

*Angelo Peli*

*FERRUCCIO BUSONI*



**L&G©2005**Tutti i diritti riservati  
<http://www.librogratis.it>

## *Sommario*

Brevi cenni biografici.....	3
Il pensiero estetico di Busoni - Il Suono Astratto .....	6
Busoni compositore.....	12
Busoni insegnante .....	18
Busoni e l'Italia.....	20
Busoni testimone del suo tempo .....	23
Conclusione.....	26
Riferimenti bibliografici .....	27
Contatti.....	28

## Brevi cenni biografici

Ferruccio Busoni nacque ad Empoli (città paterna) il 1° Aprile 1866. Sua madre, Anna Weiss, tedesca d'origine e triestina d'adozione, era pianista di buon talento e donna dalla cultura raffinata; il padre, Ferdinando, spirito ribelle e inquieto, era clarinettista virtuoso ed estroso improvvisatore. Ferruccio passò l'infanzia a Trieste, il cui porto garantiva all'Impero austro-ungarico l'accesso al mar Mediterraneo; la città godeva quindi non solo di una gran circolazione di merci, uomini e di idee ma anche del benefico influsso del clima culturale mitteleuropeo.

Intuito l'immenso talento di Ferruccio, confermato dai lusinghieri successi seguiti alle prime (precocissime) esibizioni triestine, il padre decise di favorire la formazione del figlio (e la sua carriera di bambino prodigio che già contribuiva al mantenimento della famiglia) puntando su Vienna. I Busoni vi arrivarono nel 1875, epoca in cui la città rivendicava ancora il titolo di capitale culturale ed economica dell'Europa. Il giovane Ferruccio, ansioso di crescere, visse quest'esperienza in modo contrastato; se da un lato fu conquistato dalla ricchezza dell'offerta musicale – ebbe la possibilità di ascoltare tutti i maggiori nomi della musica europea (da Brahms a Liszt) e le opere dei grandi (Le nozze di Figaro, Il flauto magico, le Sinfonie di Beethoven) e acquistare le partiture dei classici - dall'altro rimase però deluso dall'insegnamento troppo schematico impartito nel Conservatorio. Riuscì in ogni modo a farsi conoscere e apprezzare ai massimi livelli. A tredici anni Ferruccio, in una nota, ricordava d'aver dato già più di 50 concerti, scritte 150 composizioni degne di essere pubblicate ed aver imparato da solo l'armonia ed il contrappunto. Dopo Vienna Graz (15 mesi di studio intensivo di composizione con W.A. Mayer); a 16 anni il ritorno in Italia per un giro di concerti, culminato a Bologna con il conferimento, da parte della Reale Accademia Filarmonica, del diploma di compositore e della nomina a Maestro Accademico. Poi ancora Vienna, Trieste e Frohnleiten, sempre in compagnia del padre, affiancando alle attività di concertista e compositore quella di commentatore/saggista per alcune testate. A vent'anni Busoni raggiunse da solo la tanto sognata Lipsia; privo di agganci e costretto a ripartire da zero, lavorò con grande impegno e riuscì in breve a costruirsi una solida reputazione. Nel 1888, anche per far fronte alle esigenze economiche dei genitori, accettò la cattedra di pianoforte presso l'Istituto Musicale di Helsinki dove conobbe Gerda Sjöström, che sarebbe diventata la compagna della sua vita. Nel 1890 F. Busoni era ormai un pianista di fama internazionale, come testimoniano la nomina ad insegnante al prestigioso Conservatorio Imperiale di Mosca ed il successivo viaggio di tre anni in America.

La scelta di Berlino, al rientro in Europa nel 1894, fu dettata dalla posizione geografica della città, per il resto poco amata da Busoni. Una volta stabilitosi fu però letteralmente conquistato dall'atmosfera della città che, grazie alle favorevoli condizioni economiche e sociali, viveva allora un periodo di gran fermento culturale. Dalla nascita del Reich, nel 1871, Berlino era destinata a ridiventare la capitale politica e culturale della Germania, riprendendo a Parigi il ruolo di principale punto di riferimento culturale

per gli intellettuali tedeschi; le avanguardie artistiche di tutta Europa trovavano nella folta borghesia liberale e illuminata di Berlino interlocutori attenti e bendisposti. Busoni, favorito dalla sua natura cosmopolita e dal suo immenso bagaglio, entrò ben presto in sintonia con l'ambiente berlinese, diventando per molti anni uno dei protagonisti della vita culturale della città. Oltre che per la scelta di Berlino, questo anno fu cruciale perché segnato dalla prima importante edizione critica di Bach, dalla prima trascrizione da Liszt e dalla scoperta del Falstaff di Verdi. Nel 1897 Busoni compì il suo primo viaggio a Londra, città che lo colpì molto e che lo ripagò con un successo destinato a durare anche dopo la sua scomparsa. Nel 1898 raggiunse anche a Berlino la consacrazione definitiva come pianista, con quattro concerti ideati per illustrare la storia e lo sviluppo del Concerto per pianoforte; sempre a Berlino, tra il 1902 e il 1909 organizzò (partecipando anche come pianista, direttore, compositore e rielaboratore di musiche altrui) 12 concerti dedicati alle più recenti esperienze compositive europee facendo intervenire, ove possibile, gli autori. Furono rappresentate 57 opere (14 prime assolute); tra gli autori Saint-Saens, Sibelius, Debussy, Berlioz, Rimskij-Korsakov, Fauré e Béla Bartók. Nel 1907 pubblicò la prima stesura del suo fondamentale saggio 'Abbozzo di una nuova estetica della musica'.

Questo periodo berlinese, che durò fino al 1913, fu molto felice anche per il Busoni compositore, che in quegli anni diede alla luce i suoi primi capolavori pianistici (Elegie, Fantasia contrappuntistica, le prime due Sonatine), sinfonici (Berceuse élégiaque e Nocturne Symphonique) e la prima opera teatrale (Die Brautwal). Sempre in questi anni tre nuove trionfali tournées negli Stati Uniti, paese che ancora lo colpì, come nel precedente viaggio, per la condizione di arretratezza culturale. Nel 1913 accettò la carica di direttore del Liceo Musicale "G. Rossini" di Bologna, senza però riuscire a mettere in atto gli ambiziosi progetti che l'animavano. Lo scoppio della prima Guerra Mondiale lo colse in bilico tra Berlino e Bologna, ponendolo di fronte ad una difficile scelta. Lui, cosmopolita, antimilitarista e apolitico, italiano di nascita e tedesco per cultura, scelse la 'neutralità', recandosi prima in America e poi in Svizzera, (Zurigo 1915 - 1919). La limitazione degli spostamenti lasciò più spazio al suo lavoro di compositore, e in questi anni videro la luce i lavori teatrali Arlecchino e Turandot, il Diario indiano, tre nuove Sonatine, ed iniziò la stesura del Doktor Faust. Dal punto di vista personale gli anni della guerra furono molto difficili per Busoni; pur non essendo direttamente coinvolto, come invece accadde a molti altri artisti, rimase comunque profondamente segnato nell'animo e minato nella salute. Alla fine del conflitto, ricominciando a viaggiare, Busoni lentamente si riprese, confortato anche da nuovi successi come quello di Londra nel 1919; nello stesso anno a Zurigo gli venne conferita, honoris causa, la laurea in filosofia.

Nel giugno 1920 gli fu offerto a Berlino l'incarico (ed implicitamente il riconoscimento) che invano aveva atteso da Roma; accettò quindi di trascorrere gli ultimi anni di vita in una Berlino sconfitta e profondamente mutata. La Germania era prostrata dall'esito disastroso della guerra: disoccupazione, inflazione fuori controllo,

esasperazione del conflitto sociale, avvento delle ideologie erano alcuni degli elementi che segnavano il rapido mutamento del quadro generale. La situazione si rifletteva anche in campo artistico: la ricerca della modernità, del 'nuovo', della accelerazione - temi già presenti dalla fine del XIX secolo - diventava frenetica e spasmodica, mentre si radicalizzava lo scontro tra le avanguardie ed i conservatori, lasciando poco spazio alle posizioni defilate e alle tesi non 'gridate'.

Provato nel fisico e nello spirito, alternativamente accusato di promuovere tesi conservatrici o 'futuriste' (e quindi solo incompreso), destinato dall'inflazione vertiginosa ad una povertà mai conosciuta prima, Busoni onorò ancora molti impegni sia come concertista (in tutte le capitali europee), che come insegnante di composizione a Berlino; non riuscì però a terminare quel Doktor Faust cui tanto teneva. Si spense il 27 Luglio 1924.

## Il pensiero estetico di Busoni - Il Suono Astratto

Nel suo fondamentale libro 'La Musica moderna', nel capitolo 'Il decennio degli esperimenti' (dedicato agli albori del XX secolo), H.Stuckenschmidt scrive : "Nessun'indagine teorica aveva rappresentato la nausea di quest'epoca per tutto ciò che era convenzionale e tradizionale, in modo più vivido del piccolo, geniale 'Abbozzo di una nuova estetica della musica' di Ferruccio Busoni". L.Rognoni invece, nel suo saggio 'L'ideologia musicale di Ferruccio Busoni', esordisce così: "Le profezie musicali di Busoni sono rimaste nell'ombra o quasi per buona parte del nostro mezzo secolo".

In questi due autorevoli pareri sono implicitamente indicati i confini e le linee guida per una breve indagine sull'estetica busoniana; Stuckenschmidt ci presenta il Busoni che, in sintonia con le menti più avanzate del suo tempo, dà lucidamente voce ad un sentire diffuso, mentre Rognoni pone l'accento sul Busoni profeta e visionario. Non si tratta di immagini contraddittorie, non più di quanto lo sia apparentemente stata la figura di Busoni.

Gli scritti di Busoni non si limitano all'Abbozzo (1906, poi ripreso nel 1917) ma comprendono numerosi saggi ('Stato della musica in Italia', 'Autorecensione' ecc.), lettere poi pubblicate ('Nuova classicità'), prefazioni a composizioni e trascrizioni, e sono stati parte importante (secondo Rognoni la più importante) della sua attività creativa. Mi pare fondamentale non perdere di vista, quando si parla del pensiero estetico di Busoni, la straordinaria natura di musicista ed interprete che in lui conviveva con quella di raffinatissimo intellettuale cosmopolita.

Busoni, 'principe dei pianisti', fenomenale virtuoso, fu il primo pianista della sua generazione a porsi criticamente il problema dell'interpretazione e a tentare di risolverlo anche concettualmente; inizia da qui la battaglia che sostenne per tutta la vita nel tentativo di affrancare la musica da convenzioni e regole non più rispondenti alla crescente richiesta di rinnovamento del linguaggio.

L'intuizione cardine di Busoni interprete - eseguire Bach e Mozart, Beethoven e (clamorosamente) Chopin non secondo degli stereotipi consolidati ma cercando di riagganciarsi alla loro modernità per farla rivivere - è la stessa che fa da filo conduttore al percorso creativo di Busoni autore: i classici (quelli che a pieno diritto sono considerati tali) al loro tempo erano dei moderni, degli innovatori che infrangevano e superavano le regole date! Al proposito dell'interpretazione e del valore della trascrizione tra l'altro scrisse: "la notazione è già trascrizione di un'idea astratta, così l'esecuzione, per quanto libera, è a sua volta una trascrizione... la notazione è un ingegnoso espediente per fissare un'improvvisazione, sì da poterla far rivivere in un secondo tempo...quello che il compositore necessariamente perde della sua ispirazione attraverso i segni, l'esecutore deve ricrearlo attraverso la propria intuizione." Interpretare e non eseguire, dunque, per ridare alla musica quella vita e quella scintilla che il compositore, nel suo tempo, percepiva e che andava perduta nell'attimo stesso della riduzione a segno.

Riguardo alla composizione: "Nel concetto del 'creare' è contenuto quello del 'nuovo'; per questo la creazione differisce dall'imitazione. Si segue un Modello con la massima fedeltà se non lo si segue; giacché il modello è grande in quanto si allontana da ciò che l'ha preceduto...la musica è una parte dell'universo vibrante ..un'idea assoluta trascritta in suoni e ritmi... perché l'opera d'arte musicale sussiste intera ed immutabile prima di risuonare e dopo che ha finito di risuonare; è insieme dentro e fuori del tempo".

Con queste affermazioni Busoni sembra descrivere un universo magico e parallelo, in cui la musica si libera senza soluzione di continuità e da cui il compositore riesce ad attingere per portare, attraverso il compromesso della notazione, a conoscenza dei più quello che lui, eletto, ha sentito. L'immagine è mistica e suggestiva, in linea con la poetica di Busoni; su un piano più concreto però ci dà alcune indicazioni importanti: a) parlando dei limiti della notazione musicale (i 'segni'), Busoni sostiene una tesi che gli sta molto a cuore essendo, al contempo, 'audace' interprete insofferente del semplice ruolo di esecutore, dotatissimo improvvisatore, fecondo autore di variazioni e paladino della rivalutazione della trascrizione (che voleva affrancata dalla distinzione e declassamento rispetto all'originale);

b) descrivendo "l'universo vibrante" cui attingere, usa un linguaggio poetico per descrivere non solo un mondo fantastico ma anche quella che, concretamente, è la sua tecnica compositiva (o almeno quale risulta essere da una sua intervista); c) l'essere "insieme dentro e fuori del tempo" dell'opera d'arte indica il compito del creatore, che ad essa deve attingere usando il linguaggio che ritiene più idoneo, così come avevano fatto a loro volta i classici /innovatori. Così si concilia il costante invito da parte di Busoni a ritornare al passato (soprattutto Bach e Mozart, per apprendere il senso del bello, della forma e della proporzione armoniosa e dinamica) con la sua azione innovatrice e la sua feroce critica alle 'regole' codificate dell'armonia tradizionale.

Visto in questa prospettiva, l'elaborato del pensatore e teorico appare coerente con l'operato dell'interprete/trascrittore, con quello del compositore/creatore e con quello del didatta. Nell' 'Abbozzo' Busoni liquida il sistema tonale come "espediente ingegnoso": nato dal compromesso della scala temperata, che dopo aver dato splendidi risultati aveva esaurito il suo compito: "se riconosciamo che maggiore e minore sono due facce di un tutto e che le 'ventiquattro

tonalità' sono solamente trasposizioni delle prime due, arriviamo di necessità alla coscienza dell'unità del nostro sistema di tonalità. I concetti di affine ed estraneo cadono...noi abbiamo un'unica tonalità... dove dissonanze non possono nemmeno esistere... ciò che oggi più si avvicina all'essenza originaria della musica sono la pausa e la corona...". Nel 1906 Busoni non era certo il primo, né l'unico, a pensarla così (Debussy, Strauss e Reger avevano già operato con sensibilità affatto nuova rispetto alla tradizionale percezione della dissonanza, e Schonberg si stava muovendo in una direzione 'parallela' a quella di Busoni); Stuckenschmidt gli riconosce però il merito di essere stato il primo a mettere per iscritto, in modo lucido, questo sentire comune; "...l'ambito della nostra musica è diventato così angusto, la forma dell'espressione

musicale così stereotipata, che oggigiorno non esiste un motivo conosciuto a cui non si conformi un altro motivo...". Forte e giustificato appare quindi il bisogno di rinnovamento; sempre nell' 'Abbozzo' Busoni raccontò di aver fissato, variando la serie degli intervalli fra i sette suoni, 113 nuove scale (a loro volta elaborabili); di aver sperimentato un sistema basato sui terzi e sestoni di tono, al fine di superare i limiti imposti dalla scala temperata; di aver percepito il limite imposto al rinnovamento del linguaggio musicale dagli strumenti tradizionali.

Si tratta di affermazioni più forti di quanto non appaiano oggi, se è vero che ancora nel 1917 (alla ristampa dell' 'Abbozzo') gli costarono un feroce e pubblico attacco da parte del compositore H.Pfitzner, che parlò del 'Pericolo futurista', e nel 1966 lo fecero apparire come 'profeta' nella commemorazione di L.Rognoni.

Certo è che il fatto di non aver dato seguito, nelle sue composizioni, a molte di queste intuizioni non ne sminuisce l'importanza, anzi conferma l'ideale del creatore che sceglie uno specifico linguaggio non perché deve ma perché è coerente con il suo tempo; secondo Busoni i tempi non erano maturi per i terzi e i sestoni di tono e la musica elettronica. In quest'aspetto il suo percorso si differenzia da tanta avanguardia del primo Novecento; non si tratta di incoerenza o paura di applicare quanto teorizzato: Busoni operò incessantemente per un affrancamento da convenzioni consolidate che la routine aveva tramutato in leggi assolute, senza però perdere di vista il senso della storia e della tradizione musicale. Visse come una missione il tentativo di conciliare la massima libertà di ricerca con la ricostruzione di un'identità che sentiva perduta, accettando come unica legge quella dettata dal suo senso del bello. Si fermò sulla soglia dell'atonalità e della dodecafonia (facendo in queste aree incursioni sporadiche e mai programmatiche) perché non sentiva il bisogno di 'nuove regole', che venissero a sostituire quelle appena superate. Auspicò un grande sviluppo della melodia ("l'avvenire è della melodia") a scapito del tematismo, ed un avvento/ritorno della "polifonia sviluppata al massimo", senza gerarchia tra le voci, senza prevaricazioni, in cui ogni voce fosse melodia principale e allo stesso tempo si fondesse con le altre, e questa strada percorsa nelle composizioni della maturità. La vita di Busoni (1866-1924) si svolse in un'epoca in cui la brusca accelerazione del progresso tecnologico e l'affollarsi di correnti di pensiero si intrecciarono in un vortice senza precedenti. Romanticismo, tardoromanticismo, impressionismo, verismo, decadentismo, espressionismo, dadaismo, futurismo...con tutte queste correnti e con i loro principali esponenti Busoni entrò in contatto, senza mai perdere la sua identità di 'cane sciolto'. Una breve carrellata, sebbene schematica, su incontri, giudizi, polemiche e quant'altro che lo videro coinvolto, può essere utile a definire con maggiore precisione le coordinate del pensiero estetico di Busoni.

- Della disputa sull'estetica romantica e del rapporto tra contenuto e forma, Busoni aveva una visione chiarissima: a) nell' 'Abbozzo' condannava senza appello della 'musica a programma', perché "rappresentazione e descrizione non sono l'essenza della musica... intendo l'idea che musica è in sé e per sé musica, e null'altro, e che essa non si



divide in generi diversi"; e ancora "la musica, in qualsiasi forma e in qualsiasi luogo appaia, rimane esclusivamente musica e nient' altro ... invenzione e stati d'animo costituiscono il contenuto; forma e configurazione la qualità"; b) giudizio altrettanto severo sulla 'musica assoluta', in quanto "gioco formale privo di programma poetico, dove la parte più importante è la forma". Questo è uno dei punti contro cui si scagliò H.Pfitzner nel menzionato saggio 'Pericolo futurista'. Busoni replicò alla polemica punto su punto, e, consapevole di essere stato frainteso, venne a precisare il suo pensiero in proposito: "Io sono un adoratore della forma. Sono rimasto sufficientemente latino per questo. Ma esigo - anzi lo esige il carattere organico dell'arte - che ogni idea si crei la sua propria forma da sé; il carattere organico, non io, si ribella contro la rigidità di un'unica forma per tutte le idee: già oggi, quanto più nei secoli venturi!".

- Sull'opera lirica, che adorava come qualsiasi altra forma di teatro (considerava Il flauto magico di Mozart il vertice irripetibile del teatro musicale), scrisse alcuni dei suoi passi più lucidi e acuti, venendo ad anticipare molte delle innovazioni che avrebbero caratterizzato il teatro (non solo lirico) del Novecento -: "Sempre la parola cantata sul palcoscenico rimarrà una convenzione e un ostacolo per ogni effetto veridico...per uscire da questo conflitto, l'azione, i cui personaggi agiscono cantando, dovrà essere posta sin da principio su un piano incredibile, irreali, affinché l'impossibile si associ all'impossibile, e, tutti e due divengano possibili e accettabili...l'opera dovrebbe sfruttare tutto quanto è soprannaturale o non naturale...l'opera dovrebbe prendere l'aspetto di una cerimonia non quotidiana, semireligiosa, elevata; e allo stesso tempo stimolante e divertente". Queste affermazioni pongono Busoni agli antipodi della poetica verista e addirittura prefigurano la tecnica dello Sprechstimme.

Del teatro di Wagner invece scrisse: "...non c'è mente umana che possa concepire né seguire uno svolgimento ininterrotto della durata di 3 o 4 ore. Gli antichi mostravano questo spezzettamento apertamente, i moderni cercano invano di nasconderselo sopprimendo le cadenze perfette, sì che va perduta l'articolazione ritmica, che della struttura musicale è necessità organica, paragonabile alla funzione respiratoria negli uomini e negli animali... "e in una lettera del 1904 alla moglie, dagli Stati Uniti, dove aveva riascoltato dopo molti La Walkiria "...mi sembra che invecchi a passi sinistramente rapidi. Se penso al Don Giovanni, che conta 115 anni, non v'è proporzione".

Per Verdi provò grande ammirazione, soprattutto dopo la scoperta del Falstaff; vedeva in lui il simbolo di un'epoca ma né in lui né in nessun altro scorgeva la figura capace di traghettare l'opera italiana verso la nuova era; sarebbe voluto essere lui stesso l'artefice di un'opera nazionale, come era stato Wagner per la Germania.

- Fatta eccezione per le proprie composizioni, Busoni non eseguì mai in concerto musiche del Novecento, nonostante la stima e l'amicizia che lo legarono ad alcuni dei principali autori del periodo e le energie che profuse per promuovere i loro lavori.

- Parlando di in proprio concerto nell' 'Autorecensione', riguardo a Debussy scrisse: " L'arte di Debussy proietta la sua sensibilità personale e ben delimitata - del suo animo - nel mondo esterno: io mi sforzo di attingere qualcosa dall'infinito che circonda l'umanità, e di ridare questo qualcosa in forma ben definita. L'arte di Debussy significa limitazione, un eliminare dall'alfabeto alcune lettere...la mia aspirazione è l'arricchimento, l'ampliamento, l'estensione di tutti i mezzi e modi d'espressione...Le formazioni musicali di Debussy sono parallele e omofone; le mie vogliono essere polifoniche e multiversali. In Debussy vediamo l'accordo di nona di dominante come base armonica, il tono intero come principio della melodia, senza che i due elementi riescano a fondersi; io cerco di evitare ogni sistema, e di fondere armonia e melodia in un'unità inscindibile. Egli distingue consonanza e dissonanza; io insegno a negare questa differenza. Io cerco, voglio, aspiro...mi sento un iniziatore..."

- Riguardo all'espressionismo, e più in generale sulla 'cattiva abitudine' di schematizzare la musica per correnti e tendenze scrisse: "dall'espressionismo abbiamo guadagnato alcune possibilità che con gratitudine vogliamo aggiungere ai mezzi utilizzabili...Ogni movimento di una certa ampiezza nasce da un granello di verità, l'errore consiste nell'accentuarlo in modo da pensare e agire su un piano esclusivo ed esagerato, intollerante e caricaturale...La 'tendenza' rimane un segno transitorio del tempo in cui è sorta: quando poi quel tipo speciale è giunto alla compiutezza, diventa 'classico' e passa (senza ulteriori discussioni) nel vecchio patrimonio sicuro. Se non raggiunge la compiutezza, il tipo scompare come è venuto e rappresenta soltanto un 'incidente' nella storia, che non porta conseguenze... Questo qualcosa che chiamiamo 'moderno' esiste poi davvero? Per me ci sono solo spiriti grandi e piccoli, opere buone e cattive"

- Subito dopo la guerra, la sua posizione di innovatore convinto che " questo progresso deve costituire un arricchimento e non un mutamento di mezzi" lo portò ad una posizione più critica verso " il secessionista viennese Schoenberg e l'acrobata musicale russo Stravinskij" colpevoli di aver "posto le basi di equivoci che vorrebbero valere di prepotenza come verità positive...i modernissimi si ingannano anche quando credono di poter rompere o di aver rotto con tutto ciò ch'è stato prima: non è così, nonostante la loro incrollabile persuasione..."

- Busoni usò per la prima volta il termine "nuova classicità" in una lettera inviata al musicologo e amico Paul Bekker, da questi pubblicata poi nel 1920 proprio col titolo ' Nuova classicità'. In questo scritto Busoni intendeva ribadire la propria autonoma posizione distinguendola dai nascenti movimenti neoclassici che, secondo lui, promuovevano il ritorno a modelli più o meno antichi in funzione polemicamente antistorica; al contrario lui, da anni, predicava l'importanza della continuità con la storia,

tesa al superamento delle convenzioni, perché questo avevano fatto nel loro tempo i grandi (Bach sopra tutti, e poi Mozart e Beethoven). " Per 'nuova classicità' intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle."

- Al centro di una polemica sempre più aspra che lo vedeva ora tacciato di essere un conservatore, ora di essere un futurista distruttore della forma, in un articolo del 1922 scrisse, con tono acceso che tradiva il suo stato d'animo ferito: " Per libertà della forma non ho mai inteso mancanza di forma, per unità tonale non ho mai inteso un'armonia a vanvera, illogica e senza meta, per diritto dell'individualità non ho inteso la manifestazione impertinente di qualsiasi scalzacane"

Indicato da molti come un tardo-romantico, Busoni fu però un intellettuale che si pose in modo critico nei confronti dell' Ottocento e del romanticismo; alla sua maniera intuì la crisi che si profilava e che avrebbe investito profondamente anche il linguaggio musicale. Con l'avvento del conflitto mondiale scontò con l'isolamento la sua coerenza, la lucidità di giudizio e il fatto di appartenere ad un mondo che tramontava (ma di cui aveva contestato le regole), invece che ad un'avanguardia di cui non condivideva la radicalità

L'utopia e le visioni mistiche che abbondano nell' 'Abbozzo' e in molte delle lettere alla moglie, sono raccontate con un linguaggio poetico più vicino a Hoffmann che non ad un protagonista del Novecento; Busoni parla dell'avvento del 'regno della musica', del " suono astratto, centro di cerchi non misurabili "- che sembra anticipare l'astrattismo pittorico teorizzato da Kandinsky nel Blaue Reiter -, dei "messaggeri del cielo cui grava l'alto ufficio di recarci attraverso gli spazi infiniti qualche singolo raggio di luce primigenia". Sono parole che suggeriscono l'immagine di un profeta senza seguaci, oppure, più concretamente, quella di un artista/pensatore così spaventato e disorientato dai cambiamenti da vedere come unica via percorribile la solitaria fuga in avanti. Nel motto che Busoni, nel finale della opera (rimasta incompiuta), fece declamare al protagonista Faust, suo alter-ego: "Solo chi guarda innanzi ha lo sguardo lieto", troviamo il testamento di un moderno Ulisse.

## Busoni compositore

Busoni fu compositore precoce (facilitato già nei primi approcci dall'ambiente e dal talento) e praticò per tutta la vita questa disciplina con rispetto, serietà e dedizione, come accostandosi ad un rito sacro. Egli riuscì a conciliare la frenetica attività di concertista (indispensabile per garantire il benessere alla sua famiglia, genitori compresi) con quella di compositore attraverso una ferrea disciplina; alle doti musicali più volte citate affiancò quelle di lavoratore instancabile e di abilissimo e meticoloso organizzatore del proprio tempo. In sostanza per Busoni la composizione fu una vocazione cui rispose, per istinto, fin da bambino. Raggiunta la maturità artistica, egli prese coscienza non solo dei propri mezzi ma anche di quella che sentiva come la propria missione. La consapevolezza d'essere uno dei più grandi pianisti viventi non sedò mai la sua pulsione creativa, anzi. Negli ultimi anni visse con malessere sempre crescente quello che chiamava "l'equivoco", e cioè l'essere cercato per ricoprire un ruolo riduttivo che lo vedeva incatenato al piano, quasi come un fenomeno da baraccone, negandogli la dimensione d'artista totale cui era pervenuto adempiendo alla missione intimamente sentita di creatore e innovatore.

Busoni stesso indica il periodo 1898/99 come inizio della sua produzione matura; a questa data egli aveva già composto e pubblicato un gran numero di lavori di varia natura (Lieder, Studi, Preludi, ecc.) che valutava come semplice "esperienza". La prassi era ormai consolidata, come Busoni raccontò, in un'intervista-inchiesta: " Dapprima viene l'idea poetica, poi nasce o si cerca l'idea musicale, infine segue la realizzazione...l'invenzione musicale e la prima realizzazione mi vengono in mente di solito per strada, quando vado a passeggio in quartieri animati, la sera. La realizzazione procede a casa, nelle mattinate libere". Pienamente acquisita era anche la capacità di lavorare contemporaneamente a più progetti e di ripescare, rigenerandolo o variandolo, materiale già esposto, e soprattutto presentare nuovi lavori autonomi la cui destinazione finale era di integrare altri progetti più ampi (vedi Turandot, Arlecchino e quasi tutti i lavori che precedettero o furono contemporanei alla stesura del Doktor Faust). Presentata nel '99, la Seconda Sonata in mi minore per violino e pianoforte op. 36a., per Busoni l'opus 1, chiude simbolicamente un decennio di sperimentazione che lo ha portato ad affrancarsi dall'influsso tardo-romantico di Brahms per tornare, con rinnovata energia, al punto di partenza: Bach, con il suo equilibrio tra melodia, polifonia, armonia e contrappunto. Altra tappa importante è la presentazione a Berlino, nel 1904, del Concerto per pianoforte, coro maschile e orchestra op. XXXIX. Opera complessa e contraddittoria, in cui Busoni introdusse molti elementi italiani (programmatici e musicali) sull'impianto tedesco del concerto per pianoforte, ricevette un'accoglienza tutt'altro che calorosa. Il tono di questa recensione (una fra le tante negative) lascia intendere la posizione di molta della critica musicale berlinese nei confronti degli innovatori:" Durante i cinque tempi fummo sommersi da un diluvio di cacofonie; un 'Pezzo giocoso' (!) descriveva le gioie di barbare orge guerresche, e una Tarantella i

tripudi di bevitori di assenzio e puttane. Alla fine un Canto dimostrò con nostro sommo orrore che un compositore può prendere sul serio le ridicolaggini di una società corale maschile. Una cosa raccapricciante!" (Taggliche Rundschau, 12/11/04). Nella sua 'Autorecensione', Busoni di questo Concerto dirà: " è un'opera che tenta di riassumere i risultati del periodo della mia prima maturità e rappresenta la sua conclusione. Come ogni opera che sorge in tale periodo di sviluppo, è matura per esperienza acquisita e si basa sulla tradizione. Non indica certo il futuro ma rappresenta il momento della sua nascita". Si tratta di un lavoro in bilico tra modernità e tradizione, dove il trattamento dell'armonia e della polifonia porta a complessi intrecci politonali ed il pianoforte non si contrappone all'orchestra ma è impiegato in modo da ricavare effetti speciali, proprio di carattere orchestrale. Sempre del 1904 la Suite orchestrale per la Turandot (favola di Carlo Gozzi). Stilisticamente e cronologicamente vicina al Concerto, questa partitura ebbe un esito migliore, grazie alla leggerezza della scrittura e alla raffinata orchestrazione, ed ha avuto notevole fortuna come pezzo da concerto autosufficiente. Nel 1907, anno della pubblicazione del suo importante saggio 'Abbozzo di una nuova estetica della musica' (dedicato a Rilke, 'musicista della parola'), Busoni compose le Elegie (cinque brani per pianoforte, poi divenuti sette e infine, nel 1909 otto) che lo consacrarono autore maturo, forte di una propria poetica, volto ad un radicale rinnovamento del linguaggio musicale. Da una parte le Elegie costituiscono un monumento all'innovazione del pianoforte moderno dovuta allo stile di Busoni: attacco del suono, uso del pedale (anche tonale), disposizione della polifonia, effetti timbrici, dinamica delle parti; dall'altra rendono concrete molte delle teorie sostenute nell'Abbozzo: forte recupero della melodia non come voce guida ma in funzione della polifonia (armonia "lineare"), superamento della contrapposizione modale tra maggiore e minore, emancipazione dal vincolo della dissonanza a favore di una tonalità allargata (politonalità) che lascia presagire la percezione del totale cromatico, intuizione che Busoni - a differenza di Berg e Schönberg - non portò mai alle estreme conseguenze. Nel 1910 abbiamo la prima stesura della Fantasia contrappuntistica, la Prima e soprattutto la Seconda Sonatina e la Berceuse élégiaque (Ninna-nanna dell'uomo sulla bara della madre), unanimemente riconosciuti come i capolavori di Busoni. Nella Fantasia, completamento e ampliamento originale dell'Arte della fuga di Bach rimasta incompiuta, Busoni diede sfoggio di una padronanza assoluta del linguaggio contrappuntistico combinato con il suo personale senso della forma, dell'armonia e della melodia."Ad una polifonia di abilità sbalorditiva si aggiunge qui un elemento di politonalità e di pluralità di accordi che anticipa alcune conquiste della posteriore musica moderna francese. Accordi spezzati a sette voci ampliano il tessuto armonico, il quale, del resto, si semplifica notevolmente nelle parti fuggite della composizione. La musica di Busoni tende sempre alla vastità, ad architetture grandiose, che non sono frequenti nella musica moderna" (H.Stuckenschmidt, La musica moderna). La Seconda Sonatina è " il lavoro più straordinario che Busoni abbia mai composto...anticipando una delle esigenze maggiormente avvertite dall'avanguardia postweberiana, esigenza che postula il totale

superamento della tradizionale quadratura e della periodicità ritmica" (R.Vlad). Di fatto in questo lavoro l'autore rinunciò quasi completamente alla tradizionale notazione musicale; mancano le battute e l'impianto di chiave (le alterazioni valgono solo per le note immediatamente seguenti). La tonalità è vacante e la ripetizione dei suoni rinviata il più possibile; di nuovo fa capolino, senza palesarsi compiutamente, la serie dei dodici suoni. Contrappunto, polifonia e passi omofoni si alternano in "una successione ininterrotta di brevi episodi disgiunti solo da pause o corone, nello spirito di una variazione perpetua e infinita. L'atematismo è principio assoluto, benché la ricchezza melodica sia la base della composizione..." (S. Sablich, Busoni). Della *Berceuse élégiaque* - dedicata alla madre appena scomparsa, Busoni annotò: "mi riuscì per la prima volta di trovare una sonorità personale e di risolvere la forma in sentimento". Caratterizzata da un inusuale organico orchestrale (38 strumenti) scelto per ottenere una sonorità opaca ed eterea, la *Berceuse* rappresentò forse il punto di maggior contatto (o convergenza) tra la ricerca di Busoni e quella di Schönberg, che realizzò di questo lavoro un'apprezzata trascrizione per nove strumenti. Gli elementi comuni sono in prevalenza armonici: il superamento dei confini della modalità e della tonalità per approdare ad un'armonia polifonica e l'ampio uso di accordi per quarte sovrapposte (come nella *Kammersymphonie* di Schönberg); diverso è l'uso di questo materiale, programmatico e strutturante in Schönberg, più libero in Busoni. I risultati raggiunti nella *Berceuse élégiaque* furono ribaditi in modo ancor più radicale nel *Nocturne Symphonique* (1912) dove Busoni seppe trarre dalla grande orchestra associazioni inedite, usandone le "sezioni come fasce tonali sovrapposte a strati...tale uso delle fasce politonali, vera novità del periodo centrale dello stile compositivo di Busoni, ha bisogno di un chiarimento: Busoni non usa la politonalità in senso centrifugo, antitetico e oppositivo (come faranno Milhaud e Stravinskij), ma in funzione centripeta, allo scopo di ricostruire un'unità tonale allargata all'infinito. Anche quando sono sovrapposte simultaneamente, le tonalità mantengono un ordine gerarchico strutturale, ottemperando a funzioni convergenti seppur non unidirezionali" (S. Sablich, Busoni). Fotografando a questo punto la parabola creativa di Busoni (nell'ambito della musica strumentale) ricaveremmo l'immagine di un artista in grande tensione creativa ed in costante crescita, forte di una personale estetica e in grado di tradurla in musica; un faro, punto di riferimento per molti innovatori, punto di confronto per altri che battevano strade parallele, o poco divergenti, mossi comunque dalle stesse esigenze di rinnovamento che Busoni per primo aveva lucidamente descritto nello 'Abbozzo'. Le opere seguenti poco aggiunsero, anche se va notato che nel *Rondò arlecchinesco*, composto con mano felice nel 1915, Busoni introdusse un tema di 12 note.

La guerra segnò profondamente Busoni; a differenza di Berg e Schönberg non fu costretto al silenzio, ma invece di puntare diritto in avanti - e trarre le conseguenze dalle premesse che lui stesso aveva posto - si arroccò in una posizione isolata, e, quasi soggiogato dalla barbarie che lo circondava, iniziò a far convergere tutte le sue energie creative nel tentativo di realizzare l'opera somma, ormai sentita come indispensabile al

compimento della propria missione." Il teatro musicale busoniano fu in definitiva un espediente "autobiografico" per tentar di parlare ancora agli uomini il linguaggio dell'uomo...finì col ripiegare in un umanesimo mistico che confida all'utopia la salvezza dell'uomo" (L.Rognoni, Fenomenologia della musica radicale). L'amore di Busoni per tutte le forme di teatro - dalla lirica alle marionette - coltivato fin da bambino, fu totale e durò tutta la vita. Rossini, Verdi, Mozart e fra tutte le opere Il flauto magico: questi i suoi punti di riferimento. Anche in questo campo le idee di Busoni erano molto chiare: attese la piena maturità prima di affrontare una prova così impegnativa e totale, che lo vedeva artefice della scelta del soggetto, della stesura del libretto e delle musiche. La prima opera teatrale di Busoni fu La sposa sorteggiata, dall'omonimo racconto di Hoffmann (autore che l'aveva sempre attratto e ai cui ideali artistici si sentiva affine). Iniziò a lavorare al progetto nel 1905: il soggetto, pieno di fantasia, magia e simboli, era perfetto per una commedia musicale-fantastica, possedendo quei requisiti che Busoni aveva indicato come presupposti indispensabili di qualunque opera. In pochi mesi terminò il libretto ma completò la partitura solo nel 1911. Dopo vari rifiuti, i diritti furono acquistati dall'Opera di Amburgo; La sposa sorteggiata andò in scena nel 1912, per sei sole rappresentazioni (non fu dunque un successo). Si trattava di un progetto ambizioso e di difficile realizzazione; un lavoro apparentemente leggero, con spunti di satira sociale e di costume, in cui Busoni contrappose ad un'ambientazione realistica (la Berlino del 1820) un piano magico e fantastico, proprio della sua concezione teatrale. Dal lato musicale, oltre a citazioni letterali di Mozart e Rossini, il chiaro tributo pagato alla tradizione è pari allo spazio lasciato all'innovazione, con largo impiego di scale pentatoniche, accordi per quarte sovrapposte e ambiguità modale e tonale; scrive Stuckenschmidt: " la novità dell'opera sta paradossalmente nel suo ritorno al passato dell'Opera. Essa si basa sull'accordo perfetto e sulla cadenza e privilegia nella condotta melodica e formale i periodi semplici. Ma dai contorni familiari emerge sempre, ad ogni istante, una singolare ambiguità, nella quale anche la frase più consueta irradia un bagliore nuovo, spesso fantastico". Molte delle soluzioni introdotte da Busoni nella 'Sposa' (danze con o senza canto, numeri chiusi in foggia di ballata, racconti che sospendono l'azione, intere scene strutturate come sezioni in forma chiusa, passi in cui si prefigura la tecnica dello Sprechgesang), avranno in seguito un ruolo importante nel teatro contemporaneo.

Nel 1917, a Zurigo, andarono in scena il "Capriccio teatrale in un atto" 'Arlecchino ovvero Le finestre' e la favola cinese in due atti 'Turandot'. L'Arlecchino rappresenta una tappa importante, come ci testimoniano alcuni autorevoli commenti: " L'Arlecchino di Busoni è un coraggioso attacco contro il militarismo e il nazionalismo, potenze predominanti di quegli anni. La sua forma è antiromantica, la sua melodia è orientata verso Mozart e Cimarosa, l'armonia è secca, chiara e basata sull'accordo perfetto, senza mai cadere nel convenzionale. La recitazione e il canto si integrano a vicenda come nel Singspiel. I personaggi sono tratti dalla Commedia dell'arte, e, sotto la maschera di Arlecchino, Busoni (che è autore del libretto) dice senza fronzoli, al pubblico della

prima guerra mondiale, la verità...Dei tre pagliacci della musica moderna ( gli altri due sono il Petruska di Staviniskij e il Pierrot di Schonberg), l'Arlecchino di Busoni è il più aggiornato ai tempi" (H. Stuckenschmidt, La musica moderna); " Dal Flauto magico Busoni desunse la compresenza di elementi elevati e scherzosi, educativi e divertenti, sacri e profani, facendone il mezzo di espressione della sua idea di moralità in ambito non soltanto artistico" (S. Sablich, Busoni). La scelta di Arlecchino fu dovuta in realtà ad un ripiegamento: dopo aver cullato a lungo il progetto di realizzare una grande opera italiana sulla figura di Leonardo (il librettista doveva essere in questo caso D'Annunzio), Busoni si arrese, scelse un altro soggetto italiano realizzando però in sostanza un'opera assai poco italiana (ma destinata a lasciare il segno nel teatro europeo). Appositamente composta per completare la serata (l'Arlecchino da solo non bastava), la Turandot è la trasposizione in opera della suite del 1904; in soli tre mesi Busoni approntò musica e libretto. Caratteristiche musicali principali l'abbondanza di ritmi di marcia e danza nonché scale, modi e motivi orientali filtrati in chiave moderna e anticonvenzionale. Anche se Busoni presentava la Turandot come "un esempio della nuova Commedia dell'arte" (avendo introdotte nella fiaba alcune maschere), l'omaggio più sentito fu ancora quello tributato alla tradizione della farsa di carattere magico austriaca e tedesca e al Flauto magico. Dopo queste prove Busoni si sentì pronto per affrontare il lavoro che lo ossessionava ormai da anni (la prima comparsa di Faust tra i suoi appunti risale al 1910) e, come abbiamo anticipato, ad esso dedicò le sue energie: "...la vicenda creativa del dottor Faust si legò sempre più alle vicende esistenziali di Busoni, divenendone quasi la proiezione autobiografica e il tentativo di racchiudere in una sola opera tutte le esperienze della sua arte" (S. Sablich, Busoni).

Il libretto che Busoni aveva scritto, ispirandosi all'omonimo dramma per marionette, era un poema drammatico di alto livello letterario pieno di simboli mistici e paragoni fantastici; anche la scelta musicale fu coerente con quanto ampiamente teorizzato: "versare un contenuto romantico in forme classiche" (Stuckenschmidt). Opera di gran compattezza formale, il Doktor Faust si colloca agli antipodi del dramma wagneriano musicato in continuità, in virtù di un impianto che privilegia le scene mutevoli e autonome; è altresì distante dall'opera italiana per tipo di melodia e polifonia, e lontano anche dal teatro verista per l'organizzazione del libretto e lo sviluppo drammatico dell'azione, mai violento. " Il Faust di Busoni è il dramma, è l'opera dell'intellettuale europeo; nella partitura molte correnti dell'arte moderna confluiscono a formare una sintesi, la cui grandezza forse risulterà chiara soltanto alle generazioni future" (Stuckenschmidt).

Alla morte di Busoni il compito di portare a termine la partitura fu affidata a Philipp Jarnach, il più anziano e dotato dei suoi allievi; l'opera, rappresentata la prima volta il 21 maggio 1925 a Dresda, fu accolta più con rispetto che con entusiasmo e non entrò mai nel repertorio stabile dei grandi teatri. Per alcuni, come Stuckenschmidt, il Doctor Faust rappresenta il capolavoro di Busoni, un'eredità lasciata alla generazione seguente e raccolta da pochi, (Hindemith e Britten). Per altri musicologi, come S. Sablich, si tratta



di una grande occasione mancata. Per altri ancora il Doktor Faust costituisce un "tragico testamento, nel quale la coscienza etica del mondo s'infrange e l'individuo alienato non può confidare se non all'eternità la speranza di riscatto" (L.Rognoni, Fenomenologia della musica radicale). A mio avviso quest'opera, che doveva rappresentare la summa della sua poetica, anche se incompiuta (o forse proprio per questo motivo) costituisce il vertice della sua vicenda artistica e umana. Rimane forte la sensazione che Busoni, trattando la partitura come una tela di Penelope, non l'abbia volutamente portata a termine; se così è stato, è l'uomo che va giudicato (o, meglio, capito), non il musicista. Il fatto che il Doktor Faust non sia valso a Busoni la consacrazione definitiva non può sminuire l'importanza delle sue composizioni e il suo ruolo da protagonista nella musica europea di inizio secolo.

Una piccola 'carrellata' sul periodo ci può aiutare a confrontare cronologicamente l'opera di Busoni con quella di alcuni suoi contemporanei:

- 1902 - Pelléas et mélisande - C. Debussy
- 1905 - Salome - R. Strauss
- 1906 - Kammer-symphonie - A. Schönberg
- 1908 - Elektra - R. Strauss
- 1909 - Cinque pezzi per orchestra - A. Schönberg
  - Erwartung - A. Schönberg
  - Cinque movimenti, quartetto d'archi - A. Webern
- 1910 - Uccello di fuoco - I. Stravinskij
  - Préludes, 1° libro - C. Debussy
  - Quartetto per archi, op. 3 - A. Berg
- 1911 - Sei piccoli pezzi per pianoforte - A. Schönberg
  - Prometeo - A. Skrjabin
  - Petruska - I. Stravinskij
  - Allegro barbaro - B. Bartók
- 1912 - Pierrot lunaire - A. Schönberg
- 1913 - La sagra della primavera - I. Stravinskij
  - Préludes, 2° libro - C. Debussy
- 1918 - Histoire du Soldat - I. Stravinskij
- 1921 - Wozzeck (rappresentato nel 1925) - A. Berg

Tornando a Busoni, mi piace chiudere questo paragrafo con un parere che suona un po' come un epitaffio e ci ricollega allo "equivoco" citato all'inizio: " Sappiamo che, in genere, proprio i più grandi pianisti e i maggiori direttori d'orchestra non sono compositori o sono cattivi compositori, mentre vi sono grandi compositori che sono stati anche grandi pianisti, come Liszt, Chopin e Busoni..." (L. Rognoni).

## Busoni insegnante

L'importanza dell'attività didattica di Busoni non riguarda solo la sua opera d'insegnante di Pianoforte prima e di Composizione poi, ma anche la monumentale produzione delle revisioni e delle trascrizioni (Liszt e soprattutto Bach), attraverso le quali creò una nuova tecnica pianistica e arricchì la letteratura dello strumento d'opere straordinarie. Interessante a questo proposito un ricordo di A.Casella (appassionato divulgatore e continuatore in campo didattico del lavoro di Busoni) pubblicato in Italia nel 1940: " ...si deve infatti alla formidabile personalità di Busoni la scomparsa di tutti quegli elementi di corruzione e decadenza che si erano poco a poco infiltrati nelle esecuzioni dei maggiori pianisti, e che consistevano nella mancanza di sincronismo tra le due mani, nell'abuso degli arpeggi, nella scarsa chiarezza degli accordi...E questa rinnovata concezione del pianismo risulta ancora luminosa dalla sua musica pianistica e dalle sue magistrali trascrizioni nelle quali è definitivamente abolito il vecchio e detestabile procedimento di anticipare il basso sulle parti superiori".

Artista totale, prodigo, dotato di grande personalità ma rispettoso di ogni attività artistica, Busoni esercitava sugli allievi un fascino magnetico; suo grande merito è di aver usato questo ascendente con grande sensibilità e rigore, ponendosi nei loro confronti come modello di musicista e creatore, con il compito dichiarato di portare alla luce talenti originali, non di produrre imitatori.

Dopo le interlocutorie esperienze presso i conservatori di Helsinki e Mosca, furono i corsi di perfezionamento che Busoni tenne a Weimar (1900/1901) a rivelare appieno le sue doti di insegnante. Libero dalle limitazioni di orario e programma dettate dal conservatorio, egli concepì l'insegnamento come un colloquio ininterrotto sulla musica e le arti, comunicazione e confronto fra individui mossi dal comune amore per la bellezza; per qualità e quantità raggiunse risultati notevolissimi, paragonabili solo a quelli di Liszt. L'incarico a Berlino nel 1920, con il conferimento della cattedra di perfezionamento in Composizione presso l'Accademia delle Arti, fece sì che dalla sua scuola uscissero anche molti compositori, tra i quali Philip Jarnach, Kurt Weill e Wladimir Vogel. Per comprendere la statura di Busoni come maestro sono fondamentali le testimonianze dirette; lo stesso Vogel ricorda: " come insegnante, Busoni non era un dogmatico o un pedagogo alla maniera di Hindemith o di Schoenberg, non ha mai imposto uno stile o una corrente... la letteratura...la pittura gli offrivano ricchi e svariati argomenti di conversazione. Forse è anche per questo che i compositori usciti dalla sua scuola hanno battuto strade così diverse, han saputo sviluppare la propria personalità...a ciascuno di essi Busoni diede, come base, un'inconfondibile eticità di fronte alla musica". Altro significativo ritratto di Busoni insegnante è quello di H.Stuckenschmidt: " L'effetto stimolante che emanava continuamente da lui era incomparabile. Era un ricercatore appassionato di nuove forme, di nuove possibilità espressive dell'arte; e tuttavia era un formalista severissimo in tutte le questioni inerenti al mestiere di compositore. Il suo geniale talento pedagogico faceva sì ch'egli sapesse sviluppare in

ogni allievo il lato individuale, personale, inconfondibile. Busoni formava ogni spirito che venisse a contatto con lui, ma non esercitava alcun influsso dal punto di vista stilistico. Gli allievi di Sconberg di Schereker si riconoscono da alcuni tratti comuni; quelli di Busoni hanno attinto energia alla sua maestria, alla sua tecnica universale, senza imitarlo. Ognuno è una personalità conclusa in sé, quasi senza tratti comuni.". Chiudiamo questo paragrafo dedicato a Busoni insegnante con una testimonianza di J.Wassermann, tratta dalla lettera pubblicata a Berlino nel 1925 col titolo 'Ferruccio Busoni, in memoriam':" Così come nella sua opera non si era sottomesso al culto del particolare, ritmo o armonia o linea melodica, aspirando invece a ciò che egli chiamava la 'sfera', anche come uomo non voleva obbligarsi e scindersi in nessuna regione dello spirito o dell'attività privata: non si poteva essere un pianista o un compositore o uno scrittore o un insegnante o un direttore d'orchestra, ma si aveva il dovere di completarsi nell'arte come uomo in tutte queste direzioni. Il fatto che ciò non fosse filosofia o dottrina, ma esperienza ogni giorno rinnovata, e che perciò essa diventasse un'esperienza anche per coloro che lo circondavano ansiosi di apprendere e di assimilare, spiega il miracolo del suo influsso, della forza spirituale che da lui emanava e dell'adorazione di cui era fatto oggetto soprattutto da parte dei giovani".

## Busoni e l'Italia

Per comprendere la complessa figura di Ferruccio Busoni non si può prescindere da quello che fu il suo contrastato rapporto con l'Italia. Lui si sentiva italiano e si dichiarò sempre 'italiano all'estero'. L'Italia però rappresentò per Busoni un concetto più ideale che reale, poiché la sua mentalità e le sue basi culturali e musicali furono tedesche. Egli sognava in italiano, ma pensava in tedesco!

A rendere ancora più intricata la vicenda c'è la sproporzione tra l'importanza del ruolo svolto da Busoni in Europa, e la scarsa attenzione dedicata in Italia a lui (in vita), e poi alla sua figura. Escludendo i primi undici mesi di vita trascorsi ad Empoli ("il paese") ed il rapporto col padre, le prime vere esperienze italiane di Busoni risalgono al 1882, con concerti a Milano e Bergamo ed il successo di Bologna. Questo significa che la formazione di Busoni è interamente di marca tedesca: fu il padre Ferdinando a scegliere, per arricchire la sua preparazione musicale, i principali centri dell'impero austriaco e a spingerlo con insistenza verso Bach. Bastarono però poche occasioni al giovinetto (ascoltare il Rigoletto, e poi alcuni lavori di Rossini) per farlo innamorare dell'opera italiana. Gradualmente egli prese coscienza di quella parte d'animo latino che in lui conviveva con l'anima tedesca. Appena ventenne Ferruccio pubblicò il saggio 'Stato della musica in Italia', in cui già traspariva il suo grande amore per l'opera italiana: " sebbene la geniale triade Rossini, Donizetti, Bellini...abbia smesso da tempo di creare senza trovare chi li sostituisca, sarebbe tuttavia completamente errato credere che la vecchia opera sia realmente sepolta e che il pubblico italiano non apprezzi e non ami più le sue melodie. In Italia più che altrove il teatro è un 'istituzione popolare..." Il ritorno in Italia da adulto, nel 1895, dopo una serie di viaggi che l'aveva visto acclamato in tutta Europa e in America, gli provocò un tumulto di sentimenti contrastanti; alla moglie scrisse di "questa sensazione di trovarmi in un paese conosciuto e pur estraneo, questo carattere in parte attraente in parte scostante che trovo in Italia"; ed ancora, parlando dello stato delle istituzioni musicali: " le condizioni sono, per il momento, senza speranza. Sarebbe un lavoro gigantesco portare questo paese soltanto al punto di sapere e credere ciò che in Germania si sa e si crede già da gran tempo. Ma quando si fosse raggiunto questo punto, gli altri paesi avrebbero progredito ancora".

Busoni ritornò in Italia per concerti nel 1902, e poi quasi ogni anno dal 1906 al 1913; ritorni che nelle sue lettere appaiono come laceranti: " è un'interruzione del mio Io reale che, fuori, nel mondo, è celebre, attivo, volto al futuro, mentre qui un bambino invecchiato viene riportato indietro di 25 anni nell'ambiente rimasto immobile della sua infanzia!... si potrebbe piangere sullo stato di questo paese". Paese che comunque continuava ad attrarlo, al punto da farlo sentire investito di una missione: " vorrei dare a quest'Italia un'opera nazionale, come Wagner l'ha data alla Germania e come qui ancora non c'è. Sento che sono in grado di farlo e che deve diventare il compito della mia vita. Verdi non ha avuto una meta precisa, e quel che è venuto dopo di lui sono puttane. Mozart avrebbe potuto essere il classico italiano, ma qui non lo conoscono

quasi." La tentazione di tornare a lavorare in Italia era concreta; nel 1906 aveva proposto a Emilio Anzoletti la formazione di un'orchestra sinfonica stabile italiana, con base a Bologna ma attiva anche a Trieste, Milano e Firenze. L'occasione propizia sembrò arrivare con l'offerta, nel 1912, della carica di direttore del Liceo Musicale 'G.Rossini' a Bologna, proprio la città più adatta per l'ambizioso compito che si prefiggeva: ridare alla tradizione strumentale italiana l'importanza che le spettava (e che era stata offuscata dall'opera) e recuperare il terreno perduto nei confronti del sinfonismo classico e romantico tedesco. Ci pensò per un anno intero; proprio prima d'iniziare il nuovo incarico scriveva alla moglie: "...negli ultimi giorni sono giunto alla convinzione mostruosa che gli italiani (ora) non sono un popolo dotato di senso artistico". Forse presagiva il fallimento e già si ritraeva prima di cominciare. Il tentativo di portare al livello della sua cultura cosmopolita la vita musicale di una città italiana (se pur progredita) agendo dall'alto invece che dal basso si risolse in un disastro. Terminati i corsi si rifugiò a Berlino, dove lo colse lo scoppio della guerra. L'improvviso voltafaccia dell'Italia, con la successiva entrata in guerra contro Austria e Germania mise Busoni (e come lui un gran numero d'intellettuali e di persone comuni) di fronte ad una decisione drammatica. La scelta di neutralità, del tutto coerente con il suo sentire, fu letta dai più (soprattutto in Italia) come una fuga, e non gli guadagnò certo molte simpatie. Da parte sua, dovette amaramente constatare quanto ingombrante fosse la sua coscienza di pensatore libero, umanista e antimilitarista, nell'epoca di barbarie che si andava profilando. Un limpido esempio di questo stato d'animo si trova nell'articolo 'Il caso di guerra Boccioni', pubblicato da Busoni nel 1916 in memoria dell'amico pittore. Egli si scagliò con veemenza contro i giornali italiani, che nel cantare le doti di patriota ed eroe del pittore caduto al fronte avevano completamente taciuto della sua figura umana e artistica. Nel 1917 Busoni si trovò poi, del tutto innocente, nel mezzo di uno scandalo nazionale: un articolo, pubblicato a Ginevra (palesamente falso e poi smentito dallo stesso giornale), lo dava in procinto di tenere un concerto a Bruxelles per incarico delle autorità militari tedesche. Tradimento! Dello stesso periodo il naufragio del tentativo di instaurare un rapporto continuativo con la casa editrice Ricordi (che già aveva rifiutato, pochi anni prima, la sua prima opera, *La sposa sorteggiata*). L'editore, alla proposta di trattare le sue composizioni, aveva replicato proponendo una collaborazione a edizioni di opere classiche. In una lettera ad un amico, Busoni così commentava: " capirai che non posso dedicare il sesto e ultimo sesto della mia vita a far delle edizioni istruttive per la prima Casa Editrice Italiana".

In quest'amara osservazione traspare la consapevolezza di un rapporto con la 'Patria' forse definitivamente compromesso. Nel 1921, a Roma, fu insignito del titolo di Commendatore della Corona d'Italia (mentre lui si sarebbe atteso la cattedra di composizione a S.Cecilia); osservò con amarezza che quello era l'unico riconoscimento ufficiale avuto dall'Italia. A questo punto, per Busoni (che si sentiva vicino alla fine), il rapporto con l'Italia assunse i connotati di una piaga dolente. Quanto lui fosse fragile e vulnerabile sull'argomento si evince anche da questo ultimo episodio: nel 1922 Alfredo

Casella, in una lettera in cui sollecitava un suo intervento a favore dei musicisti italiani, gli si rivolse, forse credendo di far cosa gradita, in tedesco! Busoni andò su tutte le furie e, ferito nel suo orgoglio di "italiano all'estero", trascinò la contesa per quasi un anno. Dal tono e dai contenuti di questa sua lettera a Casella (del 1923), in cui Busoni cercava di por fine alla feroce polemica, che lui stesso aveva montato, possiamo intuire quanto fosse emotivamente coinvolto: " apprezzo pienamente l'ingegno, le aspirazioni e, in buona parte, anche i risultati della scuola italiana d'oggi; ma non scorgo ciò che vi sia d'italiano in esso. E ciò mi tormenta! In questo son più nazionale e più italiano io... di tutti Voi. Abito in Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e Voi, Italiani in Italia, esultate Strauss, Stravinski, Debussy! Insultate Puccini, rinnegate Verdi, e Vi prostrate - a Roma - dinanzi a delle mediocrità tedesche. Nell'agire così, non Vi mostrate imparziali e generosi verso gli stranieri; - vi confessate dipendenti! - gli stranieri - ecco ciò che ne segue - accettano negligeramente il tributo, e vi considerano vassalli. Non ci meravigliamo d'esser trattati secondo il nostro proprio atteggiamento. Anche di questo io soffro. - Rifletta un po' su questo mio argomento". Questo è l'epilogo. La lunga serie di incomprensioni corse tra Busoni e l'Italia ha forse contribuito al parziale oscuramento della sua figura qui da noi; sicuramente ha pesato molto sulla sua vicenda umana, ma non solo in senso negativo. Credo che l'essere stato 'italo-germanico-cosmopolita' (tedesco per formazione, latino per sensibilità e gusto della melodia, cosmopolita per vocazione e amore della libertà), abbia rappresentato un gran patrimonio per l'artista, quel valore in più che egli seppe aggiungere alle doti di straordinario virtuoso avute in regalo dalla natura.

## Busoni testimone del suo tempo

Nell'arco della sua vita Busoni ebbe modo d'incrociare un numero impressionante di personalità (sia dell'epoca che andava tramontando che di quella che stava sorgendo), e di visitare moltissimi Paesi. Osservatore acuto, dotato anche sotto il profilo letterario, annotò puntualmente le sue impressioni e i suoi giudizi sia nelle numerosissime lettere sia nei frequenti saggi. Si tratta quindi di uno straordinario, anche se tutt'altro che imparziale, testimone. Indagando su Busoni sono dunque incappato in una lunga serie di annotazioni, episodi e aneddoti, da cui a tratti emerge l'opinione che Busoni aveva dei suoi illustri contemporanei e, di riflesso, quella che aveva di sé. Molte di queste osservazioni hanno trovato una logica sistemazione nei rispettivi paragrafi (come quello sull'Italia o sul pensiero estetico). I frammenti rimanenti (testuali o riassunti), ho deciso di raggrupparli qui. Non sono certo questi schizzi, che nulla aggiungono sul piano dello spessore, a fare la storia della musica; si tratta solo di note di colore, per rendere più vivo il ritratto si qui tracciato. Per questo li riporto, schematicamente, in ordine cronologico.

1876 - a Vienna Busoni (età 10 anni) ascolta Brahms, che lo delude come pianista ma l'entusiasma come compositore; anni dopo Brahms gli rilascerà una lettera di presentazione per il direttore del Conservatorio di Lipsia.

1877/1879 - a Vienna ascolta Rubinstein (che prende a modello) e Liszt (ormai anziano, che lo delude). Entrambi, sentendolo poi suonare (anche composizioni proprie e improvvisazioni), avranno per lui parole d'alto incoraggiamento, ma lo metteranno in guardia sia dai massacranti giri di concerti che dallo studiare composizione in conservatorio a Vienna.

1882 - ad Arezzo incontra Arrigo Boito, che lo incita a perseverare nella composizione. Il frutto sarà la cantata "Il sabato del villaggio", sul testo di Leopardi, prima vera affermazione in veste di compositore. "Non dimenticherò mai che Boito, molto più tardi, si mostrò indignato che io avessi dedicato tanto tempo al pianoforte, e tanto poco alla composizione. Egli fu quasi il solo a intendere il mio dovere artistico in questo modo, e io accolsi questo rimprovero come la più meravigliosa delle lodi ...".

1883 - in una lettera da Vienna: " qui c'è musica dappertutto, anche troppa. le dispute tra Wagneriani e anti-Wagneriani non sono ancora finite. Anche Brahms ha il suo partito, e Slavi e Tedeschi sono sempre in lotta. Così il mondo va avanti come tra cani e gatti: eterna agitazione, senza di cui il mondo non esisterebbe...".

1892 - in una lettera dall'America: " in America la media è più alta che altrove, ma nello stesso tempo vi è molta più media che altrove: così che, se non mi sbaglio, tutto sarà presto media".

1894 - a Berlino ascolta il Falstaff di Verdi, da cui rimane profondamente colpito. Scrive al Maestro una lettera colma d'ammirazione e devozione che poi però, per ragioni ignote, non spedisce. : " Illustre e venerato Maestro, già da molto tempo è nato e s'è

accreciuto in me il desiderio ...di presentarmi a Lei, di entrare in un rapporto qualsiasi col primo compositore d'Italia, con uno degli uomini più nobili del nostro tempo..."

1896 - a Vienna, in un concerto trionfale, ci sono ad acclamarlo Hanslick e Brahms. Si tratta di una sonora rivincita. Qualche anno prima aveva scritto al padre: " detesto l'Austria per tutte le privazioni e le amarezze che mi ha procurato...non vi tornerò fino a quando non vi sarò chiamato, ossia fino a che io non sia divenuto tanto famoso che si sia costretti a chiamarmi a Vienna".

1903 - Londra - Il rapporto tra Busoni e Mahler fu stretto e allo stesso tempo conflittuale: Busoni era entusiasta del direttore ma non apprezzava il gigantismo orchestrale del compositore. Troviamo una simpatica conferma di questo giudizio in una lettera alla moglie; Busoni vi commenta le difficoltà incontrate per inserire i lavori di Mahler nella rassegna di musica contemporanea che promuoveva a Berlino: "Mahler ha accettato subito di venire senza onorario, ma è difficile mettersi d'accordo sul programma. La Quinta Sinfonia non è ancora finita e la Terza, che vorrebbe fare, esige un coro di donne e ragazzi, un contralto solista e i passeggeri dell'Arca di Noè. Ma poiché non ho a mia disposizione né coccodrilli contralti, tenori e bassi, né serpenti cromatici, né uccelli del paradiso a pedale...".

1904 - Manchester - da una lettera alla moglie: " qui regnano le tenebre e il gelo, come in un girone dell'inferno dantesco ideato con raffinatezza, dove stanno, digrignando i denti e privati della vista, i virtuosi viaggianti avidi di gloria e di danaro, che hanno sprecato per questi scopi la migliore parte della loro vita...".

1908 - da una lettera alla moglie: " Rigoletto! avevo sentito una sola volta finora quest'opera, nella mia più tenera infanzia...non sono molti anni (forse quattro) che ho visto per la prima volta lo spartito per pianoforte. La musica della festa e il coro bisbigliato li avevo ricordati perfettamente".

1909 - Trascrive il secondo dei 3 Klavierstücke op.11 di Schonberg in una 'interpretazione da concerto'; Schonberg gli ricambierà il favore trascrivendo per piccola orchestra da camera la Berceuse élégiaque. Si tratta di uno scambio di cortesie, che funge da 'riconoscimento reciproco' in un rapporto caratterizzato dalla reciproca freddezza.

1911 - New York - assiste alla rappresentazione del suo Berceuse élégiaque, diretto da Mahler, al quale si è riavvicinato. In quest'occasione fa la conoscenza di Arturo Toscanini, " Il musicista più intelligente che abbia incontrato, sinora, a prescindere, forse, da Strauss".

1911 /1912/1913 - Parigi - Busoni incontra Gabriele D'Annunzio in un paio di occasioni; all'opinione critica che già ha per l'autore di teatro si aggiungono le riserve per i suoi atteggiamenti da divo. Nonostante i cattivi presupposti, forse attratto dall'importanza che D'annunzio aveva per l'Italia e dalla sua indubbia musicalità, propone al poeta una collaborazione per discutere circa una possibile opera su Leonardo (il Faust italiano).



Della prima seduta scrive alla moglie: "...sembrava Mefistofele quando riceve lo scolaro...è stato estremamente interessante, ma a volte mi scappava un sorriso". I due non sono destinati a capirsi ed in breve il progetto sfuma. Sempre a Parigi, durante una discussione con Debussy su come rendere 'effetti acquatici' sul pianoforte, mette fine allo scambio di idee suonandogli estasiato Giochi d'acqua a Villa d'Este di Liszt.

1916 - Umberto Boccioni, poco prima di cadere al fronte, ritrae l'amico Busoni durante le vacanze sul lago Maggiore. Busoni nutriva per il futurismo pittorico e musicale una forte antipatia ma aveva grande stima di Boccioni, e commemorò la sua figura pochi mesi dopo con un vibrante articolo.

1916 - Arnold Schonberg è colpito dalla lettura della seconda edizione del saggio di Busoni 'Abbozzo di una nuova estetica della musica' che commenta con molte annotazioni a margine (non sempre positive). Sono forse questi pochi appunti a salvare il lavoro di Busoni dall'oblio.

1919 - Londra - G.B. Shaw, dopo aver assistito ad un suo concerto gli scrive: "...come compositore Ella dovrebbe prendersi uno pseudonimo. In generale non si ammette che una persona sia capace di far bene più di una cosa...".

1922 - Berlino - da una lettera a F.Windisch: "...vi è un grazioso aneddoto, che racconta come allo scià di Persia, in visita nella nebbiosa Londra, fosse stato chiesto se fosse vero che nel suo paese si adori il sole. Lo scià avrebbe risposto: se conosceste il sole, lo adorereste anche voi. Così una volta Stravinskji mi fece dire da una terza persona che lo stupiva apprendere che io ammiro i classici tedeschi. Io, allora, incaricai quella terza persona di rispondere a Stravinskji: se conoscesse i classici tedeschi, li apprezzerrebbe anche lui..."

## Conclusione

Questa ricerca mi ha dato l'opportunità d'avvicinare un autore che non conoscevo; ho ascoltato ottima musica, inquadrato meglio un periodo storico di grande importanza per l'arte moderna, e ho anche ritrovato alcuni temi tuttora di grande attualità nell'ambito che mi è più familiare, il jazz. Tra gli scritti di Busoni spiccano molti passaggi che aprono squarci su un ipotetico e mistico futuro musicale. Il fatto che egli non abbia indicato come questo sarebbe avvenuto e la corrispondenza tra alcune delle sue profezie e la realtà che viviamo (musica elettronica, stereofonia etc.) lo fa sembrare un Giulio Verne della musica. Mi colpiscono però anche molte sue annotazioni più concrete, che sembrano tratte da dibattiti odierni. Il rifiuto delle etichette e della distinzione in generi, per esempio, è da anni un punto fermo per molti importanti musicisti di jazz (M.Davis, J.Zawinul, W.Shorter). L'osservazione con cui Busoni chiude lo scritto 'Cosa si chiede al pianista' ("colui per la cui anima non è passata una vita non dominerà mai il linguaggio dell'arte"), pur rasentando il tono melenso, l'accosta ai maestri che hanno tramandato l'arte e i segreti del jazz e dell'improvvisazione. La polemica sulla vacuità delle tendenze e la spasmodica (e artificiosa) promozione del "nuovo" sembra pennellata sulla nostra epoca, dove sono le esigenze del mercato a determinare i gusti del pubblico e non il contrario.

E cosa dire della lettera a Casella (1923) in cui Busoni denuncia la sudditanza italiana nei confronti di prodotti musicali esteri? La sua vicenda umana ed artistica poi mi ha ricordato, per le molte analogie, quella di Roberto Rossellini. Protagonista in un'epoca in cui l'exasperata contrapposizione delle ideologie non dava scampo a chi non si schierava, anche Rossellini (cosmopolita, umanista visionario e testimone in anticipo sui tempi), pagò per la propria lucidità, autonomia e lungimiranza di giudizio.

In queste settimane Busoni ha conquistato la mia ammirazione, la mia stima e la mia simpatia, lasciandomi la sensazione d'essermi occupato di un "nuovo classico".

## Riferimenti bibliografici

- S.Sablich , Busoni, EDT/ Musica; nell'appendice i testi integrali di: H.Pfitzner,  
Pericolo futurista  
A.Casella, Busoni pianista  
J.Wassermann, Ferruccio Busoni, in memoriam  
L.Rognoni, Fenomenologia della musica radicale, Garzanti  
H.H.Stuckenschmidt, La musica moderna, Einaudi Editore  
AA. Vari, Il flusso del tempo, Scritti su F.Busoni, Edizioni Unicopli  
Quirino Principe, Espressionismo e musica/saggio inserito nel volume  
Espressionismo tedesco: arte e società, Bompiani

## Contatti

Angelo Peli

tel: 030/8910218 e-mail: [angelo.peli @ tin.it](mailto:angelo.peli@tin.it)

<http://digilander.iol.it/angelopeli>

c/o 'altrosuno' via J.Robusti, 88/d 25124 Brescia

tel: 030/2312254 e-mail: [info@altrosuono.org](mailto:info@altrosuono.org)

[www.altrosuono.org](http://www.altrosuono.org)