

CANTANTI

Ormai all'apice della carriera, Joyce DiDonato – pienamente consapevole delle sue responsabilità interpretative – trova soprattutto nel repertorio belcantistico una condizione di libertà assoluta.

Non ho paura di volare

Joyce DiDonato alla ricerca della verità

di Stephen Hastings

Per chiunque avesse la sensibilità per comprenderla, l'Elena interpretata da Joyce DiDonato, nelle recite della *Donna del lago* alla Scala lo scorso novembre è stata un esempio paradigmatico di creatività musicale che si trasforma subito in drammaturgia. Questa capacità di volare – con la fantasia, con i suoni che galleggiano sull'aria, con un accento mirabilmente cangiante – è ciò che rende il mezzosoprano americano senza rivali oggi in certi ruoli belcantistici. Quest'anno la attende un debutto importante in *Maria Stuarda* (a Houston nel mese di aprile), mentre in ambito discografico (dove ha appena vinto un premio Grammy per l'antologia «Diva/Divo») usciranno un *Don Giovanni* inciso in forma di concerto (Donna Elvira), una *Cendrillon* londinese in DVD e un recital barocco con Alan Curtis nel quale si misurerà con personaggi come Medea, Cleopatra, Ifigenia, Berenice e Semiramide (di Hasse) – prima di cimentarsi con l'omonima opera rossiniana.

Tra ottobre e novembre ha cantato alla Scala l'*Octavian* di Strauss e l'*Elena* di Rossini. Che cosa ha significato per Lei quest'impresa senza precedenti?

Octavian è un ruolo che richiede una grande resistenza – soprattutto in un allestimento come quello di Wernicke che punta molto sulla fisicità – e alla fine di ogni atto ho quasi l'impressione di aver cantato un'opera intera. Ma la sfida riguarda soprattutto la recitazione: il personaggio maturo molto nelle poche ore in cui si svolge l'azione e la gamma espressiva richiesta è molto ampia. Vocalmente, devo sostenere il suono un po' più del solito, espandendo la zona dorsale, ma non mi sento mai a disagio. Se si evita di spingere, non è una parte così difficile da cantare. Elena esige invece una gamma infinita di risorse vocali. Devi usare ogni mezzo



tecnico a tua disposizione per dare eloquenza espressiva alla musica. Sono stata colpita da un virus prima dell'ultima recita di *Rosenkavalier*, e quando mi sono recata a teatro avevo soltanto un'ottava a disposizione! In una situazione del genere si è costretti a rinunciare a certe finezze, ma con una buona tecnica si può arrivare alla fine. Nella *Donna del lago* non si può sopravvivere con delle risorse limitate. Per questo motivo ho dovuto disertare la prova generale dell'opera rossiniana: una cosa che non avevo mai fatto in precedenza. Perché nella *Donna del lago* voglio essere sufficientemente in controllo dei mezzi vocali per poter fare qualsiasi scelta di fraseggio in qualsiasi momento della recita.

Cambia dunque il fraseggio da una sera all'altra?

Sì. Non cambio così spesso gli abbellimenti – non sono quel tipo di

cantante – ma quando mi trovo in una messa in scena nuova mi capita di ripensare anche gli ornamenti. E il fraseggio può cambiare benissimo ogni sera. Se Juan Diego fa qualcosa di nuovo nel grande duetto tra Elena e Giacomo mi piace poter rispondere spontaneamente alla sua sollecitazione. In alcune serate la mia Elena è forse un po' più malinconica, all'inizio, altre volte è più speranzosa. E i relativi cambiamenti di colore sono uno dei modi migliori per mantenere la giusta freschezza d'approccio, per rendere viva ogni recita.

In entrambi i ruoli si nota la facilità con cui alterna e fonde le emissioni di petto e di testa.

Devo molto agli esercizi che ho imparato dal mio maestro Steve Smith a Houston. Quando mi scaldo la voce comincio quasi con la voce parlata, senza pensare al fiato, alla risonanza, semplicemente voglio attivare le corde vocali. Poi faccio esercizi con quella che solitamente si definisce la voce

di testa, cominciando molto in alto, con dei sospiri discendenti, senza pensare alla fonazione, ma semplicemente facendo muovere il suono sulla colonna del fiato senza resistenza. Una volta scaldata la voce poi unisco sempre di più i due esercizi. E con i progressi tecnici acquisiti durante la carriera riesco a modificare continuamente l'equilibrio tra le due dimensioni. La voce di petto ha una fonazione simile alla voce parlata. La voce di testa implica meno resistenza, più fiato. La voce di testa la uso per accennare – sono molto coscienziosa nell'accennare durante le prove – e per specifici effetti coloristici...

Si sente questa tecnica quando emette dei pianissimi nel registro alto.

Absolutamente. Quando faccio le masterclass, parlo molto di flessibilità – e i giovani cantanti pensano subito che mi riferisco alla coloratura. Ma in realtà mi riferisco innanzi tutto alla flessibilità nella gamma dinamica. Uso la messa di voce per esempio come esercizio. Uso il trillo come esercizio.

Sono in pochi a disporre di quell'ornamento oggi...

Non c'è nulla di magico nel canto. C'è una magia nell'interpretazione, ma la tecnica del canto va dominata in modo artigianale. Io ho la flessibilità naturale nella voce, e sono molto grata per questo dono. Ma mi sembra incredibile che io sia considerata un'eccezione solo perché dispongo di un trillo. Se fossi una violinista sarei obbligata a impararlo. So che non è facile, ma sono convinta che si possa impararlo non solo perché l'ho fatto io ma anche perché sono riuscita ad insegnarlo ad altri.

Ci vogliono circa cinque minuti di esercizi al giorno per circa un anno. E poi naturalmente devi tenerlo costantemente in esercizio. Lo studioso Will Crutchfield ha definito il trillo «una perdita di controllo controllata» e c'è qualcosa di vero in quella definizione, ma bisogna cominciare lentamente e meccanicamente con un metronomo, alternando le note congiunte. La stessa

applicazione ci vuole del resto per altri aspetti del canto d'agilità: studiando il ruolo di Elena ho dovuto misurarmi seriamente per la prima volta con le scale cromatiche, e ora le utilizzo regolarmente per scaldare la voce, perché è sempre difficile rendere queste scale con esattezza ideale. Una sera funzionano, quella dopo un po' meno.

Registra abitualmente le Sue esecuzioni, come fa Flórez?

Sì, lo faccio. Non in modo ossessivo, ma credo che sia l'unico feedback autentico che abbiamo.

Flórez dice che siccome non ci sono più i grandi maestri che ti possano insegnare molto, bisogna imparare da soli con l'ausilio del registratore.

Anche se trovi un ottimo maestro che commenti in modo dettagliato ciò che fai, si tratta sempre di un altro paio di

orecchie. Se riascolto un passo non pienamente riuscito solo io posso ricordare cosa facevo di sbagliato in quel momento. Juan Diego ha ragione: non ci sono dei grandi maestri in giro. Io vedo ancora di tanto in tanto Steve Smith e ho scoperto recentemente a New York una signora espertissima del fiato che lavorò per tanti anni con la Caballé e che mi ha dato degli esercizi che sono per me una vera rivelazione. Ha analizzato il modo in cui i diversi tipi fisici hanno bisogno di respirare in modi differenti. Questo lavoro sul fiato mi aiuta molto nella preparazione di Maria Stuarda: un ruolo che vedo come punto di arrivo; il culmine di tutte le sfide belcantistiche che ho affrontato finora. Ci lavoro partendo dalla scena finale. Ogni volta che studio l'opera comincio da quella scena perché si tratta di un'autentica maratona vocale e voglio che le corde vocali, il corpo, il cervello sappiano come ci si sente ad affrontare quella scena con assoluta freschezza. Adotterò alcune delle trasposizioni impiegate da Jane Baker quando interpretò l'opera negli anni settanta. Una scena viene abbassata di un tono, altre due di un mezzo tono. Prese singolarmente potrei anche cantare quelle scene come sono scritte, ma se devo cantarle nell'arco di una sola serata, la tessitura diventa scomoda per un mezzosoprano come me. E se canto in una tessitura che mi permette di fraseggiare liberamente, l'impatto emotivo di quel fraseggio sarà maggiore. Tutte le opere del primo Ottocento furono concepite del resto per voci specifiche. Per la stessa ragione abbasso di mezzo tono «Mi tradì quell'alma ingrata» quando interpreto Donna Elvira in *Don Giovanni*: una

trasposizione già prevista del resto nella partitura. Avendo poi affrontato diverse opere contemporanee, ho imparato che gli stessi compositori sono i primi a chiedere se occorre una trasposizione. Jake Heggie mi scrive di continuo: «Come si sentirebbe con un Sol diesis qui? Vuoi che l'abbassi?». So che quando Jake scrive un pezzo che eseguirò in prima mondiale, lo fa su misura per la mia voce. Sa scrivere bene

per la voce e di conseguenza la musica non dovrebbe creare difficoltà neppure ad altre cantanti, ma so che se gli chiedessi di modificare per me la linea vocale in *Dead Man Walking* – la parte di Sister Helen fu scritta per Susan Graham – lo farebbe senz'esitazione. Ora sta lavorando su un'opera concepita appositamente per me, e il mese scorso ho eseguito a San Francisco in prima mondiale un ciclo per quartetto d'archi e voce dal titolo *Camille Claudel: Into the Fire*. Claudel era una geniale scultrice francese. Impazzì e distrusse circa settanta percento del suo lavoro. In questo ciclo si parla della sua storia con Rodin, dell'aborto che subì, della sua paranoia. È stato molto gratificante dare voce a questa donna, la cui ultima frase – «Thank you for remembering me» (il testo è di Gene Scheer) – acquista una risonanza doppia in quanto la stessa Claudel è stata lungamente dimenticata.



Nei panni di Mariandel

Un altro debutto recente è stato il pasticcio barocco diretto da William Christie al Met: *The Enchanted Island*.

Interpretare Sycorax è stata una delle esperienze più meravigliose che abbia mai avuto. È una maga della terra, e di conseguenza ho potuto darle una forte fisicità; una dimensione quasi tattile. Ma ha pure un grande cuore, e nell'aria tormentata cantata al figlio Caliban riusciva sempre a catturare il pubblico. È stata una gioia introdurre così tante persone al mondo scatenato dell'opera barocca!

La presenza ormai abituale delle telecamere in teatro, per permettere le proiezioni cinematografiche dal vivo, influisce sulla recitazione?

Mi aiuta a diventare un'attrice migliore. A volte i cantanti vengono criticati perché «recitano per le telecamere». Ma il nostro lavoro non si esaurisce semplicemente andando in palestra o assicurandoci che la pelle sia in buone condizioni per i primi piani. La telecamera è utilissima soprattutto perché ti ricorda che se fai una sola mossa falsa, sarà amplificata mille volte dalla ripresa video. Un grande regista di Broadway, Leonard Foglia, con cui ho lavorato in *Dead Man Walking*, mi disse una volta: «Sul palcoscenico ci sono solo due realtà: il vero e il falso. Puoi avere una presenza molto forte che risulti nel contempo molto falso. Puoi essere piccola ma totalmente vera, e quella piccola verità andrà molto più lontano della falsità grandiosa». Io credo che abbia ragione al cento per cento. Credo pure che se negli occhi dell'interprete non si vede il personaggio, non ci può essere molta verità nella voce – e semplicemente impossibile. Le telecamere dunque ci offrono uno stimolo enorme per raggiungere la verità: un traguardo che diventa più facile se il direttore, il regista e lo stesso pubblico pretendono da noi la verità anche attraverso la voce.

In *Rosenkavalier* alla Scala era affascinante vedere come i volti del Suo Octavian e della Marschallin di Anne Schwanenwilms rispecchiassero così perfettamente le emozioni espresse dalle voci...

Se hai una tecnica abbastanza libera perché possa essere messa al servizio delle parole e delle emozioni; se quel canale è aperto, gli occhi non possono che esprimerlo. Il corpo non può che esprimerlo. Il gesto deve amplificare le parole che a loro volta amplificano l'emozione. E quando tutto è unificato, non c'è nessuna separazione tra voce e recitazione. Si è semplicemente presenti a se stessi, in grado di vivere quel momento del dramma. Devo dire che la serie di recite di *Rosenkavalier* alla Scala è stata un'esperienza molto speciale. Come gruppo di cantanti eravamo pienamente disposti a raccontare la storia insieme: non era la solita situazione in cui ognuno lavorava per sé. Devo dire poi che il direttore Philippe Jordan ci ha aiutati molto, anche se l'orchestra non si trovava nel suo repertorio abituale. Io guardavo sempre come dirigeva il valzer alla fine del secondo atto, e alla quarta recita mi disse: «finalmente lo hanno capito; lo hanno sentito!».

Nell'arco del 2011 Lei ha cantato Octavian, il Compositore in *Ariadne auf Naxos* e Isolier nel *Comte Ory*. Come ha vissuto i diversi travestimenti?

Innanzi tutto è stata una gioia portare scarpe comode per tutta la stagione! Più in generale queste scelte fanno parte della mia evoluzione come interprete; della voglia di cercare insieme la semplicità, e la completezza, e di un personaggio. Questi tre uomini/ragazzi hanno dimensioni fisiche molto diverse secondo me. Isolier è una specie di aspirante mo-

schettiere, ed è molto *sexy*. È lui, non il tenore, che conquista la Contessa alla fine. In quei panni dunque dovevo sentirmi più *macho*, più sensuale dello stesso Conte Ory. Possono aiutare molto i costumi. La costumista del Met mi diede inizialmente un cappotto rosso: favoloso, ma mancava ancora qualcosa. Poi mi diede una cintura che veniva appoggiata sulle anche, con un pezzo di cuoio che pendeva lungo la gamba. Così potevo infilare il pollice nella cintura ed atteggiarmi in una maniera che trasmetteva la carica erotica del giovane.

Il Compositore lo sento come una specie di secchione che vive solo per la musica: fisicamente è nervoso e poco consapevole del corpo. Solo nel duetto con Zerbinetta si rende conto improvvisamente di avere delle sensazioni fisiche che non ha mai conosciuto fino a quel momento. Dal punto di vista fisico questo ruolo rappresenta dunque una sfida molto diversa da Isolier.

Poi c'è Octavian, che nella prima scena ha un carattere fanciullesco, quasi infantile. Anche se ha mostrato di essere, a letto, un amante fenomenale, con la Marschallin stabilisce un rapporto giocoso che è liberatorio anche per lei. Quando si traveste da Mariandel si diverte moltissimo perché è così affascinato dai corpi delle donne che ama esplorarli da dentro. Poi però c'è il mondo formale per il quale è stato addestrato. Nella produzione di Wernicke alla Scala diventa finalmente uomo – in abito e cravatta – nella scena finale: si vede che è cresciuto anche psicologicamente.

Lei ha creato queste interpretazioni sostanzialmente da sola, oppure deve molto ai registi con cui ha lavorato?

[ride] Dipende dal regista. È raro oggi trovare un regista d'opera disposto a guidarci nella recitazione. E gran parte delle mie interpretazioni teatrali dipendono dalla mia ricerca individuale: una ricerca stimolata tuttavia dal ricordo di quelle poche intuizioni geniali che mi sono state trasmesse dai tre o quattro registi di talento autentico con cui ho lavorato. Mentre preparo un ruolo sento spesso la voce di Leonard Foglia risuonare nella mia testa: c'è verità in quello che stai facendo? Una verità che si trova permettendo anche allo spettatore di rapportarsi al personaggio in base alle proprie esperienze emotive. Una volta mentre provavo con Leonard *Dead Man Walking*, ero particolarmente orgogliosa della mia immedesimazione nel personaggio di Sister Helen, ma lui mi disse: «Non dimenticare che io come spettatore voglio decidere quello che stai pensando: non occorre esagerare, dandomi troppe informazioni». La questione in fondo è sempre la stessa: bisogna portare il pubblico verso di te, oppure avvicinarti a loro? Quello che è certo è che l'equilibrio tra queste due esigenze cambierà di serata in serata. E quando non ho a disposizione un regista come Foglia, devo riempire da sola molti spazi vuoti. Così ho dovuto fare nella *Donna del lago* alla Scala, dove il regista [Lluís Pasqual n.d.r.] ha subito definito «brutto» il libretto dell'opera. Mi domando allora perché abbia accettato la scrittura, anche perché dopo quell'inizio infelice le cose sono peggiorate ancora... Ho così tanto disprezzo oggi per quel tipo di atteggiamento, soprattutto se poi nelle prove di regia le indicazioni si limitano a un «potresti spostarti leggermente a sinistra?». Io sono sempre stata una ragazza simpatica che va incontro alle esigenze altrui, ma la mia pazienza sta finendo, perché è un onere pesante costruire un'interpretazione in un contesto del genere. Ma le potenzialità rimangono. *La donna del lago* è un vero capolavoro e il libretto va scavato:

devi diventare una specie di detective per ricostruire le parti mancanti. Quando poi riesci a svolgere bene questo lavoro creativo, l'appagamento è cento volte più grande. Il pubblico forse non si rende conto di quello che succede, ma se facciamo bene il nostro lavoro viene travolto totalmente.

Sono sempre stato convinto che è solo attraverso la creatività del cantante che si riesca a rinnovare il repertorio.

È così, assolutamente. Sono convinta che la fantasia sia l'attrezzo migliore che abbiamo in quanto interpreti. Nelle masterclass, se lavoro con una cantante già tecnicamente preparata – a Juilliard, per esempio – la incoraggio a vedersi come una pittrice, più che come una cantante. «Dipingete con la musica – dico sempre – comportatevi come Monet, o Jackson Pollock». E opere come quella di Rossini danno ai cantanti ancora più occasioni di dipingere con il suono e di vivere intensamente il momento presente. Alla seconda recita della *Donna del lago* ero elettrizzata: avevo un'impressione così chiara del percorso emotivo che Elena aveva fatto che mi sembrava di poter dipingere per il pubblico lo stato psicologico in cui si trovava: attraverso l'accentazione del testo, attraverso gli staccati, il legato, la dinamica. Purtroppo i grandi direttori sono meno interessati questo repertorio. Parlavo con Juan Diego l'altro giorno dell'esperienza elettrizzante lavorare con Antonio Pappano nel *Barbiere* a Londra: aveva sempre evitato di dirigere quell'opera, ma la gioia che il suo volto esprimeva durante le prove è indimenticabile.

Le opere di Händel dipendono poi ancora di più dall'ispirazione del cantante, perché il compositore dà all'interprete ancora meno informazioni di Rossini. Quelle opere possono essere tediosissime se non vengono investite dai cantanti con un forte senso di direzione e un'altrettanto forte partecipazione emotiva. In Händel come Rossini il fraseggio, pur rispettando una certa disciplina di base, deve esprimere una libertà totale. E quando succede, hai l'impressione di volare, di danzare. Per il cantante non c'è nulla che esalti di più. Octavian ti appaga psicologicamente, ma musicalmente tutto è molto più rigido. Lo stesso vale per la Cendrillon di Massenet: ogni sfumatura di fraseggio è prescritta sullo spartito. Le indicazioni del compositore sono perfette e quando le rispetti viene fuori un personaggio molto toccante. Ma come artista senti di avere le mani un po' legate in quel repertorio. Se invece nella *Donna del lago* canto le note come sono scritte sulla pagina risultano di una noia mortale.

Ho l'impressione che la Sua libertà coloristica sia dovuta anche al fatto che Lei – a differenza di molti mezzosoprani – non scurisce il suono artificiosamente...

Ogni tanto mi piace giocare con quel tipo di colore, ma deve essere il risultato di una specifica scelta espressiva. A volte viene bene, altre meno. Se non funziona quel suono molto co-

Con Flórez nella *Donna del lago*



perto, è perché non esprime verità: è un suono fabbricato e il pubblico lo percepisce come tale. Può anche risultare impressionante, in superficie. Ma al lungo andare il suono diventa più importante dell'espressione.

A volte la gente mette in discussione la qualità del suono di Juan Diego, ma va riconosciuto che è totalmente naturale e organico a lui. E il pubblico risponde precisamente a quest'organicità. E lui utilizza questo suono senza riserve mentali, con un dominio tecnico stupefacente. Se l'emissione non è artificiosa anche l'espressione emotiva sarà libera d'artifici e sarà più facile per le emozioni arrivare in modo chiaro e diretto al pubblico. È importante che il palcoscenico non si riempia di gente che fa genericamente ciò che è politicamente corretto. Il rischio del *politically correct* è che nessun

dice quello che sente; tutti si avvolgono in una nuvola protettiva. Una cosa che succede nella società, ma anche in palcoscenico. I cantanti giovani sono spesso troppo preoccupati dal suono. Naturalmente devi aver controllo del suono, ma ciò che importa al pubblico nella recita non è il tipo di suono che produci ma quello che stai dicendo come personaggio. Esprimersi così in scena può anche far paura, ma è un'esperienza assolutamente elettrizzante. Migliaia di ore di studio stanno dietro simili momenti di libertà. Guardando lo spartito di *Maria Stuarda* mi rendo conto anch'io di quanto lavoro tecnico mi rimanga da fare. So già come voglio che sia il personaggio alla fine, ma so anche che se tento di partire dal risultato finale non riuscirò nel mio intento; il personaggio non entrerà pienamente nella mia voce.

Affronterà altri ruoli rossiniani tra quelli concepiti per Isabella Colbran?

Mi piacerebbe. Non dovrei dirlo, ma sono affascinata dal personaggio di Semiramide. Non sono certa di cantare l'opera, ma voglio almeno indagarla. Ho letto la parte di Semiramide nel mese di agosto, seduta al pianoforte, e mi son detta: so esattamente come devo fraseggiare qui. E come se il personaggio fosse già una vecchia conoscenza, vocalmente parlando. Elena è la sorella maggiore di Angelina: più drammatica nell'espressione, ma intorno a lei c'è un'aura di mistero e di bontà. Semiramide invece è una specie di matrigna cattiva, e sono molto curiosa di sapere se la parte mi sta bene. Tra i ruoli Colbran sarebbe in ogni caso il prossimo passo.

Armida poi sarebbe proibitiva?

Posso cantare alcune scene dall'*Armida* senza grosse difficoltà, e forse tra tre o quattro anni potrei arrivarci. Dipenderà dalla potenza di cui potrò disporre in determinate zone della voce. Cinque anni fa non avrei cantato Elena come la canto ora. Non avrei avuto le capacità vocali ed espressive per farlo. ■