

CD CLASSICA - MARZO 1994

MICHELE CAMPANELLA

Michele Campanella è un pianista di fama internazionale, che si è imposto, presso il pubblico e la critica, come uno fra i più ispirati e sensibili interpreti della musica di Liszt. Gran parte della sua attività discografica è indirizzata proprio verso il compositore ungherese: negli anni Settanta ha inciso per la Philips, con l'Orchestra dell'Opera di Montecarlo diretta da Aldo Ceccato, un Totentanz fra i più emozionanti degli ultimi anni; sempre con Ceccato e la medesima formazione orchestrale, la Fantasia Ungherese ed il Quarto Concerto di Saint-Saëns. Mentre tutti questi titoli attendono ancora una loro doverosa ristampa su CD, la Philips ha da poco riproposto in un box a medio prezzo le Diciannove Rapsodie Ungheresi (438 371-2): due dischi che rivelano una straordinaria sensibilità per la varietà timbrica, pregio che in Campanella non è mai disgiunto dalla chiarezza formale e dall'estrema scorrevolezza della narrazione. Doti interpretative che ritroviamo anche nei magnifici Studi trascendentali, registrati per la Nuova Era (CD 6736) nel 1988, che per l'alto esito interpretativo raggiunto vanno segnalati fra i più significativi della poetica di questo pianista. Si toccano i vertici della discografia anche con i due Concerti per pianoforte di Liszt eseguiti con Soudant che guida la London Philharmonic Orchestra (Pickwick PRT CD PCN7). Tre dischi dedicati a Busoni ed editi dalla Fonit Cetra hanno procurato a Campanella il Premio della Critica Discografica (1980). Infine, i due Concerti per pianoforte di Ravel per l'etichetta EMI (CDC 7 54809-2), dominati da Campanella con rigore intellettuale e ripuliti da ogni incrostazione romantica; sotto le sue mani, è soprattutto il Concerto in sol a respirare aria di novità interpretativa e di modernità compositiva; il che non significa affatto che Campanella rinunci all'espressività: alle ragioni della mente, il pianista sa mirabilmente coniugare quelle del cuore; solo che, anche nell'affrontare l'inevitabile malinconia del movimento centrale, il tono della narrazione non si carica mai di languori insistenti, di sentimentalismi esasperati, bensì mantiene un'ammirabile chiarezza espositiva e una controllata morbidezza d'inflessioni.

Inizierei questa nostra conversazione col parlare dei due Concerti per pianoforte di Ravel, eseguiti da lei con Gianluigi Gelmetti alla guida della Radio-Sinfonieorchester Stuttgart e immessi sul mercato qualche mese fa su CD EMI (cfr. recensione sul n. 64 di CD CLASSICA, settembre 1993, p. 92).

I due Concerti di Ravel a cui lei fa riferimento sono stati registrati non proprio di recente: risalgono infatti a due, tre anni fa, per la precisione ad un periodo compreso fra il 1989 ed il 1990. Per una serie di vicende legate al completamento di un ciclo dedicato a Ravel, l'uscita è stata rimandata più volte: tant'è vero (ride) che me n'ero quasi dimenticato. Al di là di questo, il disco ha la caratteristica di essere da una parte una vera collaborazione, nel senso che l'incontro fra direttore e solista non è stato casuale (come a volte capita soprattutto per l'incisione di dischi), non è stata una semplice chiacchierata; è stato invece un lavoro portato in fondo con molta metodicità, con molta serietà e con molto entusiasmo da entrambe le parti nel trovare una linea estetica comune. Alle spalle di questa esecuzione c'è infatti, una teoria, che è presto detta, facile e se si vuole banale: e consiste nel collocare queste musiche nel decennio in cui sono state scritte. Tendenzialmente si hanno, infatti, delle esecuzioni, soprattutto del Concerto in sol che spostano la datazione o alla fine dell'Ottocento o ai primissimi anni del secolo successivo. Questo significa che la maniera di leggere la partitura porta sul piano del sentimentale, verso struggimenti e languori che sono più che altro del tardo Romanticismo. Invece noi abbiamo cercato, proprio per un preciso principio stilistico, di ripulire le due partiture da una prassi esecutiva, peraltro rispettabilissima e nobilissima, che secondo noi non faceva giustizia del contesto storico in cui i due brani, e segnatamente il Concerto in sol, sono stati scritti. Il Concerto in sol, e il Concerto in re sono due partiture composte dopo molte altre importanti musiche del Novecento; musiche "moderne" che Ravel conosceva perfettamente. E il musicista non era un retrogrado, non voleva tornare indietro, non voleva riappropriarsi del sentimentalismo di fine Ottocento, tutt'altro: era una persona che aveva il pudore dei suoi

sentimenti, e credeva con giusti motivi e per cognizione di causa nel Neoclassicismo. Ora, come lei sa, il Neoclassicismo è una parola dal contenuto molto ampio, che comprende anche l'attività di un musicista come Saint-Saëns: ed ecco infatti gli studi di Ravel rivolti proprio al compositore francese, oltre che a Scarlatti. Sulla scia della rivalutazione neoclassica, Ravel nel Concerto per la mano sinistra utilizzò musica barocca francese mischiandola ad intonazioni jazzistiche e si ispirò a Mozart nel Concerto in sol: tutto questo si sa. Ma, alla fine, il sapore di questo, che potrebbe diventare un'accozzaglia di stili, deve essere di pieno Novecento; non si può travisare il contesto storico che ha visto la nascita di questi due capolavori. E invece molte volte accade. Io ho fatto un'indagine fra i miei allievi dell'Accademia Chigiana, e alla domanda «Quando è stato scritto il Concerto in sol» ne sono uscite fuori le risposte più diverse: c'è stato chi ha risposto la fine dell'Ottocento, chi invece i primi del Novecento. Solo un allievo ha risposto anni Trenta. E questo perché la maggior parte degli interpreti ascoltati dai miei allievi ha spostato l'asse cronologico e quello stilistico dei due Concerti, facendo sì che il Concerto in re, ma soprattutto quello in sol, appartenessero ai deliqui di fine Ottocento. Gelmetti ed io abbiamo dunque lavorato affinché i due Concerti venissero restituiti in tutta la loro chiarezza e in tutta la loro modernità.

- Mi sembra che ci siate perfettamente riusciti. Finalmente, possiamo ascoltare un Ravel riportato alla sua essenza vera, contemplato con l'occhio di chi ha capito che la realtà musicale del compositore francese non risiede nella mera delibazione del timbro. Non sono pochi quelli che ritengono Ravel esclusivamente un mago del colore. Bisogna ricordare che nella pentola in cui Ravel ha creato queste sue straordinarie magie cromatiche c'era anche Stravinsky, c'era anche Prokofiev e c'era anche Bartok. Ravel era, infatti, un uomo cosmopolita; non era come Debussy, che si firmava "musicista francese"; era aperto ad ogni tipo di musica moderna, e ne era anzi un divulgatore convinto. Vogliamo pensare che Ravel prescindesse, nel tipo di sonorità, da tutte le esperienze straordinarie ed innovative che c'erano state prima di lui? Niente affatto. Basta saper leggere lo spartito - e Gelmetti lo ha fatto egregiamente - per capire che certi impasti timbrici sono impasti freddi, sono gli impasti del Neoclassicismo. Qualche volta possono essere impasti vaporosi e morbidi, ma non sempre. Come di recente sta accadendo a Claude Debussy, riletto alla luce del Novecento, anche a Ravel dobbiamo accostarci tenendo conto dell'epoca in cui è vissuto. Chissà perché, Ravel, proprio per la capacità della sua musica di toccare l'emotività del pubblico (veda ad esempio il Bolero) non deve essere rivisto in maniera critica, dal punto di vista di una collocazione storica ben precisa. Il pubblico e molte volte gli interpreti, si avvicinano a lui esclusivamente dal punto di vista emozionale. Ma perché? Mi sembra che Ravel non perda niente se rivisto in questo senso; anzi, ci guadagna in fascino: in quanto la mistura è ancor più allettante, proprio perché più poliedrica. Tutto questo non vuol dire togliere emotività alla musica di Ravel, ché anzi è un compositore che ho sempre sentito dentro di me dal punto di vista emotivo. Penso, tuttavia, che uno degli elementi fondamentali per capire e per restituire la pienezza di questa personalità stia nel pudore dei sentimenti. Ravel è stato un uomo pudico, che quando suggeriva di suonare "con espressione" ci pensava dieci volte. L'espressività veniva utilizzata con il bilancino del farmacista.

-Lei ha avuto modo di lavorare con grandi direttori: ma c'è stato con qualcuno un affiatamento interpretativo più riuscito che con altri?

Quest'ultima esperienza con Gelmetti è stata per me particolarmente significativa e illuminante. Senz'altro più costruttiva di altre avute in passato. E inevitabile, ci sono dei casi in cui due personalità interpretative non vanno d'accordo, anche qualora si cerchi di trovare un punto di contatto. Ci sono, poi, dei casi in cui l'affiatamento è immediato: mi è successo, ad esempio, con Riccardo Muti, con il quale ho condiviso la formazione musicale. La nostra concezione dell'emissione del suono, che a Muti deriva dal pianoforte, è molto simile. Ascoltando le registrazioni di quei pochi concerti che abbiamo fatto insieme, si sente una naturale consequenzialità nell'emettere la sonorità e nel concluderla: l'arco del fraseggio viene naturale. Mi sono capitati anche degli incontri più straordinari, come quello con Thomas Schippers, veramente fondamentale nella mia carriera di pianista. Di recente, a Roma, ho avuto l'opportunità di lavorare

con Vladimir Spivakov per l'esecuzione di un Concerto di Mozart. L'interpretazione si è risolta in maniera fortemente creativa, in una continua ricerca. Ciò è avvenuto senza che né io né Spivakov ci fossimo comunicati qualche idea: il che significa che c'è stato un dialogo, o meglio, che alla base dei nostri propositi esecutivi c'era affinità.

- Maestro Campanella, lei è considerato uno dei massimi esecutori di Franz Liszt, come del resto dimostrano le incisioni di Totentanz, delle Rapsodie Ungheresi e della Fantasia Ungherese registrate negli anni Settanta per la Philips, o gli Studi Trascendentali per la Nuova Era. Ascoltando queste esecuzioni si percepisce immediatamente affinità fra il suo spirito interpretativo e la dimensione sonora dell'abate Liszt: da cosa deriva questa affinità?

Ancora (ride) non ho indagato su questo. Qualcuno mi ha suggerito di controllare se i dati astrologici erano in comune, ma le confesso che ancora non ho fatto ricerche in questa direzione. Al di là delle battute, l'amore per Liszt mi viene dall'adolescenza, ed è pertanto nato in un periodo in cui era un sentimento istintivo. Ed è un sentimento che mi porto dietro ancora oggi. Dopo alcuni anni di silenzio su questo affascinante musicista, ho ripreso in mano le sue partiture e l'ho fatto con occhi diversi. Senonché, al di là della maturazione cui mi hanno condotto le diverse esperienze, quando suono Liszt sento

dentro di me qualcosa: è come - mi perdoni la banalità - se ciò che sto facendo rivivere per mezzo della mia esecuzione fosse davvero mio, l'avessi scritto io stesso. Questo non mi succede spesso quando sul pianoforte ho lo spartito di altri musicisti. È come se questa musica fosse un tramite diretto alle mie personali fantasie, al mio mondo poetico: che è un mondo

molto modesto, ma che esiste. È chiaro che non mi voglio mettere al pari di Liszt, ma rimane il fatto che la sua musica è più diretta nell'esprimere questo mio mondo. Non so spiegarmi il motivo: è un fatto istintivo, non è una costruzione culturale. Posso dire di conoscere bene Liszt, anche molta della sua musica non pianistica; e ciò mi è stato molto utile, perché conoscendo i suoi spazi sinfonici ho potuto comprendere meglio certe sue richieste sonore al pianoforte. Comunque, ammesso che io sia un esperto di Liszt, lo sono diventato in quanto sono un estimatore di questo compositore: più si approfondisce questo personaggio, più lo si ama e lo si stima. E questo non è stato un programma nella mia vita, ma un incontro.

- Qual'è stato il pianista che, durante il periodo della sua formazione giovanile, ha influito su di lei in maniera rilevante?

Vari pianisti hanno influito sulla mia sensibilità, non uno solo. Io ho avuto un solo insegnante, Vincenzo Vitale, del quale ancora oggi sono entusiasta anche se entusiasta è troppo poco per esprimere appieno l'arricchimento artistico degli anni passati con lui. Ma ho anche ascoltato altri interpreti della tastiera, e sono stato molto permeabile al fascino di molti di essi; c'è stata, ad esempio, una prima influenza che non credo mi abbia giovato parecchio, ma che ha caratterizzato la prima fase del mio modo di suonare: ed è stata quella di Gyorgy Cziffra, all'epoca molto stimato e conosciuto. Era un virtuoso che trascinava; io stesso fui trascinato da quest'estro, anche se devo ammettere che oggi quello di Cziffra è un taglio interpretativo che non condivido più. Certo, quello che ho eseguito di Liszt l'ho eseguito alla maniera di Cziffra, pur se temperato dal maestro Vitale. Ho ascoltato anche molto Lipatti: per me ragazzo, i suoi primi e rari dischi sono stati fondamentali. Come fondamentale, in una maniera o in un'altra, è stata per il mio iter professionale la presenza di Arturo Benedetti Michelangeli. Come uomo, il maestro Vitale non andava d'accordo con Benedetti Michelangeli, c'era una certa antipatia personale fra di loro, non disgiunta, però, da una reciproca e segreta stima personale. Noi, in maniera ingenua, ci consideravamo degli 'anti Benedetti Michelangeli'; non eravamo quelli che pendevano dalle labbra della sua ultima esibizione; anzi, spesso e volentieri se ne criticavano certi toni, certi snobismi intorno a tali esecuzioni. Oggi, con una visione più matura, devo riconoscere che Benedetti Michelangeli è un punto di riferimento; sarebbe falso dire che non si tiene conto di questo pianista, perché rappresenta appunto il livello più alto che, qualitativamente, sia stato raggiunto da un uomo al pianoforte: il rapporto cervello/mano/tastiera ha raggiunto in Benedetti Michelangeli il vertice. I risultati esecutivi possono

essere, a volte, discutibili; ma rimane il fatto che nessuno, a tutt'oggi, ha una tale conoscenza dello strumento e dei mezzi idonei per suonarlo; le registrazioni che hanno trasmesso alla RAI dovrebbero essere a disposizione di tutti i conservatori proprio in quanto vere lezioni di pianoforte, la bellezza del pianoforte in assoluto. Che poi questo diventi musica

è un discorso che esula da quello che voglio dire: perché, giustamente, qualcuno potrebbe dirmi che a lui un Brahms suonato in questa maniera interessa meno che un Brahms suonato da Fischer; anzi, la sottoscrivo io stesso questa affermazione. Oppure, che so, che Lipatti mi commuove di più, che Schnabel mi dà più emozione: tantissimi sono i grandi pianisti, c'è solo da scegliere. Ma, le ripeto, il punto di riferimento rimane Benedetti Michelangeli.

- Ci sono alcuni suoi colleghi che alternano l'attività di concertista a quella di direttore d'orchestra; lei cosa ne pensa?

Questa tendenza, che va sempre più diffondendosi, nasce da due elementi. Da una parte, il desiderio di ampliare il proprio repertorio ad un'altro che ha le caratteristiche di potenza, quasi di onnipotenza: tipico di chi possiede una voce e ne vorrebbe avere cento. Ma io, da questo punto di vista, comprendo più chi suona uno strumento più piccolo del pianoforte, perché il pianoforte è quasi onnipotente di per sé. Dall'altra, l'esigenza di smettere di studiare le stesse partiture, lo stesso repertorio; e dunque fare musica donando dalla mia sensibilità ad altri che suonino direttamente per me, e da questi al pubblico. Tutto questo è molto affascinante; i risultati non sono sempre felici. Perché, per fare il direttore d'orchestra - vedi Riccardo Muti - bisogna avere una grande tecnica, il dominio del mezzo di espressione: cosa che non si conquista casualmente perché si è ottimi musicisti, grandi violinisti o pianisti; ma si conquista attraverso una severa scuola e una consuetudine con il podio che non si può costruire in breve tempo.

-Lei pensa che si dedicherà alla direzione d'orchestra?

Ho già fatto degli esperimenti in questo senso: non sono antimusicale, vedo e sento tutto, ma purtroppo non sono capace di esprimermi come vorrei io. Ai tempi che furono, Ferrara mi propose di studiare con lui; ma io ero troppo stupido, troppo occupato per dirgli di sì. Ormai, perso il mio treno, faccio il pianista. Anche perché il repertorio del pianoforte è talmente immenso che io dovrei morire almeno dieci volte prima di aver eseguito tutto.

- Fra gli amori di Michele Campanella c'è anche Ciaikovsky: per la Nuova Era (CD 6735) uscì nel 1989 un CD con il Primo Concerto, le Variazioni op.19 n. 6 e la Dumka. All'indomani di questa registrazione, la critica le rimproverò la mancanza di partecipazione emotiva, fermo restando l'alta qualità della prova tecnica e del controllo formale. Cosa risponde a questi giudizi?

Rispondo che mi dovrete venire a sentire in concerto: il mio Primo Concerto di Ciaikovsky dovrete sentirlo in sala. Si può discutere il mio approccio a questa partitura di Ciaikovsky, perché non è legato alla consuetudine della prassi esecutiva. Mi ricordo che, dopo un concerto ad Amsterdam, scrissero della mia esecuzione di questa partitura che era «un sicuro antidoto per chi non ami sentir suonare 'alla russa'».

Il suonare 'alla russa', ovvero pestaggi, velocità eccessive e sbracature, non fa parte del mio metodo interpretativo, sono anzi di parere diametralmente opposto: e dunque per questo sconcertante rispetto alla tradizione. Quello che voglio dire è che il Concerto per pianoforte di Ciaikovsky non viene tanto bene in disco, perché si deve trovare la via di mezzo tra una precisione che è necessaria, e dalla quale non si può prescindere, e il disordine psicologico, la forte carica emotiva che Ciaikovsky richiede; è difficile restituire tutto questo in disco. Secondo me, la registrazione del Concerto n. 1 che ho fatto per la Nuova Era non è da buttar via, anche se devo ammettere che non rivela in tutto e per tutto il mio pensiero su quest'opera.

- Maestro, durante lo scorso Maggio Musicale Fiorentino lei ha eseguito il Melologo «Enoch Arden» di Richard Strauss: cosa pensa della musica per pianoforte di questo compositore?

Mi interessa in larga parte; trovo molto affascinante la Burleske.

- E lo Strauss autore di teatro?

Io mi commuovo davanti a Strauss: trovo che sia un compositore meraviglioso. La Burleske la eseguo ormai da diversi anni; Enoch Arden è una mia fissazione: per anni ho accarezzato l'idea di realizzarla. Come giustamente ricorda lei, l'ho suonato per la prima volta l'anno scorso al Maggio Musicale con Carlo Cecchi, e lo realizzerò alla Scala con Glauco Mauri. Il piacere di suonare quest'opera è stato grande; ed è stata una gioia nata dalla conoscenza del leitmotiv di Wagner, della psicologizzazione della musica peraltro già presente in Liszt, del rapporto letteratura/musica: di tutto quello, cioè, che sta alla base della musica di Strauss. Peccato che ci sia poca musica in Enoch Arden: se c'è un difetto in questa partitura, è quello che il rapporto musica/parola è troppo favorevole a quest'ultima.

- Insisto: e lo Strauss operista?

Il Cavaliere della Rosa è una delle opere più affascinanti in assoluto. Davvero emozionante.

- Secondo lei, chi è stato il più grande interprete della musica di Richard Strauss?

Ascoltando la vecchia incisione di Karajan per la EMI, quella con la Schwarzkopf, la Stich-Randall e la Ludwig, non si può fare a meno di rimanere affascinati dalla bellezza di questa musica. Anche l'Arianna a lasso di Boehm - che io, fra l'altro, non apprezzo moltissimo come direttore - non mi dispiace affatto. Non sono poche le edizioni pregevoli della musica di Strauss. Mi auguro soltanto che questa tradizione non vada persa, che ci siano ancora persone che abbiano dentro il gusto per questa musica ricca di valori necessari. Necessari soprattutto oggi.

- Lei ha appena parlato di Karl Böhm, un grande interprete del passato; con quali di questi grandi, ormai scomparsi; avrebbe voluto realizzare qualcosa?

Wilhelm Furtwängler!

- Perché proprio con Furtwängler?

Furtwängler è stato il mio padre spirituale, il mio nutrimento quotidiano: ho imparato a conoscere e ad apprezzare la musica di Brahms e di Beethoven proprio attraverso il direttore tedesco. E potrei raccontarle ogni singola esecuzione di Furtwängler. È stato un interprete in grado di restituire la forma come nessun altro; e in questa forma si percepisce la carne, il sangue, il sentimento unito alla potenza;

anche attraverso i dischi, che invece, come le ho detto, tendono generalmente a raffreddare l'esecuzione. Quando ascolto le registrazioni di Furtwängler impazzisco di emozione, mi faccio travolgere; c'è una carica dionisiaca pazzesca in quelle esecuzioni; eppure, la forma non viene mai stravolta.

- Dionisio in Furtwängler. Il direttore dionisiaco per eccellenza negli ultimi anni è stato Leonard Bernstein. Lei lo ha conosciuto?

Purtroppo no, e me ne sono molto rammaricato. Indimenticabile il suo Fidelio, indimenticabile e commovente la Sinfonia dei Salmi ascoltata alla Scala pochi anni prima che il direttore americano ci lasciasse. Ricordo anche una Sinfonia Faust ascoltata alla televisione per sbaglio, mentre mi trovavo in Giappone. Bernstein è stato uno dei pochi in grado di penetrare a fondo la dimensione demoniaca di questa sconvolgente partitura di Liszt.

- Maestro Campanella, lei è stato uno dei primi a spezzare più di una lancia a favore di Ferruccio Busoni. Che cosa l'affascina di più in questo compositore?

A Ferruccio Busoni ho dedicato tre dischi, contenenti le Sei Sonatine, le Elegie e la musica per due pianoforti (Fonit Cetra); spesso e volentieri eseguo il Concerto. Il rapporto con questo compositore è abbastanza tormentato, perché trovo che sia un'intelligenza di primo piano e di grande fascino; in lui vedo una mente capace di produrre proposte sempre stimolanti; ma, allo stesso tempo, mi rendo conto che questa mente spesso mette a tacere la sincerità di un sentire che potrebbe essere più spontaneo. Busoni è dunque un'intelligenza con il suo particolare fascino, ma le sue composizioni non seguono quello che dovrebbe essere il normale criterio di consequenzialità: è un musicista molto originale, sempre alla ricerca di un quid. La ricerca dell'originalità è però una spada a doppio taglio, in quanto è sì la sua personalità, ma gli impedisce di essere "spontaneo" nel comporre: Busoni non riesce mai a far star zitto il suo cervello. Non è un caso, infatti, che Busoni incarni la figura del musicista antipopolare per eccellenza: non si può chiedere al pubblico di amarlo, perché

la sua musica non suscita forti emozioni; tranne il grande Concerto per pianoforte, che ammalia gli spettatori per la sua imponenza.

- Maestro, vorrei concludere la nostra intervista con una domanda d'obbligo: progetti discografici? Al momento, nessuno. Chissà Spero solo che i discografici capiscano che quello che posso fare meglio io, in disco, non è la musica virtuosistica ma quella, ad esempio, di Scarlatti. Vedremo.....

- Sono sicuro che lo capiranno. Intanto, i lettori di CD CLASSICA ed io aspetteremo con ansia.

Francesco Ermini Polacci