

COSCIENZA E PRESAGIO NEL PRIMO PIANISMO DI BUSONI

In quella frettolosa recognizione (definita piú culturalistica che artistica) del mondo musicale romantico, compiuta dai musicisti italiani del « Ponte », l'apparizione precocissima di Busoni compositore non smentí propriamente gli intenti dei predecessori pianisti italiani: sia il loro intervento agonisticamente animoso come l'immediatezza inventiva. Tuttavia, uomo nuovo nato nel secolo vecchio, egli non ebbe a subire l'influenza generica di costume (per le occasioni che tosto lo condussero a vivere, ragazzo appena, fra Trieste e Vienna, prima di vestir immaturamente ma non immeritadamente la veste di Accademico della Filarmonica di Bologna, a soli sedici anni), come pure non si trovò a risolvere la cultura con intenti essenzialmente sentimentali¹. Quella maturazione storica e quella genialità personale che rivelavano una coesistenza pressoché impossibile in musicisti di lui ben piú vecchi e (consapevolmente o meno) reazionari e retrivi, in Busoni furono natura primaria, quasi si fecero doti da istintive spontanee, spronate altresí ed attese dalle ambizioni familiari. Le quali, se ottennero l'esito del bimbo prodigio lodato da un Hanslick a dieci anni², ebbero in dono anche un compositore di talento. Ma badiamo a prontamente distinguere: di certo non alludiamo ai 130 pezzi che Busoni dodicenne aveva già composto, come il padre Ferdinando faceva orgogliosamente notare³, bensí ad un talento com-

¹ Cfr. il mio scritto *Poetiche e presenze nel pianismo italiano dell'Ottocento*, in « Quaderni della Rassegna musicale », n. 3, Torino 1965, pp. 181-194.

² Sulla *Neue Freie Presse* del 10 febbraio 1876.

³ Cfr. G. GUERRINI, *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l'opera*, Firenze 1944, p. 22 in nota.

positivo riconosciutogli magari benevolmente da un Rubinstein nel 1878, ma già due anni in precedenza anche da Hanslick⁴. Busoni stesso inizierà anzi una discriminazione della folta e scolastica produzione infantile (correlata all'esempio eterno di Mozart, manco a dirsi), componendo un catalogo numerato delle proprie opere poi interrotto o trascurato⁵.

Pure, le coordinate della curva minore della musica pianistica italiana del secondo Ottocento paiono in Busoni giovinetto più che rifiutate, superate: nessuna tentazione al « naufragio » sentimentalizzante, nessuna ricchezza spirituale traslata nei due estremi (spesso concomitanti) reazionari od inclusivi, dietro echi di scapigliatura o moventi di crepuscolarismo, insomma. In un ragazzo come lui, addestrato (magari anzitempo) da eventi anche materiali a risolvere attivamente eredità culturali altrimenti consapevolmente sofferte come segno di distinzione nonché di elezione, il *fare* prevalse tosto sul *sentire*: libero per giunta come si trovò da un clima di intellettualismo borghese (avallato da certa cultura e critica coeva) tutto o quasi orientato alla predilezione del « momento » artistico come atteggiamento sincero e forse unico: comunque insuperabile, vigendo il concetto di intuizione come poesia. Ma il frammento o l'annotazione, adusato repertorio di spunti e di intenzioni (com'era del frequentato *Stücklein* schumanniano) rappresentava, più che rifiuto o congedo, l'alternativa volontaria ad una « maniera grande » votata a opere di fastoso artigianato⁶, anzi la scelta deliberata della pagina libera, ma così spesso esteriore fin nel titolo o nel programma, ad onta di sinceri moventi: una voga, certo, che ledeva anche salde nervature spirituali con l'aggio ingrato di più facili e deteriori spunti sentimentali (laddove la confessione e l'intuizione primaria cedevano all'*accento*, insomma al pianificato ed abusato manierismo).

In Busoni, quell'attivismo adolescente sostituì dunque il senti-

⁴ *Ivi*, p. 25; inoltre: R. GIAZZOTTO, *Busoni. La vita nell'opera*, Milano 1947, p. 23.

⁵ Quando Busoni tredicenne, desiderando di perfezionarsi al Conservatorio di Lipsia, anche su consiglio di un giornalista amico e di lui ammirato, Otto von Kapff, prepara un « curriculum vitae » per Elisa Polko (poetessa e critica musicale influente a Lipsia), annota tutte le sue composizioni che ammontano a circa 150 « non per vanità » ma per « una completa biografia » e non indugia a precisare che di esse solo 50 o 60 sono « degne di pubblicazione » (Cfr. G. GUERRINI, *op. cit.*, p. 32).

⁶ Come nel caso del Bossi oratoriale: cfr. il mio *Profilo di Marco Enrico Bossi*, in « Musica d'Oggi » Nuova serie, V (1962), p. 100.

mentalismo inane, seppure talvolta fecondo, individuante e magari positivo: è vero che ci fu la formazione privata (come Casella, ebbe la madre quale prima insegnante) pur svolta in quell'angolo triestino d'Italia, austriaco politicamente ma ben altrimenti europeo culturalmente; che ci fu tutta una carriera di ragazzo prodigio ed una vita anticipata che lo privò di fanciullezza se non di gioventù⁷: ma tutti questi fattori non soccorrono quell'anticipata e precoce *coscienza* artistica che è poi la fondamentale premessa della sua disponibilità dinamica al futuro, di quella sorta di divinazione moderna riconosciutagli dai critici, ma in genere limitata alla sua stagione matura⁸. E coscienza, precisiamo, accertabile inconfutabilmente già dallo stesso suo repertorio di interprete: pressoché sconfinato, ma che qui ci interessa circoscritto alla stagione poco più che decennale delle iniziali prove pianistiche, prima del suo incarico di docente a Helsingfors. Sono pezzi vari di Scarlatti, Bach e Mozart, alcune sonate di Beethoven, gli studi ed altri brani di Chopin, le variazioni haendeliane di Brahms, composizioni di Mendelssohn, Hummel, Schubert, e pochissime pagine di Liszt; inoltre, opere di Rubinstein e Goldmark nonché pezzi di compositori italiani del tempo, quali Fumagalli e Sgambati, Golinelli e Gordigiani. Se tale repertorio costituisce un indice d'incontro e di possibile ambientamento (o di acclimatazione), è agevole scorgere come nei primi anni di attività (quelli che coincidono con la sua iniziale produzione pianistica) i nomi dei compositori italiani eseguiti si riducano a Clementi, Porpora e Scarlatti⁹, mentre è solo alla vigilia della prima tournée italiana che compaiono pagine di contemporanei: appunto di Gordigiani e Fumagalli (eseguiti nel 1881 a Graz e Trieste) e di Sgambati e Golinelli esibiti l'anno appresso in concerti dati a Milano e Bologna. Sono, questi dati cronologici, fattori pure sintomatici sí di una consuetudine, di un'assimilata tradizione e magari di una eterogenea informazione artistica, ma anche di una coscienza, dicevamo: e, aggiungeremmo, di precisa volontà elettiva, d'impronta particolarmente germanica¹⁰. L'educa-

⁷ Un giudizio simile ebbe a profferire Sibelius, che gli fu sempre buon amico (cfr. B. VON TÖRNE, *Conversazioni con Sibelius*, trad. it., Firenze 1943, p. 90).

⁸ Cfr. l'acuto saggio di R. VLAD, *Destino di Busoni*, in «Modernità e tradizione nella musica contemporanea», Torino 1955, pp. 107-122.

⁹ Cfr. G. GUERRINI, *op. cit.*, pp. 351-352.

¹⁰ Anche alcune composizioni di Sgambati venivano alla luce presso l'editore Schott, dopo la probante commendatizia wagneriana (cfr. voce *Sgambati*, in «Die

zione « alla tedesca » impartitagli dal padre (ancorché cultore italiano del « bel canto »), pur col solo fine di esibire il figlio prodigio a Vienna, si venne tuttavia ad innestare sulla precedente formazione avuta dalla madre Anna Weiss, docente di pianoforte a Trieste ed interprete « nello stile di Thalberg », ossia salottiero e di bravura ¹¹. I doviziosi e coloriti cenni autobiografici di Busoni perciò serviranno, nel nostro caso, non tanto come corredo aneddotico, ma come indice di una vocazione e verifica di una formazione composita.

Dicevamo dell'educazione « alla tedesca » che lo stesso Busoni riconosce « unica cosa [...] giusta » che gli riservò suo padre: i perché umani non ci interessano, contando piuttosto lo svincolamento decisivo dalla scuola materna, fervida e stimolante ma certo provincialmente arretrata. Il padre impone dunque al piccolo Ferruccio lo studio di Bach « in un momento e in un luogo ove il grande maestro era considerato poco più di un Carlo Czerny », annotava ancora Busoni, sempre riconoscente, licenziando l'edizione completa delle opere di Bach ¹². Una davvero « misteriosa rivelazione » del padre Ferdinando, ma una autentica illuminazione per Ferruccio, che mai disertò interamente, pur senza al contempo rinunciare a quelle « qualità latine » che la natura gli aveva dato. Parole sue e tarde, queste, del 1923, ma sotto ogni rispetto attendibili. Ove, seppure sovvenga un sospetto di pretesto a ritrarre una vita artisticamente avventurosa corredata da un commento umano anche romanzato (la vita di lui bimbo nella casa del « Sor Giuseppe Weiss », il nonno materno, a Trieste, potrebbe offrire spunti curiosi di correlazione con quella di Sartre fanciullo nella recente sua opera *Les Mots*), non è dubbio che Busoni accenni a due componenti essenziali e fededegne della propria autentica personalità artistica: ossia, cultura tedesca e native qualità latine. Ma ora occorreranno più sottili distinzioni.

Intanto, la cultura tedesca scaturita dall'imposta e limitata educazione paterna, finiva poi di promuovere (certo involontariamente) altri nuovi incontri, al ragazzo decenne: il quale si esibisce a Vienna

Musik in Geschichte und Gegenwart»). Erano, queste adesioni momentanee, sia « debolezze per il virtuosismo ottocentesco » che « per autori effimeri » (cfr. B. DAL FABRO, *Crepuscolo del pianoforte*, Torino 1951, p. 141).

¹¹ Cfr. F. BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica* (a cura di L. Dallapiccola e G. M. Gatti), Milano 1954, p. 105.

¹² Cfr. G. GUERRINI, *op. cit.*, p. 20.

con successo ma altresí ascolta ed impara, reagendo insomma spontaneamente (secondo un talento nativo e personale) anche a tutta la provincia austriaca legata alla formazione materna. Giacché l'ambiente triestino, pur arretrato di una non breve stagione rispetto alla cultura della capitale austriaca (e fedele a tendenze provinciali ch'erano costume non solo d'Italia dunque), pareva evoluto proprio per quelle attardate estenuazioni di moduli romantici schumanniani e chopiniani e lisztiani, senza peraltro pregiudicare un certo ritorno o riverbero di classicismo: che, in uno stadio inventivo di tutta modestia, significava produzione facile di minuetti e gavotte o pezzi in stile antico, ma che inoltre, in una sfera creativa piú elevata, costituiva l'arduo e nobile cimento con la variazione e la fuga, dietro un'eredità che dall'ultimo Beethoven si consegnava a Mendelssohn, a Schumann e soprattutto al Brahms dell'op. 24. Certo che quest'immagine arcaica non trovava rilevanza spiccata nella Trieste dell'ultimo quarto di secolo (nel repertorio di Busoni, accanto a qualche pagina di Bach ed Haendel, si trovano nei primi anni brani eterogenei: una fuga di Porpora, un tema e variazioni di Hummel, una gavotta variata di Rameau) accanto al florilegio di pezzi da 'salon' o di corrente. Ma fu, anche questa di provincia, esperienza salutare perché si mostrò definitiva, allorché il ragazzo a Vienna s'incontrò con la cultura aggiornata e non tradizionalista. Qualcosa gli sfuggiva, tuttavia, a Vienna ed anche ciò fu un bene, in vista di futuri e proficui ricuperi: Liszt infortunato che non lo entusiasma come invece un Rubinstein; il Conservatorio che non lo avvince: cosicché la vita nella capitale austriaca costituisce per lui uno svariato stimolo piú che un indirizzo. Segue i concerti e le opere (e ama subito Mozart), incuriosito ed infervorato da tutta quella musica « eseguita a metraggio, proprio come i negozianti misurano la stoffa », come scrive argutamente alla madre. E fittamente compone, seguendo preferenze diverse che tuttavia si configurano a scelte attive, a reazione verso certa sciatteria lasciata nell'ambiente provinciale triestino. È già, questo, un primo ritratto fedele, uno di quelli che presentano, nei tratti incerti ed infermi dell'adolescenza, tutta la virtualità dell'uomo maturo: insomma, quel seguire impulsi differenti diverrà cifra (anche diaristicamente documentata ed asserita) del Busoni maggiore, come l'assimilazione di differenti espressioni secondo un *iter* senza fratture, il superamento di formule e sistemi, il mutar di modi a seconda del

fine prefisso. Tutti caratteri accertati criticamente: ma ogni mutazione d'indirizzo o d'ideale (giustificato e scontato, piú o meno repentinamente), quella mobilità e disponibilità di intenti che si generava da frequenti e fecondi impulsi interiori, non avrebbe che una ragione storicistica (od anche sperimentale), senza invece il presupposto di una giovinezza stimolata, fervida e tanto duramente vittoriosa sul piano dell'arte, accanto al crescente successo dell'interprete. Una sequenza attiva ed ottimistica di fini preposti: e non sempre col premio di intenzioni ripagate.

Culto di Bach, adesione che si fa immedesimazione e poi mimesi; indifferenza progressiva alla sensuosità del timbro strumentale, codificazione di propositi teorici a smentir quasi la cultura composita in cui si mosse e che finí di non lasciarlo mai; la formula dell'« unità della musica » che definisce fittizie le varie divisioni di *stili* musicali (operistico, strumentale, sacro, profano), il rifugio dalla tentazione letteraria e programmatica nel teatro od il *faustismo* come misura, se non proprio anacronistica, certo illogica ed irreale (come ruolo di personaggio da grande romanzo): quante evasioni, drammatiche consapevolezza, tormenti, nell'uomo nuovo, sí agitato ma anche prigionia del *daimon* romantico di Faust¹³, dopo la rinuncia dell'innata e felicissima « qualità latina » di *Arlecchino*, dopo la preclusione fiabesca di *Turandot* (elementi non solo vicini ma consentanei alle *Elegie*), dopo lo stupendo « pot-pourri » della *Sonatina super Carmen*¹⁴ o l'inalterabile ieraticità dell'altra *In signo Joannis Sebastiani Magni*¹⁵! Scegliere, nella frana lenta ed inesorabile della tradizione romantica, pagliuzze dorate ed apparentemente anonime; scrutare, dietro la fitta pagina, pazientemente ed accoratamente, barlumi di verità fino a farsi impallidire ed un po' scemare il proprio autoritratto, era deliberazione o destino di un Reger, che si circondava di pochi nomi eccelsi per occultare orgogli ancora eroici o sensuali; ma a Busoni serviva un caleidoscopico personaggio immortale, dopo le

¹³ Cfr. il mio articolo *A proposito di un recente libro su Ferruccio Busoni*, in « L'Approdo Musicale », n. 19-20, Roma-Torino 1965, p. 227.

¹⁴ Cfr. F. D'AMICO, *I casi della musica*, Milano 1962, pp. 382-383.

¹⁵ Come scrisse A. CASELLA (*Il pianoforte*, Milano 1954³, p. 84), questo artista così toscano ebbe soprattutto « la perfetta costante chiarezza latina delle idee, chiarezza che mai non riuscì ad alterare quella sua propensione, piú germanica che nostra, di considerare la musica anzitutto dal lato problematico e filosofico ».

astrazioni del *Nuovo* o *Giovane Classicismo*, in cui buttare il vecchio ma sempre indomito se stesso: e prima di Faust erano pure fallite altre mimesi con Leonardo e Dante ¹⁶.

Un primo sicuro ritratto, dicevamo, quel seguir spontaneo certe preferenze ed accettare il classicismo come già maturato sdegno verso pallide e consuete condiscendenze pseudomoderne (quelle provinciali) o verso facili e pronti sentimentalismi; ma a Vienna Busoni fu non poco curioso e studioso del rinnovamento romantico. Qualcosa gliene disse, di lí a poco a Graz, l'unico suo maestro, Wilhelm Mayer-Rémy. Con cui Busoni giungeva a Berlioz ma non Wagner, a Brahms ma non a Liszt, ad onta del motto apposto a termine del ponderoso quaderno di appunti sulla composizione e sul contrappunto: «*Möglichst vielseitige Bildung macht den Künstler*», la piú vasta cultura possibile fa l'artista. Motto del maestro, che Busoni fece agevolmente suo. La verità è che tale cultura doveva essere lo stesso giovane a procurarsela se il didatta Mayer (oltre all'amore per Mozart e per Bach) non seppe dare che indicazioni stilistiche di maniera al solerte allievo, indirizzandolo alla tarda scuola romantica tedesca, ma quella votata al pezzo illustrativo e caratteristico. Lo provano d'altronde le *Macchiette medioevali* op. 12, i *Tre pezzi in stile antico* op. 10 ed anche i sei pezzi caratteristici *Una festa di villaggio* op. 9 (1882-83), tutte opere successive ai *24 preludi* op. 37 che, implicando un ricco mondo romantico, già annettono (come vedremo) non poche e casuali memorie tipicamente bachiane. Involuzione, almeno nelle opere 10 e 12 (cui s'aggiungono le *4 danze antiche* op. 11), ritorno dunque al classicismo manierato e ricostruito alla Thalberg? È possibile, seppure i sei pezzi op. 9 rivelino una spontanea freschezza ed una serena immediatezza espressiva. Ecco insomma la «*qualità latina*» che riaffiora, noteremmo agevolmente e per di piú sulla scorta delle impressioni dirette di un Boito ¹⁷, ove i *4 canti italiani* del 1884 costitui-

¹⁶ Cfr. G. SELDEN-GOTH, *Ferruccio Busoni. Un profilo*, Firenze 1964, pp. 85-86. Su Reger, una ricognizione in tal senso è stata da chi scrive condotta recentemente: cfr. *Il pianismo: ritratto del vero Reger*, in «*Chigiana*» Vol. XXIII - Nuova serie, 3 (1966), pp. 225-241.

¹⁷ Il quale ebbe a scrivere nel febbraio 1883 sulle *Sei macchiette medioevali*: «*Il mio giudizio alla prima lettura non fu buono, alla seconda fu un poco migliore, ma poco, e questa impressione tiepida non si riscaldò quando, colla migliore volontà che m'avessi, rilessi piú volte ancora quelle pagine. Mi sento per Ferruccio giudice severo, la colpa è sua; l'ammirazione ch'egli mi destò in Arezzo fu grande; aspetto*

scono un'indicativa correlazione; ma non è tutto, giacché non è difficile coglier subito una prima tentazione teatrale, considerando le prime due *Ballettszenen* (op. 20 e 33). Aggiungiamo la cantata inedita *Il sabato del villaggio* (su testo di Leopardi) che Busoni si vede eseguire al Comunale di Bologna nel 1883 sotto la direzione di Mancinelli¹⁸, per concludere come l'annunciato progetto operistico, che in una lettera il padre Ferdinando comunica al fedele amico triestino Antonio Zampieri (2 luglio 1883)¹⁹, fosse ponderato da lungo tempo. Non attuato allora (si trattava di un'opera in un solo atto *La figlia del re Renato*), rimase tuttavia a Busoni la tendenza di preparare con preliminari pezzi strumentali alcune sue opere: come la suite op. 41 per *Turandot* o i due studi op. 51 per *Doktor Faust*.

Ma l'Italia nulla gli dà che egli non sappia o non pretenda di conoscere; già piú destro spiritualmente dei pianisti del tempo, si può dire che egli non vi colga che atti di stima (di un Boito, di un Mancinelli) ed anzi non componga che dediche su proprie pagine: ai critici Filippi (lo *Scherzo* op. 8), a Casamorata (*Preludio e fuga* op. 21), ai pianisti Fumagalli (la *Gavotta* dalle *Danze antiche* op. 11) e Stefano Golinelli (i tre *Racconti fantastici* op. 12)²⁰; mentre i pochi pezzi italiani ottocenteschi usciranno tosto dal suo repertorio, al rientro in Austria nell'autunno del 1883. Seguiranno allora incontri

da lui cose grandi e me le darà; ma queste sue nuove composizioni non hanno nessuna delle preziose qualità della *Festa del villaggio*, né la freschezza, né la spontaneità e la individualità neanche». Cito da A. DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino 1961, p. 511.

¹⁸ Per esattezza dobbiamo rilevare l'errore del Sartori quando scrisse che Boito lodò questa composizione; mentre, si è visto, Boito aveva lodato i sei pezzi caratteristici op. 9 *Una festa di villaggio*: cfr. C. SARTORI, *Adolescenza ardente di Ferruccio Busoni e un suo primo ignorato progetto di opera lirica*, in «La Rassegna Musicale» XIII (1940), p. 184. Saggio, va d'altronde precisato, che assai piú serve al nostro tema dell'intero numero unico che la stessa rivista dedicò al compositore empoiese nello stesso anno (gennaio 1940).

¹⁹ «Il tentativo che sta per fare Ferruccio è molto azzardoso, ma però necessario per il suo avvenire! e tu che lo conosci capirai bene che il negargli di tentare l'*Opera* sarebbe un avvilirlo, e forse disarmare la ferrea volontà, e schiacciare il di lui ingegno senza aver tentato e metterlo in una via falsa [...], ridurlo al nulla» (Cfr. C. SARTORI, *art. cit.*, p. 188).

²⁰ La difficoltà della ricognizione della prima produzione busoniana è rispecchiata nella discordanza di date ed edizioni nonché nell'inesattezza di indici e repertori. Ad esempio, l'op. 12 è costituita dai *Racconti fantastici*, tre pezzi caratteristici dedicati a Golinelli, iniziati nel 1878. Ma nella monografia busoniana del Giazotto il catalogo delle musiche (*op. cit.*, p. 249) reca come op. 12 le *Sei macchiette medioevali* (che non hanno invece numero d'opus), in contraddizione con quanto è scritto nel testo (p. 36), ove l'op. 12 è appunto costituita dai *Racconti fantastici*.

culturali decisivi, con Brahms, Liszt, Wagner e il « grande » Bach; ma ciò che della sua vicenda umanamente avventurosa ci importa ora cogliere è il continuo riferimento all'Italia, mèta dei suoi interessi e propositi artistici: dalla lettera di Helsingfors del 1888 (in cui espone il dovere di « porre le fondamenta, unitamente ad altri, di una nuova epoca nella vita musicale del *mio Paese* »)²¹ alla delusione di sentirsi « come uno straniero che non è uno straniero » (concerti in Italia tra il '95 e il '98, che precedono l'aura falstaffiana della *Lustspielouvertüre*), all'altra rapida tournée tra Torino e Trieste nel 1902 (che gli presagisce il monumentale *Concerto* per pianoforte e coro concepito « all'italiana »), al progetto dell'orchestra sinfonica formulato a Bologna nel 1906, fino ai disegni di un'opera italiana, tra *Dante* e *Leonardo*²². Fra la condanna di provincialismo o di servilismo a moduli tedeschi frequentemente mossa da Busoni agli italiani e fra la loro accusa, manifesta o meno, d'una sua totale adozione di peculiarità germaniche, emerge comunque un fatto incontestabile, proprio nella mutua opposizione intransigente: che cioè lo spirito di Busoni adolescente assunse tosto un carattere internazionale, a contatto con ogni sorta di pubblico e disponibile continuamente a gusti, modi e linguaggi difformi. Nondimeno, le conquiste progressive del suo spirito si rivelano prima o poi non certezze quanto instabilità, si traducono in quell'indipendenza così ribadita, in quella continua urgenza del « ricominciare tutto daccapo » che costituisce il rilievo suo più drammatico, nella così feconda metastasi di gusti e di culture. Ecco che la neutralità (risolta anche geograficamente nella stanza svizzera) divenne la sua cifra di compositore più probante. « Procediamo e restiamo italiani », rispondeva al motto verdiano di ritornar all'antico per progredire; ma poi, indomito nel suo individualismo egemonico, eccolo sbottare: « Nel sangue degli italiani (e lo si deve alle ristrettezze delle loro città) è l'eredità di un passato troppo ricco di tradimenti »; e ancora, scrivendo alla moglie: « Sono venuto nella mostruosa conclusione che gli italiani (ora) *non* sono dotati di senso artistico »²³. Pronto sempre a riconoscere però la « caducità dell'opera umana »: e tanto più la sua²⁴.

²¹ Cfr. G. GUERRINI, *op. cit.*, p. 56.

²² Cfr. R. GIAZZOTTO, *op. cit.*, p. 156 sgg.

²³ Cfr. F. BUSONI, *Lettere alla moglie*, Milano 1955, p. 228.

²⁴ *Ivi*, p. 107.

Musicista *internazionale*, dunque: ove la vita spirituale del giovane Busoni rappresenta in effetti l'assidua indagine che un'intelligenza vivace ed impulsiva, una coscienza artisticamente austera e soprattutto un'anima fervida conducono verso tutte quelle forme in cui gli capita di imbattersi, per acquisirle prima che giudicarle e rifletterle. Le varie composizioni pianistiche apparse nel primo decennio creativo costituiscono allora una ricognizione agevole ed altresí (sulla scorta di già citate intenzioni) un preciso programma: che non si configura in prodigo od astratto sperimentare, ma che anzi già contiene molte idealità poetiche, molte realtà artistiche attuate piú tardi, solo lentamente e riflessivamente, pur nel turbinoso ed ingrato travaglio concertistico (o proprio per questo destino). E programma, aggiungiamo, che si sperimenta nell'attività pubblicitica, non priva anch'essa di vivace acume e di metodo critico pazientemente perseguito²⁵. Giacché l'artista è per lui un'individualità addestrata a una strenua conquista intellettuale, tanto piú libera quanto piú è vasta l'esperienza storica, prima che matura l'espressione. Conclusione e raccomandazione ch'egli trae dopo giudizi anche penetranti su compositori e pianisti, scrivendo dello scopo della critica come moderatrice d'entusiasmi, obiettiva dispensatrice di meriti e difetti, quindi opportuna e formativa per lo stesso musicista: « questa impressione ho provata almeno io stesso, quando fu scritto su di me »²⁶. Così, suggerendo una correlazione non impronta, se le prime opere pianistiche rappresentano un programma virtuale, i suoi articoli apparsi su *L'Indipendente* di Trieste fra il 1884 e il 1885 sono una traccia sicura di quel primo scritto d'estetica *Dell'intelligenza musicale* (luglio del 1885): vera « genesi del pensiero busoniano »²⁷ nonché di concezioni posteriori, soprattutto elaborate e organizzate nel saggio *Dell'essenza della musica*²⁸. Riflessioni critiche che fondano almeno una poetica (se non proprio un'estetica), espresse nei modi che gli rimarranno peculiari, ossia per illuminazioni piú che per concatenazioni dialettiche: certo valide per il rispetto della tradizione che presagisce (oltre ai prestiti piú puntualmente mediati dalle

²⁵ Cfr. P. RATTALINO, *Scritti giovanili di Ferruccio Busoni*, in « Musica d'Oggi » Nuova serie, II (1959), pp. 105-111 e 152-158.

²⁶ *Ivi*, p. 154.

²⁷ *Ivi*, p. 156.

²⁸ Cfr. F. BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica* cit., p. 98 sgg.

teorie hanslickiane) la fedeltà al Classicismo, nonché per il preciso riscontro fra i preliminari problemi critici e quelli privati del musicista intento a comporre. Moduli di intelligenza, quindi, che tornano in altri suoi scritti e pensieri: non senza il pronto disdegno di quell'endemico *mal di secolo*, tra wagneriano e brahmsiano, che stava travagliando l'Europa del tempo — e in tal caso, tutta quella minore letteratura musicale tardo-romantica, esperita in proprio, lo soccorreva per distaccarsi con ben altra consapevolezza dall'invadenza sottile e ramificata d'una decadenza che pur minacciava cultura e tradizione italiana in precedenza incontrate, scadendo questa a fenomeno regionale e quella solo ad isole sparse di cultura attiva. Certo, l'esercizio critico, ancorché destinato ad una cultura di provincia servì a Busoni proprio per accertare la sua personalità individuale: seppure, quando si trattasse (anche ben più tardi) di fissare in una formula la propria attività e cifra personale, egli riluttasse (« All'arte occorre raccoglimento, al viaggiare libertà. Se colleghiamo arte e viaggi, tutti e due falliscono ») oppure evadesse (« Ogni cosa è come ci sembra in un dato momento »: chiara prefazione alle sue parole faustiane: « Solo chi guarda innanzi ha lo sguardo sereno »)²⁹.

Questa stagione pubblicistica, questo atteggiamento polemico rappresenta un momento intermedio, nel quadro ideale di un giovane compositore alla conquista di certezze e di libertà espressive, attraverso il commento (più che il dominio) della cultura *grande*. E se in ciò parve e più ancora volle forse apparire il polemico toscano, sdegnoso sempre di transigere con la mentalità corrente italiana, anche quella più evoluta dell'epoca pre-bellica (quando si trovò ancora attivo a Bologna), certo Busoni partecipò con franca audacia alla storia culturale europea, se appena pensiamo alle stagioni berlinesi dedicate alla musica nuova: mostrando sempre irrequietezza dell'azione avventurosa nonché dinamica velleità rivoluzionaria che quasi a stento si conciliano con le astrazioni delle ultime sue opere contrappuntistiche, con quel *Nirvana* che chiude il più vasto suo saggio, sulla *Nuova Estetica musicale*. Inquietudini che tuttavia rispondono sia al disagio della vita culturale italiana (mai del tutto scordata), sia alla ben più faticosa vicenda di quei decenni in cui la musica s'annunziava diversa e rapinosamente nuova, in Europa: e questo è ri-

²⁹ *Ivi*, pp. 112, 113 e 119.

lievo storico. Ma biograficamente, la polemica assidua e la mordace parola di Busoni vanno intese come prove di vigore giovanile mai declinato: quello che egli, anche « in grige chiome » tenta e continua (carduccianamente, diremmo) scagliando « sassate » ben dopo ed oltre il *Mazeppa* di Liszt³⁰: quasi a mostrar la sua indomita forza speculativa, la fedeltà (se non l'attualità) del suo pensiero. Ma pressoché sempre, dopo la critica e la polemica, veniva la poesia, nella vicenda artistica busoniana, laddove le esperienze intellettuali e culturali volevano riassumersi e superarsi; mentre il dato biografico lo riconduceva tosto ad un'umanità gradatamente piú mesta, sofferta e fin struggente nella nostalgia d'ideale patria sempre piú lontana, nella fede apprensiva e accorata in una musica sempre piú alta, nobile e misteriosa³¹.

* * *

La prima produzione pianistica di Busoni significa dunque opera di verifica e di assimilazione animosa, come condotta da spettatore attivo della vicenda storica ed espressiva del Romanticismo rinnovato e ripristinato. Inoltre, accennata la precoce vocazione scenica, certe pagine potranno intendersi come accorto (eppur apparentemente casuale) montaggio di pezzi per future opere: le due giovanili *Ballettszenen*, appunto, che significano un primo inventario di inserti originariamente separati³². Ma ancora, se i *Pezzi in stile antico* op. 10 e le *Danze antiche* op. 11 (col corredo di altri piccoli pezzi, quali Preludi, Minuetti ecc.) esperivano un'innocente ed innocua ricognizione classicistica di maniera, ben altro avvenire consentivano brani in stile fugato o variato, dallo *Studio in forma di variazioni* op. 17

³⁰ Cfr. P. RATTALINO, *art. cit.*, pp. 106 e 111. E la privata, assidua polemica di assestamento culturale del musicista è rinvenibile anche in settori poco noti della sua opera (cfr. il mio scritto *I Lieder: primi dati per la vocalità busoniana*, in « L'Approdo Musicale », n. 22, Roma-Torino 1966, pp. 107-120).

³¹ Nel suo « testamento spirituale », costituito dallo scritto *Dell'essenza della musica*, Busoni esprime appunto questi ideali concetti: « talvolta, in rari casi, un individuo terreno intravede qualche cosa che non è di questa terra [...] » ecc. (cfr. *Scritti e pensieri sulla musica* cit., p. 104).

³² Inventario che limitiamo alla *Ballettszene* III, che gli valse il premio Rubinstein per la composizione nel 1890; ma la quarta di esse (1894) venne riveduta piú tardi (1913), come pure gli *Zwei Tanzstücke* del 1914: anni prebellici che decidono la vocazione teatrale di Busoni.

(dedicato a Brahms) a quelle *Variazioni e fuga* op. 22 (1884) sul tema del *Preludio in Do minore* di Chopin (dedicate a Reinecke) che verranno ridotte e rivedute nel 1922 ed incluse nel V libro del *Klavierübung*. Ecco dunque un'altra precisa prospettiva futura di Busoni: essendo già stata inoltre accennata la virtualità della sua vena « latina » dei precedenti pezzi caratteristici all'italiana (*Una festa di villaggio*, op. 9), dallo spiccato idioma regionale, anziché popolare, come la *Marcia*, la *Fiera*, la *Danza* e la *Notte*.

Se pausa sopravvenne, dopo questa molteplice proposta giovanile, fu soprattutto cimento di conquista formale, problema di dominio strutturale: ove il *Secondo Quartetto* d'archi oppure la *Prima Sonata* per violino e pianoforte sono chiari indici di impegno, anzi di sforzo³³. Tuttavia, il meditar una lontananza di propositi, appunto perché distaccata nel tempo e nello spazio di una maturata esperienza umana, gli doveva risultare poi comprensibile e legittima: « Le cose future sono predestinate », scriveva ancora prima di morire³⁴ — e capiremo bene, ora, il peso personale di quest'asserzione, scontata e meditata al chiudersi del suo arco creativo, eppur come librata a profetico messaggio. Né basta: giacché sappiamo di altre sue evasioni difformi, ossia conosciamo quella vena di esotismo che per altro verso lo strania dalla dedizione inflessibile alla cultura tedesca: dai *Finnländische Volksweisen* op. 27 per pianoforte a quattro mani alle variazioni sulla canzone finnica *Kultaselle* per violoncello e piano³⁵; oppure dagli studi pianistici dell'*Indianisches Tagebuch*, su motivi dei Pelliosse nordamericani alla *Fantasia Indiana* con orchestra, op. 44. Evasioni concrete, perché fondate sul folklore autentico; per non ricordare altresì certe imitazioni (assai rilevanti però nel costume del tempo) come la quarta *Elegia* per pianoforte, la deliziosa *Turandots Frauengemach*, introdotta come intermezzo nella fiaba operistica omonima, che si vale di una falsa « cineseria » di pregio: nientemeno che la splendida aria *Greensleeves*, rintracciata casualmente da Busoni in un volume di antichi pezzi liutistici, come ci

³³ Fu uno « sforzo di costruzione operata dall'esperienza storica incapace a diventare immediatezza » (cfr. G. PANNAIN, *Musicisti dei tempi nuovi*, Milano 1954, p. 51).

³⁴ Cfr. F. BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica* cit., p. 99.

³⁵ Il cui tema costituisce il quinto pezzo pianistico dell'op. 33 b (*Finnische Ballade*).

informa il Dent. Reazione, tra improvvisata e sarcastica, da parte di un musicista piú di ogni altro « internazionale », parrebbe; ma reazione, forse, alle facili e frequenti seduzioni dell'estetismo corrente: e a quello italiano, diremmo. Infatti, tra la provincia indiana e la cineseria di Busoni forse non corre ampio e lontano divario con il « West » pucciniano e la sua raffinata provincia d'Asia. Da questa visuale, potremmo magari notare una trasposizione del tono pubblicistico a commento d'arte: quale esempio tipico di un provincialismo toscano di fondo, di una lontana ma stretta e fin faziosa polemica che può fregiarsi anche dell'emblema verisimile del martire esiliato e misconosciuto; certo è che nelle avventure di Busoni resta sempre un segno di individualismo riottoso (che si testimonia anche attraverso numerosi incontri diretti con personalità del tempo), diremmo da artista della rinascenza: certo, toscano sempre ³⁶.

Pause, dicevamo e poi evasioni; ma tutta questa cronologia e questa sorta di entropia artistica di Busoni ha una sua precisa importanza, ove si comprenda che se la sua arte autentica è dell'età matura, ogni movente o quasi di essa si configura a provocazione giovanile, esercitata artisticamente e non tanto esplicita in entusiasmi interpretazioni od in accese diatribe pubblicistiche e verbali. Non solo: ma quell'evasione, quell'esotismo testé accennato, si riporta agevolmente a preliminari moventi: sia a certa freschezza polaresca di *Una festa di villaggio* (integrata da una *Marcia di paesani e contadine* del 1883), sia a quell'inflessione tra slava e nordica che interessò tanto pianismo « di maniera » del tardo Ottocento (né uno stesso Reger ne risultò immune, se pensiamo alla *Ballata nordica* negli *Aquarellen* op. 24). Non voga, ma come circoscritta intenzione evasiva, tanto avvertita nel difforme crogiuolo etnico dell'area absburgica quanto sollecitata nella scia di concerti e tournées di compositori eterogenei, di qua e di là del Reno. E proprio accennando a tali inflessioni, giungiamo all'opera piú significativa del pianismo giovanile di Busoni.

Non i *Sei studi* op. 16 (dedicati ancora a Brahms) che paiono continuare correttamente la pur spregiata linea czernyana, ma invece

³⁶ « Riviveva in questo toscano qualche cosa dell'attitudine machiavellica ad intender il senso dei luoghi e degli agglomerati umani, città o nazioni »: chiara frase di Massimo Mila che compendia nostri temi precedenti (cfr. M. MILA, *Cronache Musicali 1955-1959*, Torino 1959, p. 144).

i 24 *Preludi* op. 37. Opera misconosciuta fin allo stesso autore: sempre troppo conscio ed attento, tuttavia, durante la maturità, a costruire laddove distruggeva. Reazione dell'intelligenza, verifica a posteriori che abbiamo già innanzi rilevato: ma, inoltre, capacità di un grado maggiore d'artificio (se non sempre d'invenzione) e soprattutto accorta regia di una cifra personale prima ancora di un'abile strategia degli accadimenti storici ed espressivi. Giacché l'innocenza ovvero l'ingenuità istintiva di Busoni, si doveva infine consegnare (s'è visto) alla finalità etica, all'origine divina dell'arte e della musica in particolare: intimamente, religiosamente fiducioso della missione dell'artista ma sempre devoto a sé, al proprio pensiero, alla commozione ed all'anima tutta sua e per tutto ciò incapace infine ad erigersi un vero sistema speculativo, incapace di approfondire i concetti classico-rinascimentali (ed anche goethiani) di anima come sostanza. Intento a dissolvere l'esperienza romantica, Busoni quindi lavorò a vari « generi » proprio per congedarli. Uno dei più decisivi congedi si fa giustamente risalire al *Concerto* op. 39 per pianoforte, coro ed orchestra, terminato nel 1904: scotto pagato alla tendenza ipertrofica, all'ambizione trascendentale ed anche al manierismo floreale tardoromantico³⁷ e certamente « monumentale testimonianza della crisi attraversata dalla coscienza europea alla fine del secolo scorso »³⁸. La canzone napoletana o la tarantella, come le due fanfare dei bersaglieri, gli accenni a Bach e Beethoven, a Schumann e Chopin, a Liszt e Wagner fanno di quest'opera la prima importante « liquidazione » e devastazione del « nobile castello del Romanticismo », ove i « miti del secolo [...] passano di corsa [...] come una mascherata di Ensor », secondo le efficaci parole di Mila³⁹. Liquidazione, tuttavia, iniziata, più ancor che presagita, proprio nei *Preludi* op. 37: privi, certo, di quell'ironia iconoclasta e di quel furore drammaticamente eversivo che collimava sí con l'Espressionismo ma altresí confinava coi funambolismi spericolati di una vena oseremmo dire pre-futurista, come fantasia sfrenata e teatro di grottesco intento. Ma l'atteggiamento qua e là giocoso e fin burlesco superava, in certi pre-

³⁷ Cfr. il mio articolo *A proposito di un recente libro su Ferruccio Busoni* cit., p. 225.

³⁸ Cfr. M. MILA, *I liquidatori dell'Ottocento*, in « L'Espresso », 4 novembre 1962.

³⁹ *Ivi*.

ludi, l'illustre ideale di fondo romantico, laddove non raggiungesse la certezza e la verità cifrata di un classicismo, segnatamente bachiano: certo è che tutta l'avventura del Romanticismo (soprattutto del primo Romanticismo, ancora attardato) veniva già vista come in un cristallo deformante, con funzione di critica diremmo, se non ancora di larvata demistificazione: un *dire*, come un recitar pensieri nobili ⁴⁰, un *progettare* la storia quasi con l'atteggiamento tra compunto e sacrilego d'un giovane borghese acutamente intelligente. Già per questi caratteri, i *Preludi* sono l'asse piú solido, vario e proficuo dello sperimentare stilistico e del realizzar artistico del primo Busoni ⁴¹.

Né tenteremo tuttavia la piú pronta correlazione con la celeberrima op. 28 di Chopin, cosí organicamente salda e cosí poeticamente calibrata: difficile trovare nell'op. 37 di Busoni i principi di una poetica che si condensi in una formula chiara e coerente, data la manifesta molteplicità di voci e di correnti che in lui confluiscono e che egli ha almeno l'onestà di svelare deliberatamente, fin orgogliosamente, posta la sua singolare recettività nonché la presenza di personalità immatura (se non lacunosa) che tutte quelle voci domini in virtù d'un compatto vigore intellettuale e spirituale. Giacché il pezzo di genere, il brano intimista o d'inflessione popolaresca, la pagina classicistica od arcadica fanno pure la sfera sentimentale di un basso romanticismo in cui Chopin od anche Schumann incidono anzitutto per la disposizione, anzi per l'ambizione, d'un liguaggio intimamente espressivo e confesso. Sotto questo riguardo, annovereremo i preludi in Fa diesis e in Sol diesis minore, di sicura bellezza proprio per un'intensità melodica associata a un'efficace senso modulante ed a una notevole originalità armonica pur attuate nella semplice forma monotematica. Vi è qui (per fare solo un esempio) l'indizio d'immagine

⁴⁰ Una « naturale inclinazione a dire una propria parola di riflesso », come scrisse bene il Pannain (*op. cit.*, p. 52).

⁴¹ Busoni fu uno di quegli « artisti che nascono già storici »? (cfr. G. CONFALONIERI, *Bruciar le ali alla musica*, Milano-Roma 1945, p. 79). Può anche darsi: non tuttavia che questa posizione estetica fosse « la piú adatta per esercitare l'acume dei critici » soltanto. Né concorderemo ancora con l'altro rilievo: « Il modo ginnastico di Busoni (ginnopedico, anzi, per usare l'espressione di Erik Satie) capisco benissimo dove volesse arrivare: a stender morto il sentimentalismo e a stringer la mano di Mozart passando sopra alle foreste e voragini romantiche. Era un tentativo di involuzione musicale, da parte di un uomo evolutissimo ma che disponeva d'idee polemiche assai piú che di musica e mancava di una costituzione fisica concordante allo scopo ».

romantica « pallidetta e pensierosa » (quella che un artista coevo come il Graf agguidicava didascalicamente alla propria poesia), vi è una cara e custodita ingenuità, certo: ma che altresí ci dice come, sebbene adolescente, Busoni ritrovasse in quelle pagine qualcosa del preliminare ma suo autentico se stesso. Non è però questo moto sentimentale l'indice piú sicuro per rinvenire motivi e temi sui quali s'imposterà la sua produzione posteriore. Si vedano per converso alcuni preludi che diremmo genericamente « alla Bach », sia in forma di giga (il 7°: cosí affine al preludio in Re maggiore del primo libro del *Clavicembalo ben Temperato*) che di fugato (22°), od anche quello (21°) in Si bemolle maggiore articolato in due sezioni a somiglianza di quello bachiano in Mi bemolle; inoltre si veda come il 9° riatteggi un certo Beethoven, ossia il vorticoso finale della *Sonata* op. 26. Poi, dopo pezzi di maniera (il 5°) od altri in cui l'eco mendelssohniana non cede (il 17°, il 18° ed anche il funebre 14°), dopo che lo *Studio* d'autore si traspone a pezzo didattico (vogliamo dire da Schumann a Cramer: ossia il 10° e 20°), ecco rifiorire la bella provincia romantica: nel tipo della *novelletta* schumanniana (il bellissimo 4° preludio « in carattere di danza » o il 13°, bipartito, assai ricco di umore) o nel genere di una rammodernata *fileuse* (il leggero e fantasioso 24°, in Re minore) o nel riecheggiamento di una beata chiarezza aurorale, tutta sonorità sulla dolce ed esile melodia (il 15°, in Re bemolle: sorta di *berceuse* priva di trine virtuosistiche, ma invece fulgida di luce estatica tra Liszt e fin Ravel). Ma, per chiuder la rassegna, ricordata la fragranza campestre un po' rude del 9° preludio (degnò senza dubbio di certe buone pagine folcloristiche di un Grieg), si dovrà dire del tono austriaco del 3°, in Sol maggiore, ove la memoria schubertiana, pur allusa, cede nell'iniziale arco del tema che pare anticipazione schietta di melodia popolare mahleriana, almeno per il vago accento *jodler*. Illuminazione minuta che Busoni non doveva raccogliere in seguito; per converso, ben altra prospettiva futura offre infine quel 6° preludio che, composto com'è « in carattere d'un corale », suggerisce uno dei piú sicuri e preziosi pegni del nuovo e maggiore Busoni⁴².

⁴² Il Bach ora riscattato da questo primo Busoni è quello di *Preludi* e brani di *Suites*, diremmo: la congenialità col contrappunto del grande tedesco è invece conquistata piú tarda. Innegabile tuttavia che il « commercio con lo spirito di Bach » è esperienza precoce, s'è visto: in esso « istintivamente si riconosce e con esso spon-

Spunti, reminiscenze e presagi, dunque: ove è chiaro che, se ogni poetica trova e riprende passaggi obbligati d'una tradizione colta e varia, quella di Busoni adolescente non si disperde per le vie d'un facile improvvisare e ripeter fecondo, ma si pone invece su un piano di energica e dinamica alacrità inventiva, senza totali immedesimazioni. Con un incisivo processo semplificatorio, il primo Busoni pianista mette assieme, come tessere d'un mosaico, espressioni romantiche copiosamente offerte: ricreando con destrezza, se non proprio creando⁴³. Senza ambire a testimonianza umanamente sdegnosa ed artisticamente affrancata, Busoni tocca qui spesso un equilibrio perseguito poi invano in prove più impegnative: componendo, con una concretezza davvero italiana (e toscana), echi o tentazioni sentimentistiche ed accenti di più asciutta speculazione ed inoltre esprimendo, nel genuino e pronto contrasto dialettico, una vivace letizia di fondo, che fu ancora sua, nel tempo successivo. Né tanta libertà e freschezza paiono infine improvvisate, quasi presupponendo invece un segreto processo di germinazione. La condizione primaria di queste doti è l'innocenza che si fa immediatezza, pur nelle rilevate variazioni di sentimenti e di propositi, pur nei facilmente rinvenibili imprestiti. La beata spontaneità di questo primo vero incontro con la cultura europea verrà ritentata, ancora e sempre; pur nella consapevolezza che un animoso e prodigo noviziato è situazione irripetibile, Busoni, contrario ad una cifra saputa e scontata (né volle infatti invecchiare od imborghesire mai), non rifuggì infatti al gioco di un'imitazione reiterata: sostituendo a « svolte decisive » frequenti « ricominciar da capo », cercando insomma un adattamento ed un rinnovamento artistico di un'aspirazione e di una vocazione primaria.

Questo musicista « internazionale », la cui struttura germanica rimase sempre vaiolata di nazionalismo (fin popolare, come nel *Concerto* op. 39), comprese di certo l'irripetibilità del suo gioioso novi-

taneamente si identifica, come fanno fede i suoi primi lavori giovanili quali i *Tre pezzi nello stile antico* op. 10, il *Minuetto* op. 14 e la *Gavotta* op. 25, la quale ultima, pur nella sua neutra, accademica veste neoclassica, fornisce una significativa indicazione sulla maniera in cui Busoni intende valersi del retaggio di Bach » (cfr. R. VLAD, *Ritorni a Bach*, in « Modernità e tradizione nella musica contemporanea » cit., p. 52). Dello stesso autore si veda la lucida analisi del periodo « infantile » di Busoni, segnatamente dei *Preludi*, in « L'Approdo Musicale », n. 22 cit., pp. 17-22.

⁴³ « Eccellente musicista », ma « non ancora una personalità », in questo periodo giovanile (cfr. D. DE' PAOLI, *La crisi musicale italiana*, Milano 1939, p. 27).

ziato artistico e la conseguente necessità di intraprendere il cammino adulto sul piano di un lavoro e di un impegno paziente. Non rinunciò agli ideali della propria giovinezza, ma anzi, per precisarli e meglio difenderli, li occultò trasformandoli in idee, tanto salde quanto ingrate ed accoratamente patrocinate; non sacrificò adesioni, ma le trascelse e le condizionò in immedesimazioni (Bach). Non senza acquistar un tono di ferma tristezza, a segno di coscienza solitaria⁴⁴: per la frequente incapacità di dimenticarsi ed annullarsi nell'opera, come nella prima giovinezza⁴⁵. Fu la condanna personale del personaggio Faust che egli dovette pagare in proprio; ma poco prima, nelle *Sonatine* e nelle *Elegie*, nella fiaba di *Turandot* o nel capriccio d'*Arlecchino* gli erano uscite le cose migliori perché meglio avvicinate e dimensionate. Giacché nei sentimenti più spontanei e negli spiriti più consentanei, Busoni aveva saputo rinnovare splendidamente la speciale temperie del suo lampante esordio.

SERGIO MARTINOTTI

⁴⁴ E ritardataria, forse, se « lo spirito della storia che gli ha dato anima e persona, sembra quasi volersi compensare dei suoi munifici doni e lo tiene avvinto a sé » (cfr G. PANNAIN, *op. cit.*, p. 45).

⁴⁵ Giustamente lo Stuckenschmidt ha scritto che « Busoni favorisce e ritarda ad un tempo il progresso » (cfr. H. H. STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, trad. it., Torino 1960, p. 156).