La fanciulla del West

una conversazione con Alessandra Visentin

a cura di Miriam Valvassori

Dal 3 al 28 maggio 2016 al Teatro alla Scala di Milano è andata in scena la rappresentazione de *La Fanciulla del West* di Giacomo Puccini, con la direzione di Riccardo Chailly, regia di Robert Carsen, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala.

TEATRO ALLA SCALA

INTESA SANPAOLO

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 2015/2016

MERCOLEDÌ 18 MAGGIO 2016 – ORE 20

QUINTA RAPPRESENTAZIONE

LA FANCIULLA DEL WEST

GIACOMO PUCCINI

RICCARDO CHAILLY

BRUNO CASONI

ROBERT CARSEN

Mercoledì 18 maggio, alla quinta rappresentazione, è il mio turno per assistere allo spettacolo dall'alto del loggione; sono nella parte più laterale, esattamente sopra la buca dell'orchestra.

In attesa dell'inizio dello spettacolo, mi perdo a osservare le persone sedute ai palchi, che per via della distanza mi sembrano sempre figurine di un dipinto, e i cristalli dell'enorme lampadario… l'aria condizionata li fa ondeggiare leggermente.

Ma ecco che l'opera comincia con la proiezione sulle quinte, come se fossero lo schermo di un cinema, di un film *western* in bianco e nero. L'effetto di straniamento è notevole, dato il contesto del teatro. Gli avventori della "Polka" sono seduti di spalle al pubblico, anch'essi spettatori dello stesso film e poi, in una luce azzurrognola che accentua i contrasti dei volti contro gli abiti scuri, diventano essi stessi parte di quel racconto, muovendosi come in *slow motion*…

La mia posizione mi affatica un po' la visuale; mi costringe a sporgere la testa fuori e a voltarmi di lato verso la scena, aggrappandomi alla balaustra, ma mi permette gustare nitidamente il suono dell'orchestra, che mi arriva dal basso in tutta la sua potenza come onde contro la chiglia di una nave (proprio sotto di me stanno schierati 9 contrabbassi!) e io di buon grado mi lascio "schizzare" da queste onde e inizio a viaggiare.

All'inizio del secondo atto è in scena Alessandra Visentin, contralto, nel ruolo di Wowkle. Mi fa un certo effetto vederla cantare nella finzione scenica con voce grave e potente una ninna nanna a un bambolotto, mentre lo stringe al petto, lo culla e lo guarda negli occhi, quando sono abituata a conoscere la sua voce e i suoi atteggiamenti con bambini reali, nel contesto di incontri di musica pensati per la prima infanzia, in quanto collega insegnante certificata da Audiation Institute.

Al termine dello spettacolo, dopo i meritati complimenti, mi viene spontaneo farle qualche domanda:

M.V.

Si è parlato molto di questa rappresentazione de "La Fanciulla del West", per l'originalità della regia e per il fatto che sia stata eseguita per la prima volta integralmente. Come è stato far parte di questa esperienza?

A.V.

Posso dire che è stato un evento straordinario e ho avuto il privilegio di lavorare non solo con due grandi maestri come

il direttore Riccardo Chailly e il regista Robert Carsen, ma anche con dei colleghi superlativi. Inoltre è la prima volta che mi capita di lavorare con un *cast* così numeroso e affiatato.

L'opera è stata registrata e incisa per Decca Classic, con il Coro e l'Orchestra del Teatro alla Scala, e questo rientra in un progetto molto grande partito l'anno scorso con la "Turandot" e che finirà nel 2022, che vedrà una volta all'anno l'uscita in DVD delle opere di Puccini più famose e conosciute. Di particolare interesse è inoltre il fatto che questa sarà la pietra miliare su cui si fonderà la prassi esecutiva pucciniana per tutto il prossimo secolo. È un'operazione molto grande che il Maestro Chailly sta portando avanti e questo è uno dei motivi per cui questa rappresentazione de "La Fanciulla del West" è stata così particolare, perché è stata eseguita per la prima volta così come Puccini l'aveva concepita nel primo manoscritto. La prima de "La fanciulla del West" infatti è stata eseguita nel 1910 al Metropolitan di New York, con Caruso come tenore, ed era stata una commissione che il teatro aveva fatto a Puccini. Ma la situazione acustica del Metropolitan, un teatro moderno, molto grande, era molto diversa da quella dei teatri italiani, per cui Toscanini, che fu il direttore, in accordo con Puccini decise di apportare delle modifiche e di tagliare delle parti. Da quel momento in poi questa versione, edita da Ricordi, prese il posto dell'originale nella prassi esecutiva.

M.V.

Il personaggio da te interpretato, Wowkle, una donna indiana, canta una ninna nanna al suo bimbo "inginocchiata a terra, cullando il bambino con voce piana e dolce" (come recita la didascalia del libretto dell'opera). Tu, oltre a essere un'affermata cantante lirica, sei anche un'insegnante certificata da Audiation Institute e lavori con bambini molto piccoli, secondo la Music Learning Theory di Edwin E. Gordon. Come cambia l'uso della voce in questi due diversi ambiti professionali? Ci sono dei punti di contatto?

A.V.

Anche quando si prende un diploma di canto si studiano la dinamica, i colori della voce, però il fatto di lavorare con dei bambini di pochi mesi d'età mi ha fatto riscoprire molti aspetti della mia vocalità, come il ritrovare delle sfumature di colore e di dinamica, il mantenere la relazione anche con gli sguardi, il saper cercare la complicità con chi ascolta, cosa che molto spesso dopo tanti anni di professione da cantante d'opera, per quanto si possa essere una persona dotata di sensibilità musicale, c'è il rischio di perdere.

Anche a causa della distanza fisica che si ha col pubblico e con l'orchestra (la buca dell'orchestra infatti è sotto il palco e c'è un direttore a fare da tramite, per cui non c'è un contatto diretto con i musicisti, né con il pubblico avvolto dal buio della sala, a metri di distanza dal palcoscenico), dopo diversi anni che si fa questo mestiere non si è più abituati a un certo tipo di relazione nel canto, fatta di prossimità, di sguardi, e proprio in questo tipo di relazione è possibile trovare molti colori. L'approccio della teoria di Gordon mi ha fatto ritrovare anche questo: il cercare i colori e le dinamiche musicali e il cercare di ritrovarle anche nella distanza. Le conoscevo molto bene quando facevo musica da camera, perché c'era questa complicità nel lavorare con i musicisti, si è molto vicini, si respira insieme…

In ambito barocco o contemporaneo ci sono degli ensemble, quindi si lavora in un contesto più piccolo e questo facilita questo tipo di comunicazione, però a volte quando per professione si fanno entrambi i repertori, si rischia di fare le due cose nello stesso modo, mentre ora ho ritrovato questa attenzione alla relazione e alla qualità della comunicazione, sia con i musicisti che cantano e suonano con me, sia con chi mi ascolta. E questa è stata una grande riscoperta.

M.V.

La scoperta della MLT, la teoria dell'apprendimento musicale elaborata da Edwin E. Gordon, ha influito sul tuo approccio alla musica?

A.V.

Sicuramente lo studio della MLT ha portato molti benefici nella mia professione di cantante lirica, soprattutto per quanto riguarda il mio approccio allo studio delle parti e all'esecuzione insieme ad altri musicisti; la scoperta della funzione dell'*audiation* ha cambiato il mio operare.

Mi sono avvicinata alla teoria di Gordon avvantaggiata nella comprensione della stessa, rispetto al puro cantante d'opera ottocentesco, in quanto già lavoravo in ensemble barocchi e contemporanei, nei quali la voce è concepita come uno strumento in mezzo agli altri, con un'attenzione precisa alla vocalità. C'è un dialogo tra chi suona e chi canta. Il cantante non è il solista inteso come *star*.

In contesti orchestrali di musica sinfonica avevo sempre l'idea, quando c'era un'introduzione musicale e la mia entrata arrivava dopo diverse battute, di entrare con un suono che fosse abbastanza simile a quello degli altri, proprio in virtù del fatto che sono strumento anch'io, con una voce che arriva e che si inserisce amalgamandosi. Questo concetto, già presente nel mio modo di approcciarmi alla musica, è maturato con la consapevolezza derivatami dallo studio dello sviluppo dell'*audiation*, che Gordon definisce come la capacità di sentire internamente la musica quando questa non sia presente nell'ambiente, il fatto cioè di avere, in parole semplici, la musica in testa, soprattutto nei pezzi di repertorio, quelli studiati più a lungo e più approfonditamente.

Il mio modo di iniziare a cantare, l'attacco del suono, è molto diverso. Quella che prima era un'attenzione ora si è consolidata in una coscienza, io "sento" quando e come entrare nel canto.

M.V..

Nel nostro lavoro con i bambini siamo abituati a usare una voce naturale, una voce accogliente e portata in un certo modo nella relazione, simile a quella che il bambino sente in casa con i familiari. Pensi sia possibile proporre ai bambini, in un contesto come quello di una lezione concerto per esempio, un diverso tipo di voce?

A.V.

Un buon cantante deve sapersi adattare alla situazione e al messaggio che vuole trasmettere, deve essere flessibile. Questo non significa stravolgere quello che si è, ma alla fine siamo uno strumento… Il mio approccio con un bambino di sei mesi è ovviamente diverso rispetto a quello che ho nei confronti di un bambino di cinque anni. Quando hai una buona impostazione tecnica è come per un pittore avere una tavolozza con tanti colori, ti permette di mischiarli e ci puoi giocare. La tecnica mi aiuta nell'essere un buon modello di musicalità. La conoscenza delle tecniche di fonazione e di respirazione e la consapevolezza delle mie capacità mi permette di non stonare, di essere sicura sulla parte musicale e di potermi così concentrare pienamente sulla relazione con i bambini e sull'ascolto. Viceversa il rischio è di ridurre il nostro potere di modello e di risultare meno efficaci.

Da cantante lirica professionista ho un'impostazione in cui la voce deve risuonare molto, perché in teatro non si è amplificati, quindi si ha la necessità di utilizzare tutti i risuonatori naturali della voce per far sì che anche gli spettatori seduti nelle ultime file sentano e che il suono si propaghi in un certo modo.

L'impostazione che io uso quando canto per i bambini, quando faccio lezione o in lezione concerto, non è molto diversa, quella c'è sempre, ma è l'approccio a essere diverso. La voce si deve adattare non solo all'espressività artistica richiesta dal brano, ma anche al destinatario, attraverso diverse sfumature di intenzione. Cambia lo sguardo, la postura, la presenza.

Inoltre anche nel canto lirico ci sono diverse correnti di pensiero. Io sono sempre alla ricerca di un suono che per quanto amplificato non risulti artefatto, che sia comunque un suono naturale e questo mi facilita quando poi devo fare la "gordoniana". Penso quindi che potrebbe essere interessante inserire nello svolgimento di una lezione concerto, in un momento in cui ci sia una certa energia e una certa attenzione da parte di bambini e genitori, come momento di ascolto, una voce impostata, "lirica", allo stesso modo di quando proponiamo brani solo strumentali. Sicuramente l'interazione con i bambini e la partecipazione vocale dei genitori non sarà la peculiarità di questo momento, ma sarà per contro possibile avvicinare i bambini a un repertorio più ricco e vario, favorendo la loro acculturazione.