



## Intervista a Sergio Calligaris

*di Giovanni Acciai*

Incontriamo il maestro Sergio Calligaris a San Giuliano Milanese, nella sede della Nuova Carisch, all'indomani del concerto, presso la Palazzina Liberty, della prima esecuzione della sua *Toccata, Adagio e Fuga* op. 36, per orchestra d'archi, sotto la direzione di Vittorio Parisi.

Argentino di nascita ma italiano d'adozione, Sergio Calligaris è concertista di pianoforte, compositore e docente di fama internazionale.

Le sue opere sono state eseguite in ogni parte del mondo e registrate su CD dalle maggiori case discografiche.

Poiché conosciamo quanto grande sia il suo amore e il suo interesse nei confronti della voce e del coro, lo abbiamo pregato di rispondere ad alcune domande per i nostri lettori. Come è nel suo carattere, affabilissimo e disponibile, il maestro ha volentieri aderito alla nostra richiesta.

Diamo qui di seguito il resoconto di questo colloquio.

G.A. Maestro, nella sua intensa attività creativa, lei si è cimentato con una grande varietà di generi, forme, stili e linguaggi. Anche la voce, accanto all'amato pianoforte ha avuto da parte sua un'attenzio-

ne tutta particolare: penso all'*Ave Maria* op. 8 e ai ben noti *Tre madrigali* op. 13. Alla luce dell'esperienza maturata in questo campo, qual è il suo rapporto e il suo interesse verso la voce; come la impiega nel momento creativo?

S. C. Mi preme subito precisare che la prima versione dei *Tre madrigali* fu per voci a cappella; solo in seguito, in occasione del «Premio Italia» del 1985, in rappresentanza di Rai Due, preparai una versione per voci soliste, clavicembalo e organo. La prima stesura per coro a cappella l'avevo immaginata per coro di voci femminili.

Tuttavia il mio lavoro corale di maggior respiro è il *Requiem*. Si tratta di una composizione di ampie dimensioni (dura più di un'ora!) per coro misto, tre voci maschili, due pianoforti e percussioni.

Quando tratto la musica vocale sacra impiego esclusivamente la lingua latina, in quanto ritengo che non vi sia idioma migliore di questo per essere rivestito musica. Non a caso, fino al Concilio Vaticano II, la lingua latina è stata la lingua ufficiale della Chiesa!

G. A. Condivido pienamente la sua opinione al riguardo. Se non ricordo ma-

le, anche la sua *Ave Maria* op. 8 per voce e pianoforte è in latino.

S. C. Certamente. Però ora vorrei continuare a parlare del *Requiem*. Lo composi nel 1983-84, dopo la scomparsa di mia madre. Questo lavoro non è una *Missa pro defunctis* in senso stretto, ma è piuttosto la riflessione di un musicista credente sul tema della morte. D'altra parte, la scrittura pianistica di quest'opera è talmente complessa, di carattere virtuosistico, per non dire trascendentale, da rendere impraticabile qualsiasi ipotesi di esecuzione nell'ambito della liturgia.

G. A. A quali modelli si è ispirato nella stesura di quest'opera?

S. C. Verdi, innanzi tutto, ma anche Fauré. Al pari del maestro di Busseto, anch'io ho scelto di non suddividere in sezioni il testo del *Dies irae* ma di racchiuderlo tutto in un unico tempo di ampie dimensioni (oltre venti minuti di musica).

E poiché io sono un ammiratore devoto del *Requiem* di Gabriel Fauré, anch'esso composto in memoria della madre, ho pensato di non finire la mia opera con i toni drammatici del *Libera me Domine*, ma piuttosto con quelli assai più rassicuranti, sereni, eterei dell'*In Paradisum*.

Per me il *Requiem* è come un oratorio scenico, chiamiamolo così; rievoca l'atmosfera drammatica del testo, tragica, struggente o consolante di altri momenti. Non racconta, evoca. Il compositore operistico deve avere un istinto teatrale del racconto che io sento di non possedere.

G.A. Al di là della predilezione per lo strumento di cui lei è grande virtuoso, quali sono state le ragioni di carattere tecnico-timbrico che l'hanno spinto a inserire, alla stregua di ciò che fa Rossini nella sua *Petite Messe solennelle*, due pianoforti nell'organico strumentale del *Requiem*?

S. C. Ho voluto usare i pianoforti perché avevo bisogno di quel suono secco, lacinante, metallico che soltanto due pianoforti sanno dare.

G.A. E il coro?

S. C. Polifonicamente parlando, ho trat-

tato il coro misto in una maniera estremamente complessa e, nel contempo, molto sofisticata. Anche se la mia produzione vocale non è cospicua come quella riservata al pianoforte o ad altri strumenti, ritengo il *Requiem* un lavoro molto impegnativo, sia per chi canta sia per chi suona.

G. A. Quali sono state le ragioni che le hanno impedito di frequentare con maggiore assiduità la composizione di musica corale?

S. C. Nella mia vita artistica vi è un lasso temporale di circa trent'anni in cui non ho scritto una sola riga di musica; mi sono dedicato soltanto al concertismo. In gioventù mi sono laureato in musica e composizione a soli sedici anni. Quella formazione molto accademica mi è però servita. Posso vantarmi di avere una scrittura tecnicamente molto solida, forse artigianale, ma efficace. La tecnica per me non è vincolo ma stimolo per la mia ispirazione. Allorquando un musicista possiede la tecnica, la sua fantasia subito plasma nella maniera migliore ciò che egli vuole. In gioventù ho scritto delle liriche su testi di grandi poeti spagnoli come García Lorca, Gustavo Bécquer e Vasquez Cey. Le Edizioni Carisch di Milano hanno pubblicato il mio *Tema e variazioni* op. 5 sulla poesia *Arboles (Alberi)* di García Lorca per voce di basso e pianoforte. In seguito ho usato questo tema nelle variazioni per clarinetto, violoncello e pianoforte (*Tema e variazioni* op.5a) e per violino, pianoforte e violoncello (*Tema e variazioni* op.5b.)

Il mio senso astratto per la musica vocale non è recente. L'opera lirica, ovvero la vocalità scenica, è l'unica espressione musicale da cui non mi sento attratto.

G.A. Nella musica vocale lei richiama echi della sua terra natia?

S. C. No. Almeno intenzionalmente. Altro discorso è dire che il contatto avuto con la cultura latino-americana non abbia lasciato in me alcuna traccia.

Recentemente una mia cara amica e collega, ascoltando l'*Agitato con fuoco* del mio *Concerto per pianoforte e orchestra*

op. 29, mi ha detto: «Ma non ti sei accorto che è un *malambo*?» Era vero! Nonostante avessi cercato con ogni mezzo di non ricorrere a citazioni folcloriche nella stesura di quest'opera, tuttavia certi ritmi di danza, specialmente quelli ditirambici, sono insiti nella mia natura. Non ho voluto fare un *malambo*, nel mio concerto per pianoforte e orchestra, ma inconsciamente l'ho fatto ...

Anche se io sono un italiano puro sangue (friulano da parte di padre e torinese da parte di madre) non posso negare di essere imbevuto di cultura latino-americana e spagnola.

G. A. Vorrei ora che lei parlasse dei *Tre madrigali* op. 13 per tre voci soliste o coro da camera ad libitum, organo e clavicembalo. Da quale fonte poetica ha tratto il testo?

S. C. Le poesie sono di Giovan Battista Strozzi, poeta di primo piano della grande stagione del madrigale fiorentino. Sono tre quadri: il primo si ispira al tema della morte, il secondo al tema del tramonto, il terzo a quello del maggio fiorito ovvero della primavera. Con essi non racconto una storia, evoco soltanto l'atmosfera poetica del madrigale.

G. A. Maestro, è una domanda - penso - di prammatica, ma è doveroso farla: come si colloca lei, dal punto di vista dello stile del linguaggio nel contesto dei compositori della sua generazione?

S. C. La ringrazio per avermi posto questa domanda. Come ho già detto, mi sono laureato in composizione a soli sedici anni, diplomato in pianoforte addirittura a dodici anni. In quei tempi in Argentina vi era un'avanguardia musicale piuttosto spinta che, pur rispettando, non mi sentivo di condividere perché lontana dalla mia natura. Era un fatto «di pelle», non di incomprensione o, peggio ancora, di ostilità. Dato che avevo già iniziato una carriera molto solida come pianista, ho deciso di non torturarmi più, lottando contro un mondo che mi era ostile. Fu una scelta che mi costò non poco. Scrivevo bene e avevo talento, ma non mi iden-

tificavo in alcun modo in quel clima culturale. Era meglio, per me, riporre la carta pentagrammata nel cassetto, chiuderlo e gettar via la chiave. Il tempo stabilì in seguito che quella scelta così drastica non doveva essere definitiva.

Molti anni dopo, nel 1978, con *Il quaderno pianistico di Renzo*, dedicato a un mio amico fraterno, ho ripreso a scrivere musica e l'ho fatto a modo mio.

Se io dovessi descrivermi mi definirei non tanto un neoromantico, ovviamente non inteso nel significato che oggi si attribuisce a questo termine, ma caso mai un neoclassico, le cui forme contrappuntistiche si rifanno al più rigoroso Bach. Un Bach filtrato, però, dalla scuola compositiva alla quale mi sento di appartenere: quella che deriva da Hindemith, per intenderci. Rigore formale, contrappuntistico, tecnico; musica di spessore che nulla concede all'effetto. Ecco perché per me sarebbe molto difficile comporre un'opera lirica. Semmai mi sento più portato per il balletto. Ma anche a Brahms mi volgo volentieri. Non a Bruckner, però. Il mio stile infatti è più conciso, più stringato ed essenziale. E poi, sostanzialmente, non sopporto certe estenuate dilatazioni wagneriane.

G. A. È innegabile però che Wagner, a partire dal *Tristano*, abbia dato un contributo determinante al rinnovamento del linguaggio armonico e delle sue funzioni strutturali.

S. C. Non v'è dubbio. Per quanto mi riguarda, il mio lessico armonico è orientato verso una «politonalità» di accordi alterati, usata in maniera tale da tener sempre conto di sequenze tensive e distensive. Ciò significa che dietro a questo modo di procedere vi è una base accademica molto solida; essa mi permette di realizzare in piena libertà i più audaci agglomerati armonici, senza per questo cadere nel formalismo o nell'astrattismo.

G. A. Dunque, sapere da dove partire, che strada fare ...

S. C. ... come raggiungere la meta. Questo lo si sente nei miei lavori e anche nel *Requiem*.

Credo in una strumentazione e in una vocalità che si rifanno all'idea di Rimskij-Korsakov, il quale affermava: «Usate sempre gli strumenti e le voci nei loro registri piú comodi».

G. A. Questo dovrebbe essere la *condicio sine qua non* per ogni compositore degno di questo nome. Un compositore può definirsi tale soltanto quando dimostra nei fatti, ovvero attraverso le opere che scrive, di conoscere a fondo lo strumento al quale rivolge la sua attenzione.

S. C. Sacrosante parole. Io posso capire e apprezzare sotto il profilo artistico le meravigliose colorature di Donizetti o di Rossini. Però mi chiedo: è per forza necessario costringere i cantanti a salire fino al mi bemolle sopracuto? D'accordo: si tratta di una cosa bella, però non le pare un po' circense? È cosí struggente ascoltare i *Lieder* di Schubert, di Schumann o le liriche di Gabriel Fauré, in cui la voce canta sempre nel registro piú consonante alle sue possibilità e la tecnica vocale non viene messa a repentaglio e non deve tentare di fare a tutti i costi cose che sono antivocali per natura. E non mi faccia parlare della letteratura vocale contemporanea ...

Anche il virtuosismo pianistico che inserisco nei miei lavori è rivolto, per forza di cose, a un pianista di indiscusse capacità tecniche. Però, questo virtuosismo non è artificioso, soltanto immaginato nella mente. No, è fisiologicamente naturale. Quando si suona Liszt, Rachmaninov o Prokofiev, anche se certi loro passaggi sono difficilissimi, sono però tecnicamente accessibili. Se si ha una buona tecnica, si riesce a superarli. Vi sono autori invece che, pur scrivendo cose meno difficili di Rachmaninov, non riescono a farle rendere pianisticamente. Perché? Ma perché sono antifisiologiche. Specialmente una certa avanguardia ha distrutto le voci; ha dimenticato l'«espressività». Io sento certe note, capisco sí, certe intenzioni di certe formule; ma dopo aver sentito, e capito tutto questo dal punto di vista tecnico, cos'altro rimane? Nulla. Questa musica non è né triste, né allegra, né introversa,

né estroversa, né solare, né crepuscolare: non è nulla. Si tratta di un sacco di note. E, qualche volta, anche scritte nemmeno troppo bene ...

In un certo senso, alcuni autori hanno dimenticato che significhi entrare in contatto con la voce. La voce è il frutto piú straordinario che la natura ci abbia dato. La voce è umana, sta nel corpo, non è un violino, non è un pianoforte. È umana! Perché dobbiamo allora snaturarla, facendole fare trilli o staccati che può fare meglio un fagotto o un clarinetto o balzi enormi che rovinano le corde vocali?

G.A. Se è per questo, vorrei capirlo anch'io. Mi fa piacere che lei lo abbia detto con chiarezza, senza remore o giri di parole.

S. C. Come ho già detto, io non mi ritengo un compositore che abbia destinato alla voce la maggior parte dei suoi sforzi creativi. Però, quando nelle mie opere impiego la voce, lo faccio sempre con naturalezza e nel massimo rispetto delle sue peculiarità tecniche ed espressive.

Una voce deve funzionare come una voce. Se si suona il pianoforte si deve pensare che è uno strumento percussivo; può cantare, illudere di cantare grazie alla strategia suprema del suono di ciascuna nota in rapporto alla precedente o alla seguente o al tenere una nota non legata un poco piú del necessario e a lasciarla in ritardo per creare il senso di un portamento. Si tratta però sempre di un portamento percussivo. Non si può scrivere per pianoforte senza mai pensare che è uno strumento percussivo. La voce invece è una cosa misteriosa e delicatissima; non è una macchina come il pianoforte; non possiamo violentarla gratuitamente.

Un urlo nella notte, una protesta contro la società: questo dicono i compositori. Ma non è vero: quello è l'urlo di disperazione perché si sta distruggendo un organo vocale.

G.A. Maestro, dopo queste ferventi riflessioni sulla voce e sull'opportunità di trattarla sempre nella maniera piú congrua all'interno del progetto compositivo,

le chiedo se ha in cantiere qualche lavoro corale che può già annunciare ai lettori de «La Cartellina».

S. C. Recentemente ho avuto l'occasione di conoscere e di parlare a lungo con l'Arcivescovo di Ferrara, monsignor Carlo Caffarra. È stato lui a suggerirmi di il testo dell'*Ave verum*, un testo di struggente dolcezza ma anche di lancinante tensione e incontenibile drammaticità.

Io sono un devoto della Madonna. Sono un uomo di fede, di una fede non bigotta che accetta supinamente i dogmi, ma che li medita e li rielabora con personalità e con umanità. Sono un uomo di fede ma non per questo credo in una fede supina che accetta tutto senza ragio-

narci sopra, senza cercare di capire e di contestualizzare nella realtà che mi circonda.

G. A. Per quale organico immagina questo lavoro?

S. C. Per coro misto a quattro voci e pianoforte.

G. A. Non oso chiederle di più. Ma sono certo che sarà un lavoro importante e avrà il suo peso nel contesto della letteratura corale del nostro tempo, soprattutto di quella italiana, così avara di capolavori in questo settore.

S. C. Grazie. Cercherò di non deludere questa attesa.

**novità!**

MARIA LUISA SÁNCHEZ CARBONE

**L'ARTE DEL CANTO**

TEORIA E PRATICA DELLA TECNICA VOCALE

VOL. I

Le Edizioni Musicali Europee sono liete di annunciare il primo volume di una nuova e fondamentale opera indirizzata a tutti coloro che sono a contatto con lo «strumento voce».

Il volume è offerto in sottoscrizione a condizioni davvero vantaggiose. Prenotate al più presto la Vostra copia inviandoci il buono d'ordine allegato a questo numero de «La Cartellina».