado avanti più sono profondamente convinto del ruolo centrale, primordiale della bellezza, fine ultimo e soggetto essenziale (di sicuro gli anni passati accanto a Yannis Kokkos come assistente alla regia, hanno lasciato in me una traccia indelebile)! Oggi, la mia ingenuità mi fa credere che la bellezza sia la sola arma alla mia portata per combattere contro la bruttezza omicida. Non parlo della bellezza o della bruttezza solo in qualità di canoni decorativi. La mostruosità e l'irregolarità possono anche generare una bellezza sconvolgente e il "bello" formale può essere spesso indigesto. È la realtà delle emozioni che è bella, il cui impatto è ancora più sconvolgente quando nasce dal vivo sotto i nostri occhi.

Sono convinto che per esprimere i sentimenti più intimi nella loro complessità e raccontare le situazioni (spesso paradossali), la rappresentazione non abbia altra scelta che appoggiarsi ad una necessaria leggibilità, propria a garantire una risonanza condivisa dell'opera nel momento fugace della sua rappresentazione.

Il mestiere di "regista" non consiste soltanto a "allestire" le opere ma anche a prendere posizione, a porre una lettura, una visione sulle opere stesse. Secondo me è fondamentale che il regista - l'ho già accennato in precedenza - non ignori le specificità di ogni stile, che colga la rarità drammatica di ogni compositore (notiamo che tutti sono stati tiranni esigenti con i loro librettisti) e basi la sua drammaturgia sulle virtù proprie a ciascuna opera senza imporre espedienti drammatici esogeni. Libero poi di modificarne il contesto narrativo, l'epoca etc. e di ricostituire la fabula come gli sembri appropriato. Poche opere resistono all'impresa di destrutturazione del Regietheater, quasi tutte invece

sono aperte a una rilettura originale e personale della fabula, quando si basa sulla forza drammatica intrinseca dell'opera.

Questo non vuol dire che il compositore o il regista debbano limitarsi a una produzione solo illustrativa, ma semplicemente che, per quanto complesse ed elaborate siano le loro scelte narrative o drammaturgiche, la loro scrittura sarà valorizzata se sarà in grado di rendere la loro versione intellegibile.

C'è una comprensione e una narrazione proprie alla scena che sfuggono all'intellettualismo. La produzione contemporanea ha spesso la tendenza a ridurre il canto a un "iperstrumento" didattico o meccanico. Scarnificato, denudato di tutta l'emozione (essendo stato il "belcanto" per molto tempo sospettato di collusione con la volgarità), è in qualche modo amputato della sua specificità e della sua forza. Allo stesso modo, le preoccupazioni di leggibilità teatrale sono vissute come delle concessioni alla demagogia... non considerando che questa leggibilità garantisce il collegamento con il pubblico che non si dovrebbe mai interrompere. Mi fa arrabbiare quella tendenza a convocare tante persone in una platea e rimandarle a casa con la sensazione di non aver afferrato nessuna idea, di non aver saputo capire i simboli e gli oggetti che sono stati presentati loro, cioè la tendenza a escludere una parte del pubblico e rendere il teatro un fatto per pochi. Attenzione non mi fraintendete: bisogna sempre combattere la tentazione reazionaria, che è infruttuosa e retrograda ma anche la tendenza opposta è pericolosa.

L'opera era all'inizio arte della creazione, ai nostri giorni è essenzialmente un'arte dell'interpretazione. Dopotutto, stare al calduccio in fondo al "cassetto" della produzione d'arte passata, tra il repertorio e la creazione contemporanea, è forse la sua giusta posizione. E può anche darsi che la sua natura ormai barocca, impura, "bastarda" e complessa, riciclabile all'infinito - e indistruttibile, racchiuda questa parte di modernità dietro la quale, vergognandosi di essere "una cosa vecchia", non smette mai di correre.

E mi permetta di insistere: le mie aspirazioni non sono sconnesse dal mondo che ci circonda e dalla sua problematica sociale e culturale che gli avvenimenti sanitari recenti inaspriscono. Non voglio estraniarmi totalmente dalla realtà e la devo anche testimoniare, sforzandomi solo di non attaccarmi mai all'attualità in maniera aneddotica.

Oltre alle produzioni di cui lei ci ha parlato in precedenza per chiarire alcune sue affermazioni, quali sono state, secondo lei, le più ragguardevoli?

Più che di opere, preferirei anche qui parlare di incontri. Cronologicamente subito dopo la mia prima collaborazione con les Arts-Florissants, il mio incontro con Bernard Foccroulle determina un momento chiave nella mia carriera, offrendomi un sostegno raro e prezioso fin dall'inizio. Si tratterà di cinque produzioni e altrettante stagioni al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, poi altre due per il festival di Aix-en-Provence. Lui è stato un interlocutore generoso ed esigente, preoccupato di porre sempre la nostra relazione sotto il segno della libertà di interpretazione e dell'intelligenza. Questa collaborazione si è concentrata particolarmente intorno a Mozart, di cui si festeggiava il 250° anniversario nel 2006: *Il re pastore* (2003 e 2006). *Così fan tutte* (2006) per Bruxelles, *Le nozze di Figaro* (2007) e *La finta giardiniera* (2012) per Aix-en-Provence.

È anche merito suo un incontro determinante con il compositore Benoît Mernier, di cui ho diretto la prima opera: di *Frühlings Erwachen* ("Risveglio di primavera") tratta dalla tragedia di Wedekind (commissionato dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, 2007). Si è trattato in questo caso di una collaborazione in certo qual modo "ideale", dove il compositore e il regista lavorano d'intesa dalla prima parola del libretto fino all'ultima nota dello spartito. Un percorso di tre anni messo a profitto per una scrittura comune. È sempre a Bernard Foccroulle che devo il mio incontro con lo scenografo Vincent Lemaire, che mi ha accompagnato nella maggior parte delle mie produzioni dal 2004.

Infine è ancora Bernard Foccroulle responsabile della mia collaborazione con René Jacobs per la creazione di *Eliogabalo* di Cavalli (Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, 2005) che è stata per me l'inizio di un cammino artistico nuovo. La collaborazione con questo grande maestro della musica barocca, dal percorso completo di cantante, musicologo, direttore d'orchestra, filologo, di grande

appassionato di retorica e consumato latinista, è stata particolarmente fruttuosa per la sua dedizione al testo, alla drammaturgia, per la sua dinamica e per la sua energia.

Con lui il testo del libretto non è un semplice pretesto per comporre della musica. Dal verso nasce la frase musicale, la sancisce in un ritmo, ne determina i colori e gli affetti. Il lavoro sull'opera di Cavalli è stato appassionante, seguendo un procedimento simile in molti punti a quello di una creazione. Di fatto, censurata alla sua realizzazione a Venezia, l'opera non era mai stata rappresentata fino ad allora e non ci è pervenuta che in frammenti. Ci sono voluti lunghi mesi per ricomporla, rimodellarla, partendo dai documenti provenienti da fac-simili di copisti veneziani. La nostra collaborazione è proseguita a Innsbruck, dove abbiamo ripreso *Eliogabalo*, *Il Re pastore* e dove abbiamo collaborato a una nuova produzione di *Don Giovanni* di Mozart. È in seguito a Berlino che ci siamo ritrovati su richiesta della Staatoper Unter den Linden (è uno dei tre teatri dell'opera di Berlino) per una produzione d'*Agrippina* di Haendel (2010), con Alexandrina Pendachanska nel ruolo principale (già Elvira del nostro *Don Giovanni*, e qualche anno più tardi *Salomé* di Richard Strauss nella mia produzione del 2012), poi a Vienna (Theater an der Wien, 2013) per *Radamisto* di Haendel.

Ad ascoltarvi, i paesi d'influenza germanica hanno avuto una grande importanza nell'evoluzione della vostra carriera.

Dopo *Agrippina* di Haendel a Berlino (2010), sono stato invitato per una quindicina di nuove produzioni nei paesi germanici (Germania, Austria, Svizzera etc.), da Berlino a Francoforte, passando per Amburgo, Monaco di Baviera, Dresda, Essen, Salisburgo, Vienna, Graz etc.

Ho scoperto un'altra maniera di lavorare, ritmata dal "repertoire" (alternanza di spettacoli diversi a ritmo quotidiano) con le sue conseguenze non solo sull'organizzazione del lavoro ma anche sull'estetica e sulle scelte drammaturgiche. Ed è sempre in Germania che mi confronto per la prima volta con il grande repertorio lirico, da Bellini a Strauss, passando per Meyerbeer, Verdi, Wagner e Puccini. Aggiungo alla lista Cilea (la cui *Adriana Lecouvreur* è stata per me un'emozione teatrale e musicale intensa) e Kurt Weil, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ("Ascesa e caduta della città di Mahagonny), Berlino 2014. Quest'opera mi ha lasciato un ricordo ambivalente: mi sono sentito per la prima volta in "conflitto" con un'opera, eppure questa produzione, tra quelle realizzate insieme a Lemaire, Lacroix e Levi, rimane per me una delle più complete, riuscite e personali.

Cosa è successo in questa produzione per parlare di "conflitto" ?

Conflitto da relativizzare! Mettere in scena *Mahagonny alla Staatsoper Berlin*, uno dei templi tedeschi della drammaturgia lirica, non è cosa da poco. Sapevo che avrei dovuto scontrarmi con un certo accademismo, che la mia lettura non avrebbe soddisfatto certe "aspettative locali". E poi, non mi fidavo totalmente del pezzo: sentivo sì tutta la sua forza lirica, ma ne annusavo anche un non so che di "finto", una specie di truffa. Come se dubitassi della sua sincerità! In realtà ero soprattutto infastidito dalle sue "pretese didattiche" che - secondo me - non sono all'altezza della forza espressiva per esempio del "Kranische Duett" (uno dei momenti tipici del pezzo). Durante la mia preparazione dell'opera, ho deciso di non concentrarmi sul Brecht teorico (all'Università ne avevo già fatto troppo) ma su quello poetico (*Mahagonny* è piena della produzione poetica di Brecht).

Invece di parlare di bilanci, ci parli dei suoi progetti e dei suoi desideri.

Sono vari. Per esempio, mi piacerebbe continuare a difendere certe opere, di cui si loda la bellezza della musica ma si critica facilmente la loro presunta debolezza scenica e drammaturgica. Prendiamo per esempio Bellini, la cui drammaturgia è talvolta considerata debole e priva di interesse. Sono convinto invece che questa "fragilità" di Bellini non è una debolezza, ma è proprio nel mettere a nudo e in tensione la linea vocale e drammatica che si esprimono la sua forza e la sua verità emotiva.

È in questa area che si deve cercare il vero teatro di Bellini, non negli accenti eroici di alcune pagine ma nelle lacerazioni intime - quasi impudiche - delle anime martoriate che interpretano questi dolori infiniti. Mi basta ricordare Joyce Di Donato e Patrizia Ciofi ne *I Capuleti e i Montecchi* (Barcellona,

2016) per rafforzare questa convinzione; ma senza dubbio gli interpreti devono essere di quel calibro per arrivare a questo grado eccezionale d'intensità e potenza teatrale.

Mi augurerei anche di rinnovare l'esperienza della collaborazione con un compositore. Stiamo progettando con Benoit Mernier una nuova produzione su un testo di una scrittrice femminista americana, Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wall Paper*, che prevediamo di presentare al pubblico nel il 2023. È nella soprano Patrizia Ciofi che il compositore pensa di incarnare questo magnifico ruolo di una donna in lotta contro il peso patriarcale sul suo intimo destino. Siamo solo ai primi abbozzi drammaturgici e stiamo lavorando al momento per trovare i teatri interessati a produrre questo nuovo spettacolo.

Jean-Jacques Groleau

* Laureato in lettere classiche, critico musicale alle riviste Diapason e Classica, Jean-Jacques Groleau è autore di una biografia di Rachmaninov (Actes Sud, 2011) e di Vladimir Horowitz (Actes Sud, 2017). Ha collaborato anche a numerose pubblicazioni collettive *Tout Mozart*, *Tout Bach*, *L'Univers de l'Opéra et Tout Verdi* (Laffont, collection Bouquins, rispettivamente 2005, 2009, 2012 e 2014), *Music Game Book* (Assouline, 2006) e il *Dictionnaire encyclopédique Wagner* (Actes Sud/Cité de la Musique, 2010). Dopo essere stato Segretario Artistico dell'Opera National du Rhin (2004-2011) e dell'Opera Orchestre National di Montpellier, è stato nominato nel 2016 Direttore Artistico *ad interim* del Théâtre du Capitole di Toulouse.

Traduzione dal francese all'italiano di Daniela Masella.

Traduzione dell'italiano all'inglese di Maria Harman

© The Scenographer 2021.