



## **FERRUCCIO BUSONI UMANISTA**



# Ferruccio Busoni umanista

## PREMESSA

*Questo scritto fu composto intorno al febbraio-marzo del 1970 in occasione di una conferenza che tenni in Roma presso un'associazione italo-tedesca che recava il nome di "Cuncti gens una". All'epoca, anche se era da poco trascorso il centenario busoniano, il compositore godeva (si fa per dire) della totale ignoranza presso il gran pubblico ed era ricordato soprattutto come il pianista e il trascrittore delle musiche di Bach; la questione che ancora teneva banco era se Busoni fosse da considerarsi più tedesco che italiano o viceversa. Di questo dibattito qui ne rimane gran traccia, ed occupa tanto di quello spazio che oggi non gli dedicherebbe alcuno in un serio articolo.*

*Lo scritto è quindi, molto datato, sia sotto questo punto di vista, sia per non considerare la non indifferente quantità di materiale pubblicato su Busoni negli ultimi decenni, sia, non ultimo, per la giovanile età dell'autore che si esercitava allora nella sua prima critica musicale, puerilmente alimentato più dall'entusiasmo verso colui che divenne nella sua vita semplicemente «Il Maestro», che da una vera e propria analisi critica.*

*Ma al di là di alcune ingenuità espressive e di pensiero, le righe conservano un certo valore, non solo affettivo ma anche di testimonianza di vita, specie per l'autore, che ora sottolinea con soddisfazione che all'epoca in cui la gioventù a lui coetanea sciupava il proprio tempo appresso a gruppetti di musica di cui, grazie a Dio, non è rimasto nulla, almeno assai poco, egli scriveva su Busoni.*

*Per questo motivo nel pubblicare in internet questo breve saggio, di esso non ho cambiato nella sostanza quasi nulla, ad eccezione di qualche aggettivazione troppo retorica (giudicata con il senno di poi) e di qualche lieve correzione formale.*

## Lo stile

Seppure la produzione musicale di Busoni non sia così cospicua come quella di molti musicisti a lui antecedenti (e di alcuni a lui contemporanei), seppure Busoni non abbia mai affrontato alcuni generi musicali, come, ad esempio, la sinfonia assai in auge al suo tempo, se non è dalla quantità o dal genere, bensì dalla qualità che si giudica, tutte le sue composizioni grandeggiano per l'arditezza con cui sono state concepite: sembra di essere di fronte a quelle costruzioni tipicamente rinascimentali dove la maestosità collabora con la gentilezza della forma, è indirizzata ad accrescerla, cementandosi con essa in un nuovo essere organico dal quale esce rigenerata, la parola stile: uno stile possente, slanciato, ma soprattutto unico.

È possibile iniziare di qui la nostra disamina, cioè dallo stile che, al pari dei lineamenti umani, costituisce in musica (ma certo non solo qui) la fisionomia esterna, la formella entro cui viene calato l'essere che da essa anche si distingue, creandosi così una identità di concetti fra interiore ed esteriore, non andando lontani da quel motto greco secondo il quale bellezza e virtù dovevano camminare appaiate.

Tutti conosciamo lo stile di Beethoven ad esempio, perché sappiamo leggere e distinguere in una data armonia, in una certa frase, l'impronta personale del compositore, l'immagine di lui che abbiamo imparato a conoscere e che portiamo con noi: in fondo, se si ama uno stile, è perché questo trova corrispondenza con un nostro stato

d'animo, con un *pathos* che è anche il nostro: ci appropriamo di quel modo di pensare, proviamo le medesime emozioni del compositore. Ma se di stile si può parlare per ogni compositore, per Busoni questo vocabolo è, a seconda di come lo esaminiamo, ricco o povero di contenuto.

Se parliamo infatti di espressione, di individuazione, di coerenza, da questa angolazione Busoni possiede sicuramente uno stile. Se parliamo, al contrario, di stile nel senso che tentiamo d'individuare sotto una determinata forma, un'etichetta, tutta o gran parte della sua composizione, la parola è senz'altro insufficiente: di unico stile per Busoni si può parlare soltanto ad una condizione: che si intenda per stile quello che altri chiama individualità. La differenza è fine, ma la seconda parola è di contenuto più ampio della prima, perché con essa s'intendono indistintamente tutte le pulsioni, le emozioni che spingono un individuo ad agire, tutta la sua *humanitas*, tutto il suo sentire, tutto il suo partecipare alla vita.

Così come non si potrà dire, ad esempio, che Beethoven è tutto romantico (nel suo romanticismo ci sarà sempre un po' di retaggio di idee classiche e profezia di futuro), egualmente non potremo dire che Busoni si esaurì in un solo movimento stilistico. In vita Busoni fu attratto infatti da vari e diversi accidenti, si passò il termine altamente improprio, ma non ne fu mai dominato, cercò, al contrario, di dominare tutto, di far confluire ogni particolare, quasi un tassello dell'universo, in quello che divenne poi la sua Estetica, quella personale così come consegnata alle stampe. Tutto ciò che cadeva sotto la sua diretta osservazione lo studiava, lo assimilava, s'impadroniva del nuovo senza dimenticare il vecchio, e fu solo così che poté serbare completa originalità ed indipendenza di pensiero pur interessandosi al Futurismo, al Simbolismo, all'Espressionismo, . . . formulare idee, scrivere della teoria della musica, e tenere un contegno prettamente personale.

Molteplice eppur unico, articolato ed unito nel segno di un possente credo personale, così si sviluppa lo stile busoniano. Esaminando una sua singola composizione non è possibile comprendere il suo essere che, tra l'altro, non discende solo dalla musica, tanta parte avendone anche il suo pensiero, la sua formazione culturale come si compose dall'educazione artistica intera; le melodie non sono mai fini a se stesse, tutto viene proiettato in una nuova dimensione, in un universo ampio ed arricchito che occorre guadagnarsi a piccoli passi. La sua musica è di fatto una civiltà della musica, un compendio di questa, ciò che con gergo teatrale potremmo chiamare, considerando l'epoca e il periodo di *transizione musicale* che la sua vita attraversa, la stretta finale prima della conclusione dell'ultimo atto, una civiltà riscoperta nei suoi più genuini valori, un alternarsi di luci, nient'affatto una musica contraddittoria, anzi, forse, la musica più coerente che mai ci sia stata data udire, la meno sognante, e comunque la più serena.

Busoni cioè, è quello che si vuole sottolineare, non ebbe, e non poté avere, un solo stile, in quanto i diversi movimenti culturali che attraversava non potevano lasciarlo indifferente. Terrei però a precisare e distinguere fra stile, da una parte, ed unità stilistica dall'altra. E mentre intorno allo stile si può parlare di naturale processo di evoluzione, per cui lo stile del compositore dei preludi si differenzia notevolmente, tanto per far due esempi cronologicamente assai distanti, dallo stile del compositore del *Faust*, per quel che concerne l'unità stilistica si deve annotare che essa rimane sempre costante. Di un cambiamento in questo senso si può parlare solo a condizione che uno stile non ne rinneghi un altro, che la personalità rimanga cioè sempre invariata.

## Fra Italia e Germania

Alieno da egoismi e meschini nazionalismi, Busoni sentì molto le due patrie, possiamo chiamarle così, entro le quali si sviluppò la sua opera, e gravità nell'una e nell'altra giungendo a sintetizzare senz'altro felicemente le due culture; non tutto nella sua musica è tedesco, non tutto è italiano. Molto probabilmente, Busoni fu semplicemente un italiano nell'animo che pensava e scriveva in tedesco, con tutte le conseguenze che questo comporta.

Molti sono i critici che su questo punto si sono divisi il campo dando luogo ad una di quelle oziose guerre partigiane tanto comuni nella nostra terra, e così c'è chi vede un Busoni tutto italiano e chi ne scopre uno totalmente tedesco, chi scorge nel grido *A Roma!* del finale de *La Sposa Sorteggiata* una dichiarazione di fede italiana; chi vede nell'ultima opera, il *Doktor Faust*, la conversione ultima e definitiva al mondo culturale germanico.

In effetti Busoni scelse una posizione scomoda: il solo fatto d'aver vissuto quasi sempre in Germania lo bollò per tutta la vita, inesorabilmente, come "tedescofilo". Mal visto per codesto motivo in casa nostra,<sup>1</sup> non

<sup>1</sup>Lo scoppio del conflitto bellico ebbe la sua rilevanza nell'allontanamento dall'Italia. Busoni che per tutta la vita conservò il passaporto italiano, allo scoppio del conflitto era all'estero per un giro di concerti e dopo l'ingresso in guerra dell'Italia non tornò in Germania scegliendo Zurigo quale luogo in cui attendere la fine degli eventi.

sufficientemente apprezzato come compositore neanche in Germania ove la fama del pianista offuscava quella del compositore, si potrebbe applicare a lui la frase che Thomas Mann pone nel finale in bocca a Tonio Kröger:

*Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe ich es in folgedessen ein wenig schwer.*<sup>2</sup>

Esaminare la posizione di Busoni in un conflitto fra questi due mondi, od in uno solo dei due escludendo l'altro, vorrebbe dire fortemente peccare in agilità di mente: solo nel superamento delle due culture che apposta perché così diverse sembrano nate per integrarsi (Göthe per primo se n'era accorto), è possibile vedere Busoni muoversi.

Il mondo culturale tedesco gli fu noto sin dalla prima infanzia tramite la madre triestina, figlia per metà di tedeschi e per metà d'italiani, e non ebbe per lui segreti od ostacoli di sorta. Accadde così che mentre le generazioni degli Sgambati e dei Martucci cercavano al di là delle Alpi un falso aggiornamento alla loro cultura (falso perché non indigeno), mentre altri più coscienziosamente cominciavano a scavare nelle biblioteche e negli archivi guadagnandosi l'appellativo di musicisti-archeologi, perdendo anni, cercando, e trovando, testimonianze dimenticate di una nostra musica strumentale del passato, mentre altri ancora si aggrappavano a fenomeni musicali ormai in via di estinzione, Busoni correva già da tempo la sua via. Lui non aveva bisogno di questi aggiornamenti: aveva assimilato con gli anni quella cultura e l'aveva nel sangue, era per lui una cosa naturale, non una moda o un'esigenza, un altro linguaggio, se si passa l'espressione, che gli era congeniale almeno quanto il primo.

Quando si ricordò dell'Italia il suo incontro fu la reviviscenza di un'emozione: come chi ritrovi un oggetto smarrito e che abbia persino dimenticato d'aver perduto.

Gli fu sufficiente un'audizione del *Rigoletto*, una lettura della partitura de *Un Ballo in maschera* perché iniziasse a nascere in lui la coscienza di scrivere un'opera in italiano. Dalla capitale austriaca scrive alla moglie: . . . *da due giorni sono perseguitato da un'idea più forte delle precedenti, e precisamente che dovrei scrivere un'opera italiana*. . .<sup>3</sup> Nasce in lui l'idea di un Faust italiano, e sul personaggio di *Leonardo* fa convergere le sue attenzioni. Pregherà D'Annunzio di scrivergli un libretto, ma questi, troppo preso di sé, non capirà la richiesta (l'importanza della richiesta, intendo dire): continui rinvii finché tutto evapora. Intendeva portare sulla scena un Leonardo che apparisse a poco a poco sempre più solo, come un saggio condannato dall'ignoranza all'ostracismo che lanciasse dalla notte degli abissi le sue profezie da una terra straniera, lontano dalla sua patria, con l'autorità della sua sapienza, . . . proprio come lui. . . Voleva dare all'Italia un'opera nazionale che non si risolvesse unicamente in gelosie, tradimenti e fedi non tenute, l'opera che allora l'Italia non aveva e che ancora attende, ma non vi riuscì.

Ancora. Ascolta il *Falstaff* e gli piace. Lo ascolta di nuovo a Berlino e confessa in una lettera che qui merita di essere ricordata in gran parte, tutta la sua stima per il compositore di Busseto:

*Udii nuovamente il "Falstaff" e mi piacque più che mai. Gli astri del Mascagni e Leoncavallo già cominciano ad impallidire. Fatto sta, che ad onta di tutti gli sforzi, né l'uno né l'altro arrivò più in là della "Cavalleria" e dei "Pagliacci".*

*In Belgio nacque una nuova letteratura, il simbolismo, nuovo genere che si propaga come incendio attraverso tutti i rami dell'arte. Mâterlink, in Belgio, rappresentante di questa scuola, è uomo di genio. . . La nuova tendenza invade a poco a poco la pittura, che imprende a dipingere mostri, fate, arcangioli, teste senza corpo e corpi senza capo, capelli blue, cieli rossi e mari neri in paesaggi che non possono esistere. Anche la mistica del cristianesimo, sotto l'influenza di Tolstoj v'ha la sua parte. "Parsifal" e la seconda parte del "Faust" ridivengono moderni, Hoffmann ed Edgar Poe tornano a galla. Che miserabile impressione fanno in questa corrente di genialità ed aspirazione all'elevatezza i signori Mascagni e Leoncavallo coi loro teatrini da fiere e le loro vendette e gelosie a buon prezzo, da commedianti di provincia. . .*

*Ma il vecchio Verdi col "Falstaff" . . . mi levo il cappello. . . ha creato un capolavoro. E che genialità, che originalità, che freschezza a ottant'anni!<sup>4</sup>*

Non solo individua subito i limiti di Mascagni e Leoncavallo, considerati allora quasi i caposcuola dai quali sarebbe dovuta sortire la nuova via dell'opera italiana, ma fa intendere che la musica italiana, cominciava a parlare allora altro e diverso linguaggio, e giovani e meno retoriche voci si accavallavano.

Era la generazione in cui, Busoni a parte, cominciavano a lavorare, ed a crescere, i Pizzetti, i Malipiero, i Casella, i Respighi, . . . proprio la generazione che poi passò alla storia come la generazione dell'ottanta, quella

<sup>2</sup>Io sto fra due mondi, non sono di casa in nessuno, e per questo mi trovo un poco in difficoltà.

<sup>3</sup>F. Busoni, Lettere alla moglie, Ed. Ricordi, pagina. 121.

<sup>4</sup>Musica Università, anno IV, n. 4.

che ha fatto la musica italiana attuale e che si nutriva di ideali, artisti sinceri, che in qualche modo s'erano visti preparare il terreno da quell'intemperante geniale che era Boito.

Da questo clima eroico che ricordava certo ottocento rivissuto in maniera più cosciente, fu estraneo Busoni, che s'inserì in un mondo (non solo musicale) ormai alla fine della propria parabola, che aveva esaurito presso che tutte le sue forze, che già generava il decadentismo.

È l'epoca degli scrittori come Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal e come l'ancor giovane Thomas Mann, da cui trapela il rimpianto per un tempo perduto o comunque in via di estinzione, l'epoca in cui vedono la luce, di lì a poco, libri come *Die Welt von Gestern*, *Ein Brief*, *Buddenbrooks*, e, più tardi, *Doktor Faustus*; l'epoca in cui fermenta l'*Ulisse* del nostro secolo animato dall'irlandese errante, mentre *La coscienza di Zeno* rigurgita in Svevo: in Germania, in Austria, in Europa tutta, s'avverte il tramontare di qualcosa di grande.

Attraverso questi scrittori non è la nostalgia che rivive, una sorta di rimpianto per la belle époque che era anche *artistica* e che ormaiolgeva al termine, quanto piuttosto prende vita, attraverso le loro pagine la diagnosi spietata della civiltà contemporanea. Come chirurghi, gli scrittori affondano l'arma tagliente nel ventre dell'attuale costume e ne portano in superficie le cancrene. E il risultato che ne sortisce è l'atmosfera del *Tonio Kröger* dietro cui si sente, comunque, che pulsano già Adrian Leverkühn e Gustav Aschenbach, è, in *Ein Brief*, la frammentazione della parola sino al suo inaridimento espressivo, oppure è *Die Welt von Gestern*, un rimpianto che non va oltre la mera amarezza e la mera disillusione delle scelte infelici: i ricordi e le considerazioni rimangono finì a se stessi, non sono costruttivi, non si cimentano neppure in questo sforzo. Se la narrazione attanaglia, s'avverte tuttavia qualcosa di freddo che vien detto e che rimane lì, dove non sboccherà nulla. Si crea, in altre parole, l'ambiente ove più sarcasticamente s'insinuerà Brecht e con lui Kurt Weill,<sup>5</sup> il quale farà di canzonette, più o meno sguaiate, messaggi almeno umanamente apprezzabili. Siamo al frazionamento del discorso, allo spezzettamento della frase nella pia illusione che alcuni brandelli, alcune parti dell'insieme, possano dare quanto nell'intero non si riesce più a scorgere: si è abbandonato il quadro compiuto, si è data dignità agli schizzi d'autore.

È in questo ambiente che s'insinua Busoni di prepotenza. Fra tanta arrendevolezza spirituale, egli è l'unico, assieme, forse!, a Mann, in tutta la civiltà occidentale che tenti di ricostruire, riannodare i fili, senza limitarsi ad osservare passivamente le rovine. Ma mentre Mann s'arresterà, anch'egli sbigottito, dinanzi alla catastrofe, chiudendo il libro, quasi senza speranze con le parole *Oh Patria! Oh Amico!*, Busoni passa dialetticamente avanti; non si sofferma oziosamente e contemplativamente, sulla decadenza come un turista in cerca d'emozioni, si sforza, ed a mio avviso vi riesce, di superarlo, di dare un credo sicuro a se stesso, più che agli uomini. Inserito nella piena decadenza della cultura tedesca ed europea (anche Proust come Zweig col suo tempo perduto andava dopo tutto alla ricerca degli antichi valori), vi porta un soffio di vento benefico condannato però a spegnersi con la sua morte.

Se infatti egli riesce a far rivivere il passato, a renderlo contingente, attuale e vivo, ritrovando in esso la forza primigenia di ogni cosa, resta l'amara considerazione che la freschezza e genuinità del suo insegnamento furono cosa di breve durata: tanto durarono finché lui visse. Busoni era in fondo un uomo fuori dal (e del) tempo. Col tempo aveva legami per il passato, ma il tempo egli lo sopravanzava anche e le generazioni non erano pronte a tanto nuovo. Nella cultura tedesca, ormai alla fine di un ciclo, se non del suo ciclo, almeno nel senso classico e tradizionale che s'intende quando si parla di cultura tedesca, non v'era posto per un rinnovamento così ampio, portato per di più da uomo che veniva dal di fuori.

Avvenne così che egli si trovò in ultima analisi straniero anche in Germania, anche se, per amor del vero, dobbiamo dire che il Paese, sempre culturalmente ricettivo, in qualche modo s'impadronì di Busoni e collocò la sua voce fra quelle comunque autoritarie e destinate ad essere ascoltate: non era forse la sua casa l'unico vero cenacolo musicale di Berlino? Le prime non avvenivano lì, in Victoria Luisa Platz? Non aveva Busoni la cattedra di composizione a Berlino (anche se, ancora una volta, le lezioni si svolgevano presso la sua casa), proprio quella cattedra che dopo la sua morte ebbe Schönberg? La ricerca di un'identità angustiava lui per primo.

Stefan Zweig, nel già citato, *Il mondo di ieri*, riporta questa frase frutto evidente di una confidenza fatta da Busoni all'autore per significare il proprio conflitto interno:

*A chi appartengo? Quando la notte sogno m'accorgo al destarmi di aver parlato italiano. Ma, se poi scrivo, penso parole tedesche.*

Scrivere in tedesco non rende tedeschi come scrivere italiano non rende necessariamente italiani. E poi, a parte la considerazione che esistono individui destinati ad avere più di una patria come ne esistono destinati

<sup>5</sup>Kurt Weill fu allievo di Busoni ai corsi di composizione a Berlino.

a non averne alcuna, anche sotto questo punto di vista interculturale si può osservare che Busoni precorse i tempi tendendo ad una formazione che esprimesse il meglio di sé, che fosse la sintesi anche di quei valori che a prima vista potrebbero sembrare opposti: dove altri vedeva contraddizione, diversità insanabili, egli scorgeva la sintesi, superava il problema ed andava suo al nocciolo. E forse non è neanche tanto difficile comprendere questo atteggiamento, perché le contraddizioni (apparenti) conducono inevitabilmente alla soluzione del problema, dapprima con l'intuito, magari, e dopo con la forza del ragionamento. Non diceva forse Göthe pensare essere più interessante di sapere ma non di intuire? E sarà propria questa intuizione, in cui si mescolano le nebbie nordiche con la lucentezza mediterranea, la profondità ed acutezza del pensare con la brillante idea risoltrice, a sfociare nel misticismo delle cose viste come simbolo d'una potenza arcana, ad accompagnare l'iter artistico di Busoni come un segno plasticamente vivo, riscontrabile solo coi sensi, in ogni sua composizione.

Perché dunque Busoni cercò la Germania? Per quale motivo fu attratto (se fu attratto) da questa terra o, se si vuole, dalla sua civiltà? A parte per quella conoscenza del mondo germanico di cui s'è detto prima, il rivolgersi di Busoni verso la Germania non fu certo dettato da pura esterofilia o snobbismo verso il verso paese d'origine, al contrario di quanto, lui in vita, quasi comunemente si credette, fu piuttosto una consapevolezza, un accorgersi che maggiori orizzonti gli servivano di quelli che la civiltà e la cultura musicale dell'epoca fosse in grado di offrirgli. Lapidariamente la potremmo liquidare così la questione, ma alcune considerazioni ulteriori si rendono necessarie.

Si può dire che con Busoni si chiude il ciclo delle illustri personalità musicali emigrate all'estero per continuare la loro opera in nuovi paesi ove generavano una nuova scuola, nuove idee e nuovi percorsi come fu per gli Scarlatti, per i Cherubini, per i Lulli, per i Clementi, . . . Busoni scelse la Germania sia perché quella cultura, non solo quella musicale, gli era familiare sin dalla nascita, sia per la consapevolezza di poter trovare lì, e soltanto lì il mondo adatto in cui muoversi.

Di madre lingua tedesca come italiana, avrebbe potuto scegliere l'Austria, allora ancora il centro del mondo, fornace dei Mahler e di lì a poco della scuola viennese, ma s'avvide che il fervore, che le nuove idee, che lo sviluppo, il futuro, erano in Germania. Aggiungasi che a quei tempi era difficile per un italiano scrivere musica che non fosse operistica. Chi erano i numi d'allora? Verdi ancora innanzi tutto, poi Boito (poco), poi, immeritadamente, Ponchielli, Mascagni, Leoncavallo e quindi Puccini. Perché un editore come Ricordi avrebbe dovuto accettare di pubblicare un concerto per pianoforte, un quartetto od una sonata più volentieri di un'opera o di una romanza da salotto? Ed ecco che quelle terre nordiche, per quanto (forse) non desiderate sino in fondo nell'anima, divengono l'unico possibile sfogo alla propria esistenza, al proprio modo di essere e di manifestarsi, le uniche che permettano di raggiungere «alte vette», se ci si passa l'espressione.

E poi c'è una considerazione d'ordine musicale: la statura, fuori dal comune per il suo tempo, del musicista: Busoni era una personalità completa. Al tempo in cui gli altri si vantavano di non conoscere altra musica che quella che si ascolta a teatro (Verdi), egli aveva conoscenza dello scibile musicale credo in maniera non più raggiunta da alcuno fra i musicisti. Al tempo in cui altri parlavano una sola lingua, quando non usavano il dialetto, egli parlava italiano, tedesco, francese, inglese, russo e finlandese niente male e comprendeva bene anche lo spagnolo. Al tempo in cui un musicista sapeva solo di musica, i suoi interessi spaziavano dalla filosofia, alla scienza, alle varie letterature, alla pittura, . . . Non fu Busoni il primo a riconoscere del valore artistico di Boccioni? Se ne può trarre una sola conclusione: la sua lezione giungeva troppo presto, e questo tanto per l'Italia come per la Germania (che ancora soffriva d'indigestione per Wagner), come in parte ne soffre ancora.

Busoni provò a trasferirsi a Bologna, provò il clima del locale conservatorio, ma non ne dovette riuscire per nulla contento se dopo un anno abbandonò tutto e tutti per la grande disorganizzazione ed arretratezza che regnavano sovrane.<sup>6</sup> Egli, come già fatto intendere, non solo non cercava più da tempo la sua via, ma, avendola trovata, formulava teorie, scriveva saggi estetici-filosofici-musicali come il *Saggio di una nuova estetica musicale*, un piccolo libro, per dimensioni, che va considerato, assieme all'*Harmonielehre* di Schönberg, un caposaldo del pensiero musicale del Novecento.

E da questa visione cosmopolita Busoni combatte sul nascere le cosiddette scuole nazionali, quelle in cui si venivano formando i Sibelius (fra l'altro suo allievo), i Grieg, i De Falla, i Bartok, i Casella, . . . E questo fu un altro motivo, prettamente culturale, che lo allontanò ancora più dal suo paese. Egli non solo non credeva in quei nazionalismi musicali che s'andavano affermando, ma li giudicava, credo a ragione, il frutto di una debolezza interiore, la mancata maturazione di una coscienza che aveva timore a misurarsi e che si celava dietro

<sup>6</sup>Su quest'abbandonò influi molto comunque, come pure detto altrove, lo scoppio della guerra, che rendeva politicamente imbarazzante la presenza di Busoni tanto in Italia quanto in Germania.



Figura 1: Busoni nella sua libreria

l'aggettivo nazionale che copriva troppe pecche e restringeva la musica a presso che festa paesana, togliendole quella comunicativa che sempre universalmente ha posseduto. Ha lasciato scritto:

*l'essenza della musica non è la dottrina dell'armonia, non la canzone popolare delle nazioni distinte che in patria ci è offerta dietro una palizzata a colori (ché già la divisione è menzogna).<sup>7</sup>*

È indubbio che le scuole nazionali ebbero tanta parte nel risorgimento musicale italiano, francese, spagnolo, ungherese, . . . ma è bene comunque sottolineare, dal punto di visto critico e filosofico, i pericoli che esse celano nella formazione di una cultura universale, indirizzando la mente verso un ambiente comunque settoriale, precludendole a priori nuovi orizzonti e nuove mete. Si critica cioè la scuola nazionale che si esaurisce in se stessa, che inizia e termina *con la ballata popolare* della festa paesana che non può avere alcuno sbocco futuro che quella data melodia, non la scuola nazionale che prendendo coscienza di sé, analizzandosi, studiando, cercando le sue radici, proiettandosi nell'universo (in senso lato), che non effettui la confusione fra un sostantivo ed un aggettivo diversissimi fra di loro per significato: tradizione e nazionalismo.

La tradizione è la base prima della nostra conoscenza, ed essa può restare viva soltanto a condizione che la si cerchi e la si studi, perché. . . *avere una tradizione è meno di niente, è soltanto cercandola che si può viverla.*<sup>8</sup>

Quando in Italia Busoni parlava della noia dell'esecuzione della *Passione* di Bach e dell'estraneità di Wagner al gusto musicale italiano, dicendo sostanzialmente le medesime cose che andava da sempre ripetendo Verdi, lo si

<sup>7</sup>F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, Ed. Ricordi.

<sup>8</sup>C. Pavese, Prefazione al *Moby Dick* di H. Melville.

rimproverava di difendere la causa di questi. Ora, per la sua mera residenza all'estero, lo si taccia di germanesimo. E poco importa che dalla Germania (lettera a Guido M. Gatti) inciti a studiare Monteverdi, che sempre di là (lettera al Marchese di Casanova) riaffermi che il giovane Siegfried che rivendica il mondo all'uomo soltanto perché lancia il sasso più lontano degli altri non l'ha mai compreso. Tutto questo, e non è poco, per una persona tacciata di essere un tedesco, non conta: la sua lezione, il suo esempio, sono trascurati; una grande occasione è perduta.

Ma le considerazioni svolte non soddisfano la domanda più volte finora posta se in Germania Busoni fu meglio accolto che in Italia; lì fu stimato, questo sì, ma anche in quella terra la sua lezione giungeva abbastanza inconsueta, fuori da ogni schema, troppo personale ed individuale, come è proprio (si aggiunge) dell'indole latina e non teutonica, a giudicare dalle polemiche che innestava e provocava, prima di tutte quella con Pfitzner, un altro musicista di cui nessuno, grazie a Dio, oggi si ricorda più. I berlinesi, ancora scossi dall'esecuzione del Grande Concerto per piano, orchestra e coro maschile finale, restarono sbigottiti dopo l'esecuzione di *Sarabande und Cortege*, i due studi per il *Doktor Faust*, ma stimarono quella musica per le nuove frontiere che sembrava aprire. Quella musica non era (e non è) né italiana né tedesca, è semplicemente una musica con cui Busoni si è avvicinato al Nirvana di cui parla nella sua Estetica: aveva realizzato se stesso.

E questo dramma della doppia origine, ed uso questo vocabolo perché Busoni pone questa condizione drammaticamente, non per se stessa, bensì in relazione ai giudizi su di lui che a causa di questa venivano formulati, influì tantissimo, specie nell'ultima parte della sua vita. Sempre più avvertiva, se così si può dire, la voce italiana, la nostalgia per il suo paese era sempre più presente, il rammarico di non avere voce nel rinnovamento italiano, come si evidenzia dalle lettere degli ultimi anni, lo amareggiava: le sorgenti della filosofia e della scienza, del pensiero filosofico, si trovavano forse al Nord, ma l'origine della vita, che sembra tanto bene essere espressa nel movimento *All'italiana* del concerto per pianoforte, rimaneva pur sempre in Italia, come una fonte cui è necessario attingere di continuo per non inaridire.

Nato in un mondo musicalmente difficile, ancora sotto l'influsso del trauma wagneriano, l'uomo Busoni scelse la via più onesta per se stesso: gli sarebbe stato facile scrivere musica come Pfitzner, l'effimera accondiscendenza del pubblico non gli sarebbe mancata. Ma non volle far violenza a se stesso, e si comportò, uso le sue parole, *seguendo i suggerimenti del cuore e non inchinandosi a nessuno*.<sup>9</sup>

Se da un lato abbiamo il creatore di *Arlucchino* e *Turandot*, se dall'altro abbiamo l'uomo del *Faust*, siamo davvero dinanzi a due personalità o non piuttosto dinanzi ad una sola ma polivalente? Non c'è forse nel carattere di Arlecchino, così brioso, così assetato di conquiste (seppure nel caso femminile) un po' di Faustun Faust ironico che si alterna con un impertinente Mefistofele, nella *Turandot* un po' di sorriso mefistofelico ed al tempo stesso d'ansia di vincere e *conquidare*, non v'è infine nell'ultimo capolavoro incompiuto, emergente fra le nebbie nordiche, un ricordo italico, qualcosa di più di una mera nostalgia dalla facile lagrima, un senso per le cose serene, una scioltezza, una briosità, che ricorda tanta nostra letteratura e musica? L'episodio della Duchessa di Parma, novella Elena, sembrerebbe dimostrarlo.

Busoni sognava d'aprire un nuovo percorso, ma pochi lo poterono seguire nella via che aveva indicato, perché la travolgente forza del suo pensiero aveva presso che esaurito tutto quel che c'era da dire in quel campo. Chi altri dopo di lui avrebbe avuto la forza e la capacità per proseguire un tale cammino? Bisognava essere, ad un tempo, musicisti e critici, filosofi e sapienti, poeti e liberi pensatori, . . . e di questa gente, oggi come allora, non ve n'è mai in abbondanza. Ed allora il nuovo classicismo lo portò con la morte nella tomba. Assieme ad esso veniva sepolta, forse per sempre, quella serenità che, unico dopo lo scisma causato da Beethoven, aveva tentato di restituire alla musica, quella serenità perduta che la musica attuale, oggi tutta presa dall'impegno, non ha trovato se non nell'opera di pochissimi maestri.

## Busoni e la musica del Novecento

La posizione di Busoni nei confronti della musica (o meglio: dei musicisti) del suo tempo è caratterizzata da attenzione e prudente considerazione pensando agli uomini candidati al rinnovamento e le vie dagli stessi intraprese. Sostanzialmente sfiducia e delusione.

<sup>9</sup>Finale dell'*Arlucchino*.



Figura 2: Busoni in una delle ultime immagini

### **L'origine della crisi musicale**

L'equilibrio che fra il Seicento ed il Settecento si era venuto a creare in musica fra espressione musicale ed emotività espressiva e che aveva trovato in Monteverdi, Cherubini, D. Scarlatti, Gluck, Bach, Mozart, . . . le sue vette massime, era entrato in crisi con Beethoven ed appresso la melodrammaticità delle pur efficaci melodie chopiniane aveva fatto il resto: la tragedia personale era entrata in musica; si aprivano così diverse strade. Fra tutte le varie correnti che si affacciavano (scuole nazionali, nuove forme musicali atonali, . . .) la posizione di Busoni è paragonabile a quella di chi alla fine di un'era voglia fare con la sua opera un compendio, un'enciclopedia, di quanto sino ad allora *costruito*, ed al tempo stesso esprimere in forme nuove il risultato delle precedenti esperienze e di quelle attuali, e il tutto porre a roccaforte della propria (ed altrui) esistenza.

In quest'ottica le posizioni contemporanee non lo tengono più del necessario a distinguere quanto in esse vi sia di buono o meno buono; stima e considera l'agire umano, s'interessa ad esso, ma se ne distacca subitaneamente quando questo s'indirizza verso valori o mete che non condivide. È come se quelle posizioni e quelle idee egli le avesse già da tempo previste, prese in considerazione e scartate. Secondo questa logica egli si colloca in pieno nella musica del novecento, e rivendica a sé il posto che gli spetta, come colui che per eccellenza, assieme a Gustav Mahler, rappresentò nella sua epoca la crisi del linguaggio della civiltà musicale in termini drammatici: il dramma

è molto più appariscente e formale in un Mahler che non in un Busoni, che lo vive mozartianamente, ma non con latina rassegnazione.

### Al di là della crisi del linguaggio

Ma così come nell'uomo non v'è solo una forza centrifuga che scaglia lontano, e proprio al momento di solennizzarli, tutti gli ideali e gli altari su cui generazioni si sono in fede impegnate (e questo avviene, ancora una volta, soprattutto in Mahler dove la lotta fra il passato «tesi» e quello che ha da venire «antitesi» non fa sbocciare alcuna sintesi), ma anche una forza che attira a sé tutto ciò che è stato, ecco che le cose che furono con Busoni divengono, con un'attualità straordinaria, le cose che sono e con la loro sapienza, con la loro esperienza, con la loro (adesso sì!) tradizione lanciano il grido che invoca la sopravvivenza dei buoni costumi; egli ne condanna la scomparsa artificiosa e prematura.

Impregnata com'era di filosofia ed idealismo, la posizione di Busoni, dell'uomo che guarda avanti senza dimenticare quello che c'è alle sue spalle, dell'uomo che concepisce l'aforisma

*perché essi li sorpassarono, quelli che seguivano non videro che la nuca ed affermarono che non avevano volto,*

dell'uomo che scrive una paginetta intrisa di sofferta verità dal titolo *Fino a quando?*, è più che mai eclettica, personalistica, individualista sino alle estreme conseguenze. Dolore, ansia e passioni non sono figurativamente espresse e drammaticamente appariscenti come nella musica di Mahler, tanto per tornare al paragone di sopra. Il soffrire umano è ripudiato come fine a se stesso, e viene colto soltanto se può rientrare in una dimensione (patologia) più ampia e più cosmica (Faust), se dietro la mera sofferenza lascia manifestare come palese lo sforzo di chi soffre per raggiungere una significativa meta, solo se può dar luogo all'apoteosi della ricerca umana.

È un nuovo inusuale modo di saldare l'umanesimo ed il rinascimento con i tempi moderni. Contrastato fra passato e presente, Busoni prende e porta con sé, proiettandolo verso una nuova luce, Kierkegaard e le sue scelte, e come il danese pare più che mai convinto che qualsiasi scelta, per piccola che possa sembrare, è sempre una rinuncia cosciente a qualcosa: come tale piena di sofferenza. E come ha fatto ben rilevare G. Zaccaro, qui la modernità di Busoni non risiede nelle scelte in sé, bensì nella problematicità delle stesse, nel come esse si pongano, nella consapevolezza di quanto si ha, si potrebbe avere, è lecito pretendere.

### Die Junge Klassizität

Su questa dialettica delle scelte posa il *Nuovo Classicismo* collocato da Busoni a cardine di tutta la sua più matura opera che così chiariva, intorno al 1920, al musicologo Bekker:

*per nuovo classicismo intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle.*

C'è da far presente, come rilevò Dallapiccola, che la traduzione letterale dell'espressione sarebbe «Giovane Classicità» essendo le parole adoperate da Busoni *Junge Klassizität*, ma giustamente, è sempre Dallapiccola che parla, «Giovane classicità» non rende altrettanto bene in italiano come Nuovo Classicismo,<sup>10</sup> e preferisco senz'altro questo termine all'altro sebbene Busoni stesso vi si opponesse a viva forza intravedendo il pericolo che qualcuno intendesse le sue idee come un mero ritorno al passato, a quello ch'era stato.

Essendo un fautore del progresso musicale (si pensi ai contenuti dell'Estetica) Busoni ebbe sempre nella mente l'esempio dei classici e guardò al nuovo sempre con il cemento dei grandi maestri al suo fianco.

Sembrava inconcepibile a lui che per scrivere musica, semplicemente perché s'era giunti alle soglie della frammentazione della frase musicale, bisognasse ricominciare da capo, come se secoli di civiltà musicale non fossero esistiti, che bisognasse rinnegare il passato, abbandonare l'edificio della melodia *intesa non come motivo orecchiabile, ma come elemento dominatore di tutte le voci e come portatore d'armonia*: sono sue parole.

E quando si studia la sua *Junge Klassizität* allora soccorrono quasi sempre i nomi di Mozart e Bach e si va alla ricerca dei punti di sutura, degli elementi di connessione in questa o quest'altra opera: si studiano le trascrizioni pianistiche di Bach, le fantasie su Mozart, si cerca di comprendere Busoni da quelle rielaborazioni.

<sup>10</sup>Citazione a memoria da una discorso alla radio di Dallapiccola su Busoni in occasione del centenario della nascita.

Ma il nuovo classicismo non è questo o, almeno, non si riduce soltanto acriticamente in un particolare legame di tradizione e legame che Busoni instaurò con questi autori. In un tale rapporto simbiotico va scorto invece un particolare afflato poetico (nel senso ampio del termine), perché la tradizione classica non influenzò la sua musica prima d'aver influenzato il suo pensiero su cui agì profondamente.

Sulla base di questi insegnamenti, di quanto ognuno aveva apportato nella sua epoca, Busoni concepì il suo insegnamento come il naturale svolgimento e la logica evoluzione della tradizione musicale considerando di pari dignità tanto la spinta verso il nuovo quanto i legami con l'antico. La sua posizione si pone così come un baluardo contro gli assalti dei modernisti ad ogni costo, contro chi, allora come oggi, è sempre pronto ad affermare che è sorto in musica un anno zero.

Il concetto chiave del Nuovo Classicismo, la *Clavis Astartis*<sup>11</sup> di questo modo di *intelligere* la civiltà musicale pregressa e futura, si pone quindi solarmente così: soltanto con il dominio delle esperienze passate ci si può incamminare verso un certo futuro, sicuri nella (e della) propria fede; la frattura, ripudiata, viene considerata nulla come elemento risolutore. Né Busoni intende aggrapparsi a quella che talvolta viene individuata e denominata come *ultima tradizione*, cioè a quella che, come ben annota Bontempelli, per essere l'ultima non è affatto la tradizione, o almeno non è più la tradizione invocata a riferimento. Anche in quelle opere (come la sonatina seconda o il Doktor Faust) che mostrano, a detta di alcuno, evidenti tratti espressionistici, il nuovo classicismo è sempre presente: s'avverte sempre la melodia e l'armonia.

Il nuovo classicismo trova, forse, la sua più luminosa espressione in quell'imponente costruzione che è la *Fantasia contrappuntistica* ove la polifonia moderna raggiunge uno dei suoi momenti più significativi. In quel lavoro c'è soltanto musica, non angoscia, dolore o piacere, sentimenti che sfruttano la musica per manifestarsi. Eppure sotto quell'apparato insiste un fortissimo tecnicismo che padroneggia così bene l'arte tanto che, non solo le difficoltà divengono leggere, ma soprattutto ben si nasconde dietro l'espressione musicale.

In conclusione di questo breve scritto un'ultima nota sui padri ispiratori del nuovo classicismo.

Come detto, in proposito vengono sempre evocati i nomi di Bach e Mozart, ma a questi intendo aggiungere il nome di un personaggio dai grandi orizzonti, Wolfgang Göthe, il cui pensiero esercitò senz'altro una notevole influenza su Busoni, tracce della quale, a tacere dell'ultimo lavoro incompiuto, si individuano a più riprese nei suoi scritti; a saper ben intendere, anche nella sua musica.

Certo, l'influenza göthiana è difficilmente riscontrabile nella musica, ma traspare tuttavia in tutta la sua luminosità solo che si paragoni il *modus vivendi* (inteso come arte del pensare, come estetica) dello scrittore di Francoforte col musicista di Empoli.

Ma non in un particolare tributo da corrispondere a Göthe si deve cercare una (eventuale) influenza göthiana, quanto piuttosto nel pensiero di quell'autore sulla sua opera che si manifesta sempre volta a creare una musica serena lontana tanto dalla *smorfia di Beethoven* come dal *riso liberatore di Zarathustra*, affinché sentimento, riscoperta del vero ed (ancora) serenità possano essere restituiti all'uomo in una nuova musica che

*abbia ragione dei bruni tramonti del deserto, la cui anima sia parente della palma, e che sappia trovarsi a suo agio e trascorrere fra grandi, belle e solitarie belve. . . .*<sup>12</sup>

Roma, febbraio-marzo 1970, nuova impaginazione e parziale revisione marzo 2008.

<sup>11</sup> *Clavis astartis magica* è il libro che gli studenti di Cracovia recano al Faust nella prima scena dell'omonima opera.

<sup>12</sup> Citazione da Nietzsche tratta da *Al di là del bene e del male* e posta da Busoni a conclusione del *Saggio di una nuova estetica musicale*.