



quanto mi riguarda, per ottenere un suono di questo tipo lavoro molto sulle dinamiche: tantissimi crescendo e diminuendo, piano e forte, molto dettagliati per poter controllare il suono. Dopo aver composto, procedo con una riscrittura solo sulle dinamiche, e il pezzo cambia radicalmente. Il discorso del legato e della pronuncia, sono fondamentali per utilizzare l'esperienza della musica classica e immergerla nel jazz. Nello stesso tempo guardo anche a Duke Ellington, con le sordine o l'attenzione alle pronunce strumentali, e a Stravinski con la sua «ricetta» delle dissonanze all'interno degli accordi. Tutto questo lo ottengo con un duro lavoro di direttore durante le prove con i musicisti.

Dici di aver lasciato «quasi inalterate le melodie nella loro straordinaria bellezza». Bellini dà voce, nello stesso tempo, alla purezza formale del Classicismo e allo scavo delle passioni umane tipiche del Romanticismo, e utilizza linee melodiche lunghe e lente con un'orchestrazione essenziale. È grazie a questo che sei riuscito a mantenere la forma di queste linee «simili alle canzoni popolari del nostro tempo»?

Non vorrei essermi espresso male sull'aspetto popolare: lo sviluppo della melodia ricorda questo, ma anche la nascita di una canzone più colta. L'aspetto melodico è l'ele-

mento sul quale si concentra la parte maggiore della ricerca di Bellini. Per esempio: la lunghezza delle melodie ti fa pensare ad infinite possibilità nell'orchestrazione. E il lavoro sull'armonia ha qualcosa di incredibile perché crea uno spazio libero, quasi meno sviluppato rispetto a quello del canto. È forse per questo che non trovo così interessanti le capacità del Bellini orchestratore.

Forse sbaglio, ma in questa tua capacità di rileggere il testo operistico l'orchestra non crea fratture ma amalgama; introduce aprendo spazi catartici ai solisti; il canto si appoggia al ritmo senza venirne inghiottito. Coloriture scure e flash abbaglianti si alternano e si compenetrano. Come si tengono insieme l'eleganza e il senso epico del racconto, le sfumature timbriche e l'irruenza del carattere di *Norma*?

Tutto ciò che hai detto riguarda da vicino la mia formazione, perché una grande parte del mio lavoro è dedicata alla musica per teatro. Per Giorgio Gallione, regista di spettacoli teatrali, ho composto più di cento commenti sonori. E l'ho fatto perché lui vive un rapporto molto stretto con il suono. Dunque, il rapporto abituale che ho instaurato con le dinamiche teatrali, lo trasferisco nel jazz. Per un motivo fondamentale: il progetto musicale deve avere un rapporto drammaturgico

con la costruzione del concerto. Ecco perché cerco di raccontare una storia, anche se a volte astratta. La forma che voglio dare alla musica la ricavo da questa mia esigenza, non dal bisogno di ottenere una musica assoluta.

Da qui il tuo approccio diverso a *Norma*?

Ho deciso di legarmi a quest'opera, ricostruendola. Qui non ci sono voci, quindi ciò che ho fatto è di trovare un sistema di alternanza tra i brani per trasmettere all'ascoltatore la sensazione di una storia che scorre. I cambi di atmosfera sono sempre un fatto positivo all'interno di un lavoro come questo. Diciamo che anche in questo disco ci sono «cambi di scena» proprio come accade in teatro. Cambi che cerco, trasformo, ottengo anche per creare quello shock che è importante per ottenere l'attenzione del pubblico: l'ascoltatore non va tranquillizzato ma stimolato. Questa nostra *Norma* è veramente una performance teatrale.

Da come la racconti, non ha tranquillizzato neppure **Paolo Silvestri: le ragioni?**

Sai, in Italia non è mai facile realizzare dischi jazz con le orchestre. Non ci sono vicende simpatiche da affrontare, anche perché l'impegno economico c'è e devi mettere d'accordo tanti attori. Anche questo disco ha affrontato qualche salita, ma poi siamo arrivati in fondo. E posso dire che è un bel lavoro.

Mettere le mani nella musica classica non ti dispiace. Allora potremmo parlare di Verdi: dopo la *Norma* sarà la volta di *Falstaff*?

Per una mia storia personale, il percorso di conoscenza di Verdi è stato un po' come riavvolgere un nastro. Dalla fine all'inizio. Da *Falstaff*. Forse perché mi ha sempre attratto questo aspetto comico del personaggio. Un aspetto, però, affrontato in modo straordinario e attraverso un'orchestrazione incredibile. L'idea di mettere le mani su *Falstaff* mi attrae, anche perché l'impianto melodico è straordinario. ■