

Gianluigi Trovesi: l'opera in cortile

Il vulcanico polistrumentista coinvolge la Filarmonica Mousiké di Gazzaniga (Bergamo) in un emozionante viaggio tra opera lirica, danza e jazz.

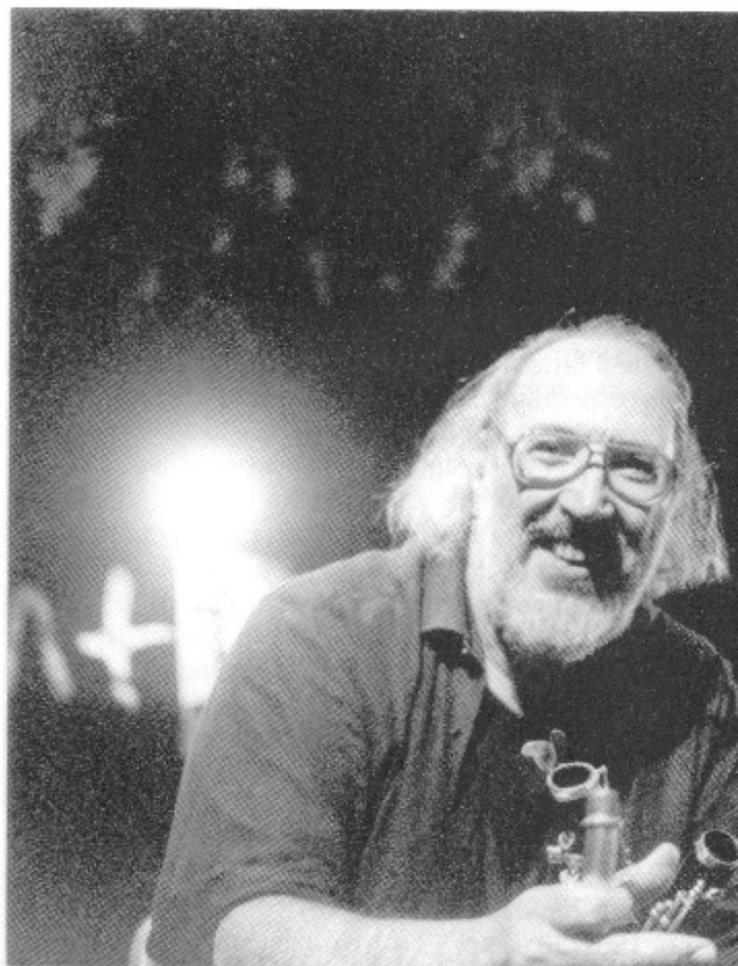
DI MARINO ANESA

FOTO DI RICCARDO SCHWAMENTHAL

La storia musicale di Gianluigi Trovesi inizia in un cortile di Nembro, un paese della Valle Seriana in provincia di Bergamo. Il cortile è un luogo di lavoro e transito, di chiacchiere e giochi, di incontri e scambi di esperienze. In certe ore del giorno diventa un salotto e, come in ogni salotto che si rispetti, anche la musica ha il suo spazio. Nel cortile dove abitava Trovesi la musica era una presenza costante e familiare: tutti suonavano, cantavano o ascoltavano la radio. La "colonna sonora" spaziava dal borbottio del suonatore di bombardino alle note gentili di un clarinetista della banda, dai canti di montagna alla musica da ballo, dalle canzoni di Natalino Otto alle romanze operistiche. Dal cortile alla piazza il passo è breve. Il ragazzino Trovesi entra nella banda del paese e si trova fra le mani il clarinetto, uno strumento che non abbandonerà più. Frequenta l'istituto musicale di Bergamo, sotto la guida dell'istrionico Giuseppe Tassis, grande uomo di spettacolo che si muove con la stessa disinvoltura nell'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano e nei complessi da ballo della provincia bergamasca.

Il clarinetto apre a Trovesi le porte del mondo e lo fa diventare un musicista apprezzato a livello internazionale. La sua non è una carriera folgorante, ma una sequenza di solidi successi costruiti con calma, passo dopo passo, senza la smania di arrivare. Pur essendo giunto ai vertici dell'ambiente jazzistico, non ha mai perso i contatti con la sua storia e il paese d'origine. Si potrebbe dire che non è mai definitivamente partito dal suo cortile e anzi ci ritorna volentieri con lo stesso entusiasmo e la stessa vorace curiosità per ogni genere di suono.

Durante uno di questi "ritorni" ha incontrato Savino Acquaviva, leader dell'eccellente Orchestra di fiati Filarmonica Mousiké di Gazzaniga (Bergamo) e dalla collaborazione tra i due musicisti è nato il progetto *Trovesi all'Opera*: il suono collettivo della banda dialoga con l'estro dei solisti improvvisatori. La novità di questa esperienza, rispetto alle precedenti che hanno coinvolto bande e jazzisti, è l'utilizzo del tradizionale repertorio bandistico e la valorizzazione della specifica espressività di questo organico.

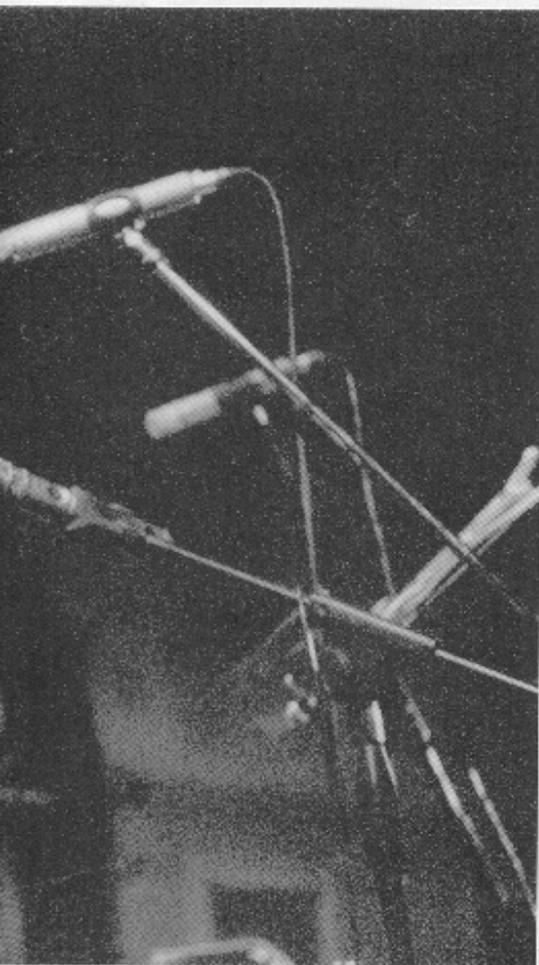


Gli ingredienti fondamentali del lavoro sono i più celebri preludi e arie d'opera e le danze, colte e popolari, della tradizione italiana. Le trascrizioni di brani da opere liriche sono state per decenni il piatto forte dei programmi di concerto delle bande italiane. Con questo repertorio la banda ha svolto le sue meritorie funzioni di divulgazione e di creazione del gusto musicale delle classi popolari.

La danza, nelle sue forme più svariate, accompagna allo stesso modo altri momenti significativi della fruizione musicale in ambito colto e popolare. Trovesi ha sempre mostrato una particolare predilezione per il tema della danza e ne ha fatto oggetto di diversi suoi lavori che spesso recuperano aulici saltarelli dell'Ars Nova e sanguigne mazurke da balera. L'esempio più recente di questo suo interesse è la partecipazione come solista ospite all'attraente cd *All'improvviso. Ciaccone, Bergamasche e un po' di Follie...*, registrato a Parigi con l'ensemble L'Arpeggiata di Christina Pluhar (Les chants de la terre, Alpha 512, 2004).

Il progetto *Trovesi all'Opera* è sostanzialmente un viaggio nella storia dell'opera italiana, da Monteverdi a Puccini, in-

tervallato da musiche di danza e condito da citazioni classiche, folkloriche e jazzistiche. Un'ora e mezzo di musica senza interruzioni che impegna notevolmente gli esecutori, ma al tempo stesso li diverte, come diverte il pubblico che non sente il bisogno di un intervallo. I temi delle romanze operistiche più note affiorano da questo *continuum* sonoro, creando momenti di grande intensità emotiva. I materiali originari sono spesso stravolti, ma sempre con grande rispetto e con finalità espressive. Il lavoro di arrangiamento delle musiche è stato sapientemente condotto da Corrado Guarino, Marco Remondini, Rodolfo Matulich e Natale Arnoldi. Insieme a Gianluigi Trovesi si esibiscono i solisti Stefano Bertoli alle percussioni e Marco Remondini al violoncello. Remondini è protagonista di un inaspettato *coup de théâtre*, quando a metà concerto esplose in un assolo alla Jimi Hendrix su un tema del Barbiere di Siviglia, applicando al violoncello i distorsori da chitarra rock.



E' un concerto da ascoltare

re con mente libera da preoccupazioni filologiche, abbandonandosi al piacere fisico del suono. Per parlare di questo progetto ho incontrato Gianluigi Trovesi e Savino Acquaviva a Cividino di Castelli Calepio (Bergamo) in occasione del secondo concerto di presentazione del 18 giugno. L'intervista che ho realizzato parte dalla storia musicale di Trovesi e poi entra nel dettaglio del progetto, analizzandone le motivazioni, la struttura e i contenuti.

"Storia" ed "emozione" sono due termini che ricorrono spesso nelle parole di Trovesi; possono essere considerate le parole-chiave del progetto. Trovesi parte dalla storia dell'opera e vi aggiunge la sua storia personale in un percorso di ascolto che mira a suscitare forti emozioni. Il pubblico è catturato fin dall'inizio e ogni ascoltatore ritrova nel concerto echi di memoria, sogni e rimpianti, trasportati dai suoni avvolgenti della banda e dall'estro dei solisti. Alla fine dispiace che il viaggio sia finito e si vorrebbe partire di nuovo.

Se tu dovessi scrivere un "curriculum sonoro" dei



tuoi primi vent'anni cosa ci metteresti? Quali suoni ed esperienze musicali ti hanno colpito e interessato?

La mia formazione è avvenuta in un cortile, dove tutti facevano musica. Mi sembrava che tutti cantassero e suonassero bene: c'era chi suonava l'organetto a bocca, altri due suonavano il bombardino e il clarinetto perché facevano parte della banda. Era normale che le finestre fossero aperte e si sentisse la radio. Era un ascolto collettivo, un cortile ad alta densità musicale.

Sono stato catturato in particolare dalla batteria, che mio padre suonava da dilettante. Mi piacevano moltissimo anche gli strumenti a fiato. Verso i quattordici anni mi sono avvicinato al clarinetto, che diventerà il mio strumento.

I suoni che giravano nell'aria erano di diversi stili. A Nembro c'era Tarcisio Bergamelli, un bravissimo clarinetista che suonava alla Benny Goodman, probabilmente senza saperlo. Aveva uno stile "jazzistico" imparato dalla radio; tutti stavano attenti e incantati ad ascoltare i concerti della Martini & Rossi che venivano trasmessi al venerdì sera.

Poi c'erano le arie e le sinfonie d'opera, i cori di montagna, la banda e il jazz che arrivava anche tramite le canzoni. Insomma un'insalata di musica con varie componenti e stili decisamente separati. Per fare solo un esempio, nel campo della canzone italiana c'erano Natalino Otto e Claudio Villa, due modi di cantare completamente diversi. Si capiva che uno era influenzato dallo swing e l'altro dalla tradizione melodica italiana.

Dentro questa "insalata" cerchi pian piano la tua strada. Quali ritieni siano stati i momenti più significativi del tuo apprendistato musicale?

Penso che i momenti più importanti siano stati proprio quelli dell'infanzia. In quegli anni la musicalità inizia a svilupparsi, poi si tratta di metterla in pratica. Per imparare il clarinetto ho deciso di entrare nella banda del paese e così ho cominciato a utilizzare con uno strumento quel poco di senso musicale che avevo acquisito. Entri nella banda come l'ultimo dei clarinetti e pensi: "Chissà che bello se riuscissi a fare il secondo!".

Ho sempre visto le cose non con lungimiranza, ma col semplice intento di essere in grado di fare qualcosa che mi piaceva. Dopo il primo volume del metodo Lefèvre sperai di arrivare al secondo e così via. In banda si sono accorti che avevo un po' di predisposizione e mi hanno consigliato di

studiare lo strumento in modo serio. Mi sono iscritto all'istituto musicale di Bergamo e ho frequentato il corso di clarinetto con Giuseppe Tassis. Però mi sono sempre diviso tra due "situazioni": desideravo sia suonare la tradizione clarinetistica, sia avvicinarci al jazz.

Dopo la formazione accademica il perfezionamento è avvenuto "sul campo"?

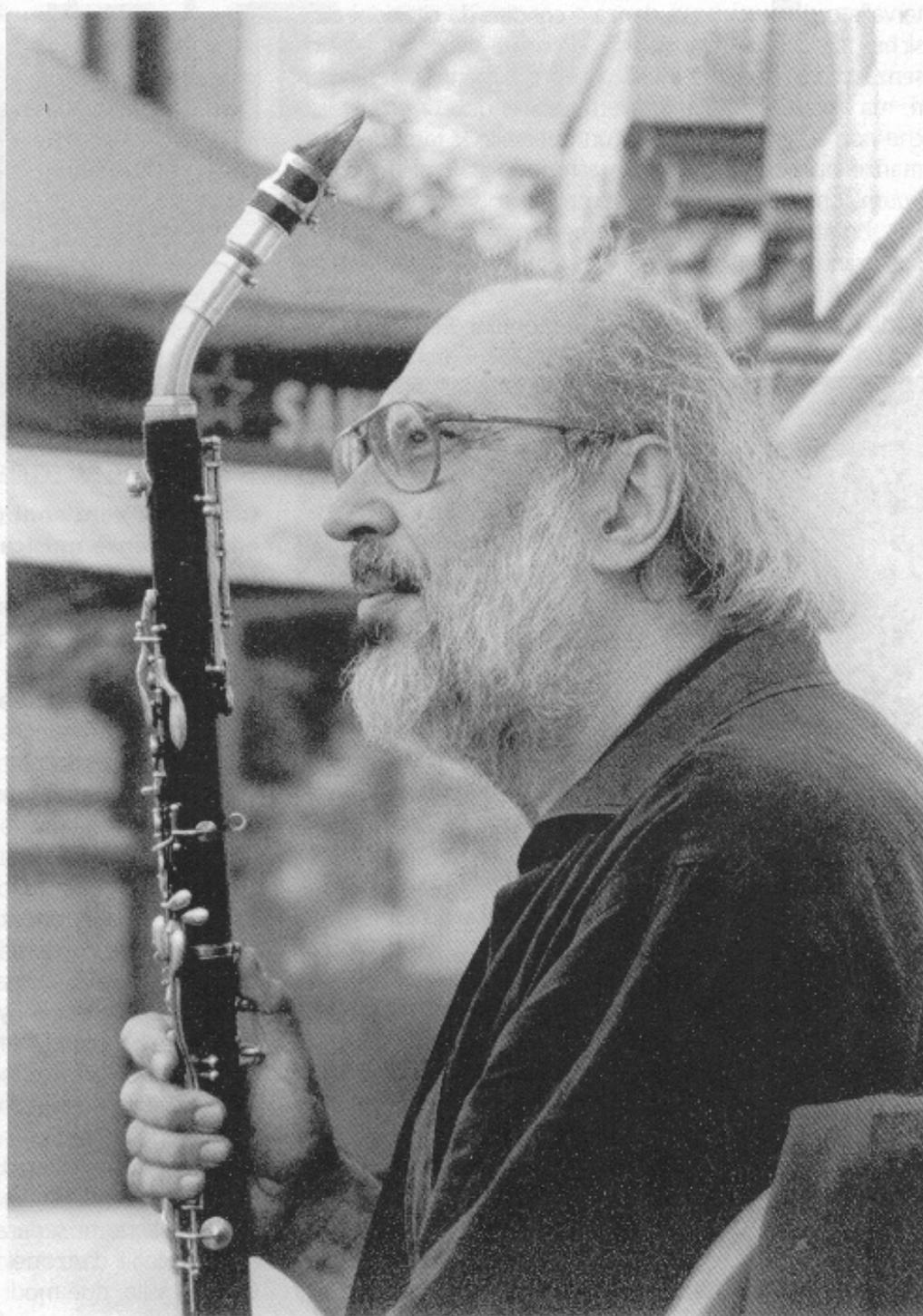
Ho lavorato "sul campo" fin dagli inizi: lo strumento si imparava andando subito "a bottega". Dopo appena tre mesi di studio sono stato ingaggiato per un veglione dell'ultimo dell'anno. Suonavano tutti, anche quelli che non sapevano suonare e così, mentre studiavo lo strumento, ero in balera e cominciavo a imparare il mestiere. In seguito ho avuto delle scritte a San Pellegrino Terme con il concertino; si cambiava programma ogni quindici giorni e si suonava per cinque ore al giorno, tutto a prima vista. Questi vantaggi ora capitano a pochi, perché la società è cambiata e di conseguenza è mutato anche il sistema musicale.

Come hai trovato il tuo spazio in ambito più strettamente jazzistico?

All'inizio ascoltavo molti dischi e cercavo di imitare i suoni dei solisti che mi piacevano. Ti trovi di fronte a linguaggi musicali diversi che ti interessano e ti comporti come quando vuoi imparare una lingua straniera: ascolti, cerchi di "cantare" quello che hai sentito e quando riesci a ripeterne un pezzo cominci ad assimilare inconsciamente la forma, lo stile, il modo di "glissare", ecc. C'erano pochissime possibilità di seguire dal vivo i concerti di jazz. Ho imparato tutto da solo, a orecchio, ascoltando i dischi e senza l'aiuto di alcun metodo.

Qual è stato il momento in cui hai potuto mettere a frutto queste esperienze e realizzare un progetto importante?

Decisamente in là nel tempo. C'è un momento preciso ed è riferito all'incisione del primo disco, *Baghèt*, nel 1978. Mi hanno chiamato per fare del free jazz, allora in voga, un modo di suonare diciamo "astratto". Dovevo suonare mezz'ora da solo con diversi strumenti; quello era il periodo delle *performance* in solitudine. Ho pensato di utilizzare come filo conduttore un saltarello dell'Ars Nova fioren-



tina, che ogni tanto mi capita di usare ancora oggi. Avevo la possibilità di raccontare per mezz'ora una mia storia e in quel momento era per me importante far sentire che avevo dei riferimenti culturali ben precisi, anche se li trasformavo in un ambito più o meno jazzistico.

Gli studi di armonia e contrappunto che ho fatto all'istituto musicale con Vittorio Fellegara mi hanno stimolato a interessarmi di varie cose. Le mie variazioni sul saltarello sono quindi non solamente di carattere etnico, ma anche legate alla cultura musicale del Novecento che avevo approfondito. Ad esempio sui ritmi del saltarello ho utilizzato la serie dodecafonica. Saltarello vuol dire Ars Nova, cioè l'epoca in cui nasce un nuovo modo di fare musica. E' un periodo storico che mi ha sempre affascinato molto.

Il disco ricavato da quel concerto è andato bene. Ho avuto la fortuna che ad ascoltare la mia esibizione ci fosse lo svedese Eje Thelin, un trombonista e organizzatore di concerti oggi scomparso, che mi ha invitato a suonare

l'anno dopo al conservatorio di Stoccolma. Invitavano due jazzisti per ogni nazione e per l'Italia hanno chiamato me ed Enrico Rava.

Mi sembra che quello che hai appena detto definisca in modo chiaro il tuo stile e le caratteristiche che lo rendono immediatamente riconoscibile.

A partire dagli anni Settanta alcuni musicisti portano avanti un jazz che può essere definito "mediterraneo". Io mi riconosco in questa corrente. Se ho lo spazio necessario per raccontare una mia storia mi piace metterci qualche richiamo al Medioevo o al periodo barocco: ho fatto ad esempio un lavoro sulla bergamasca e un altro sulla follia.

Credo che il primo jazzista che abbia fatto riferimento al barocco sia stato John Lewis col Modern Jazz Quartet. Mi rifaccio un po' al suo stile nel modo di scrivere, di scegliere i temi e di suonare. La forma deve apparire ben chiara e l'improvvisazione non deve essere preponderante in rapporto alla durata del pezzo. Nel mio lavoro mi rifaccio poi naturalmente a diversi capitoli della storia del jazz.

John Coltrane, Ornette Coleman, Eric Dolphy. Tra questi musicisti quale senti più vicino e perché?

Il primo jazzista in assoluto che ho cercato di imitare è stato Benny Goodman e il secondo Lee Konitz. John Coltrane, che ho avuto la fortuna di sentire dal vivo, è un musicista che ha influenzato un po' tutti. Eric Dolphy è interessantissimo, ma lo è anche Ornette Coleman. Un amico appassionato di jazz mi aveva passato i primi due dischi appena incisi da Coleman: con lui ho scoperto un nuovo modo di suonare.

Un'altra storia nuova è stata per me l'ascolto di Eric Dolphy a Milano. Mi piaceva Clifford Jordan, un tenorista che lavorava con Mingus e sono andato a quel concerto per sentire lui. Non sapevo chi fosse Eric Dolphy, che a un certo punto si mette a suonare il contralto e fa delle cose straordinarie. E' parkeriano come stile, ma adotta delle soluzioni che non avevo mai sentite.

Si potrebbe dire che negli anni Sessanta ogni sei mesi arrivava un musicista che inventava cose nuove; è stato entusiasmante quel periodo. Ornette, che sembra un po' naif, suona decisamente su scale diatoniche: la forma va un po' per aria, però c'è questo suono che viene dal blues, lo si capisce. Eric Dolphy è invece un grandissimo strumentista e ha una tecnica pazzesca: fa degli intervalli enormi e cerca di spezzare la melodia. Diciamo che si tratta di due musicisti agli antipodi: il primo sembra quasi un "allievo di sassofono", il secondo è l'ira di Dio!

Sax alto, clarinetto contralto, piccolo, clarinetto basso.

A parte le differenze timbriche, giocano ruoli diversi nelle tue esecuzioni e nelle tue composizioni? C'è uno strumento prediletto?

Se scrivo un pezzo per uno strumento non lo suono con un altro, perché acquista un sapore troppo diverso e non mi soddisfa più. Ultimamente suono degli strumenti in Mib e ho rinunciato in parte al clarinetto basso perché quando prendo l'aereo fanno spesso dei controlli severi sul bagaglio e così non posso portare a bordo gli strumenti più pesanti. Allora ho deciso di farmi una custodia che contiene il clarinetto contralto e il piccolo. Se fossi costretto per qualche motivo a suonare solo il piccolo, cercherei di scrivere dei pezzi e di suonare in un ambito nel quale possa sentire il piccolo come un pesce che sta nuotando nell'acqua giusta.

Accantonare il clarinetto basso è stata una grande rinuncia?

Certamente. Però la "scoperta" del clarinetto contralto è stata importante perché mi ha permesso di andare verso altre direzioni di ricerca. Con il clarinetto basso c'è anche un'altra difficoltà durante i concerti: solo un tecnico su cento è in grado di amplificare in modo corretto il suono di questo strumento. La tromba e il flauto, ad esempio, hanno una sola uscita e quindi non creano problemi per l'amplificazione; invece il clarinetto basso ha diverse uscite e c'è una distanza notevole tra la nota più grave e quella più acuta.

Se il clarinetista ha alle spalle un'orchestra d'archi non ci sono difficoltà: un microfono piazzato a due metri prende tutto con chiarezza. Se però si suona con una band, le percussioni "rientrano" dappertutto e allora diventa problematico amplificare alla perfezione il clarinetto basso. Invece più lo strumento è piccolo, più è facile catturare i suoni in modo uniforme.

C'è anche da dire che la scelta degli strumenti è ovviamente legata ai contesti esecutivi. Quando suono in duo



con Gianni Coscia non posso usare il sassofono, perché non è adatto al dialogo con la fisarmonica. Anche in questi casi porto con me il clarinetto contralto e il piccolo, o meglio due piccoli perché ogni tanto capita che questi strumenti si blocchino.

Parliamo delle differenze di ruolo tra sax e clarinetto.

Per me il sassofono è il jazz. Ho suonato il sax tenore pochissimo, il soprano molto e poi il contralto. Mi ritengo un contraltista, perché penso che sia quella la mia anima e il suono che mi ispira. Mentre considero il sax contralto come la mia chiave per entrare nella storia del jazz, i clarinetti - piccolo, contralto o basso - sono per me il Novecento o le musiche arcaiche, l'etnia. La nascita della musica per me non avviene col sassofono, ma col clarinetto. Il suono, la vibrazione: è un clarinetto che ha dato origine al mondo. Col clarinetto posso pensare di essere in grado di entrare dappertutto. Nel jazz questo strumento è andato in disuso per un certo periodo, perché ha poca potenza di suono rispetto al sax, alla tromba o al trombone, però è molto duttile. Il sassofono invece ha delle possibilità di impiego molto più mirate.

Quale musica ascolti quando non suoni?

Difficilmente ascolto musica per caso o in maniera distratta. Se viaggio in macchina accendo la radio, ma non



ascolto musica: voglio sentire parlare. La musica mi distrae anche mentre mangio, perché inevitabilmente richiama la mia attenzione.

Utilizzo l'ascolto musicale ai fini del mio lavoro. Ad esempio in un disco che ho fatto per l'Ecm ho usato una cadenza che Louis Armstrong ha inciso nel 1928 e perciò ho ascoltato molti dischi dell'epoca. In parte già li conoscevo, però in quell'occasione ho fatto uno studio approfondito. In questo periodo mi sono fatto una cultura sull'opera. Conoscevo già *Tosca* e *La serva padrona*, ma adesso sicuramente le conosco meglio perché ho studiato le partiture e i libretti. Allo stesso modo ho sentito *Mahagonny* di Kurt Weill per il lavoro che ho fatto con Coscia [*Round About Weill*, Ecm].

Cos'è l'improvvisazione?

In questo momento io sto improvvisando attraverso l'uso di una lingua che conosco, l'italiano. Non sarei in grado di improvvisare in cinese. L'improvvisazione non è altro che

l'utilizzo di un linguaggio per il quale si è allenati. Tu hai deciso le domande e io sto improvvisando le risposte stando sul tema.

Potrei anche improvvisare le risposte uscendo dal tema, parlando di altre cose, ma tu mi faresti rientrare. In fondo nel lavoro musicale utilizziamo le stesse tecniche del linguaggio parlato. Si impara la musica soprattutto a orecchio e la stessa cosa avviene per la lingua: il bambino impara a parlare dal papà e dalla mamma.

In senso assoluto l'improvvisazione non è improvvisata. Mentre parlo io non sto inventando l'italiano: esistono delle formule e poi si inventano gli stili di scrittura e di recitazione. Le parole sono uguali per tutti, anche se poi ci sono i neologismi.

C'è anche il rischio di perdersi?

Durante un assolo puoi non avere l'ispirazione oppure non essere in forma, ma gli appigli ci sono sempre. Anche analizzando le improvvisazioni dei grandi jazzisti ci si accorge che prima o poi ripetono delle frasi. È normale che sia così: quelle frasi fanno parte del loro stile. Quando uno improvvisa non inventa tutto, ma sta semplicemente utilizzando alcuni materiali in modi diversi.

In che misura ti preoccupi del rapporto col pubblico? Scegli di essere chiaro e comunicativo, oppure ti interessa di più la tua ricerca musicale e l'intesa coi musicisti "compagni di viaggio"?

Si potrebbe scegliere di non essere comunicativi proprio per esserlo. Noi suoniamo per il pubblico. Anche quando qualcuno decide di suonare "contro" il pubblico sta facendo una scelta ben precisa: vuole fare l'artista maledetto, ma se tutti ignorassero quello che sta suonando la sua fatica non avrebbe senso. Sarebbe come una bella donna che sta su di un'isola deserta, nessuno la può ammirare.

Le mie scelte stilistiche sono cambiate nel tempo, ma non derivano da un pentimento. Quando mi sono avvicinato al free jazz, che è il periodo un po' più duro dal punto di vista della comunicazione, mi interessava capire gli effetti che si usavano anche nella musica contemporanea, come i doppi suoni e altre cose tipiche della ricerca di allora. Mi sarebbe piaciuto anche imparare a fare il continuo con la respirazione circolare; avere quella capacità avrebbe costituito un bagaglio in più da mettere nel discorso dell'improvvisazione. Nel free jazz contava moltissimo anche l'emozione di un suono inusuale o addirittura brutto, con i fischi se possibile. Questi effetti hanno una loro funzione, perché nella musica c'è spazio anche per i rumori.

Dopo un po' si è rifatta viva la mia storia e così ho rinunciato a quella direzione. Mi sono domandato perché doversi modificare il bel suono degli strumenti quando riuscivo a emozionare solo eseguendo una melodia. Ricercando gli effetti più strani perdevo una delle radici che mi avevano avvicinato alla musica. Alla base di tutto c'è una vibrazione, che di per sé dovrebbe già essere emozionante. Quando agli inizi suonavo il sax tenore con Franco Cerri non sono mai riuscito a emozionare me stesso e così ho capito che quello non poteva essere il mio strumento.

Suoni con le formazioni più disparate: duo, trio, otetto, nonetto, orchestra. Non deve essere facile te-

nera le fila.

Il mio percorso inizia col trio, cioè col gruppo più semplice da portare in giro, senza il pianoforte. Con questa formazione racconto mie storie attraverso una ricerca sulla nostra tradizione, coniugata con gli stilemi jazzistici. Anche con l'ottetto e il nonetto avviene la stessa cosa. Se facessi un lavoro di *mainstream*, con pezzi che tutti conoscono, basterebbe vedersi e compilare una lista dei brani da eseguire nella *jam session*. Avendo invece scelto di fare dei lavori originali, c'è sempre alle spalle una riflessione e un progetto, ancora prima di ipotizzare che ci saranno dei concerti.

Nel duo con Gianni Coscia, che invece nasce paritetico, occorre mediare e stabilire insieme cosa suonare. L'ultimo nostro disco è dedicato alle musiche di Kurt Weill e contiene anche brani firmati da noi, ma ispirati al mondo di questo compositore. Col nonetto ho fatto un lavoro intorno al *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Alcu-

tante, ho una predilezione per queste forme strumentali di danza.

[Da questo momento si alternano nelle risposte Gianluigi Trovesi e Savino Acquaviva]

Come è nato il progetto Trovesi all'opera con la Filarmonica Mousiké di Gazzaniga?

Acquaviva: Avevo avvicinato Trovesi per proporgli di eseguire con la filarmonica il concerto per sassofono e banda di David Maslanka, ma questo genere di composizioni non rientrava nei suoi interessi. Da quell'incontro è uscita però la sua disponibilità a collaborare con noi col supporto di uno strumentatore di qualità. Così alla mattina di Ferragosto dell'anno scorso ci siamo trovati in un bar a Nembro, ma senza idee precise su cosa fare.

Dopo una serie di incontri, è stato coinvolto come arrangiatore Corrado Guarino ed è iniziato il lavoro a tre che ha



ni progetti nascono in modo del tutto casuale.

Il tema della danza nelle sue svariate forme ritorna spesso nei tuoi lavori. Perché?

Le danze strumentali del Rinascimento e del periodo barocco formano la suite e hanno degli stilemi e dei giri armonici molto vicini al mondo della canzone e del jazz. Scrivendo le sue variazioni sulla follia, Corelli ha preso un tema conosciuto da tutti e ne ha utilizzato il giro armonico per improvvisare le sue variazioni, come facciamo noi sul giro del blues. La gente deve ballare e gli strumentisti vanno avanti a suonare su questo giro. Non essendo un can-

portato a individuare l'opera e le danze come temi del progetto. Sappiamo che la nostra tradizione bandistica fino a pochi decenni fa è vissuta quasi esclusivamente sulle trascrizioni operistiche e quindi abbiamo cercato di coinvolgere nel lavoro questo vissuto e questa tradizione popolare.

Trovesi: In quel periodo mi è stato richiesto di scrivere un pezzo sul tema del mito mediterraneo per l'Orchestre National du Jazz e io ho pensato al mito di Orfeo. Ho avuto occasione di sentire l'*Orfeo* di Monteverdi che non conoscevo e ho acquistato il disco e la partitura. Mi sono mes-

so a lavorare sulla toccata iniziale e continuando lo studio mi sono accorto che questa opera aveva dei momenti meravigliosi che hanno suscitato il mio interesse.

Partendo dall'*Orfeo* abbiamo fatto insieme questa riflessione: il repertorio bandistico tradizionale è riferito soprattutto al periodo "popolare" dell'opera, da Rossini in avanti. In generale c'è molto più Verdi o Donizetti che Puccini. Allora abbiamo pensato di partire dalle origini dell'opera proprio con l'*Orfeo* e proseguire la nostra storia toccando l'opera buffa con *La serva padrona*, le opere che hanno fatto piangere intere generazioni e *Il Barbiere di Siviglia*. Alla fine del lavoro è uscita una sequenza che è formalmente quasi ineccepibile, perché presenta tutti i generi dell'opera italiana.

Acquaviva: Questi brani oltretutto hanno trovato una loro successione quasi cronologica.

Oltre alla cronologia ci sono altri legami interni nella sequenza?

Acquaviva: Nella nostra intenzione, anche se non è ufficialmente dichiarata, il concerto deve presentare tre blocchi ben distinti: le origini, l'opera buffa e infine il Verismo con *Cavalleria rusticana* e *Tosca*. Abbiamo ritenuto interessante iniziare e finire il concerto allo stesso modo con una citazione dalla *Tosca*. Questo per sottolineare che c'è un filo conduttore: si parte da un punto, si fa un lungo giro e poi, finito il viaggio, si torna al punto di partenza.

Descrivimi nei dettagli la sequenza del concerto.

Trovesi: Cominciamo con un suono che ci porta ai primi tre accordi della *Tosca*: chi conosce quest'opera rimane subito colpito. Abbiamo scelto un percorso che è l'emozione primordiale della musica ed è come la suite: dopo un brano veloce ne viene uno lento. La *Tosca* ci permette di catturare l'attenzione dell'ascoltatore e poi passiamo alla toccata dall'*Orfeo* di Monteverdi. Seguono le mie variazioni, *Sequenze orfiche*, alle quali Guarino ha aggiunto citazioni da *L'Histoire du soldat* di Stravinskij. Poi c'è un altro bellissimo brano strumentale di Monteverdi, il *Ritornello*, con variazioni in parte improvvisate su di un giro armonico di dodici accordi. Dopo una ciaccona di Maurizio Cazzati, composta nello stesso periodo dell'*Orfeo*, la prima parte finisce con un'altra opera monteverdiana e cioè *L'incoronazione di Poppea*.

Con *La serva padrona* si apre il capitolo dell'opera buffa. Il clima diventa leggero e svagato e porta a un mio pezzo che si intitola *Almex* perché ricorda in modo strano il Messico su di un giro armonico in cinque, che è quello delle musiche del Centro America. Il giro armonico utilizzato da Pergolesi è più o meno simile. Per contrasto facciamo seguire uno dei brani più struggenti della *Traviata*, quando Violetta si accorge per la prima volta di essere innamorata. Ogni tanto si gioca in musica e così a questo punto, dopo tre arpeggi, inizia un mio brano, un valzer lento che dà un'idea "parigina" del mondo di fine Ottocento. Tornano i tre accordi e poi arriva veramente il tema di Violetta, seguito da un giro armonico che a sua volta si trasforma in una specie di carillon. Abbiamo voluto rendere in questo modo l'emozione di Violetta innamorata. Al Verdi strappalacrime subentra quello giocoso col coro dei toreador, un valzer brillante che praticamente entra a far parte di un'altra suite. Il valzer finisce in un'altra mia composizione, *Mi-*



Il maestro Savino Acquaviva prima dell'inizio del concerto

nor Dance, che ha un ritmo simile, di colore messicano. Si riaffaccia il tema originale in maggiore, che il maestro della banda deve far diventare velocissimo per portarlo in un saltarello, tipica danza italiana. Citiamo per poco l'antico saltarello e poi andiamo con questo ritmo nel mondo di Thelonious Monk e John Coltrane. Dopo avere attraversato un po' l'Africa, il saltarello si trasforma nella tarantella che precede la cavatina del *Barbiere di Siviglia*.

La parte finale del lavoro si apre col preludio della *Cavalleria rusticana*, strumentato da Rodolfo Matulich. Invece di iniziare con la serenata «Oh Lola ch'ai di latti la cammisa», mettiamo un altro preludio alla famosa romanza di compare Alfio «Il cavallo scalpita, i sonagli squillano». Il brano finisce in maggiore con «Oh che bel mestiere fare il carrettiere» e questo ritmo si sviluppa velocissimo, portando a *Kocani*, il pezzo popolare slavo utilizzato nel film *Underground*. Poi c'è la parte conclusiva, che a me sembra molto bella, tratta dal finale dell'opera *Tosca*. La protagonista viene immaginata come una cantante di jazz e io improvviso su questo giro armonico come se si trattasse di una canzone jazzistica. Pian piano si arriva al punto dell'opera in cui fucilano Mario e da quel momento gli interventi miei e degli altri solisti al violoncello e alle percussioni sono di "tensione" in aggiunta alla trascrizione. Lo strumentatore, che qui è Natale Arnoldi, si è mantenuto fedele ai materiali originari, aggiungendo solo una piccola elaborazione ritmica. Forse abbiamo commesso un sacrilegio decidendo che il finale non fosse la citazione di «E lucean le stelle» che conclude il terzo atto dell'opera, ma rimbalzasse indietro al finale del primo atto. Abbiamo scelto di arri-

vare allo stesso punto dal quale siamo partiti.

Acquaviva: Osservando questo elenco di brani prima di avere ascoltato il lavoro si potrebbe pensare "Chissà quante interruzioni in questa sequenza di brani di stili così diversi ...". Invece il discorso non si interrompe mai e i cambi di tempo sono naturali, in modo da dare l'impressione di una composizione unitaria. I pezzi sono stati approntati separatamente, secondo la concezione di ciascun arrangiatore e poi assemblati in modo da garantire la continuità.

Che cosa rimane dei materiali originari nel vostro concerto?

Trovesi: Se prendiamo ad esempio la toccata dell'*Orfeo*, è chiaro che rimane la scrittura di Monteverdi, il quale però non ha dato indicazioni sugli strumenti da utilizzare. Quindi è stato fatto un lavoro di strumentazione per l'organico bandistico.

Acquaviva: Alcuni brani sono stati semplicemente trascritti, come nel caso della *Cavalleria rusticana*. Di altri pezzi vengono usati solo i giri armonici e certi materiali originali vengono stravolti.

Trovesi: Quando lavoro con arrangiatori o strumentatori esprimo i miei *desiderata* e cerco di spiegare quali emozioni devono scaturire. Non può essere che così, perché il percorso nasce su misura e quindi l'arrangiatore non può inserire cose che non condivido. Non c'è un pezzo che io non ami in questo concerto. Ho scelto anche i giri armonici sui quali mi interessava lavorare per le improvvisazioni.

Ho pensato di poter fare questo viaggio con la Filarmonica Mousiké, perché è un gruppo altamente professionale. Con una banda diversa probabilmente non avrei potuto fare la toccata dell'*Orfeo* di Monteverdi e il finale del primo tempo della *Tosca*: certe cose non sarebbero state eseguite nel modo dovuto.

Quali reazioni vi aspettate dal pubblico?

Trovesi: In alcuni momenti dell'esecuzione appaiono delle piramidi creative dei grandi musicisti del passato, che dovrebbero creare forti emozioni. Mi auguro che il pubblico capisca che in questo concerto non sono casuali la scelta dei brani e la professionalità della banda, del maestro e dei solisti. La bravura non è mirata solamente a una buona esecuzione, ma deve anche ottenere il risultato di divertire, senza che l'ascoltatore debba porsi troppe domande sui generi musicali.

Conosco bene questo piccolo mare di suoni, anche se non sono né un direttore d'orchestra, né uno storico della musica. Se avremo scritte, proporrò alla banda altri percorsi. Ci sono romanze che ho dentro da bambino, come quelle dell'*Andrea Chenier*; mi piacerebbe utilizzarle per un nuovo lavoro.

Acquaviva: Ogni tanto abbiamo avuto la preoccupazione di azzardare troppo nello "sconsacrare" qualche brano e di suscitare reazioni scandalizzate. Di fatto questo non è successo. Forse l'azzardo riguarda gli interventi del violoncello elettrificato, che suona alla Jimi Hendrix nei soli della cavatina di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*. Ci si arriva però da una situazione che ha preparato lo spirito dell'ascoltatore a essere un po' più elastico. Per il resto, pur giocando musicalmente in modo molto serio e ricercato, i brani, an-

che quando sono elaborati con le improvvisazioni di Trovesi, sono comunque presentati in modo rispettoso, con una logica e un approfondimento che traspaiono dal percorso. Penso che il nostro lavoro possa piacere, perché abbiamo cercato di servire con gusto un po' tutte le pietanze. Per chi non ama il pesce abbiamo messo anche la carne, per il vegetariano c'è verdura a volontà, chi mangia solo il primo ha una vasta scelta. Credo che nessuno potrà dire di essere tornato a casa affamato.

Trovesi: Siamo stati molto attenti alle aggiunte che mi permettono di improvvisare in un ambiente più vicino al jazz e abbiamo fatto lo sforzo di non creare contrasti. Anche quando ci si allontana dal faro non lo si perde mai di vista e l'improvvisazione è comunque "figlia" dello stile del compositore originario. Può darsi che se Rossini avesse avuto a disposizione un violoncellista stravagante come Remondini gli avrebbe fatto suonare alla Jimi Hendrix l'introduzione della cavatina di Figaro.

Finora i jazzisti che hanno utilizzato la banda l'hanno fatto in modo strumentale, senza pensare alla tradizione di questo particolare organico. Nel nostro progetto c'è invece la storia del repertorio bandistico e lo sforzo di impiegare la banda nel suo ambito naturale, cercando una sintesi fra storie diverse.

Tutte le foto sono di Riccardo Schwamenthal / Ctsimages

Didascalie delle foto

1 - Il primo Otetto di Gianluigi Trovesi al Teatro Donizetti di Bergamo per Bergamo Jazz 1997. Da sx: Marco Remondini, violoncello; Roberto Bonati, contrabbasso; Fulvio Maras, percussioni; Gianluigi Trovesi, sax contralto; Rudy Migliardi, tuba; Vittorio Marinoni, batteria; Pino Minafra, tromba; Marco Micheli contrabbasso.

2 - Il polistrumentista Gianluigi Trovesi.

3 - San Pellegrino Terme (Bergamo), 2002. Gianluigi Trovesi suona con il gruppo Modernariato (Simone Guiducci, chitarra; Gianni Coscia, fisarmonica; Marco Remondini, violoncello).

4 - Bergamo Jazz 2002. Gianluigi Trovesi col trombettista Markus Stockhausen, figlio del famoso compositore tedesco.

5 - Gianluigi Trovesi presenta nel ridotto del Teatro Donizetti di Bergamo il progetto «Platti Ensemble. Omaggio ad Alfredo Platti». Da sx, dopo Trovesi: Flavio Bombardieri, violoncello; Attilio Bergamelli, pianoforte; Silvia Lorenzi, soprano; Umberto Petrin, pianoforte.

6 - Gianni Coscia e Gianluigi Trovesi alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo nel 2005.

[Le foto seguenti, dal n. 7 al n. 12, sono state tutte scattate a Nembro (Bergamo) nel luglio 2005 in occasione del concerto «Trovesi all'Opera»]

7 - Gianluigi Trovesi.

8 - Marco Remondini.

9 - Gianluigi Trovesi e Stefano Bertoli.

10-11 - L'Orchestra di fiati Filarmonica Mousiké di Gazzaniga (Bergamo) e il maestro Savino Acquaviva.