

Il clavicembalista e direttore francese, incontrato a Lucerna l'estate scorsa, ha una sensibilità innata per l'epoca barocca, della quale sembra conoscere ogni segreto.

Le passioni concentriche di Christophe Rousset

di Paolo Bertoli

La prime cose che colpiscono, quando ci si trova di fronte a Christophe Rousset, sono la sua accattivante solarità, la sua sottigliezza di spirito e la sua disinvoltura. Gioca quando fa sul serio e fa sul serio quando gioca: i tratti decisi del volto, le movenze sicure del corpo, lo sguardo pungente e diretto, che indaga senza inquisire, parlano di un uomo e d'un artista capace di mescolare ironia e serietà, rigore e fantasia, brillantezza e profondità.



L'Italia, purtroppo, non conosce Rousset quanto Rousset conosce l'Italia: l'arte, il paesaggio e i costumi della Penisola, infatti, sono sempre stati al centro dell'attenzione d'un musicista da sempre innamorato di quell'universo barocco che ha avuto il suo «big bang» proprio nel nostro Paese.

I suoi inizi professionali e la sua attività didattica sono molto legati all'Italia...

È vero. Avevo ventidue anni: il mio primo recital solistico in Italia si svolse proprio il giorno dopo la vittoria al Concorso Internazionale di Bruges nel 1983. Da lì sono sceso direttamente a Venezia, all'Isola di San Giorgio. Poco tempo dopo mi hanno chiesto di insegnare ai corsi estivi di Castel Franco Veneto. Ci sono andato per tre anni e in quel periodo ho anche imparato la lingua. Poi ho continuato con i corsi alla Chigiana, dove sono rimasto una decina d'anni, mentre nel 2011 ho iniziato a tenere lezioni alla Piccola Accademia di Montisi, fondata da Bruce Kennedy, un costruttore di clavicembali americano che si è stabilito nelle colline del senese. Dall'anno scorso insegno anche a Romano Canavese. La mia attività concertistica italiana è stata meno intensa: però, grazie alla Chigiana, come clavicembalista ho lavorato abbastanza spesso.

E come direttore d'opera?

Finora ho diretto solo al Regio di Torino, ma ora debutterò al San Carlo di Napoli con *Il marito disperato* di Cimarosa.

Alcuni appuntamenti sono saltati in extremis, come il dramma sacro *Li prodigi della divina grazia nella conversione di S. Guglielmo Duca d'Aquitania*, che avrei dovuto dirigere al festival Pergolesi-Spontini: abbiamo anche lavorato insieme sulle versioni, perché a Jesi non conoscevano l'esistenza del manoscritto di Parigi, che invece io avevo consultato. Ma alla fine l'evento è stato cancellato a causa dei tagli alla cultura. Fortunatamente

avevamo anche imbastito una tournée, con questo lavoro, per cui l'abbiamo eseguito vicino a Parigi, a Cracovia e anche in Spagna, a Cuenca: ed è stato un grande successo. Mi piacerebbe molto inciderlo, perché è un pezzo di Pergolesi completamente sconosciuto e di grande valore.

Nell'infanzia si è avvicinato alla musica attraverso lo studio del pianoforte: come si è sviluppato il Suo interesse per il barocco?

Già quando studiavo pianoforte era il repertorio barocco, a piacermi di più. La mia prima insegnante mi ha fatto suonare un po' di Rameau e di Couperin sul pianoforte e questo mi eccitava più di tutto il resto. Talmente tanto che mi disse: «ma se ami così profondamente questo repertorio, visto che ad Aix c'è una classe di clavicembalo, perché non cominci?». Così ho fatto; poi, a quindici anni, quando mi sono trasferito a Parigi, ho abbandonato il pianoforte per dedicarmi esclusivamente al clavicembalo.

Lei ha trascorso l'infanzia ad Aix-en-Provence, che ospita un Festival celebre anche per aver proposto in anticipo sui tempi opere di Monteverdi, Rameau, Cimarosa, Haydn. Ciò ha influito sul Suo amore per il teatro musicale del Sei-Settecento?

Tutto verissimo, anche se la prima rappresentazione cui abbia mai assistito fu una *Tosca*: in stagione, non al Festival. Poi, per caso, a scuola avevo un compagno la cui madre lavorava come costumista al Festival. Grazie a loro – a tredici,

quattordici anni – ho potuto assistere a qualche prova e introdurmi in questo mondo meraviglioso dell'opera. Poi, come dicevo, sono partito per Parigi: ma ho sempre mantenuto un forte legame con la città. Tutte le estati tornavo per il Festival. Il mio primo Händel fu una *Alcina* degli anni Settanta con Christiane Eda-Pierre, Teresa Berganza, Valerie Masterson e Ann Murray: davvero un bellissimo cast.

A Parigi ha studiato con Huguette Dreyfus, poi ha avuto altri grandi insegnanti: van Asperen, Gilbert e Leonhardt, che l'hanno formata sul piano strumentale e musicale; ma al di là di questo, cosa Le hanno trasmesso?

Quando ho iniziato a studiare clavicembalo ad Aix il mio insegnante era abbastanza bravo, ma non era un concertista di rilievo; però ha avuto il merito di introdurmi a tutte le scuole più importanti. Mi faceva sentire tanti dischi: Leonhardt, Gilbert, Ross, tutto quello che si faceva di meglio all'epoca. Io ascoltavo con grande interesse, assorbivo, ma niente mi lasciava soddisfatto. In me c'era già una certa intuizione di quello che avrei voluto fare dello strumento, avevo già una visione – certo, ancora confusa – di qualcosa che non trovavo da nessuna parte: infatti per i miei insegnanti sono sempre stato un allievo difficile, perché non facevo mai quello che volevano. Ero costantemente in cerca di un «altrove». Quando ho deciso di andare in Olanda era proprio per imparare una tecnica specifica dello strumento, perché avevo coscienza che in Francia mi mancava qualcosa.

Quale molla ha fatto scattare la Sua decisione?

Ho assistito dal vivo a un concerto di Bob van Asperen: il suo modo di suonare non mi convinceva del tutto, ma sentivo che poteva insegnarmi quello di cui avevo bisogno. Perciò sono andato da lui e ho trovato esattamente quanto cercavo: capire in profondità ciò che il clavicembalo poteva darmi, le sottigliezze tecniche, lo stile, le vere peculiarità dello strumento.

Prima della fondazione de Les Talens Lyriques ha avuto modo di lavorare con alcuni fra i complessi barocchi più celebri e prestigiosi: ci vuole dire qualcosa in proposito?

Completati gli studi ho lavorato con La Petite Bande, l'Academy of Ancient Music, Musica Antiqua Köln, un po' con Malgoire, un po' con Herreweghe. Poi è arrivato il contatto con William Christie e per me è stato un colpo di fulmine, perché nel suo modo di far musica c'era qualcosa di straordinariamente affascinante. Anzitutto un repertorio che mi piaceva da morire, cioè il Seicento francese: Charpentier, Lambert, Lully, tutti autori ancora poco frequentati che lui dirigeva in modo completamente «anti-olandese»: imprevedibile, eccitante, liberissimo. Ero tornato dall'Olanda convinto che la musica si dovesse fare in un certo modo e solamente quello, perché – sa – gli olandesi sono un po' rigidi. Ma ascoltando Les Arts Florissants fare cose severamente proibite dalla scuola olandese eppure talmente convincenti, sono stato completamente sedotto. Avevo finalmente trovato la sensualità e la libertà che avevo sempre cercato. Con Christie abbiamo anche iniziato a fare concerti a due clavicembali, poi a incidere lo stesso repertorio per Harmonia Mundi. E quando nell'86 ha avuto bisogno di un clavicembalista per *Atys* – fra l'altro abbiamo ricreato quest'opera a Prato, prima di portarla a Parigi – fra noi si è formato un sodalizio ancora più stretto. È stato lui a spingermi verso la direzione: all'epoca non avevo alcuna ambizione in tal senso.

Dunque tutto è nato spontaneamente, osservando Christie e poi facendo pratica «sul campo»?

Esatto. Cominciando a dirigere vedevo quel che funzionava o meno e ho sviluppato un gesto e una tecnica personali: un po' empiricamente, devo dirlo. Del resto anche nel Settecento a dirigere era per lo più il maestro al cembalo; inoltre in questo repertorio ciò che conta davvero è avere in testa una concezione il più possibile nitida, essere capaci di trovarla istintivamente e rapidamente anche per i brani e gli autori più sconosciuti, e poi riuscire a comunicarla agli altri musicisti. Ho sempre posseduto questa intuizione di cui parlavo all'inizio: so sempre come trovare il cammino giusto – non giusto in assoluto ma per me, ovviamente – e so anche come sedurre, convincere, trasportare gli esecutori intorno a me.

Qual è stata la prima opera da Lei diretta, e quando?

Nel '91 fu chiesto a Christie di dirigere all'Opéra Comique di Parigi un'opera su testo di Charles-Simon Favart, nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della sua morte, ma Christie non aderì alla proposta e disse: «provate a rivolgervi al mio assistente». L'opera era *La Fée Urgèle* di Egidio Romualdo Duni. Quindi, con grande emozione, mi sono trovato per la prima volta con l'orchestra nella buca, un cast di cantanti, un coro, messa in scena e tutto. Per fortuna le recensioni furono molto positive, e lì mi sono detto: «forse è il momento di fare un passo avanti, lasciare la casa di papà, creare il mio gruppo e diventare adulto». Così, esattamente vent'anni fa, è nato l'ensemble Les Talens Lyriques.

Sul piano «pratico», come è riuscito a dar vita a questa nuova formazione?

È nata perché comincio ad essere più conosciuto nell'ambiente musicale e alcuni progetti specifici venivano chiesti direttamente a me: mottetti francesi, recital vocali, concerti per solista e piccola orchestra. Quindi si creò la necessità di mettere insieme un gruppo, che in omaggio a Rameau decisi di chiamare Les Talens Lyriques. Nel '93, al festival di Beaune abbiamo eseguito la nostra prima opera in forma di concerto, *Scipione* di Händel, con Sandrine Piau e Derek Lee Ragin. Ne nacque anche una registrazione fortunata, che improvvisamente ci diede grande visibilità: da lì si sviluppò il progetto Farinelli, con il film. Nel frattempo l'Opera di Amsterdam mi chiese di dirigere una *Poppea*, che andò benissimo.

Ha appena evocato il «capitolo» Farinelli. Lei non solo ha registrato la colonna sonora ma è stato consulente musicale del film.

Sì, ma fui chiamato in extremis perché tutti i direttori di ensemble barocchi interpellati dalla produzione si erano rifiutati di partecipare al progetto. Fu un'esperienza singolare e stimolante. Ho scoperto anche delle cose per me totalmente nuove: Porpora, per esempio, non lo conoscevo affatto. E così il fratello Broschi. Quando arrivai l'intero impianto del film, gli attori, la sceneggiatura, il repertorio, l'idea di mettere insieme le voci di un uomo e di una donna per «ricostruire» ipoteticamente l'estensione di Farinelli erano già stati decisi. Fui io, comunque, a suggerire come cantanti Ewa Malas-Godlewska e Derek Lee Ragin. Certo avrei voluto essere più attivo: magari, chissà, interpretare sullo schermo la parte di Riccardo Broschi, considerando il fatto che nelle tante scene in cui appare il clavicembalo sono sempre io a

suonarlo: così tutto avrebbe acquistato un'aria più realistica. Purtroppo non è stato possibile.

In ogni caso, il risultato complessivo del film *La convince?*

Quando l'ho visto per la prima volta sono rimasto deluso. Ma quest'anno, per celebrare i vent'anni dell'ensemble, abbiamo allestito un «Farinelli Tour» europeo che si conclude a Roma in dicembre: ai concerti sono state abbinate proiezioni del film, e devo ammettere che l'ho rivisto con piacere, perché riesce a trasmettere efficacemente anche a un pubblico non preparato l'elettricità, lo stupore e l'emozione che vengono dalla musica.

Accanto alla musica francese è evidente la Sua predilezione per la scuola napoletana del Settecento...

Da ragazzo mi chiedevo perché Domenico Scarlatti avesse scritto delle cose così strambe, particolari, colme di un'inventiva che in 555 sonate non conosce mai momenti di stanchezza. Così, via via, è fiorito l'interesse per la musica napoletana: già con Les Arts Florissants ho iniziato a seguire in questo filone. Prima con Leonardo Leo, che mi interessava moltissimo; poi con Jommelli, che ho diretto con il gruppo di Gérard Lesne, Il Seminario Musicale: ne abbiamo inciso *Le Lamentazioni Del Profeta Geremia*. Quando ho fondato Les Talens Lyriques, l'«obiettivo napoletano» era per me già molto forte. Così abbiamo proseguito esplorando più a fondo Jommelli, Leo, Cimarosa... e naturalmente approdando all'*Antigona* di Traetta.

Un'opera che ha anche inciso per la Decca.

Ma la cosa ancora più bella è il fatto che Traetta sia stato poi ripreso da altri gruppi, messo in scena a Berlino, a Bruxelles. Questa per me è una bella vittoria: far conoscere compositori che mi sembra importante riscoprire è sempre stato alla base di ogni mio sforzo. Accanto, c'è un'altra idea: «spiegare» il genio di un compositore attraverso le sue relazioni con il panorama circostante. Poco fa ho detto che desideravo spiegare - anzitutto a me stesso - il genio di Scarlatti: e ho trovato la chiave in questi autori napoletani. Poi, analogamente, attraverso l'*Armida Abbandonata* di Jommelli ho capito meglio il *Mitridate* di Mozart. E così Traetta mette in luce elementi che stanno alla base dell'*Idomeneo*.

Un discorso analogo vale per Salieri e *La grotta di Trofonio*...

Appunto. *La grotta di Trofonio* andò in scena a Vienna nel dicembre 1785 e anticipa tratti de *Le Nozze di Figaro*, opera eseguita circa sei mesi dopo. Tutti questi esempi parlano chiaro. Non si tratta di togliere qualcosa

a Mozart, ma perché non restituire i giusti meriti a chi l'ha preceduto e ispirato? Del resto il gioco delle reciproche influenze è una costante di tutta l'arte.

Un altro capitolo fondamentale del Suo percorso artistico è legato all'opera veneziana del Seicento, quindi Monteverdi, Cavalli... anche Cesti?

Cesti no, al momento: però sono stato contento di aver potuto fare l'*Empio Punito* di Alessandro Melani. L'abbiamo eseguito a Lipsia, a Montpellier, ed è stata una scoperta favolosa: un'opera ricchissima, sottile e ambigua, con una musica estremamente inventiva, a tratti molto lirica, di alta seduzione sensuale. E siccome l'opera costa molto e i teatri hanno mille difficoltà, secondo me nei prossimi anni si aprirà un bel periodo per le opere veneziane, perché sono più leggere. Certo, hanno cantanti in quantità, ma complessi in buca abbastanza piccoli.

La Sua passione per il barocco abbraccia l'intero pensiero estetico dell'epoca: ma l'interesse per le altre forme d'arte è soprattutto in funzione della musica?

Naturalmente Händel mi coinvolge in prima persona e Rubens no, essendo un musicista: ma è un mondo intero che non si può tagliare a fette, occorre guardarlo nella sua interezza e nella sua complessità. Quando ho cominciato a studiare musica, infatti, frequentavo la classe di solfeggio al Conservatorio di Aix, che ha sede in uno splendido palazzo settecentesco pieno di stucchi e decorazioni. Ricordo che durante le lezioni disegnavo i motivi decorativi, le conchiglie, i medaglioni sopra le porte. Da ragazzino, addirittura, volevo diventare architetto per vivere sempre in questo mondo. Poi mi fu spiegato che nel Novecento più nessuno costruiva così, e quest'idea molto ingenua si è subito volatilizzata. A scuola, poi, avevo una passione per Molière e ho anche organizzato in modo completamente spontaneo delle scene

tratte dai suoi lavori, recitate con i compagni di scuola. In sostanza ho fatto il regista, l'attore e l'imprenditore!

Le è mai venuta la tentazione di curare la regia di qualche spettacolo?

Lo faccio più che volentieri quando eseguiamo opere in forma di concerto. Per esempio quando abbiamo ricreato il *Bellérophon* di Lully i cantanti, pur essendo in maggioranza francesi, recitavano in modo un po' meccanico, noioso, spento. Quindi ho fatto il «drammaturgo», li ho eccitati e motivati spiegandogli i legami fra i protagonisti, ho persino inventato delle storie per arricchire il mondo interiore di questi personaggi. Ma avere una concezione scenica no: a ognuno il suo mestiere, e questo non è il mio. Lo



posso verificare quando lavoro con grandi artisti: penso a Krzysztof Warlikowski, il regista polacco che ha curato la straordinaria *Medea* di Cherubini a Bruxelles. Quando vedo cose del genere ne sono completamente affascinato, e mi ispirano anche sul piano musicale.

Le è capitato viceversa di avere grossi problemi, con qualche regista?

Certo: quando non ha niente da dire o non mi sa spiegare quello che fa. Un'opera in forma di concerto è sempre più facile. La musica e il genio del compositore ci sono, il talento del librettista anche: quando abbiamo anche buoni cantanti, una buona orchestra e una visione complessiva dell'opera che sta in piedi, tutto funziona. Metterla in scena è un «di più»: se diventa un «di meno», magari perché il regista mette i cantanti di spalle, oppure li fa duettare a trenta metri di distanza uno dall'altro, che senso ha?

Del tutto speciale è però la Sua partnership artistica con Véronique Gens, che prosegue da almeno vent'anni.

Anche di più. Era studentessa al Conservatorio di Parigi, quando l'ho conosciuta. Esistono un legame e un'intesa che agevolano in modo enorme il nostro rapporto. Ma c'è anche il fatto che la voce di Véronique cambia, diventa altra, corrisponde sempre a nuovi repertori e si apre continuamente a nuove possibilità. Un Verdi con lei, per esempio. Non so quante ce ne siano al mondo, oggi, di voci così belle e duttili. La sua pronuncia poi non è soltanto buona, è esemplare. Prima di lei forse c'era solo la Crespin, ad avere una pronuncia francese così perfetta. Quindi sì, per me è un lusso incredibile avere la possibilità di lavorare costantemente con lei e soprattutto avere la sua completa fiducia. Forse Véronique direbbe per converso che senza un direttore di cui si può fidare così non riuscirebbe a cantare questi repertori sempre nuovi, a prendersi tutti questi rischi. Ad esempio lei non cantava Gluck, ma dopo il secondo CD «Tragédiennes» è richiesta da tutti i teatri del mondo per fare Gluck: anzi, ormai è considerata un'interprete ideale della sua musica. Secondo me avverrà lo stesso con Berlioz, incluso nel terzo CD della serie «Tragédiennes» appena uscito.

Gli autori inclusi in quest'antologia dedicata a «Les Héroïnes Romantiques» – appunto Berlioz e Verdi, ma anche Meyerbeer, Saint-Saëns, Massenet – sono del resto «nuovi» anche per Lei.

La prima cosa che ha spalancato le porte della mia mente sulla possibilità di dedicarmi a nuovi repertori è stata *Médée* di Cherubini. Come mio «raggio d'azione» avevo fissato il 1800 quale data invalicabile e quest'opera, scritta nel 1797, era ancora compresa nei limiti. Così, quando si è presentata l'occasione di dirigerla, ho detto «va bene, andiamo». Poi, quando mi sono confrontato con la scrittura di Cherubini ho pensato: «ma sei completamente fuori di testa a accettare una cosa del genere?» Qui non c'è più la minima traccia di barocco, è una scrittura decisamente «altra». Ma ho accettato la sfida: ho cercato e trovato le soluzioni, che sono venute fuori con naturalezza. Insomma, ho trovato in me uno spirito romantico che non pensavo di possedere. Così ho valicato le colonne d'Ercole del 1800 e ho fatto anche questa opera di Manuel García, *Il Califfo di Bagdad*. L'abbiamo incisa per la Archiv spagnola. Sembra un'opera di Rossini: è esattamente lo stesso stile, la stessa retorica, la stessa vocalità: per fortuna ho avuto possibilità di scegliere personalmente il cast e il risultato secondo me è molto degno. ■

stradivarius

augura a tutti buone feste!



SCIARRINO

LUCI MIE TRADITRICI

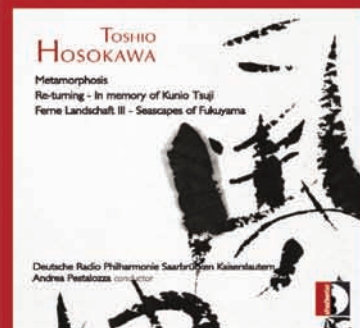


SALVATORE SCIARRINO
Luci mie traditrici

La Malaspina, Nina Tarandek mezzosoprano
Il Malaspina, Christian Miedl baritono
L'Ospite, Roland Schneider contraltone
Un servo della casa, Simon Bode tenore

ENSEMBLE ALGORITMO
Marco Angius direttore

STR 33900



TOSHIO HOSOKAWA
Metamorphosis

Re-turning - In memory of Kunio Tsuji
Ferne Landschaft III - Seascapes of Fukuyama

DEUTSCHE RADIO PHILHARMONIE SAARBRÜCKEN KAISERSLAUTERN
Andrea Pestalozza conductor

STR 33899



OTTORINO RESPIGHI
Arianna - Liriche da camera

MONICA BACELLI
Aldo Orvieto pianoforte

STR 33887

Disponibili nei migliori negozi, sulle più importanti piattaforme digitali e sul sito www.stradivarius.it

MILANO DISCHI s.r.l.
Via Sormani, 18 - 20093 Cologno Monzese (MI)
Tel. 02 25396566/575 Fax. 0236527310
www.stradivarius.it e-mail: stradivarius@stradivarius.it