

## 1984 Musica Viva

*Nel rispetto dei rapporti tonali tra i pezzi e nell'uso diverso del pedale di risonanza l'originale pianismo di Michele Campanella*

### L'ARMONIA AI PIEDI DEL PIANOFORTE

Da quasi un paio d'anni non mi era più capitato di ascoltare Michele Campanella, e l'ultima volta l'avevo sentito non in recital ma con orchestra, nel Concerto n. 3 di Bartók. Avevo notato, leggendo i programmi dei suoi ultimi recitals, la cura estrema di dare all'insieme dei pezzi una specie di struttura tonale. Ad esempio, un suo programma del 1982 iniziava in do minore (Sonata K 457 di Mozart), passava al relativo maggiore (Sonata op. 31 n. 3 in mi bemolle maggiore, di Beethoven), andava alla tonalità minore della dominante di do (Sonata op. 7 n. 3, in sol minore, di Clementi), chiudeva trionfalmente in do maggiore (Sonata op. 53 di Beethoven). Un seguito così eccentrico di autori, Mozart-Beethoven-Clementi-Beethoven, non nasce se l'interprete non ha in mente una struttura di tonalità ed una tela di caratteri espressivi (dramma-umorismo-malinconia-gioia, per dirla un po' all'ingrosso); e questo minuto lavoro nel bilanciare un programma è segno di ricerca grande, di superorganizzazione. Mi era venuto in mente il famoso programma in do diesis minore del giovane Backhaus, con i due Preludi e fuga del Clavicembalo ben temperato, il Chiaro di luna di Beethoven, l'Improvisato op. 66, lo Studio op. 25 n. 7 e lo Scherzo op. 39 di Chopin, gli Studi sinfonici di Schumann e la Rapsodia ungherese n. 12 di Liszt. Un programma sorprendente, che metteva insieme l'unità tonale massima con la massima varietà di caratteri espressivi, e che era perciò diventato storico; anche il programma di Campanella, pensavo, meritava di essere segnalato per la sua originalità, e chi aveva saputo pensarlo meritava che ci si accorgesse della sua intelligenza.

Il programma di recital che ho ascoltato nel novembre dell'83 merita esso pure una segnalazione: do maggiore

(Sonata op. 24 di Weber) e relativo minore (Sonata op. 143, in la minore, di Schubert); nella seconda parte, la Sonata in si minore di Liszt. Il rapporto del si minore con il la minore è immediato e semplice; il rapporto tra si minore e do maggiore è più sofisticato (do maggiore corrisponde alla sesta napoletana di si minore). Con la fine della Sonata di Liszt eravamo comunque in campo aperto; ma con i bis è spuntato il preziosismo da logogrifo: di nuovo si minore (Valzer op. 69 n. 2 di Chopin), ritorno a do maggiore (Arabeske di Schumann).

Il lettore potrebbe osservare che tutte queste sono cineserie belle e buone. Sono, infatti, cineserie, quando restano astratte. Possono invece esser la spia - e lo sono, nel caso di Campanella - di una estrema sensibilità dell'interprete ai rapporti di tonalità e ai colori tonali. E chi segue Campanella con l'orecchio dell'ascoltatore professionista se ne accorge fin dal primo tempo della Sonata op. 24 di Weber. Quando il primo tema, nella riesposizione, ricompare in mi bemolle maggiore invece che in do maggiore, Michele Campanella è attentissimo nel segnalare l'anomalia con una dinamica più bassa di quella dell'esposizione e con una diversa, più scura ombreggiatura del colore timbrico. E a quel punto non solo l'ascoltatore professionista, ma anche il non professionista si accorge che qualcosa di inatteso e di inquietante sta accadendo, e sebbene non sappia di che si tratti, rabbrivisce lui pure.

La sensibilità che Campanella ha sviluppato non tanto per l'immanente colore timbrico-modale delle tonalità, quanto per i rapporti, per la rete ogni volta nuova delle tonalità, mi ha molto colpito in tempi in cui le formanti del linguaggio musicale che vengono preferibilmente messe in evidenza sono altre. La melodia e soprattutto la polifonia polimelodica, i rapporti di intervalli, i colori timbrici, le strutture formali sono ciò che gli interpreti considerano in genere, oggi, di importanza primaria. L'interesse per i rapporti tonali è meno diffuso, e ancor meno diffuso è l'interesse per l'armonia. Potrei dire che ci emozionano le corrispondenze tra i sostantivi e gli aggettivi, e l'uso

degli avverbi e magari delle interiezioni, ma che la consecutio temporum la teniamo nello sfondo e che poco sentiamo il dramma dell'attrazione modale. Con Campanella io ho ritrovato, dopo molto tempo, un innamorato della tonalità che si sta rifacendo un orecchio vergine all'armonia. Un orecchio che riscopre i pappagalli multicolori nel continente dell'armonia, prima tollera, e poi esige un uso diverso del pedale di risonanza. Campanella, mi sembra, ha percorso in questo senso un primo tratto di strada, ed uno molto più ampio potrà ancora percorrerlo. Certi lunghi pedali in Weber e in Liszt, con suoni che si mischiavano e si confondevano, rivelavano un gusto per le sovrapposizioni armoniche che pareva a tutta prima impressionistico, ma che è in realtà, storicamente, romantico: si guardino con attenzione le indicazioni di pedale di Chopin, o i pedali che Liszt indica nella sua revisione delle Sonate di Weber, e si capiranno molte cose.

In questo caso Campanella recuperava un gusto arcaico per l'armonia. In Schubert lascia intravedere uno spiraglio verso un uso molto più audace del pedale. Ad esempio, un tratto del primo tempo della Sonata op. 143 veniva pedalizzato in un modo non consueto, con la prima nota tematica che risuonava sulla seconda. Un particolare stilistico fuori dalla norma, che già richiede, però imperiosamente un'altra e più radicale eccezione. Vediamo il passo; a indica la pedalizzazione comune, b la pedalizzazione di Campanella; con c indico la pedalizzazione a cui la soluzione di Campanella porta come conseguenza logica, o per lo meno come vicina possibilità:

In un altro caso Campanella pedalizzava un passo in un modo che presupponeva una concezione armonica soggiacente al testo, e una conseguente strumentazione che la metteva in evidenza. C'è una figura di ostinato, alla fine della Sonata di Liszt, che di norma non comporta l'uso del pedale di risonanza; Campanella pedalizzò così:

\*\*\*\*\*

L'effetto è analogo a quello di scelta di strumentazione che, ritenendo essenziale la risonanza continuata del si, realizza la figura in questo modo:

\*\*\*\*\*

In un altro caso, sempre nella Sonata di Liszt, Campanella non modificò invece la pedalizzazione tradizionale, ma giocò sulla dinamica per "strumentare" una figura in un modo inconsueto. Mi riferisco al secondo tema:

\*\*\*\*\*

Non insisto con le spiegazioni tecniche e con gli esempi musicali, tanto più perché, non essendo state incise da Campanella in disco le tre sonate che ho ascoltato, ciò che dico non può essere verificato nella sua concretezza e nelle sfumature che l'esecuzione ha e che non hanno né la parola né la grafia musicale. Mi importa però, e mi basta di far osservare come un pianista a cui da circa vent'anni si guarda come ad un virtuoso che privilegia lo splendore tecnico, si stia evolvendo in un modo che non è ancora sensazionale ma che potrebbe diventarlo.

Suppongo che a muovere nuove idee in Campanella sia stato, dopo il lunghissimo. antico studio delle onere di

Busoni. Busoni scriveva nel 1910: "Il pedale è screditato. Insensate contravvenzioni alle regole ne portano la colpa. Si tentino contravvenzioni sensate". Chi lavora sulle opere di Busoni si trova nella necessità di ricostruire l'uso busoniano del pedale di risonanza, accorgendosi poi delle altre applicazioni che se ne possono ricavare... con sensate contravvenzioni, come sta facendo Campanella.

Campanella sarebbe già in grado di applicare il suo rinnovato gusto per il pedale di risonanza, ad esempio, nella Fantasia di Schumann. Il traguardo, penso, è però un poco più lontano e molto più ambizioso. Nel 1911, nel centenario della nascita di Liszt, Busoni raccolse in memorabili sei programmi lisztiani il succo di ciò che aveva imparato dal mago ungherese. Nel 1986 cadrà il centenario della morte di Liszt, e tra i tanti che avranno allora qualcosa da dire, Campanella, mi pare, non sarà né l'ultimo né il meno originale.

Liszt non è compositore che tenga su uno stesso piano di interesse e di difficoltà concettuale tutti gli aspetti della composizione musicale: la melodia è con lui facilmente afferrabile, spesso al limite del banale; la strumentazione pianistica è brillante sempre, spesso spettacolare; l'armonia è di un'audacia che tocca talvolta lo sperimentalismo puro; il senso della forma in espansione, invece

che simmetrica, può dare del filo da torcere e all'interprete e all'ascoltatore. Campanella, che sta usando il pedale di risonanza in funzione dell'armonia, non della melodia o della strumentazione, potrà mettere in luce gli aspetti dirompenti e avveniristici dell'arte di Liszt. Cosa facilissima a vedersi nelle ultime cose lisztiane, la Bagatella senza tonalità o le Csárdàs o altro, molto più difficile da scorgere, per caso, nei Tre Studi da Concerto o nel Galop chromatique. Ora, uno dei problemi dell'interpretazione lisztiana è proprio quello di non considerare il vecchio Liszt come un affascinante visionario impazzito e il giovane Liszt come un vanitoso showman, ma di scoprire già nel giovane i segni inequivocabili di ciò che colpisce, e che lascia esterrefatti, nel vecchio. Campanella, a parer mio, si sta attrezzando per risolvere il problema. E che ci arrivi per il 1986 o che ci arrivi più tardi non importa poi molto, ma sarebbe tuttavia piacevole di constatare che l'Italia, solita a vincere le medaglie alle olimpiadi senza possedere lo sport di massa, avrà il suo fiore all'occhiello anche quando si celebrerà Liszt, così come, grazie al maestro di Campanella, Vincenzo Vitale, non ha mancato l'appuntamento con il centocinquantesimo anniversario della morte di Clementi.

**Piero Rattalini**