

Philip Gossett racconta...

Quando abbiamo saputo, più di sei mesi fa, che il contratto di Philip Gossett con la Fondazione Rossini non era stato rinnovato, abbiamo scelto di non dare rilievo alla notizia nella speranza che i rapporti venissero ricuciti. Le cose non sono andate così, e nel momento in cui l'edizione critica delle opere di Rossini passa in mano alla Bärenreiter (dove sarà sempre Gossett a dirigere la sua équipe di studiosi) ci è sembrato giusto andare a trovare l'illustrissimo musicologo americano - che ha contribuito più di qualunque altro a dare una seria impostazione filologica agli studi sul melodramma italiano dell'Ottocento - nel suo appartamento a Roma. Parlare con Gossett significa innanzi tutto parlare di musica, e anche in un momento di amarezza personale emerge soprattutto l'entusiasmo per i molti progetti portati avanti. Oltre alle riflessioni pubblicate qui, ci parla a lungo dell'edizione critica della *Giovanna d'Arco* di Verdi attualmente in lavorazione; delle prime stesure del *Ballo in maschera* e della *Forza del destino* (quest'ultima, portata a San Pietroburgo nel 1861, comprende fra l'altro un'aria piuttosto bella per l'Alcade) e della nuova edizione critica del *Mosè in Egitto*, impiegata per una messa in scena a Sassari nell'autunno scorso. E come accade nelle popolarissime conferenze di Gossett, a Pesaro e altrove, il maestro illustra ogni punto della sua argomentazione con esempi cantati che esprimono tutta la sua gioiosa partecipazione alle musiche riscoperte.

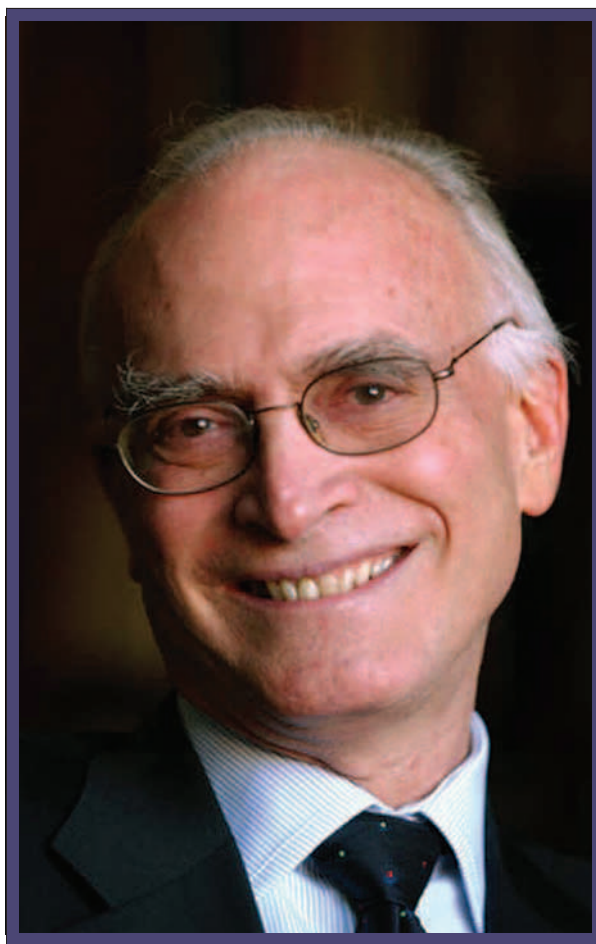
A che età ha scoperto la musica?

Iniziai gli studi di pianoforte a cinque anni e quando ero adolescente frequentai pure i corsi preparatori della Juilliard School. Andavo ogni sabato a Manhattan per seguire le lezioni di pianoforte e armonia. Poi prendevo il subway per il vecchio Metropolitan - eravamo negli anni cinquanta - e mi mettevo in coda

per un posto in piedi. E vidi in quegli anni molte opere, rimanendo colpito soprattutto dalla maestria compositiva dei tanti capolavori di teatro in musica che venivano rappresentati. Mi piaceva il canto, ma non divenni un fanatico delle voci. Sentivo già una particolare affinità con il melodramma italiano, e leggevo regolarmente al pianoforte gli spartiti delle opere che vedevo in scena.

Aveva già in mente una carriera musicale?

Quando mi iscrissi all'Università, non avevo assolutamente l'intenzione di specializzarmi in musica. Ad Amherst College nel Massachusetts continuavo a studiare il pianoforte e accompagnavo il coro del college, ma la mia materia era la fisica, e dopo qualche anno ebbi una borsa di studio per continuare gli studi presso l'Istituto Oceanografico di Woods Hole. Ma dopo tre mesi mi sentivo decisamente stufo. In quel paese c'era una piccola chiesa con un organo (uno strumento che non avevo mai suonato prima) e molti spartiti di Bach. Andavo lì all'ora di pranzo per suonare, familiarizzandomi pian piano con la pedaliera. E dopo un po' di tempo presi l'abitudine di passare non un'ora, ma tre ore al giorno in quella chiesa: così capii che la musica faceva veramente parte del mio modo di essere e decisi di cambiare l'indirizzo dei miei studi. Mi trasferii alla



Columbia University e frequentai dei corsi di musica con docenti meravigliosi, poi tornai ad Amherst per laurearmi con una tesi sulle opere di Lully e Rameau. Infine mi trasferii a Princeton per il dottorato. A quell'epoca non era previsto nessun corso sull'opera italiana, e quando dissi ai professori che volevo approfondire il melodramma del primo Ottocento mi guardarono come se fossi impazzito. Ma insistetti, e uno dei docenti, Oliver Strunk, che conosceva benissimo le opere di Verdi, mi disse: «Tutti quei compositori italiani andarono a Parigi per un certo periodo della loro vita. Perché non indaghi su ciò che facevano

quando erano a Parigi? ». Mi piacque molto quell'idea. Ottenni una borsa di studio Fulbright e mi trasferii a Parigi per un anno. Trascorsi diverse settimane esaminando le opere che Rossini compose in Italia e poi revisionò per i teatri francesi: opere che non avevo mai sentito e che non venivano eseguite a quell'epoca. Ricordo il mio stupore nello scoprire che i diversi manoscritti della stessa opera erano tutti differenti: così mi trovai davanti al problema di capire quali esattamente fossero le versioni italiane e francesi di queste opere. Fu così che iniziò il mio lavoro filologico sulle opere di Rossini.

Rimase sempre a Parigi quell'anno?

Mi recai anche a Londra e a Bruxelles, dove c'è un'importante collezione donata dall'amico di Rossini, Edmond Michotte, al Conservatorio della città. Lì ho trovato pile di manoscritti in totale disordine, senza un catalogo. Così dissi ai bibliotecari: «Datemi dei raccoglitori, così potrò dirvi che cosa avete in questa collezione». La mia catalogazione è stata mantenuta fino ad oggi, e tra i manoscritti che trovai c'era l'autografo di *Matilde di Shabran* e un'aria per *Tancredi* mai conosciuta prima. Fino a quel momento infatti nessuno si era interessato seriamente allo studio delle fonti manoscritte rossiniane.

Uno studio che La portò inevitabilmente in Italia...

Otteni infatti un'altra borsa di studio per venire per un anno in Italia, tra il 1966 e il 1967. La mia base era a Bologna, ma viaggiavo molto, esaminando i materiali nelle biblioteche di Milano, Roma, Pesaro, Padova e Napoli. Soltanto Firenze mi fu preclusa, a causa dell'alluvione, e a tutt'oggi è difficile avere accesso ai materiali rossiniani custoditi in quella città. L'esperienza più straordinaria fu al Conservatorio di Napoli, dove c'era un catalogo strapieno di informazioni che tuttavia risultavano piuttosto vaghe. Vedevo scritto «Cantata, Rossini», per poi scoprire che si trattava della Cantata «perduta», *Le nozze di Teti e di Peleo!* E lo stesso vale per molte altre composizioni, come le *Messa di Gloria*, piena di annotazioni dello stesso Rossini. La bibliotecaria di allora, Anna Mondolfi, quando capì che ero intenzionato a lavorare seriamente, tirò fuori ogni composizione rossiniana di cui aveva conoscenza. Ero andato lì per dieci giorni, ma vi rimasi cinque settimane. Alla fine non avevo più denaro e dovetti chiedere all'amico Pierluigi Petrobelli di mandarmi dei soldi.

Quando iniziò poi la collaborazione con la Fondazione Rossini?

Dopo quel periodo di ricerca pubblicai un articolo sulle fonti manoscritte delle opere di Rossini e verso il 1971 venni contattato da Bruno Cagli, che mi parlò già allora del progetto di un'edizione completa delle opere. Strinsi rapporti anche con Luciana Pestalozza di Casa Ricordi, che mi chiese di lavorare su *Don Pasquale* e di preparare un'edizione critica di *Madama Butterfly*: mi dedicai per tre settimane all'opera di Puccini, ma poi decisi che il progetto non era ancora realizzabile. Nel frattempo Alberto Zedda aveva pubblicato la sua edizione critica del *Barbiere di Siviglia*, e fu lui a chiedere il mio aiuto nella preparazione della *Gazza ladra*. Da Alberto ho imparato molto: è stato capace di risolvere molti problemi testuali - a proposito delle dinamiche orchestrali, per esempio - grazie al suo istinto di musicista. Il suo *Barbiere* fu in un certo senso un modello per tutti, anche se avevo delle riserve su alcuni aspetti che saranno corretti nella nuova edizione, che pensiamo di pubblicare entro i prossimi cinque anni. Mi ricordo che per *La gazza ladra* un dissenso tra noi nac-

que da una questione di scrupolo filologico. Zedda voleva citare delle lettere che Rossini aveva scritto ai suoi interlocutori pesaresi prima di allestire l'opera nella sua città natale. Quando le lessi però, mi resi conto che c'erano alcuni nomi sbagliati. Chiesi a Zedda se aveva mai visto le lettere originali, che si trovavano nel Museo Oliveriano proprio a Pesaro, e lui mi rispose: «Ma no. A un musicista, che importa? ». Io invece ritenevo che le parole dovessero essere citate con esattezza. Avendo studiato a lungo le edizioni critiche di Bach e Mozart e avendo riflettuto sui criteri filologici applicati anche in ambito letterario, cercavo di applicare lo stesso rigore metodologico all'opera italiana. Dopo *La gazza ladra*, collaborai con Azio Corghi all'edizione critica dell'*Italiana in Algeri*, e infine incominciai a lavorare su *Tancredi*: la prima edizione critica che curai da solo. La novità eclatante riguardava il finale tragico. La famiglia Lechi - il cui antenato Luigi Lechi aveva scritto il testo del finale tragico dell'opera per il contralto Adelaide Malanotte, di cui era amante - aveva ritrovato la musica di quel finale nel loro archivio e avevano mandato una fotocopia alla Fondazione Rossini senza sapere di che cosa si trattasse. Dopo aver verificato la scoperta, una delle prime persone che chiamai fu Marilyn Horne. Avevo promesso di contattarla se avessimo scoperto quel finale, e fu lei infatti a riproporlo per la prima volta in tempi moderni. Nell'edizione critica naturalmente si trova sia il lieto fine originale sia quello tragico scritto per Ferrara: tocca all'interprete decidere quale preferisce.

Ancora più clamorosa fu la scoperta dell'intera partitura del Viaggio a Reims.

Nella mia tesi di dottorato scrissi del *Viaggio a Reims* e del *Comte Ory*, indicando i probabili rapporti tra le due opere, ma si trattava di pure ipotesi: del *Viaggio a Reims* allora si conosceva solo il libretto. Poi nel 1976 una mia allieva, Elisabeth Bartlett - che in seguito curò l'edizione critica di *Guillaume Tell* e che purtroppo è mancata recentemente - stava facendo delle ricerche all'Opéra di Parigi, e dopo molte insistenze riuscì ad accedere a un magazzino dove trovò pile di manoscritti segnati *Il viaggio a Reims* e *Andiamo a Parigi*: il titolo con cui l'opera venne riproposta con molte modifiche nel 1848. E quando mi mandò un microfilm dei materiali, mi resi conto che si trattassero proprio di materiali usati per quella ripresa. E da quei materiali fu per la prima volta possibile ricostruire il Sestetto del *Viaggio a Reims*. L'anno dopo mi trovavo a Santa Cecilia a Roma, e la bibliotecaria, Emilia Zanetti, che stava per andare in pensione, decise che era l'ora di rivelarmi qualcosa: apparve un giorno con una serie di manoscritti con «Il viaggio a Reims, Gioachino Rossini» sul frontespizio. Rimasi sbalordito: era la partitura completa dei pezzi non riutilizzati nel *Comte Ory* e fu un'esperienza straordinaria leggere il finale dell'opera e immaginare come sarebbe stato tradotto in suoni.

A proposito del Viaggio a Reims, mi ha sempre sorpreso il fatto che venisse tagliato - almeno al ROF - una parte dell'aria di Corinna nell'ultimo atto.

Quando diresse l'opera per la prima volta, Claudio Abbado decise che quell'aria era troppo lunga. In origine aveva introdotto un taglio piuttosto brutto: in un'aria strutturata ABABA ha tagliato dalla metà di una sezione alla metà di un'altra. Quando lo sentii, chiesi a Cecilia Gasdia - che interpretava il ruolo di Corinna - che cosa stava succedendo. Mi rispose: «Faccio ciò che mi dicono di fare. So che non va bene». Così affrontai Abbado e gli suggerii di cambiare il taglio. Lui assentì, e così nella

versione tagliata sentiamo semplicemente le sezioni ABA. Qualche volta in seguito è stato riaperto il taglio, per esempio nell'allestimento di Dario Fo a Helsinki, dove il libretto venne riscritto e l'aria si trasformò in un racconto buffo di ciò che realmente successe all'incoronazione di Carlo X.

Cosa comporta esattamente essere direttore dell'edizione critica delle opere di Rossini?

Ciò che nessuno ti dice in anticipo: la responsabilità ultima per ogni nota che viene pubblicata. Il che significa che devi controllare tutte le edizioni, con le fonti originali sotto mano, come se fosse un lavoro da fare ex-novo. Naturalmente alcuni curatori delle singole edizioni fanno un ottimo lavoro; altri fanno un pessimo lavoro, e sei costretto a fare una revisione massiccia per rendere la partitura presentabile ai musicisti che devono usarla come strumento di lavoro. L'edizione critica deve rispecchiare il più possibile le fonti originali, ma deve pure correggere gli errori dello stesso compositore e offrire qualcosa di coerente. Personalmente appresi presto questa lezione, lavorando con Margaret Bent sulla partitura del *Turco in Italia*. La New York City Opera impiegò una versione preliminare dell'edizione critica per un allestimento diretto da Julius Rudel, con Beverly Sills protagonista, nel 1977. Alla prima lettura orchestrale ero presente anch'io, e quando si arrivò all'aria finale di Fiorilla, dove il flauto e il clarinetto hanno parti di spicco, il direttore si fermò quando vide una frase in cui c'era un legato indicato nella parte di uno strumento, e uno staccato in quella dell'altro: un evidente errore di Rossini che non avevamo corretto. Rudel mise giù la bacchetta e mi fissò: «Allora cosa vuoi, staccati o legati?» «Staccati», risposi intorpidito. Alla fine della prova si scusò, e disse: «Devi capire, non posso fermarmi in mezzo a una prova per risolvere un problema del genere. Devo avere davanti a me una partitura senza equivoci. Basta aggiungere una nota a piè di pagina per spiegare il problema dell'autografo. Io leggerò la nota, e se preferisco il legato lo sceglierò. Ma ricorda che ogni minuto in prova costa». Aveva ragione, e gli sono molto grato per quella lezione. Ci vuole infatti tanta esperienza pratica per realizzare bene un'edizione critica. Ho imparato parecchio dai cantanti frequentati in anni di prove a Pesaro e altrove e anche dagli strumentisti: un timpanista al Metropolitan mi ha insegnato molto.

Gli strumenti impiegati nel primo Ottocento erano diversi infatti da quelli usati oggi...

Il problema più grosso riguarda gli ottoni. Non credo comunque che tocchi a chi cura l'edizione critica segnare le parti per ottoni *mezzo piano* invece di *fortissimo* perché gli strumenti di oggi sono molto più potenti. Francamente se un direttore non capisce che un trombone moderno non deve mai essere suonato *fortissimo* in un'opera di Bellini, merita di essere sostituito. Naturalmente ci sono diversi modi di affrontare il problema. Alcuni lo risolvono cambiando gli strumenti: oggi si sa per esempio che una parte scritta per cimbasso non deve essere suonata da una tuba. Si può affidarla a un trombone basso oppure cercare di ricostruire lo strumento originale. A proposito degli ottoni, sappiamo che la melodia che apre la Sinfonia del *Don Pasquale* di Donizetti (il tema di «Com'è gentil») venne affidata in origine a un corno, poi sostituito da un violoncello perché il corno alla prima rappresentazione era terribilmente stonato (ce lo dicono i recensori dello spettacolo). Donizetti trovò dunque una soluzione pratica che non ci impedisce oggi di tentare quel pas-

so con un corno a valvole moderno, ben più affidabile dello strumento ottocentesco. Qualcosa di simile avvenne in *Lucia*: Donizetti concepisce l'accompagnamento nella scena della pazzia per la glasharmonika, ma poi la sostituisce con il flauto perché lo strumentista suonava la glasharmonika al San Carlo era un musicista inaffidabile che infatti venne licenziato dal teatro. È giusto che un'edizione critica lasci aperte entrambe le possibilità, e sono felice che oggi si tenda a riutilizzare la glasharmonika, che permette delle sonorità straordinariamente suggestive.

Ancora più diffusa nell'Ottocento era la trasposizione delle parti vocali.

Personalmente non sono contrario alle trasposizioni. Dico semplicemente di non farle con troppa leggerezza per non compromettere le transizioni tra un brano e l'altro. Anche Verdi fece delle modifiche abborraciate da questo punto di vista. Nella *Forza del destino* l'aria di Preziosilla, «Viva la guerra», era originariamente in Si bemolle maggiore, una tonalità che lega benissimo con il Sol minore della processione fuori scena che segue. Nella revisione del 1869, l'interprete del ruolo aveva bisogno di una tessitura più alta e l'aria venne spostata mezzo tono sopra: per risolvere la transizione - ora diventata più problematica - Verdi adoperò una soluzione piuttosto brutta. In ambito puramente esecutivo, ho trovato discutibile la scelta del ROF di assegnare in anni recenti il ruolo di Elena nella *Donna del lago* - che ha una tessitura quasi mezzosopranile - a un soprano acuto, per il quale la parte doveva essere praticamente riscritta, perché non riusciva a cantare tutte le note originali. Meno discutibile era la decisione di Marilyn Horne di abbassare la grande aria di Falliero nel secondo atto di *Bianca e Falliero*, sempre a Pesaro: una scelta però dettata non tanto da una difficoltà reale con le note scritte quanto dal desiderio di interpolare un acuto sulla dominante alla chiusa. Un esempio clamoroso di vera e propria riscrittura si ebbe nell'*Assedio di Corinto* allestito alla Scala per la Horne e Beverly Sills nel 1969: l'interpretazione del soprano ebbe un grande impatto, ma in alcuni concertati la sua parte veniva trasposta un'ottava sopra. Non c'era più un vero ensemble con i suoi intrecci contrappuntistici, ma un assolo per il soprano con un mormorio di voci gravi nel sottofondo.

Cosa ne pensa della trasposizione in alto di «Una voce poco fa»?

Personalmente preferisco una Rosina mezzosopranile, ma non ho problemi se cantano la cavatina in Fa invece di Mi. Trovo discutibile invece l'aggiunta degli abbellimenti di Estelle Liebling - la maestra di Beverly Sills - che pubblicò delle varianti che trasformano Rosina in una bambola meccanica. La Liebling diceva di trarre le sue varianti dalle sorelle Marchisio, ma conosciamo le variazioni impiegate dalle Marchisio quando cantarono *Semiramide* in francese all'Opéra di Parigi nel 1860: sono piene di fantasia ma in perfetto stile. Nell'edizione critica delle opere di Rossini inseriamo anche le varianti provenienti da fonti d'epoca, e non solo quelle dello stesso compositore, ma indichiamo chiaramente la provenienza.

A differenza di Luigi Ricci, che raramente lo fa nei suoi volumi di «Variazioni, Cadenze, Tradizioni» pubblicati da Ricordi.

In alcuni casi le fonti di Ricci sono indicate. Egli riporta diverse varianti proprio delle sorelle Marchisio - che ora si trovano nella biblioteca Pierpoint Morgan - mentre il suo materiale rossi-

niano è attendibile e deriva da un manoscritto autografo conservato all'Opéra.

Cosa ne pensa del secondo volume del Trattato di Garcia: quello che tratta più specificamente di prassi esecutiva?

È una fonte interessantissima e molto intelligente. La prima volta che preparai gli abbellimenti e le variazioni per un'intera opera rappresentata a Pesaro - si trattava dell'*Otello* eseguito con Chris Merritt e June Anderson nel 1988 - cercai di introdurre alcuni ornamenti anche nei recitativi. Non c'è nessun dubbio che tale fu la prassi nel primo Ottocento, come Garcia dimostra. In teatro però mi resi conto che non funzionavano. Il pubblico non ne era abituato, e rallentavano eccessivamente l'azione. Mi ricordo che Chris Merritt poi era innamorato del suo Re sopracuto, e per soddisfarlo inserii quella nota diverse volte nella sua parte. Poi capii che il pubblico non era così entusiasta delle interpolazioni, anche perché l'emissione di quei suoni non risultava particolarmente gradevole. Cercai di convincerlo di ometterli, non c'era niente da fare. Si tratta in fondo di questioni molto delicate: chi decide alla fine dev'essere sempre chi affronta il pubblico in scena. A proposito delle variazioni vorrei ricordare ciò che riusciva a fare Cecilia Gasdia, la cantante più musicale con cui abbia mai lavorato: era in grado di improvvisare varianti diverse ogni sera, senza sbagliare mai. E non stiamo parlando dell'improvvisazione jazzistica dove i cinque suonatori possono aiutarsi a vicenda. In un'opera, l'orchestra non può coprire gli eventuali errori della cantante.

In anni recenti ha avuto un ruolo meno attivo nella preparazione degli spettacoli del ROF. Negli ultimi anni, dal 2000 in poi, non mi è neppure concesso di fare commenti sulle scelte artistiche, né in privato né in pubblico. Non nego che ci siano tensioni tra me e Alberto Zedda - l'attuale direttore artistico - che nascono da questioni non legate al festival. Non ho nessuna intenzione di parlare di simili questioni in pubblico. Rivendico invece il diritto di esprimere un'opinione su alcune scelte artistiche che mi sembrano arbitrarie. Tra i motivi di dissenso negli ultimi anni c'è stata l'aggiunta alla *Scala di seta* di un'aria di concerto di Rossini, il cui inserimento non fu mai autorizzato - per quanto sappiamo - dal compositore. Due anni fa poi si eseguì al ROF una Cantata scritta per il Congresso di Verona che avevamo ricostruito con lavoro meti-

coloso. Una Cantata con due parti tenorili, scritte per un baritenore e un tenore acuto - Andrea Nozzari e Giovanni David - che hanno pure una funzione drammaturgica diversa all'interno della Cantata. Il ROF scritturò un solo tenore per entrambe le parti. Una decisione artisticamente così sbagliata che sarebbe stato meglio non eseguire la Cantata piuttosto che eseguirla male.

Sei mesi fa poi non Le è stato rinnovato il contratto con la Fondazione Rossini...

Una decisione che a mio parere è stata pilotata - nonostante le smentite - da chi gestisce il Festival. Qualche anno fa del resto la Fondazione venne commissariata - un commissariamento che

poi si è rivelato illegale - con lo scopo primario di sottrarre ogni indipendenza alla Fondazione e ai suoi studiosi. Si sente dire oggi che il lavoro sull'edizione critica è comunque quasi finita. In realtà abbiamo pubblicato soltanto ventinove su settantacinque volumi. Un conto infatti è preparare un'edizione preliminare che possa essere utilizzata dal Festival, un conto è pubblicare l'edizione definitiva. Non a caso *Il viaggio a Reims* venne rappresentato per la prima volta a Pesaro nel 1983, ma l'edizione critica fu pubblicata soltanto nel 1999. La Fondazione Rossini in sé è un'entità piuttosto vaga: la sua autorevolezza deriva dagli studiosi che lavorano sulle edizioni. Molti lavori sono stati ritardati a causa delle incertezze dell'ultimo anno. Doveva uscire entro giugno un volume di musica da camera preparato da alcuni studiosi italiani, e la stessa edizione preliminare di *Torvaldo e Dorliska* pre-

parata per il festival di quest'anno è stata controllata solo in parte. Quello che si eseguirà quest'estate sarà attribuito alla Fondazione Rossini senza che sia avvenuto un controllo esauriente da parte di diversi studiosi. Non voglio pensare a ciò che verrà fuori. Continuerò a dirigere l'edizione critica delle opere di Rossini, ma a questo punto sono determinato a non collaborare comunque con il Festival per il momento. Ho sperato per diversi mesi che fosse possibile raggiungere un'intesa con Ricordi per il proseguimento dell'edizione con il coinvolgimento della Fondazione Rossini, ma alla fine ho dovuto rivolgermi alla Bärenreiter, che sarà lietissima di poter portare avanti il lavoro interrotto dopo la pubblicazione di *Zelmira* nel 2005.

