

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

**DALLA MIMESI STORICA ALLA
TRASFIGURAZIONE SONORA: IL PENSIERO DI
FERRUCCIO BUSONI E L'APPRODO ALLA
GIOVANE CLASSICITÀ**

RELATORE

Ch.mo Prof. Markus Georg Ophälders

CORRELATORE

Ch.mo Prof. Vincenzo Borghetti

LAUREANDO

Francesco Mazzoli

ANNO ACCADEMICO 2011-2012

Anche se l'immagine di questo grande spirito appare terribilmente offuscata e dimenticata le proporzioni, la sublimità di tutta l'apparizione sono comunque presenti – uniche – degne di dedizione e ammirazione. Lasciamo agli altri di rammaricarsi, poi, nei necrologi e con passione e rimpianto usare tutti i possibili congiuntivi...se avessimo...se fossimo, quando il grande era ancora tra noi. Questo modo di fare miserando mi è ben noto negli avvenimenti del meccanismo umano.

Gottfried Galston, 25 maggio 1924, nelle ultime settimane di vita di Ferruccio Busoni.

So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuss zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller "spiele" – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.

Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1916.

Ai miei genitori, che donandomi all'inizio del liceo l'insuperabile *Chaconne* incisa nel 1948 da Michelangeli hanno consentito tutto questo,

ad Anna, insostituibile fonte di motivazione, di partecipazione ed esempio di serietà e rigore nello studio, unico mio faro,

e all'Amico Heinrich Fleck, senza il quale questo lavoro certamente non avrebbe mai visto questa luce, con l'affetto dell'allievo più fedele.

Indice

Introduzione	5
1 Il pensiero estetico di Ferruccio Busoni	
1.1 Introduzione alle teorie estetiche di FB	12
1.2 Fondamenti teoretici della “giovane classicità”	17
1.3 Novità e potenza dell’estetica busoniana	24
1.4 Modernità e classicismo di FB	31
2 Il teatro musicale e <i>Doktor Faustus</i>	
2.1 L’attenzione busoniana per il teatro	39
2.2 <i>Doktor Faustus</i> e la ricerca di un Faust italiano	49
2.3 Cenni interpretativi su <i>Doktor Faustus</i>	57
2.4 Elementi teoretici nella lettura di <i>Doktor Faustus</i>	68
3 L’importanza musicale e didattica di Ferruccio Busoni	
3.1 Il Concerto op. XXXIX	83
3.2 Il pianoforte secondo Busoni	96
3.3 La Bach-Busoni Ausgabe	105
3.4 Eredità didattica di FB	115
Appendice: un autografo inedito	123
Conclusioni	127
Ringraziamenti	131
Bibliografia e sitografia	133
Indice dei nomi	150

Introduzione

Ferruccio Busoni è senz'altro una figura scomoda e difficilmente collocabile nel suo tempo: pianista auratico e decisamente fuori dall'ordinario, compositore che utilizza un linguaggio apparentemente sorpassato per esprimere proposte troppo moderne anche per gli sperimentalismi più audaci del suo (e talvolta del nostro) tempo, musicologo fine e revisore geniale, maestro generoso ma estremamente suscettibile e portato al risentimento, musicista in perenne guerra con la critica che lo accusa di essere sorpassato, provinciale e passatista ma al contempo gli contesta di essere troppo rivoluzionario nel suo presunto "modernizzare" le opere con i suoi interventi di revisore e di esecutore.

Se a questo si aggiunge la biculturalità di Busoni, i suoi strali e le sue nostalgie ora all'Italia ora alla Germania, la scelta dell'esilio svizzero durante la prima guerra mondiale, la perenne insoddisfazione di un artista che non si è mai comunque sentito a casa propria ci si rende conto di come siamo davanti ad un fenomeno storico e umano di notevole complessità.

Non ho voluto addentrarmi nella polemica campanilistica sull'appartenenza nazionale di Busoni, tema che ha a mio avviso infiammato inutilmente i pochi libri e articoli e convegni busoniani nel mezzo secolo successivo alla morte del Maestro: solamente dalla fine degli anni 1970 (e successivamente con il *Busoni* di Sablich del 1982, primo testo vasto, documentato e veramente analitico sull'argomento) la musicologia ha iniziato a riconoscere il valore di una figura che era stata del tutto dimenticata, se non per l'appunto per rispolverare diatribe di nessuna rilevanza musicale.

Non è a nostro avviso possibile né utile trovare una collocazione nazionale globale del fenomeno Busoni, i documenti analizzati in questo lavoro tentano di dimostrare che ci troviamo davanti ad un autore senz'altro tedesco nel modo di pensare e di teorizzare, ma italiano nel suo fare musica¹.

Le opere teoriche e musicologiche del Maestro sono di non facile lettura e sono spesso ostiche e criptiche nel loro dipanarsi: Busoni fa spesso ricorso a una scrittura ad effetto dal tono chiaroscurale diviso tra l'analitico e il

¹ Si vedano a questo proposito le parole finora inedite di Busoni contenute nell'Appendice di questo lavoro.

profetico per esprimere i concetti cardine del suo pensiero. Spesso ripete nella stessa opera o in lettere e scritti coevi un concetto fino al punto di citare sé stesso, in altri casi alcuni importanti passaggi del suo pensiero sono appena abbozzati e lasciano nelle mani del lettore il difficile compito di farne un'ermeneutica adeguata e di collocarli in una più consona dimensione critica che il Maestro costruisce con toni sovente fiabeschi, ermetici e non di rado perfino religiosi. Questo atteggiamento sacerdotale del suo proporsi ha avuto come naturale conclusione la sua collocazione nella storia della musica non come un teorico o un pioniere, ma come profeta verso cui rivolgere la propria ammirazione o il proprio disappunto.

Avventurarsi negli scritti di Busoni significa trovarsi davanti ad un'apparente grande contraddizione, che trova la sua soluzione unicamente se si è disposti a percepire al di là del proprio personale gradimento della sua figura un'unità all'interno della sua costruzione teoretica, caratteristica che è stata per tutto il percorso artistico e umano del Maestro una delle chimere del suo pensiero e della sua professione.

Busoni è un apparente ossimoro: le apparenti frammentarietà e difficoltà di lettura della sua opera teoretica sono invece da intendersi come un lungo e continuo lavoro su temi che si ricongiungono in un'unica soluzione, la ricerca di un nesso unico, unitario e indistruttibile che leghi insieme la musica, il suo linguaggio, la sua storia e il suo avvenire.

I documenti su Busoni si possono dividere in due macrocategorie: il gruppo dei documenti redatti da allievi (di prima o seconda generazione), amici o persone che hanno conosciuto il Maestro spesso risulta di difficile utilizzo non tanto per i contenuti (che invece sono quantomai interessanti e testimoniano il sentimento di un'epoca musicale ormai valutabile storicamente solamente attraverso queste fonti) quanto per una sostanziale agiograficità di fondo che spesso rischia di compromettere o quantomeno mettere in discussione la veridicità o la corretta interpretazione di fonti che invece dovrebbero annoverarsi tra le più dirette ed attendibili. Il secondo gruppo di documenti inizia con la critica musicologica vera e propria: a parte alcune eccezioni risalenti al 1965-1970 si può a buon diritto affermare che una prima collazione fondata e attendibile sulla figura di Busoni (passati quindi gli entusiasmi della commemorazione) inizia con *Lo sguardo lieto*,

col già citato testo di Sablich e prosegue con i Quaderni di Musica/realità per poi allargarsi all'ambito internazionale proponendo finalmente Busoni con la veste storica che merita, quella di teorico, sperimentatore e compositore di valore.

Lo scontro tra queste due macrocategorie ha assunto anche le sembianze di uno scontro generazionale inevitabile tra la generazione che ha potuto conoscere Busoni (e che di lui lascia una ricca raccolta di testimonianze dirette che tuttavia sono difficilmente utilizzabili se non in alcuni casi) ormai tramontante e la nuova generazione che ha voluto in alcuni casi tracciare profili talvolta troppo frettolosi e privi delle connotazioni umane e biografiche che (prese con il dovuto grano di sale) senz'altro contribuiscono in modo rilevante alla formulazione di giudizi.

A tal proposito nel 1967 Giovanni Ugolini scriveva:

Il problema, si sa, è stato finora tutt'altro che esaurito (e forse non lo sarà mai, data l'estrema complessità e multilinearità - tanto per rimanere ad una espressione cara al Busoni teorico - dell'evoluzione stilistica busoniana). Certo è che, per interessarsi fattivamente all'opera del nostro compositore, bisogna sgombrare il campo da pericolose pregiudiziali. Quando Duse per esempio afferma - come ad Empoli ha affermato - che Busoni oggi ci può anche interessare come teorico, ma non più come produttore di musica, la «Busoni Renaissance» ha tutta l'aria di sembrare un'operazione accademica, un'orazione funebre pronunciata distrattamente sulla tomba di una salma che si ha fretta di vedere sepolta. Se Busoni è un'appendice assai poco fruttifera del tardo romanticismo, che senso avrebbe cercarne i collegamenti con l'esperienza musicale del Novecento, sia pure attraverso i suggerimenti che le pagine teoriche del compositore propongono? [...] Duse, preoccupato forse di non abbandonarsi alle solite apologetiche esaltazioni del musicista, ha creduto bene di mettere sotto processo anche il Busoni foggiatore di teorie estetiche. In definitiva: ad un certo punto è sembrato che a Busoni non ne dovesse andar bene una: aveva sbagliato come compositore e aveva sbagliato come teorico. Il che è anche possibile, o per la prima, o per la seconda, o per tutte e due insieme le attività da Busoni praticate. L'indagine critica è fatta anche di stroncature feroci e di appassionate apologie e mai come oggi questo metodo è stato in voga. Ma nelle une e nelle altre c'è sempre un tocco di compiacimento all'assolutismo argomentativo che serve a ben poco, se non è aperto a successive aperture al confronto con le idee altrui².

² Giovanni Ugolini, *Busoni operista: dalla teoria alla pratica*, in Disclub, Roma, settembre-dicembre 1966, p. 34.

Questo era il clima del centenario busoniano: un crocevia di interventi e di opinion spesso antitetiche tra loro, che avrebbero dovuto portare se non alla chiarezza definitiva quantomeno ad un risvegliarsi dell'interesse globale della musicologia sul fenomeno: la figura di Busoni è quindi lentamente scivolata in un ingiustificato oblio che deve la sua risoluzione in gran parte ad autori e curatori di conferenze, riviste, incisioni e giornate di studi come Luigi Pestalozza, Fedele d'Amico, Marco Vincenzi, Heinrich Fleck, Martina Weindel, Antonio Latanza e altri che a mio avviso hanno veramente dato inizio alla cosiddetta *Busoni-Renaissance*, che dal suo inizio procede senz'altro lentamente ma senza dare segnali di interruzione. La critica fondamentale che venne posta a Busoni (dalla contemporaneità e dalla posterità in modo quasi univoco) fu la sua presunta mancanza di modernità, rappresentata secondo la critica con parole e incitamenti rivoluzionari formulati da un musicista che apparteneva in tutto e per tutto al tardo romanticismo, che quindi non rappresenta affatto la figura chiave del collegamento tra la musica d'inizio secolo e la musica moderna come invece lo stesso Maestro si considerava. Una delle manifestazioni più aperte di questa opinione ci è testimoniata dal critico Harold Schonberg:

Busoni si accontentò di teorizzare e non compose mai l'audace tipo di musica che le sue idee avrebbero fatto immaginare. [...] Nonostante le teorie avanguardistiche, fu fondamentalmente un tradizionalista, addirittura un conservatore. [...] Le teorie d'avanguardia sparse nelle prose e nelle lettere di Busoni hanno indotto alcuni musicisti a leggere nella sua musica cose che in realtà non ci sono. Il fatto è che, pur essendo spesso estremamente interessante, rappresenta un modo di accostarsi eclettico ai nuovi problemi formali che agitarono la prima metà del ventesimo secolo. Creatori come Stravinskji e Schönberg proposero soluzioni specifiche. Busoni offrì una via di scampo con la sua "giovane classicità", come Reger l'offriva con il movimento per il ritorno a Bach, ma in sostanza nessuno dei due aveva da proporre qualcosa che interessasse i radicali del tempo³.

Lo scopo di questa tesi è dimostrare la sostanziale inesattezza di quanto si è appena letto, non certo per sminuire il parere di uno dei più autorevoli critici del XXmo secolo, ma per contestualizzare queste osservazioni all'interno del loro tempo: sono gli anni 1960, in quel periodo sono in piena attività

³ Harold Schonberg, *The great pianists*, Simon and Schuster, New York 1963, p. 352 sgg.

figure come Boulez, Cage, Nono, Berio, Ligeti, Maderna, Donatoni, è evidente che le posizioni e le proposte di Busoni non possono essere applicate alla lettera al linguaggio e allo stile di una musica che non gli è propria e che in molti casi rifiuta la melodia, materia di per sé non certamente passatista ma che in tal modo alcuni possono facilmente far intendere. Busoni resta comunque un figlio del proprio tempo, è nato e si è formato nel pieno tardoromanticismo tedesco: il suo linguaggio parte da presupposti tonali e strutturali ineludibili e non per questo coercitivi; la modernità e l'intelligenza delle sue proposte si può cogliere unicamente con l'operazione che il Maestro applicava ai suoi testi, il ripensamento e la trascrizione come sintesi creativa di una mimesi storica.

Il critico parla con esattezza quando afferma che Stravinskji e Schönberg hanno offerto soluzioni concrete, e Busoni una "via di scampo": la rinuncia alla tonalità e alla melodia non è certo l'unica conseguenza possibile al loro crollo dovuto all'inesorabile logorio del linguaggio romantico; se è evidente negli anni 1910-1930 una forte crisi del linguaggio musicale è possibile osservare svariate vie di fuga che la storia ha proposto ai musicisti.

I citati Stravinskji e Schönberg (oltre a svariati altri) hanno scelto la totale rinuncia del linguaggio romantico, Busoni ha tentato di restarvici il più possibile per piegarlo alle proprie esigenze di neoclassico: una scelta di rottura la prima, un tentativo riformista/rivoluzionario il secondo. La prova più evidente della modernità busoniana che Schönberg nega recisamente l'ha offerta proprio la musica contemporanea con il suo ritorno alla melodia e alla trascrizione (pensiamo per esempio alle rielaborazioni della musica antica e alle nuove incursioni nel linguaggio melodico di Luciano Berio e Bruno Maderna): una delle lezioni busoniane più importanti e più rivoluzionarie è quindi la giovane classicità, atteggiamento che mirava all'evoluzione di un linguaggio evitando il più possibile gli elementi di frattura al suo interno, propugnando una rivoluzione magari più lenta ma certamente più duratura se si pensa all'architettura dell'intero sistema di stili, maniere, figurazioni e contaminazioni che è il linguaggio musicale.

Non si intenda qui un giudizio di valore: le scelte di Stravinskji e di Schönberg hanno parimenti contribuito in misura fondamentale allo sviluppo della storia musicale dell'ultimo secolo, il mio intervento e lo

studio qui presente non sono in alcun modo tesi a dimostrare la superiorità di Busoni sul linguaggio atonale o sulla rinuncia della forma; mirano invece a restituire almeno in parte alla figura di Busoni la dignità di pensatore e di filosofo che per lungo tempo gli è stata negata con affermazioni magari in parte esatte come quella di Schonberg, ma non sufficientemente maturate attraverso il potente vettore del tempo e del suo dipanarsi. Ho cercato di evidenziare come l'opera di teoreta, compositore e didatta di Busoni sia stata rilevante ed essenziale per comprendere il clima musicale d'inizio secolo che raccoglie Mahler e Wagner per condurci direttamente a comprendere Casella, Dallapiccola e più in generale la musica moderna.

La proposta busoniana inoltre è assai differente a quella pur interessante di Reger: quest'ultimo propugna un ritorno quasi totale e incondizionato alla classicità (vista comunque in larga misura attraverso l'organo, strumento principe di Reger, che risente necessariamente di una concezione del tempo e del costume decisamente più lenta e condizionata di quella del resto della musica), Busoni utilizza il guscio della classicità per poter finalmente operare dall'interno al rinnovamento di un linguaggio che vorrebbe senz'altro di partenza neoclassica, ma soprattutto di ambizione unitaria e modernista, capace di mediare tra il gesto terreno e l'idea oltremondana e perciò priva di qualsiasi connotazione cronologica; il neoclassicismo di Busoni è quindi terreno, umano, non ha certo toni arcadici.

Quanto ai "radicali del tempo" se con essi intendiamo figure di primaria importanza come Schönberg, Sibelius, Casella e Malipiero la documentazione busoniana ci dimostra meglio di ogni altra argomentazione come il Maestro avesse personalmente conosciuto e collaborato con ciascuno di questi musicisti dandone e traendone notevoli interessi.

L'opera e l'atteggiamento di Busoni non sono di immediata comprensione: la sua proposta nasce da una posizione di eccellenza strumentale e culturale che pone dei requisiti notevoli a chi si avvicina alle sue formulazioni; è evidente che la filosofia di Busoni non è mai stata né mai sarà popolare, e che la contemporaneità in molti casi preferisce ancora dibattere sulla sua appartenenza nazionale più che sull'effettivo valore del suo pensiero.

Edward Neill nel 1967 con intelligenza andava ben oltre le sterili questioni extramusicali per tracciare in parte un profilo decisamente pregnante:

La musica di Busoni, impostata su un tardo romanticismo che egli si apprestava a lasciare alle spalle, andò via via evolvendosi ed arricchendosi sin al momento in cui la sua nuova visione precorritrice le imprime una spinta decisiva verso il futuro. [...] La polivalenza dell'arte busoniana cui prima si accennava non va peraltro intesa in senso deteriore o nel senso di un eclettismo dispersivo. Dotato di uno spirito altamente ricettivo, ma discriminatorio, Busoni accolse in sé tutte le tendenze, tutti i modi suscettibili di contribuire al progresso della musica. [...] Il processo evolutivo dell'arte busoniana, partito dal post-romanticismo, dalla consapevolezza dei propri limiti, e dalla possibilità di trascenderli, subì, ad un certo punto, uno scatto in avanti, ponendosi quasi in antitesi con la gradualità del processo storico. Anche se il rapporto tra teoria e realizzazione non sempre trovò risoluzioni immediate, l'opera di Busoni in tutti i suoi aspetti è dominata da una continua tensione verso ciò che allora doveva ancora venire. Per giungere a tali risultati Busoni non aveva certo bisogno di ricorrere a schemi e formule astratte; gli fu sufficiente operare con serenità, quella serenità, appunto, di chi guarda davanti a sé⁴.

Lo scopo di questo lavoro è quindi quello di introdurre al lettore le teorie busoniane dal loro interno, esaminarle attraverso il loro controverso rapporto con i concetti di tempo e di storia, di attraversare con il lettore pagine imprescindibili come il *Doktor Faustus*, il *Concerto op. XXXIX*, la *Bach-Busoni Ausgabe* e altri brani ancora provando ad affrontarli con i dettami della giovane classicità di Busoni, per scoprirne quindi un valore e una coerenza che non devono passare inosservati ma che anzi rappresentano un importante capitolo di transizione e di sintesi nella storia della musica.

Il presente lavoro si divide essenzialmente in tre parti: nella prima si andrà ad analizzare le proposte teoretiche di Busoni applicate alla sua estetica e alle sue formulazioni circa la “giovane classicità”, nella seconda parte si evidenziano le caratteristiche teatrali (incentrate soprattutto sul *Doktor Faustus*) che ci consentono di analizzare il pensiero del Maestro in relazione al problema faustiano, partendo dal non realizzato Faust italiano per arrivare ad alcuni nuovi spunti interpretativi. Nella terza parte viene presa in esame la figura di Busoni come musicista e si evidenziano i caratteri del suo modo di intendere la musica eseguita e della sua didattica: si tratta infine dell'eredità didattica di Busoni attraverso le generazioni di allievi e della riconducibilità busoniana tra compositori e interpreti moderni e odierni.

⁴ Edward Neill, *Busoni*, in Disclub, Roma, settembre-dicembre 1966, pp. 24-27.