

*Laureto Rodoni*

# «Caro e terribile amico! »

## L'incontro a Pallanza di Busoni e Boccioni\*\*

### *Le lettere inedite di Boccioni a Busoni*

Le lettere di Umberto Boccioni a Ferruccio Busoni, oggetto di infruttuose ricerche soprattutto da parte degli studiosi del pittore futurista, sono state finalmente localizzate: esse si trovano tra le carte<sup>1</sup> che Gerda Sjöstrand Busoni, la vedova del musicista, donò negli anni Trenta alla Staatsbibliothek «Unter der Linden» di Berlino e saranno pubblicate prossimamente a cura di chi scrive. Finora se ne conoscevano soltanto due brevi brani che Busoni tradusse in tedesco e inserì nell'articolo commemorativo apparso sulla *Neue Zürcher Zeitung* due settimane dopo la morte del pittore.<sup>2</sup> Poiché il musicista fu tra le persone più vicine a Boccioni negli ultimi tre mesi di vita, questi documenti inediti gettano nuova luce sui loro rapporti umani e artistici e permettono finalmente di chiarire, come auspicava Zeno Birolli, l'orientamento del pittore nella estrema, enigmatica e tormentata fase creativa.

Busoni e Boccioni si conobbero nel 1912 ma fu soltanto a partire dalla primavera del 1916 che il loro rapporto, peraltro sempre fondato su una

---

\*\* Questo articolo è apparso sulla rivista *Verbanus* (Alberti editore, Intra-Pallanza, n° 19, 1998, pp. 25-84). L'estratto (che si può richiedere all'autore; prezzo circa 30 franchi) contiene anche il carteggio Boccioni-Busoni ampiamente annotato. Al testo pubblicato su *Verbanus* ho apportato qualche lieve modifica.

<sup>1</sup> Il fondo Busoni (*Busoni-Nachlass*), incluso nel Mendelssohn Archiv (Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin). Si tratta di 10 lettere di varia lunghezza: 2 del 1912 e 8 del 1916: I: Berlino, 12 aprile 1912; II: Berlino, s. d. (timbro postale: 2 luglio); III<sup>a</sup>: Milano, s. d. (t. p. 14 aprile 1916); IV: Milano, s. d. (t. p. 10 maggio); V: Milano, s. d. (t. p. 14 maggio); VI: Pallanza, s. d. (t. p. 29 giugno); VII: Pallanza, s. d. (t. p. Zurigo: 20 luglio; scritta tra il 15 e il 17 luglio); VIII: Pallanza, 19 luglio; IX: Sorte, 12 agosto; X: Sorte, 15 agosto). A queste si aggiungono due brevi lettere scritte da Cecilia Boccioni, la madre di Umberto, a Busoni nell'agosto del 1916, il 6 agosto e il 18 agosto. Queste lettere sono pubblicate nell'appendice dell'estratto. Quattro lettere di Busoni a Boccioni e una alla madre sono pubblicate in M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI, *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca editore, 1958, vol. I. Il Birolli era già convinto all'inizio degli anni Settanta che gli inediti boccioniani si trovassero a Berlino: «In ogni occasione in cui si cerca di ricostruire i tracciati degli scambi epistolari di un artista si avverte [...] la difficoltà di tale indagine, cui non fa eccezione il caso Boccioni. [...] Il caso Busoni è il più sconcertante, esistendo due fondi d'archivio in Germania, dove sono stati raccolti tutti i suoi documenti. Le lettere spedite al musicista avrebbero potuto chiarire l'orientamento del pittore negli ultimi mesi di vita.» (U. BOCCIONI, *Scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 461.) Sui rapporti tra Busoni e Boccioni, cfr. i due articoli di M. CALVESI *I giorni di Boccioni: l'epistolario e i disegni e la scultura, l'architettura, l'attività letteraria e i mesi estremi* pubblicati in M. CALVESI - E. COEN, *Boccioni. L'opera completa*, pp. 99-100 e 114-117, e inoltre: G. AGNESE, *Vita di Boccioni*, Firenze, Camunia, 1996, pp. 265-266 e 357-366; A. RIETHMÜLLER, *Ferruccio Busonis Poetik* (in particolare il cap. *Auf San Remigio bei Pallanza* pp. 95-102), Mainz, Schott, 1988; G. LISTA, *Boccioni et le futurisme*, prefazione a U. BOCCIONI, *Dynamisme plastique. Peinture et sculpture futuristes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, pp. 21-24.

<sup>2</sup> L'articolo, intitolato *Der Kriegsfall Boccioni*, fu pubblicato il 31 agosto 1916; la traduzione in italiano (*Il caso di guerra Boccioni*) si trova in F. BUSONI, *Lo sguardo lieto (Tutti gli scritti sulla musica e le arti)*, a cura di F. d'Amico, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 109-111. In Italia si seppe dell'esistenza di questo articolo solo dopo la pubblicazione, nel 1975 del saggio di G. LISTA.

stima reciproca, si intensificò e si approfondì, nonostante le differenze di carattere, di cultura, di stile di vita e di *Weltanschauung*. Boccioni era un convinto interventista e aveva partecipato con entusiasmo alle battaglie dell'autunno del 1915 contro gli Austriaci; Busoni era invece accanitamente antimilitarista e la guerra fu un'esperienza che segnò duramente la sua vita. Sul piano estetico le divergenze erano ancor più marcate. È nota infatti l'avversione del musicista per il futurismo, nonostante un effimero interesse iniziale: nella lettera aperta<sup>3</sup> al compositore Hans Pfitzner, egli considera questo movimento artistico come una «setta» dalla quale è ben lontano e alla quale non ha mai aderito.

A differenza di Leoncavallo, di Giordano e di altri artisti, Busoni non possedeva una villa sul lago Maggiore, come hanno invece scritto autorevoli studiosi di Boccioni.<sup>4</sup> L'errore deriva dai *Regesti* che concludono il primo volume degli *Archivi del Futurismo*: «Giugno 1916: Boccioni è ospite di F. Busoni, nella sua villa di San Remigio a Pallanza».<sup>5</sup> Chi abbia qualche familiarità con gli scritti di questo musicista, sa che non avrebbe mai acquistato o anche solo affittato una villa sulle rive di un lago per soggiornarvi periodicamente, poiché non amava abbandonarsi alla natura e soprattutto vivere in un luogo isolato, lontano dal fermento, dal trambusto, dal traffico delle grandi città. Il silenzio, la solitudine e la bellezza della natura già dopo alcuni giorni lo innervosivano e non lo predisponavano né al lavoro intellettuale né alla creazione artistica.<sup>6</sup> Busoni e Boccioni si trovarono effettivamente a villa San Remigio, dove trascorsero un breve periodo insieme (circa tre settimane), ma come ospiti del Marchese Silvio della Valle di Casanova<sup>7</sup> e di sua moglie Sofia, ai quali

---

<sup>3</sup> La lettera fu scritta nel 1917 (cfr. *Lo sguardo...*, cit., pp. 109-111) in risposta a un *pamphlet* di H. PFITZNER, *Pericolo futurista (A proposito dell'estetica di Busoni)* pubblicato integralmente in S. SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982, pp. 279-302. Cfr. M. WEINDEL, *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshaven, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, 1996, pp. 143-147.

<sup>4</sup> G. BALLO, *Boccioni*, Milano, il Saggiatore, 1964 e 1982, p. 186; R. DE GRADA, *Boccioni*, Milano, Collana d'arte del Club del Libro, 1962, p. 128-129; *L'opera completa di Boccioni*, introduzione di A. Palazzeschi, apparati critici e filologici di G. Bruno Milano, Rizzoli, Coll. «I Classici dell'Arte», pp. 85 e 117; M. CALVESI, *I giorni di Boccioni: l'epistolario e i disegni*, in M. CALVESI ed E. COEN, cit., p. 99 (si tratta di un saggio del 1973, ripubblicato senza modifiche).

<sup>5</sup> M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI, p. 491.

<sup>6</sup> Cfr. J. WASSERMANN, *Ferruccio Busoni in memoriam*, in S. SABLICH, p. 312. A proposito di luoghi come Pallanza, cfr. la lettera del 5 agosto 1913 a Edith Andrae: «Una località (*balneare*)... può essere bella (vista come un dipinto): ma ben presto si è presa conoscenza di tutti i villeggianti, si incontrano tutti i giorni a ogni piè sospinto le medesime persone, e se nessuna di queste ha un'attrattiva particolare, non c'è speranza che si produca l'*evento*. Questo è l'eterno fascino della metropoli di fronte alla località balneare; della strada aperta di fronte alla società chiusa.» E sulla solitudine come condizione per creare, cfr. la lettera alla baronessa J. Oppenheimer del settembre del 1917: «So che altri spiriti eccellenti (e migliori di me) hanno bisogno di altre condizioni: tra tutte queste non ho mai sentito propizia la *solitudine*; sebbene questa venga spesso e volentieri associata al genio (cosa che io non sono)»: F. BUSONI, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*. Scelta e note di A. Beaumont (il carteggio Busoni-Schönberg è curato da J. Theurich), ed. italiana riveduta e ampliata a cura di S. Sablich, Milano, Ricordi-Unicopli, coll. «Le Sfere», 1988, nn. 168 e 271. Salvo diversa indicazione, si intende che le lettere di Busoni sono tratte da questo volume.

<sup>7</sup> Silvio Della Valle di Casanova nacque a Torino il 14 dicembre 1861. Nel 1883 si recò a Stoccarda dove studiò musica e filosofia, acquisendo, oltre che una notevole cultura umanistica e musicale, anche una perfetta padronanza del tedesco. In questa lingua pubblicò 9 raccolte di poesie. Trasferitosi a Weimar, divenne allievo di Liszt, di cui fu sempre, come Busoni, grande estimatore. Nel 1896 sposò la cugina Sofia. Subito dopo fu iniziata la costruzione dei giardini di San Remigio che vennero conclusi

la villa apparteneva, un breve periodo che ebbe profonde ripercussioni sulla loro vita e la loro arte. A Pallanza Boccioni dipinse le ultime opere, tra cui il grande ritratto dell'amico musicista, conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma.

### *L'influsso di Busoni sull'arte e sulla cultura europea nei primi decenni del secolo*

Se Boccioni<sup>8</sup> è oggi considerato tra i maggiori pittori del Novecento, Busoni<sup>9</sup> è una figura che è rientrata nell'ombra, sebbene sia stato uno dei più grandi pianisti di tutti i tempi e abbia esercitato un peso notevole sulla musica e sulla cultura di questo secolo. La sua importanza nella storia della musica e del pensiero musicale è certo riconosciuta in ambiti specialistici (numerose e spesso pregevoli sono gli studi apparsi finora) ma la sua musica è di rara esecuzione, tranne poche eccezioni, come la *Sonata per pianoforte e violino n° 2* o la *Turandot-Suite*.

Quando giunse a Pallanza alla fine di maggio del 1916, a 50 anni appena compiuti, Ferruccio Busoni era invece all'apice della sua fama, soprattutto come pianista, osannato dal pubblico che affollava le sale da concerto in cui si esibiva, ma anche aspramente giudicato da una parte della critica musicale, sconcertata di fronte all'originalità delle interpretazioni.<sup>10</sup> Il suo prestigio negli ambienti musicali europei e

---

proprio nel 1916, l'anno dell'incontro tra Busoni e Boccioni a Pallanza. Morì il 19 ottobre 1929 nella clinica di Mammern, in Svizzera, dove si trovava per curare disturbi cardiaci. Per altre notizie, anche sulla Marchesa Sofia e su San Remigio, cfr. R. e C. LODARI, *Villa San Remigio a Pallanza*, Verbania, 1982, *passim*; C. BASSANI, *Carte della famiglia della Valle di Casanova*, Verbanus, 1997, pp. 99-101; E. BRISSA, *Silvio di Casanova, un umanista fra Italia e Germania*, *ibi*, pp. 113-117 (ove compare la traduzione italiana della poesia *San Remigio* e si parla dei rapporti tra il marchese ed H. Hesse). Le 15 lettere del marchese a Busoni, inedite e di prossima pubblicazione insieme alle lettere di Boccioni, sono conservate nella Staatsbibliothek zu Berlin (cfr. no. 1). Quelle di Busoni al Marchese, recentemente donate all'Archivio di Stato di Pallanza da Silvia Bonacossa in Sella, nipote del Marchese (cfr. BASSANI) sono invece già pubblicate (F. GALLINI, *Busoni negli anni della prima guerra mondiale: contributo di un carteggio inedito*, «Musica Università», IV, n. 23, dicembre 1966, Roma, pp. 16-25).

<sup>8</sup> Boccioni nacque il 19 ottobre 1882 a Reggio Calabria da genitori romagnoli e morì tragicamente il 17 agosto 1916. Sulla figura e l'opera del pittore, cfr. soprattutto le monografie citate nella no. 4. Per un'ampia bibliografia, cfr. G. AGNESE, pp. 393-403. La scelta più ampia delle sue lettere è pubblicata in BOCCIONI, *Scritti...*, pp. 325-392 (sul problema delle lettere del pittore, cfr. p. 461). Quanto agli inediti, cfr. l'*Indicazione archivistica* in G. AGNESE, p. 391. Sul futurismo, cfr. C. SALARIS, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1992 e A.V., *Futurismo e futurismi* (catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia), a cura di Pontus Hulten, Bompiani, 1986 (la scheda su Boccioni, redatta da M. Calvesi, è alle pp. 428-430).

<sup>9</sup> Nacque a Empoli il 1° aprile del 1866 da madre austriaca e da padre italiano. Morì a Berlino il 27 luglio 1924. La biografia più ampia e autorevole è di E. DENT, *Ferruccio Busoni. A Biography*, London, Oxford University Press, 1933 (ripubblicata nel 1966, nel 1974, London, Eulenburg Books e nel 1982, New York, Da Capo Press). La più recente è di R. ERMEN, *Ferruccio Busoni*, Hamburg, Rowolt, 1996. Cfr. anche S. SABLICH, *Busoni*, cit., pp. 9-73 e R. VLAD, *Ferruccio Benvenuto Busoni*, in «Dizionario della musica e dei musicisti», vol. II, Torino, UTET, 1985.

<sup>10</sup> Sul problema dell'esecuzione musicale, cfr. *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo...*, pp. 50-51: «L'esecuzione della musica proviene da quelle libere altezze dalle quali la musica stessa è discesa. Quando essa corre il rischio di divenire terrena, all'esecuzione spetta di risollevarla, aiutandola a ritrovare il suo originario "librarsi". La notazione, la scrittura di pezzi musicali, è in primo luogo un ingegnoso espediente per fissare un'improvvisazione, sì da poterla far rivivere in un secondo tempo. Ma tra quella e questa corre lo stesso rapporto che tra il ritratto e il modello vivo. L'esecuzione deve sciogliere la rigidità dei segni e rimetterli in movimento. Invece i legislatori pretendono che l'esecutore riproduca la rigidità dei segni e considerano la riproduzione tanto più perfetta quanto più si attiene ai segni. Quello che il compositore necessariamente perde della sua ispirazione attraverso i

americani era enorme, non solo per le straordinarie doti di virtuoso e di interprete, ma anche per l'attività di compositore, di insegnante, di direttore d'orchestra, di scrittore, per le revisioni filologiche delle opere di Bach, Mozart, Liszt e per le magistrali trascrizioni bachiane.<sup>11</sup> Grazie alla folgorante perspicacia e alla vasta cultura umanistica e musicale, egli fu inoltre uno tra i più lucidi e acuti testimoni del suo tempo: le lettere pubblicate e inedite,<sup>12</sup> gli articoli, le testimonianze di coloro che lo conobbero (allievi, amici ma anche avversari) e gli studi critico-biografici lo provano inconfutabilmente. Egli ebbe un notevole influsso sulla cultura dei primi decenni del secolo anche per i suoi scritti teorici, nei quali, secondo Roman Vlad, giunse «ad alcune delle vette più alte nel pensiero musicale di tutti i tempi».<sup>13</sup> Soprattutto l'*Abbozzo di una nuova estetica musicale* svolse «un ruolo fondamentale per l'evoluzione di tutte le avanguardie storiche dei primi del Novecento» e costituì «la chiave di volta per un trapasso dall'estetica romantica a quella del nostro secolo.»<sup>14</sup>

---

segni, l'esecutore deve ricrearlo attraverso la sua propria intuizione... Grandi artisti suonano le loro proprie opere in modo sempre differente, le riplasmano secondo l'ispirazione del momento; affrettano e trattengono i tempi - in un modo che non è possibile fissare sulla carta - e sempre secondo rapporti suggeriti da quella "eterna armonia". Cfr. inoltre la lettera ad H. Huber del 16 gennaio 1917: «L'esecutore deve arrivare a un compromesso tra la individualità propria e quella delle musiche che suona... »

<sup>11</sup> Sulla poliedrica figura di Busoni, cfr., oltre al citato SABLICH: C. FELDHEGE, *Ferruccio Busoni als Librettist*, Verlag Ursula Müller-Speise, Anif-Salzburg, 1996; T. LEVITZ *Teaching New Classicality - Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Peter Lang, 1996; G. GUERRINI, *Ferruccio Busoni*, Firenze, Monsalvato, 1944; A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, London-Boston, Faber and Faber, 1985; L. SITSKY, *Busoni and the piano. The Work, the Writings, and the Recordings*, New York, Greenwood Press, 1986; G. SELDEN-GOTH, *Ferruccio Busoni*, Firenze, Olschki, 1964; A.V., *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni* a cura di S. Sablich e di R. Dalmonte, Milano, Unicopli, 1986. Busoni fu autore di circa 300 composizioni originali, secondo la catalogazione recente di J. KINDERMANN, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1980, tra cui 4 opere teatrali (*Die Brautwahl*, *Arlecchino*, *Turandot* e *Doktor Faust*), molte composizioni per pianoforte (sei *Sonatine*, sette *Elegie*, la *Fantasia Contrappuntistica*, l' *Indianisches Tagebuch*...), alcuni pezzi sinfonici (*Lustspiel-Ouvertüre*, *Turandot-Suite*, *Berceuse Elégiaque*, *Nocturne symphonique*, *Rondò Arlecchinesco*, *Sarabande und Cortège*, *Tanzwalzer*...), la *Sonata n° 2 per pianoforte e violino*, il *Concerto per pianoforte, coro d'uomini e orchestra*, la *Fantasia indiana per pianoforte e orchestra*, il *Divertimento per flauto e orchestra*, il *Concertino per clarinetto e piccola orchestra*, il *Concerto per violino e orchestra*... Numerose sono pure le revisioni, le elaborazioni, le cadenze e le trascrizioni (cfr. l'elenco completo in S. SABLICH, pp. 361-362). Per un'ampia bibliografia, cfr. M.-A. ROBERGE, *Ferruccio Busoni, A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1991; WEINDEL, pp. 230-238; FELDHEGE, pp. 228-244 e LEVITZ, pp. 305-336.

<sup>12</sup> Cfr. l'antologia curata da A. Beaumont (F. BUSONI, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*). Altre lettere sono pubblicate su libri, riviste, giornali o monografie (cfr. M.-A. ROBERGE, pp. 178-185). Molte lettere sono ancora inedite, come gran parte di quelle indirizzate a Egon Petri, di imminente pubblicazione, a cura di M. Weindel che curerà in futuro altri carteggi (Busoni-Jarnach; Busoni-Galston...). Anche numerose lettere alla moglie sono inedite. L'ampia antologia curata da F. Schnapp, pubblicata nel 1935, è stata tradotta in italiano a cura di L. Dallapiccola: F. BUSONI, *Lettere alla moglie*, Milano, Ricordi, 1955. Sull'ubicazione degli inediti busoniani, cfr. F. BUSONI, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*, p. 577; WEINDEL, p. 230; FELDHEGE, pp. 231-232.

<sup>13</sup> VLAD, *Ferruccio Benvenuto Busoni...*, p. 8 (cfr. alcune di tali «vette» nella nota 10 e nell'ultima pagina).

<sup>14</sup> D. LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Milano, Ricordi-Unicopli, coll. «Le Sfere», 1996, p. 33. Cfr. anche E. VARÈSE, *Il suono organizzato*, Milano, Ricordi-Unicopli, coll. «Le Sfere», 1985, pp. 155- 156; 167-169 e 171. Alle pp. 168-169 il compositore francese scrive: «Di fatto, non c'è sviluppo che lui non abbia previsto; penso ad esempio a questa straordinaria predizione: "Io arrivo a pensare che nella nuova grande musica le macchine saranno indispensabili e avranno una loro parte di rilievo. Forse persino l'industria contribuirà allo sviluppo dell'arte". E quanto aveva ragione!...» Cfr. inoltre L. ROGNONI, *L'ideologia musicale di Ferruccio Busoni*, in *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974, p. 152: «Le profezie musicali di Busoni sono rimaste nell'ombra o quasi per buona parte del nostro mezzo secolo. Dopo Schönberg e per Schönberg si è cominciato a riflettere sugli scritti busoniani, per scoprire con sorpresa, come egli già agli inizi del

## Un «uomo anfibio»

Nel 1894 Busoni si stabilì a Berlino, città che amava più di ogni altra, luogo per lui insostituibile.<sup>15</sup> Ma quando arrivò a San Remigio, da oltre un anno, a causa della guerra, non metteva più piede nel suo grande appartamento in Victoria-Luisen-Platz 11, nella sua biblioteca, tra le più preziose di quell'epoca, ricca di rarissime prime edizioni. Busoni era un uomo e un artista di frontiera, italiano di nascita ma tedesco di formazione e cultura: trascorse infatti la giovinezza, secondo la sua stessa testimonianza, «fra studi severi, lavoro e meditazioni perseveranti, nutriti e sostenuti dalle arti e scienze germaniche».<sup>16</sup>

La solida formazione culturale in ambito mitteleuropeo (le sue 4 opere, la maggior parte delle lettere e i suoi testi teorici sono in tedesco) non soffocò però mai del tutto la sua italianità, benché, leggendo i suoi scritti o ascoltando la sua musica, si abbia spesso l'impressione che la componente germanica sia predominante. Il musicologo Edward Dent, suo amico e biografo, scrisse a questo proposito in un appunto inedito:

Certo Busoni era italianissimo, anzi toscanissimo e questo mi diventava sempre più e più chiaro nei venti anni che ho goduto la di lui amicizia. A me scriveva sempre in italiano, mi parlava sempre in italiano quando eravamo soli e spesso anche in compagnia mista. Si vede nelle sue opere che tendeva sempre più a scrivere le sue didascalie in italiano, soprattutto quelle didascalie di carattere intimo e personale. Italiana era quella monumentalità michelangiolesca delle sue interpretazioni originali; non tanto l'uso di temi napoletani, quanto la suprema dignità dei pezzi seri...<sup>17</sup>

E Busoni stesso, sul suo sentirsi latino, confidò a Mario Corti e ad Hans Reinhart:<sup>18</sup>

Nell'animo sono rimasto latino e un istinto di coscienza e di parentela... mi ha costantemente respinto verso l'Italia, dove credetti dover scorgere il compito supremo dei miei tentativi artistici...

---

secolo avesse tutto intuito, persino quello che sarebbe capitato, nel secondo dopoguerra, con *l'informel*, col suono-massa, con la musica elettronica.» Sul pensiero estetico di Busoni, cfr. soprattutto gli studi di WEINDEL, LEVITZ, SABLICH (pp. 111-139) e F. D'AMICO, *Introduzione a BUSONI, Lo sguardo...*, cit., pp. 11-24).

<sup>15</sup> Quando, dopo la partenza da Berlino, Edith Andreae gli scrive una lettera in cui parla della sua città, Busoni esprime all'amica tutta la sua amarezza: «...non riesco a vincere la sensazione di perdere qualcosa di insostituibile, e la Sua descrizione dello splendore di Berlino mi rende insopportabile il mio detestato esilio... Scrivo e scrivo, parole e note, e leggo molto; ma senza vera partecipazione. Quando non si è più padroni dei propri movimenti, la vita non è più nulla. Non importa se ciò sia dovuto a malattia, età, carcere o... ai mezzi gloriosi dei tempi presenti... Non sono ancora abbastanza vecchio per rinunciare, non più abbastanza giovane per perdere le occasioni. Non mi rassegerò mai a questa criminale amputazione della mia vita.» (New York, 23 giugno 1915; lettera n. 196). Cfr. anche la lettera a J. Oppenheimer del 27 settembre 1915 (n. 205).

<sup>16</sup> Lettera (mai spedita) a G. Verdi in *Lo sguardo...*, pp. 376-377. Proprio perché posto tra due nazioni culturalmente molto diverse, l'amico scrittore Stefan Zweig lo definì «uomo anfibio» (*Il mondo di ieri. Ricordi di un Europeo*, Milano, Mondadori, p. 221).

<sup>17</sup> L'appunto, redatto in italiano e manoscritto, è conservato nella biblioteca dell'Università di Cambridge (*Dent Collection*). Sull'italianità di Busoni cfr. SABLICH, pp. 56-58 e LEVITZ, pp. 247-250.

<sup>18</sup> Lettera del 17 aprile 1915 (WEINDEL, p. 206) e del 25 maggio 1923 (n. 376).

Sin da quando ero bambino, mi dà fastidio che l'arte della Germania meridionale vagheggi tanto la morte e la usi continuamente come argomento. Il mio sangue latino vi si ribella. La nostra incapacità di occuparci della morte si rispecchia con la massima evidenza nel *Requiem* di Verdi e nello *Stabat Mater* di Rossini, in cui la vita presente mette in ombra ciò che è trapassato.

Nessun dubbio quindi che le due componenti - latina e germanica - coesistessero nella sua natura di uomo e di artista, senza che, almeno apparentemente, si creassero gravi lacerazioni o dissidi interiori. Solo allo scoppio della guerra Busoni avvertì un'intima crisi di identità, amaramente espressa in queste parole dette a Stefan Zweig: «A chi appartengo? Quando la notte sogno, mi accorgo al destarmi di aver parlato in sogno in italiano. Ma se poi scrivo, penso parole tedesche.»<sup>19</sup>

### *L'esilio zurighese e l'incontro con il marchese di Casanova*

Nel 1915 Busoni fu costretto a scegliere se rimanere in Germania o stabilirsi in Italia, ma non seppe o non volle o forse anche non poté scegliere: dopo lunghe esitazioni, dopo aver prolungato di molti mesi un penoso soggiorno negli Stati Uniti,<sup>20</sup> in uno stato d'animo di grande inquietudine, decise infine di stabilirsi in una nazione neutrale, in Svizzera, a Zurigo, dove arrivò nell'ottobre del 1915, insieme a Gerda e al secondogenito Raffaello. Ottenne subito l'asilo anche grazie all'aiuto dell'amico Volkmar Andreae, compositore e direttore d'orchestra. A Zurigo trascorse 5 anni di sofferto esilio, nell'attesa, frenetica e impaziente, della fine della guerra, amaramente consapevole di non aver più una patria. In questo periodo molti allievi e amici «furono a più riprese agghiacciati testimoni del suo dolore e della sua titanica ribellione contro un evento mondiale che appariva del tutto insensato.»<sup>21</sup> Lasciò tuttavia nella città sulla Limmat una tale impronta culturale<sup>22</sup> che la

---

<sup>19</sup> ZWEIG, p. 222.

<sup>20</sup> Cfr. la lettera a Irma Beck del 25 giugno 1916, n. 235: «Chi sta peggio di tutti (*in America*) è l'artista, soprattutto se ha sensibilità umana. Ancora tollerabile per chi vi fa una visita frettolosa, è fatale per la maggior parte di coloro che vi si stabiliscono definitivamente. Ma solo i mediocri lo fanno. L'aspirazione a far danaro e ad avanzare socialmente (hem!) soffoca qualsiasi serietà e idealismo. — Così vedo l'America io, che vi ho trascorso in tutto quasi 5 anni della mia vita.» Cfr. inoltre la lettera a J. Oppenheimer del 27 settembre 1915 (n. 205): «Una irrequietudine invincibile, un disgusto insormontabile mi hanno fatto fuggire e tornare - nonostante tutto - in Europa... Sono sbarcato (*a Genova*) completamente esaurito e per quasi due settimane sono rimasto a Milano ammalato e irresoluto...»

<sup>21</sup> J. WASSERMANN, *Ferruccio Busoni in memoriam*, in SABLICH, pp. 316-317.

<sup>22</sup> «In breve tempo Busoni divenne l'epicentro della vita musicale zurighese, mai così attiva come allora, e polarizzò attorno a sé una cerchia di nuovi amici, che fecero tutto il possibile per alleviarne i disagi dell'esilio forzato.» (SABLICH, p. 58.) Sull'importanza di Zurigo durante la prima guerra mondiale, cfr. ZWEIG, pp. 219 e 222: «Grazie alla posizione della Svizzera al centro degli Stati belligeranti, Zurigo era uscita dal suo silenzio ed era diventata da un momento all'altro la più importante città europea, centro di tutte le correnti intellettuali. [...] Tutte quelle persone buttate dal destino su quella riva erano legate con la loro esistenza all'esito della guerra. [...] I più commoventi fra questi individui erano per me [...] gli uomini senza patria, o ancor peggio, che in luogo di una patria ne avevano due o tre e non sapevano interiormente a quale appartenessero... Un altro *oltre a James Joyce, di cui ha parlato nelle righe precedenti*] di questi uomini anfibi, posti fra due nazioni, era Ferruccio Busoni...» Sugli anni zurighesi cfr. H. JELMOLI, *Ferruccio Busonis Zürcher Jahre*, Zürich, Orel Füssli, 1929; H.H.

Facoltà di Filosofia dell'Università nel 1919 gli conferì il dottorato *honoris causa*. Nel settembre del 1920 fece ritorno a Berlino<sup>23</sup> dove, proprio per il prestigio accumulato nel corso della sua vita, gli fu attribuita l'ambita cattedra di composizione all'Accademia di Stato delle Arti e delle Scienze. Tra i suoi allievi: Kurt Weill, futuro collaboratore di Brecht, e un compositore che visse a lungo sulle rive del lago Maggiore: Wladimir Vogel.

Appena arrivato in Svizzera scrisse all'amico A. Serato:<sup>24</sup> «La mia vita è troncata e quando mi sarà concesso di ritrovare l'ordine e la ragione (ora smarriti) nel mondo, io sarò divenuto vecchio», e due mesi dopo, il 6 dicembre 1915 a E. Petri:<sup>25</sup>

Sono arrivato a un punto in cui non riesco quasi a dominare la mia preoccupazione e la mia impazienza per questa vita che si esaurisce invano. - Troppo spesso nella vita sono comparsi questi periodi morti e sempre, fatalmente, ad età decisive. Purtroppo la Svizzera non è dissimile dall'America; certo più colta, ma in compenso più angusta.

Una settimana dopo aver scritto queste righe, Busoni conosceva, a Zurigo, il Marchese Silvio della Valle di Casanova. L'incontro fu propiziato da un'amica comune, la pianista e compositrice Margarete Klinckerfuss, spesso menzionata nel loro carteggio: «Ich hatte damals Gelegenheit, die bedeutsame Bekanntschaft zwischen Casanova und Busoni zu vermitteln. Freudig folgte Busoni einer Einladung nach Pallanza zu seinem Landsmann Casanova...»<sup>26</sup> Si può ora affermare con certezza che i contatti risalivano ad alcuni anni prima, quando il pianista austriaco Gottfried Galston, amico comune e allievo di Busoni, si era dato da fare per organizzare un incontro a S. Remigio.<sup>27</sup> La mediazione non ebbe successo, sicuramente per i numerosi ed estenuanti impegni concertistici del Maestro.

---

STUCKENSCHMIDT, *Ferruccio Busoni*, Zürich, Atlantis Verlag, 1967, pp. 41-45 e *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmarr Andrae, 1907-1923*, a cura di J. Willmann, Zürich, Kommissionverlag Hug & Co, 1994, pp. 10-22 e 43-132.

<sup>23</sup> «Conclusa la pace, quando riebbe quella libertà di movimento cui aveva dovuto rinunciare con ira aspra e impotente, tanto che il suo animo sconvolto aveva spesso cercato consolazione e oblio nel vino... non si volse verso la nazione vittoriosa... ma scelse invece quella sconfitta, atterrata, quasi proscritta, senza un attimo di indecisione, senza pensare al vantaggio e alla convenienza. Questa, mi sembra, è la sua azione umanamente più grande... La povertà in cui è morto dopo aver vissuto per trent'anni come un gran signore è quasi una trasfigurazione di questo gesto.» (J. WASSERMANN, in SABLICH, pp. 316-317.)

<sup>24</sup> Lettera del 10 ottobre 1915 (n. 206). Arrigo Serato (1877-1948), acclamato violinista, fu in contatto con Joachim a Berlino, dove visse dal 1895 al 1914. Nel 1915 ottenne una cattedra di violino nel Liceo di S. Cecilia a Roma e nel 1926 quella di perfezionamento all'Accademia.

<sup>25</sup> Lettera del 6 dicembre 1915 (n. 211). Il pianista tedesco Egon Petri (1881-1962) fu allievo e intimo amico di Busoni. È considerato uno dei suoi più grandi interpreti.

<sup>26</sup> Cfr. M. KLINCKERFUSS, *Aufklänge aus versunkener Zeit*, Port Verlag, Urach, 1947, p. 93 («Ebbi allora l'occasione di favorire il significativo rapporto d'amicizia tra Casanova e Busoni. Con gioia Busoni accettò un invito del suo compatriota Casanova a Pallanza.») M. Klinckerfuss, nacque nel 1877, cominciò la carriera concertistica nel 1900 e morì nel 1959. Nel suo libro di memorie citato, ha pubblicato le lettere di Busoni e del marchese a lei indirizzate.

<sup>27</sup> Notizia contenuta nella lettera del 16 gennaio 1916 scritta a Busoni dal marchese di Casanova. Gottfried Galston nacque a Vienna nel 1879 e morì a St. Louis nel 1950. Brillante pianista, fu anche insegnante di pianoforte al Conservatorio di Berlino dal 1903 al 1905. Scrisse un diario (ancora inedito) al capezzale di Busoni trascrivendo con acribia le considerazioni che il Maestro negli ultimi mesi di vita andava facendo sulla sua vita, sull'arte, sulle sue opere.

Perché Busoni voleva conoscere il marchese di Casanova? Non solo per la sua raffinata cultura mitteleuropea e per il fatto che era musicista, ma anche, e forse soprattutto, per la sua notevole collezione di autografi lisztiani: egli possedeva infatti i gli autografi della *Sonata in si minore* e della *prima versione della Danse macabre*<sup>28</sup> molto importanti per Busoni che stava curando una raccolta completa delle opere pianistiche del compositore ungherese. Inoltre il Marchese, conoscendo personaggi molto influenti, poteva intervenire per rendere più agevole il passaggio del pianista dalla Svizzera all'Italia e viceversa:<sup>29</sup> le lunghe soste alla frontiera lo amareggiavano infatti profondamente, poiché si considerava cittadino del mondo.<sup>30</sup> Sempre grazie alle sue conoscenze, il Marchese riuscì a far giungere in breve tempo a Zurigo i libri che il maestro, appassionato bibliofilo, si era portato dall'America.<sup>31</sup>

Per il Marchese il breve incontro con Busoni fu la realizzazione di un sogno («die Erfüllung eines Traums»<sup>32</sup>) e segnò l'inizio di una solida amicizia:

Io penso e ripenso ai due giorni passati a Zurigo, in dicembre, alle ore indimenticabili [...] che [...] hanno lasciato in me una così cara e indelebile memoria. M'auguro di rivederla fra breve [...]. Voglia il cielo, che questo bel progetto abbia ad avverarsi ora - o almeno fra alcuni mesi - quando la primavera verrà a portarci tutta la sua dovizia di fiori ed incanti, a ricostituire un ambiente che sia degno di Lei e che dovrebbe, parmi, aggradirla, che per me sarebbe per me spiritualmente una vera oasi, in questo deserto mentale [...]. Combineremo tutto a Milano, in marzo, dove conto udirla, se Ella mi può procurare l'entrata poiché io non sono membro della Società del Quartetto.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Il marchese di Casanova era inoltre in possesso (cfr. KLINCKERFUSS - p. 95) di 2 *Rapsodie*, del sonetto di Petrarca "Pace non trovo...", del *Lied des Frühlings* "Saatengrün, Veilchenduft" di Uhland e del Lied "Ich liebe dich, weil ich dich liebwen muss" (quest'ultimo fu un regalo dei genitori della Klinckerfuss).

<sup>29</sup> Amici del marchese erano per esempio il Conte di Sant'Elia, aiutante di campo del Re e senatore, il Conte di San Martino, pure senatore, in stretti contatti col Ministro dell'Interno e anche il generale Cadorna, che il Marchese voleva far conoscere a Busoni alla fine della guerra: «Troverà in lui una persona che, anche in arte, è di una cultura eccezionale. Fu qua da me, circa due mesi prima che scoppiasse la guerra, non si parlò che di arte; quanto poco si sospettava, che doveva sconvolgere le sorti dell'Europa!» (lettera del 16 gennaio). «Ora mi occuperò - scrive il marchese di Casanova nella stessa lettera - di procurarle una dichiarazione per la frontiera in modo che, quando Ella si reca a Roma e poi a Milano, per i suoi concerti, il delegato di frontiera sia preavvisato della Sua venuta e La accolga col massimo riguardo che concedono le circostanze.»

<sup>30</sup> «Quella mezz'ora di Iselle (*al confine italo-svizzero, sulla linea Milano-Losanna*) mi ha rivelato più che tutto ciò che mi riferiscono i giornali in un anno! Lo spostamento di tutte le regole, di tutti i diritti, di tutte le relazioni fra uomini e uomini mi risultò chiaro in quel momento umiliante e socialmente indegno, brutale e impuro.» (Lettera ad A. Serato, 7 ottobre 1915, n. 206)

<sup>31</sup> Questi libri si trovavano probabilmente a Genova o a Milano in attesa di essere controllati dalla Censura. Busoni scrisse al marchese di Casanova il 12 gennaio 1916: «Io soffro indicibilmente del fatto di non aver presso di me le cose che mi sono care e godo nel mio cuore in nome di tutti coloro a cui fu concesso di rimanere nel loro proprio ambiente mentre la burrasca degli avvenimenti si scatena al di fuori. Beati quelli!» (GALLINI, p. 16.) Dieci giorni dopo le casse con i libri arrivarono a Zurigo e il maestro mandò subito un telegramma di ringraziamento a San Remigio.

<sup>32</sup> Lettera del 15 dicembre 1915. In tutte le sue lettere, scritte tra la fine del 1915 e il 1921, traspaiono l'amicizia e la venerazione per il pianista. Il 31 ottobre del 1916, per esempio, dopo aver definito «Convegno spirituale» un imminente récital pianistico di Busoni, e riferendosi anche alla moglie, il marchese di Casanova aulicamente scrisse: «Noi siamo sitibondi della emanazione Sua, quale essa in una settimana ci avvolgerà, conforto dell'anima e del cuore, che l'ora che volge duramente prova. Fin d'ora viviamo sotto i presentimenti del grande fascino.»

Fu proprio durante il secondo incontro, avvenuto quasi sicuramente tra il 17 e il 21 marzo a Milano, che nacque l'idea di invitare anche Boccioni a San Remigio. Non vi è dubbio che il Marchese ne fosse entusiasta, poiché amava contornarsi di uomini colti e di artisti. Forse Busoni, che ebbe l'occasione di visitare proprio in quei giorni lo studio del pittore, lo presentò al Marchese e alla moglie Sofia.<sup>34</sup>

### *Boccioni e Busoni: storia di un'amicizia*

Prima del loro soggiorno a Pallanza, Busoni e Boccioni si erano incontrati quattro volte. Nel marzo 1912 il pianista, che si trovava a Londra per una serie di concerti, aveva visitato la mostra dedicata ai pittori futuristi allestita alla *Sackville Galerie*,<sup>35</sup> e, come era sua abitudine, aveva scritto subito le impressioni alla moglie:

Sono stato a vedere i "Futuristi" e ho avuto una forte impressione da alcune cose. Per quanto non mi sentissi perfettamente bene e fossi un po' nervoso, ero molto ricettivo. Boccioni mi sembra il più forte; ha un quadro: "La ville qui monte" che è veramente grande... Eccellente è anche "Uscita dal teatro" di Carrà. Infine "Ballo del Pan-pan al Monico" di Severini, pittore che mi sembra molto disuguale...Ti ho voluto dire qualche cosa su questo argomento, finché l'impressione ne è ancora viva in me. (Purtroppo vedo diventare già "antiquati" anche questi pittori)...<sup>36</sup>

Come si spiega quest'ultima considerazione negativa espressa nei confronti di un'arte nuovissima e fortemente provocatoria? Il 1912 è un anno cruciale nella vita di Busoni: il musicista si sente molto ricettivo, sul piano artistico tocca i vertici della sua sperimentazione: sta infatti componendo la *Sonatina seconda*, opera spesso definita utopica e visionaria, secondo R. Vlad «il lavoro più straordinario che Busoni abbia mai composto, tale da scavalcare, per modernità e audacia, tanto Schönberg quanto Webern.»<sup>37</sup> Si interessa anche di occultismo, di telepatia, di magnetismo<sup>38</sup> ed è ossessionato dal futuro: legge avidamente i

---

<sup>33</sup> Lettera del 16 gennaio.

<sup>34</sup> «Boccioni ardeva dal desiderio di mettere sulla tela le nuove idee che non aveva potuto realizzare mentre era in servizio attivo. Dopo aver trascorso diversi mesi in città, frequentando spesso i Sarfatti, accettò l'invito a soggiornare in una villa sul lago Maggiore.» (Ph. V. CANNISTRARO - B. R. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Milano, Mondadori, 1993, p. 153.) Cfr. *infra*.

<sup>35</sup> Cfr. anche AGNESE, p. 265-266. Di Boccioni erano esposti i tre *Stati d'animo*, *Visioni simultanee*, *La risata*, *Idolo moderno*, *Forze di una strada*, *La strada entra nella casa*, *La retata* e *La città che sale*.

<sup>36</sup> F. BUSONI, *Lettere alla moglie...*, pp.191-192. La visita alla mostra ebbe luogo il 18 marzo. Il grande dipinto (3 x 2 metri) di Boccioni *La ville qui monte (La città che sale)*, opera del 1910, era intitolato originariamente *Il Lavoro*. Fu ritoccato nel 1911. Cfr. la riproduzione e l'ampia scheda in CALVESI - COEN, pp. 374-375. In questo quadro Boccioni ha cercato «una gran sintesi del lavoro, della luce e del movimento. È forse un lavoro di transizione e credo uno degli ultimi! È fatto completamente senza modello e tutte le abilità del mestiere sono sacrificate alla ragione ultima dell'emozione». (Lettera a N. Barbantini del settembre 1910, in BOCCIONI, *Scritti...*, p. 343). Sulla genesi del quadro, cfr. AGNESE, pp. 206-208.

<sup>37</sup> R. VLAD, *Busoni*, in «L'Approdo musicale» n° 22, Torino, ERI, 1966, pp. 59-60. Sulla *Sonatina seconda*, cfr. BEAUMONT, *Busoni...*, pp. 180-185 e SABLICH, pp. 174-175.

<sup>38</sup> Sull'interesse di Busoni per l'occultismo, cfr. BEAUMONT, *Busoni...*, pp. 178 sgg. Nello spartito della *Sonatina seconda* compare per la prima volta l'indicazione «occulto». Cfr. anche la lettera a Petri del 7

libri avveniristici di Wells e il romanzo di Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future*, che lo sconvolge.<sup>39</sup> «L'uomo è costruito tutto proteso in avanti, per avanzare e guardare innanzi,»<sup>40</sup> scrisse in questo periodo. E forse proprio la tensione verso il futuro e l'ansia vitalistica della ricerca presenti ne *La città che sale*<sup>41</sup> di Boccioni impressionano il Maestro e lo convincono ad acquistarla per 4000 marchi, «a scandalo e dibattito dei mercanti di quadri»<sup>42</sup> come dirà spesso Marinetti.

Si può ora affermare con certezza<sup>43</sup> che durante il soggiorno londinese Busoni non incontrò Boccioni. Il pittore era infatti partito per Parigi tre giorni prima, piuttosto amareggiato per il fatto che fino a quel momento non si era venduto nulla. Grande fu la sua gioia quando apprese dell'acquisto di Busoni (3000 marchi netti finirono nelle sue tasche).

Il mese seguente la mostra venne trasferita a Berlino,<sup>44</sup> negli spazi espositivi della rivista *Der Sturm*. Boccioni arrivò nella capitale tedesca la mattina del 12 per l'inaugurazione, solo; Marinetti lo avrebbe raggiunto qualche giorno dopo. Subito volle recarsi a casa di Busoni ma venne a sapere che il Maestro si trovava ad Amburgo e vi sarebbe rimasto fino al 18 aprile per sovrintendere alle prove della sua prima opera, *Die Brautwahl*, a

---

settembre 1912 (n. 147): «Per quel che riguarda il vedere fantasmi, non è un fenomeno di cui si possa senz'altro negare l'esistenza. Posta l'onnipresenza del tempo (che è più difficile negare che ammettere), una persona particolarmente dotata potrebbe percepire, in un momento di speciale chiaroveggenza, un individuo di un "altro" tempo; naturalmente non come fantasma, ma come è in quel dato momento...» Sulla telepatia, cfr. la lettera ad H. Lanier del 18 luglio del 1915 (n. 198): «Carissima Signora, non solamente credo alla telepatia, ma ho sempre pensato che i bambini dovrebbero venir ampiamente iniziati ed educati in questo campo: è un dono che *esiste* nell'uomo, ma a uno stadio primitivo e rudimentale. Se fosse sviluppato fino alla sua massima possibilità e potenza, renderebbe *inutili* le invenzioni "supplementari" come il telefono e tutti i mezzi di comunicazione materiali. Renderebbe vana la *menzogna*, e il risultato sarebbe la *preveggenza*, che non è altro che *memoria alla rovescia*. Quindi non mi sorprende che una persona della Sua sensibilità ne possieda la chiave; ma non possiamo ancora contare sulla certezza e l'esattezza delle rare ispirazioni telepatiche.» Sul magnetismo, cfr. la lettera a Irma Beck del 26 luglio 1912 (n. 139): «Ma certo che esiste il magnetismo! Semplicemente non ci curiamo abbastanza di sviluppare tale possibilità. Se lo avessimo fatto, il telegrafo e il telefono sarebbero superflui. Legga "La maison du bonheur" nei "Derniers Contes" di Villiers de l'Isle-Adam, vi apprenderà dell'altro sull'argomento e ne trarrà un piacere spirituale.»

<sup>39</sup> «In questo libro... vengono dimostrati i vantaggi di una donna "artificiale" in confronto a una donna viva. Le teorie sgomentevoli espone via via nel discorso, sono scoraggianti fino a indurre alla rinuncia. La cosa tragica per me è che in quest'opera diabolica trovo sviluppate le mie proprie opinioni fino all'ultima — insospettata — conseguenza e io stesso ne sono inorridito.» (Lettera a E. Petri del 5 aprile 1912, n. 131).

<sup>40</sup> Lettera del 6 settembre 1912 (n. 145) al dottor H. Leichtentritt. Cfr. anche le lettere a E. Petri dell'8 agosto e del 26 ottobre 1912 (n. 140 e n. 152): «Sento una ricchezza smisurata nel fatto che ogni giorno che inizia è del tutto nuovo e appartiene soltanto a noi, perchè uomini vissuti prima di noi, anche quelli che hanno avuto il destino più straordinario, *non* l'hanno vissuto...»; «E dire che io non amo guardare indietro! Che vorrei vedere in ogni giorno un nuovo inizio!»

<sup>41</sup> Il musicologo A. Beaumont ritiene che ci siano rapporti tra questo quadro e la *Sonatina seconda*: «The music surges forwards - violent, chaotic, unstable - a sonic counterpart to that dynamic jumble of men, horses, factories and water which constitutes Boccioni's *Rising City*.» (BEAUMONT, *Busoni...*, p. 183. «La musica s'innalza violenta, caotica, instabile: un equivalente sonoro di quella dinamica confusione di uomini, cavalli, fabbriche e acqua che costituiscono *La città che sale* di Boccioni») Inizialmente collocato nella camera della moglie, fu poi spostato nel *Musikzimmer*: «... la notte il Boccioni nella stanza da musica, illuminato dalla magica luce che penetra dalla stanza sottostante, assume una strana, magica sembianza» - scrive Busoni nel *Diario berlinese (ibi)*, p. 180.)

<sup>42</sup> Cfr. AGNESE, p. 266. La cifra era infatti molto elevata per quell'epoca. Basti pensare che una gran parte dei quadri esposti, 24 su 34, sarebbero poi stati acquistati a Berlino da un ricco signore, il dottor Borchart, per meno di 12000 marchi, con pagamento rateale!

<sup>43</sup> Cfr. *infra* la prima lettera di Boccioni.

<sup>44</sup> Sulla permanenza della mostra a Berlino vedi AGNESE, pp. 267 sgg.

cui stava lavorando da parecchi anni. Gli scrisse il giorno stesso una lettera di ringraziamento:

Illustre Maestro, appena giunto per la Nostra Esposizione futurista, mi sono recato a casa Sua per avere l'onore e il piacere di fare la Sua conoscenza e ringraziarla della compera da Lei fatta del mio quadro "La ville qui monte" - Ho avuto il dispiacere di saperla ad Amburgo fino al 18 corrente. Non so se sarò qui per quel giorno, perché desidero tornare a Milano per lavorare. Con grande rincrescimento, Illustre Maestro, sono costretto a inviarle tutta la mia affettuosa riconoscenza per la spinta che Lei ha generosamente data al mio avvenire! Nella speranza che la mia opera avvenire possa fare onore alla nostra cara Italia, a Lei che così gloriosamente la rappresenta invio il mio fervido e riverente saluto!

Non soltanto Boccioni voleva conoscere e ringraziare l'acquirente del suo quadro, ma, come scrisse a Carlo Carrà lo stesso giorno, sperava che questo incontro potesse favorire la diffusione e la comprensione della pittura futurista negli ambienti culturali frequentati dal celebre pianista:<sup>45</sup>

Sono andato dal maestro Busoni dove speravo muovere delle pedine. Sfortunatamente è ad Amburgo per concerti... Non parlo una parola quindi non mi resta che attendere e scriverti. A Marinetti ho telegrafato pochi minuti fa, speriamo che arrivi, ma senza lingua c'è poco da fare.

Non sono finora noti documenti riguardanti l'incontro tra Boccioni e Busoni. Potrebbe aver avuto luogo dopo il 18 aprile a Berlino (in questo caso probabilmente c'era anche Marinetti) oppure durante la successiva *tournee* italiana del pianista, a Milano, all'inizio di maggio. Si sa però che dopo il rientro del compositore da Amburgo, il 20 aprile, Marinetti e Boccioni gli telefonarono, sicuramente per ringraziarlo dell'acquisto e forse anche per fissare un incontro. Edward Dent, in questo periodo ospite dei Busoni, era presente quando i due amici parlavano con il Maestro e annotò sul suo diario: Marinetti and Boccioni called - they talked very hard and B. listened very patiently..<sup>46</sup> L'incontro tra i due artisti avvenne comunque prima del 2 luglio, giorno in cui Boccioni scrisse la seconda lettera a Busoni: da essa, anche se non si fa riferimento diretto all'incontro, appare chiaro che i due si sono già conosciuti:

Le sarei grato se mi volesse dire se il quadro "La ville qui monte" è in Sua casa - So che è arrivato a Berlino. Nella speranza che tutto sia in regola le invio i miei omaggi per la Sua gentile Signora e uniti ai miei i saluti di Marinetti e dei pittori futuristi...

La gigantesca tela si trovava nell'appartamento di Busoni sicuramente il 20 luglio, poiché proprio quel giorno scrisse a Gerda: «Mi ha fatto un'impressione anche più forte. È un quadro che prende e che denota una grande scienza pittorica.»<sup>47</sup>

Un secondo, fuggevole e goliardico incontro avvenne il 12 maggio del

---

<sup>45</sup> BOCCIONI, *Scritti...*, p. 353.

<sup>46</sup> BEAUMONT, *Busoni...*, p. 180 («Marinetti e Boccioni hanno telefonato - parlavano molto forte e B. ascoltava molto pazientemente»).

<sup>47</sup> F. BUSONI, *Lettere alla moglie...*, pp. 194-195.

1913 a Milano, dove il pianista era impegnato in un concerto, il cui programma prevedeva la prima esecuzione assoluta della *Sonatina seconda*. Tra i presenti, Boccioni, Marinetti, Toscanini, Enrico Bossi, i direttori dei Conservatori di Milano, Parma, Bologna e alcuni amici di Busoni. L'esecuzione della *Sonatina*, è facile immaginarlo per chi conosce questa audacissima musica, scatenò tumulti in sala, dove il «Condottiere» (così Busoni chiamava Marinetti) venne alle mani con alcuni contestatori. Naturalmente quella sera tutti i Futuristi stavano dalla parte di Busoni, sia per il cospicuo aiuto finanziario dato dal pianista a Boccioni con l'acquisto del quadro *La città che sale*, sia per la risonanza che questo acquisto aveva avuto nel mondo dell'arte (senza dubbio contribuì ad attenuare la diffidenza di ambienti conservatori verso il futurismo pittorico) e sia, infine, per l'arditezza della breve composizione, come detto tra le più avanzate del tempo: nello spartito non vi sono indicazioni di tonalità e di misura e, per larghi tratti, divisioni in battute. Nonostante i tafferugli, «tutto finì in rose e fiori e in un Cenacolo cui presero parte uomini eminenti e belle donne, e in cui si alternavano serietà, grazia e vivacità. Davvero un bel raduno e memorabile».<sup>48</sup>

Il terzo incontro ebbe luogo a Parigi nel 1913. Poco prima di partire da Berlino, precisamente il 17 giugno, Busoni organizza nel suo grande appartamento, alla presenza di alcuni amici tra cui il compositore E. Varèse, il direttore d'orchestra W. Mengelberg, il pianista A. Schnabel, e il violinista A. Serato una esecuzione integrale del ciclo del *Pierrot Lunaire* di Schönberg diretto dall'autore stesso, dinanzi al quadro di Boccioni *La città che sale*. Questa composizione lo impressiona fortemente, tanto da definirla «un lavoro nuovo di altissimo ingegno, un insieme perfetto... con alcuni episodi magistrali e alcuni momenti di genio...».<sup>49</sup> Quattro giorni dopo, nella capitale francese, Busoni incontra casualmente nel suo albergo il pittore e Marinetti che lo invitano a una loro conferenza sulla scultura futurista. Il pianista accetta di buon grado l'invito e visita poi la mostra delle sculture boccioniane.<sup>50</sup> Questa volta l'arte di Boccioni lo delude profondamente:

L'idea è di ridare in una sola forma parecchi movimenti di un corpo, ottenendo un effetto architettonico. Così, per esempio, vedi una gamba che si alza e si muove allo stesso tempo avanti e indietro, i muscoli vengono rappresentati, in corrispondenza, in parecchi modi.

---

<sup>48</sup> Lettera del 13 maggio 1913 a E. Petri (n. 162).

<sup>49</sup> Lettera del 19 giugno 1913 a E. Petri (n. 166)

<sup>50</sup> Cfr. AGNESE, pp. 297-315. Si tratta di lavori in gesso quasi tutti eseguiti o portati a termine nel nuovo studio in Bastioni di Porta Romana 35, in un furore creativo impressionante: «La magnifica casa da me presa in affitto prima di partire mi fa sperare in un'annata di lavoro materiale maggiore. Quest'anno il passo, interiormente, è stato enorme!! Sento in me tutta un'anima nuova, una coscienza temprata ad un continuo divenire e la forza di un lavoro inestinguibile. Sento il solito orgoglio quasi selvaggio, che mi afferra quando parlo con gli altri artisti. Ho dell'ebbrezze d'alta montagna o di navigazione aerea... Sento un impeto irresistibile per una vita d'ordine e di lavoro titanico. Costruire, costruire, creare! creare fino alla consumazione! Ma sono ancora troppo borghese, accademico, lento e compassato! Sento un furore rabbioso di rovesciare, di squassare, di violentare, d'assaltare, di ferirmi, tagliarmi, sanguinare! Ci vuol della follia! della follia delirante! delle grida! dei pianti!» (Lettera a V. Baer, 19 febbraio 1913, in Boccioni, *Scritti...*, p. 366)

Dopo questa stringata ed efficace descrizione,<sup>51</sup> Busoni esprime le sue valutazioni:

Vi è molto studio, ma il risultato è brutto e incomprensibile, specialmente se l'uomo, al posto della testa, porta una casetta-balocco, per ragioni che Boccioni mi ha spiegato con gran sfoggio di teorie. La conferenza è finita in una battaglia. In confronto a questa arte... il "Pierrot lunaire" di Schönberg diventa una limonata tiepida!

Boccioni gli sembra quindi più audace di Schönberg, ascoltato qualche giorno prima. Ma sul piano estetico lo giudica negativamente. Solo un anno prima i pittori futuristi gli apparivano «antiquati»... I gusti estetici di Busoni stanno cambiando e non è certo un caso che sul piano creativo il periodo della sperimentazione si concluda proprio in questi mesi. Durante l'estate comporrà il *Nocturne symphonique*, che può essere considerato il *pendant* orchestrale alla *Sonatina seconda*. In seguito Busoni non continuerà sulla strada dell'atonalità come Schönberg e gli altri esponenti della Scuola di Vienna, senza peraltro rinnegare le opere di questo periodo, che, anzi, confluiranno nella partitura del *Doktor Faust*.

Dopo la visita alla mostra parigina, l'interesse per Boccioni si attenuò fortemente, tanto che nel settembre dello stesso anno scrisse alla moglie: «Ho grande stima di Boccioni, ma non gli darei l'incarico di farmi un frontespizio.»<sup>52</sup> I contatti tra i due si interruppero per più di due anni e ripresero nella primavera del 1916, quando il Maestro, smentendo ciò che aveva scritto a Gerda nel precedente documento, chiese a Boccioni molto più di un frontespizio, addirittura un grande ritratto. Che cosa era capitato nel frattempo? Che cosa aveva fatto cambiare idea al Maestro?

Boccioni nel settembre del '14 partecipa alle manifestazioni interventiste, convinto come tanti altri artisti che la guerra, secondo Marinetti il più bel poema futurista, debba sconfiggere la cultura tedesca. È così costretto a ridurre l'attività pittorica. Riprende a lavorare con entusiasmo nei primi mesi del '15. Nel luglio dello stesso anno si arruola fra i volontari ciclisti. Durante l'autunno combatte contro gli Austriaci sulle pendici del Monte Altissimo insieme a Marinetti, Sironi, Russolo e Sant'Elia rischiando più volte la vita.<sup>53</sup>

Tornato a Milano all'inizio di dicembre, sconvolto, si chiude in un periodo di riflessione: l'esperienza vissuta al fronte, nonostante l'entusiasmo manifestato in molti punti del suo diario e nelle lettere di quel periodo,<sup>54</sup> comincia a incrinare le sue convinzioni sul valore

---

<sup>51</sup> F. BUSONI, *Lettere alla moglie...*, p. 215. In questa lettera parla diffusamente anche dell'incontro, avvenuto in quei giorni, con D'Annunzio.

<sup>52</sup> F. BUSONI, *Lettere alla moglie...*, p. 222.

<sup>53</sup> La vita al fronte è spesso terribile. Boccioni esce vivo dall'inferno della guerra ma i rischi che ha corso sono enormi: «Non so come ce la siamo cavata» - scrive alla signora L. F. il 9 novembre del 1915. - «Immagini che sul mio reparto in una mattina sono caduti 240 shrapnel e granate... Ma tutto questo è nulla in confronto alle orribili sofferenze causate dal freddo, dalla fame e dalle marce prolungate fino a venti ore.» (*Scritti...* p. 386.) Cfr. anche il *Diario di guerra* che Boccioni tenne dall'agosto all'ottobre del 1915, *ibi*, pp. 313-323. La guerra gli appare ora nel suo aspetto squallido: ...quando si attende di battersi (*la guerra*) non è che questo: insetti + noia = eroismo oscuro... Si pensa alla vita... passata e a tante cose ormai lontane. Poi si va a dormire o sul cemento o sulla paglia e qui è tutto e le confesso che è terribile perché noioso... (Lettera alla signora Baer, fine ottobre 1915, *ibi*, p. 384)

rigenerante della violenza. Inoltre da tempo si sente messo un po' in disparte nel gruppo futurista ed è amareggiato per le polemiche che lo coinvolgono in prima persona. Quando riprende in mano i pennelli, l'artista, fino a pochi mesi prima fortemente trasgressivo e anarchico, si distanzia dagli eccessi sperimentali del futurismo tornando, inaspettatamente, a una pittura figurativa in cui è evidente soprattutto l'influsso di Cézanne, studiato a fondo durante il soggiorno parigino del 1906.

Il 17 marzo 1916 Busoni da Zurigo si reca a Milano, impegnato in due concerti organizzati dalla Società del Quartetto, e vi resta fino al 21. Durante questo breve soggiorno milanese riprende, non si sa come, i contatti con Boccioni e visita il suo studio,<sup>55</sup> in cui ci sono anche gli ultimi dipinti risalenti alla fine del 1915. Tra questi forse anche l'acquarello su carta con il ritratto della madre stilisticamente affine a quello che Boccioni farà a Pallanza.<sup>56</sup> È presumibile che Busoni sia rimasto piacevolmente sorpreso ma anche sconcertato nel constatare il nuovo orientamento del pittore. Nello studio vi è anche uno dei suoi dipinti più atipici e sconvolgenti: *Il Lutto*, opera del 1910, fortemente influenzata da Munch e dall'espressionismo tedesco. Busoni ne resta talmente colpito che decide di acquistarlo subito e chiede al pittore di spedirlo il più presto possibile a Zurigo.<sup>57</sup>

Non è difficile immaginare che in questa occasione Boccioni abbia parlato al musicista oltre che dell'atroce esperienza della guerra, dell'evoluzione stilistica in atto, delle amarezze e delle delusioni che i suoi stessi amici futuristi gli procuravano, della sua difficile situazione esistenziale, anche della madre Cecilia, figura determinante non solo nella sua vita, ma anche nella sua arte, modello privilegiato della sua pittura sin dai primi anni del secolo.<sup>58</sup> È probabile che Busoni l'abbia anche conosciuta, poiché il nuovo grande studio ai Bastioni di Porta Romana 35 era legato al loro appartamento: poté così forse rendersi conto di persona dell'amore sconfinato che il pittore nutriva per lei. Essendo Busoni sensibilissimo all'amor filiale,<sup>59</sup> anche la madre ebbe un ruolo importante

---

<sup>54</sup> «...il mio ideale futurista, il mio amore per l'Italia, il mio orgoglio infinito d'essere italiano mi spingono a fare irresistibilmente il mio dovere. E stai certo che lo farò... Vado di nuovo al fuoco felice! felicissimo! pieno di fede nella vittoria immancabile della Italia e con la coscienza di tutto il valore della mia vita! Viva l'Italia!...» (Lettera a G. Callegari del 22 ottobre 1915, *ibi*, pp. 382-383.)

<sup>55</sup> Cfr. SABLICH, p. 60 e LISTA, p. 21. Vedi anche *supra*.

<sup>56</sup> Non essendoci stati incontri precedenti, cade l'ipotesi secondo la quale sarebbe stato il musicista a determinare questo profondo cambiamento stilistico. Quanto al citato acquarello, cfr. la riproduzione e la breve scheda in CALVESI- COEN, p. 530.

<sup>57</sup> Cfr. nota 66.

<sup>58</sup> Sul rapporto con la madre, cfr. F. PETRELLA, *La "materia" inquieta e le sue trasformazioni. Appunti per una ricerca*, in *Boccioni 1912 Materia* (catalogo della mostra, aprile-maggio 1995), Milano, Mazzotta, 1995, *passim*. Scrive l'autore a p. 92: «Non solo le opere, ma anche le lettere e i diari mostrano un Boccioni saldamente e appassionatamente ancorato a lei.» La preoccupazione per la madre nel periodo passato al fronte era superiore a quella della propria esistenza: «Mia madre è il dolore mio in questo momento. Mi fa pena e vorrei vederle assicurato qualche cosa. Se io non tornassi vivrebbe con mia sorella e mio cognato, ma senza di me la sua esistenza è finita.» (Lettera a V. Baer, metà 1915, in *Scritti...*, p. 381.) Cfr. anche AGNESE, pp. 187-188.

<sup>59</sup> Su questo, una illuminante pagina di Casella nel suo libro di memorie: «I rapporti con Busoni subirono in quei tempi una interessante evoluzione. Sino allora Busoni mi aveva dimostrato, a traverso

nell'evoluzione e nell'approfondimento dei rapporti tra i due artisti. Credo che anche per Boccioni valessero le parole che Busoni scrisse a Casella: «L'amor filiale, la devozione all'arte: ecco i due punti che mi legano a Lei». <sup>60</sup>

Busoni, tornato a Zurigo, medita su quanto ha visto e sentito a Milano e prende la decisione di farsi ritrarre da Boccioni: «È la prima volta <sup>61</sup> che mi presterò con convinzione a una cosa del genere» - scrive a E. Petri. Nella stessa lettera afferma che il pittore «si sta rivelando una specie di genio...». <sup>62</sup> Con l'uso del presente - «si sta rivelando» - la genialità di Boccioni non è messa in relazione con le opere futuriste risalenti ad anni precedenti, bensì alla pittura attuale in cui la figurazione torna ad avere un ruolo preponderante. Non comunica direttamente al pittore la sua decisione, ma chiede a un suo amico di Bergamo, l'Ingegnere E. Anzoletti, di recarsi nello studio di Boccioni per avanzare la proposta. È probabile che Busoni abbia escogitato lo stratagemma per far sì che anche l'amico comprasse qualche piccola opera, aiutando in un momento molto critico il pittore. Boccioni così risponde il 14 aprile:

Caro e grande Maestro, è stato da me il nostro simpaticissimo sig. Anzoletti e mi ha detto quanto lei gli aveva scritto. Le avrà già scritto che ho aderito senza discussione alla sua proposta, felicissimo di farle piacere e lusingato che la mia arte sia così desiderata da lei! L'Ing. Anzoletti è stato così buono da comperare anche lui, con un atto delicatissimo, una collezione delle mie acqueforti e puntesecche. Sarei felice se lei mi scrivesse una parola. Mi ha scritto la gentile Marchesa di Casanova. <sup>63</sup> Ci attende! La mia classe non è ancora stata chiamata.

Nella stessa lettera la granitica certezza sulla necessità della guerra e sull'utilità della sua partecipazione alle battaglie contro gli Austriaci comincia a incrinarsi. L'arte, il desiderio impellente di dipingere lo rendono inquieto:

Chi sa se faremo in tempo a lavorare a S. Remigio? Io faccio un lavoro irregolare. Non ho quiete. La prossima chiamata alle armi mi rende incerto. Sono felice però di tornare a servire il mio paese anche se questo rappresenta per me un danno enorme...

### Nell'apparentemente insignificante *post scriptum*, bizzarramente

---

una cordialità piuttosto formale, una certa diffidenza... Un giorno però (*all'inizio di marzo del 1916, quindi poche settimane prima dell'incontro con Boccioni*) la mamma volle essere presentata dopo il concerto al grande pianista. Quando Busoni vide quella piccola vecchietta, si commosse moltissimo e le fece una accoglienza veramente filiale, dicendo che gli pareva di rivedere sua madre. Da quel giorno, egli prese veramente a volermi bene, ma, cosa curiosa, perché aveva indovinato che cosa fosse stata per me quella eccezionale donna...» (A. CASELLA, *I segreti della giara*, Sansoni, 1939, pp.182-183.)

<sup>60</sup> *Ibi*, p. 183.

<sup>61</sup> Ci sarà anche una seconda volta, proprio nell'estate del 1916, quando l'irrequieto e curioso musicista frequenterà gli ambienti dadaisti e si farà ritrarre da Max Oppenheimer. Cfr. F. GLAUSER, *Dada, Ascona e altri ricordi*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 27 sgg. e STUCKENSCHMIDT, p. 43.

<sup>62</sup> Lettera del 13 maggio (n. 228). Stranamente, Busoni scrive a Petri che è stato Boccioni a proporgli il ritratto. Ciò non corrisponde al vero, come risulta da altri documenti. Cfr. anche la lettera a J. Oppenheimer del 19 settembre 1916: «(Boccioni) era di nuovo, dopo lungo intervallo, un pittore italiano di importanza storica»: per «lungo intervallo» si deve intendere, a mio parere, tutto il periodo in cui il pittore dipinge secondo i canoni futuristi (all'incirca tra il 1910 e la fine del 1915).

<sup>63</sup> Il riferimento alla Marchesa potrebbe far pensare che pure lei è stata presentata al pittore durante il mese di marzo (vedi *supra*).

collocato ai due estremi della lettera e scritto a rovescio, Boccioni scrive: «Vedo, rileggendo, che ho ripetuto la parola felicità tre volte... Sono realmente in un periodo felice. Chi sa perché? Procedo con passo di danza... Meglio così....»

Perché Boccioni è felice? Uno dei motivi, forse il motivo principale, della sua felicità è la consapevolezza di aver trovato in Ferruccio Busoni un punto di riferimento culturale e umano più solido, più equilibrato, meno invadente rispetto a quello rappresentato da Marinetti; insomma una specie di padre spirituale, di cui, come si sa, Boccioni aveva costantemente bisogno, a causa della sua insicurezza, della sua fragilità, delle sue frequenti depressioni<sup>64</sup> che, anche secondo l'attendibile testimonianza dell'amico pittore Gino Severini, lo portarono più volte sull'orlo del suicidio. Proprio in questo periodo i rapporti con l'irruente Marinetti si diradano e si raffreddano, anche perché Boccioni non condivide l'idea del poeta secondo cui si possano accettare nel gruppo futurista nuovi artisti senza valutarne a fondo la preparazione culturale. Il «condottiere» scrive una lettera a Boccioni il 14 maggio e gli chiede, per meglio dire gli ordina, di scrivere subito un articolo per il 3° numero della rivista *Italia Futurista*:

Caro Boccioni, *“Farò ugualmente ma non subito”*. Perché? Ti prego di preparare SUBITO un articolo per il 3° numero. Articolo breve (se vuoi) ma decisivo. Sulla pittura e sulla scultura futurista, su *quello che vuoi e come vuoi*. Ti do dieci giorni di tempo. D'ordine generale, benissimo! Contro i nordici e contro la *goticizzazione degli italiani*. È quello che ci vuole nell'Italia Futurista! Sono sempre e più che mai con te: non credo facile incontrare un genio simpatico come te... E non credo facile incontrare un genio simpatico come me! Non TEMERE: la materia pittura e scultura dell'Italia Futurista dipende e dipenderà da TE...<sup>65</sup>

Marinetti lo invita poi a non fare il pigro e ripete ancora una volta la scadenza, perentoriamente: «10 GIORNI DI TEMPO.» Boccioni non scriverà mai questo articolo. In altri tempi avrebbe accontentato l'amico poeta. D'altronde come poteva scrivere un articolo «contro i nordici e contro la goticizzazione degli italiani» nel momento in cui nasceva una profonda amicizia con un artista intimamente legato alla cultura mitteleuropea quale Ferruccio Busoni, un italiano per giunta? Quando l'espressionismo tedesco era di nuovo al centro dei suoi interessi?

Intanto i rapporti con il musicista diventano sempre più stretti e cordiali. Il 10 maggio Boccioni gli scrive di nuovo<sup>66</sup> augurandosi di

---

<sup>64</sup> Cfr. per es. il seguente brano tratto da una lettera a G. Severini del 15 ottobre 1912 (in *Scritti...*, p. 361: «D'arte non parlo: vedo buio e sono triste. La vita mi ferisce sempre più profondamente. Sento di non avere amici veri e la retorica egoistica l'adopero al caffè. Dentro di me v'è un'anima assetata di ricerca nella vita per sentirsi rispondere. Ma il mio grido, anzi il mio urlo, rimane senza eco. Non vedo che occhi pronti a ferire nel primo lato debole che scorgono. Ed io di lati deboli ne ho molti, confesso di essere tutta una debolezza che vuol sorrisi, freschezza, amore, luce, disinteresse...»

<sup>65</sup> In DRUDI GAMBILLO - FIORI, pp. 370-371. Cfr. G. BALLO, *Boccioni*, p. 184: «... ciò che dava maggiormente fastidio a Boccioni era la faciloneria di certi nuovi arrivati. Ora che il futurismo aveva successo all'estero, poteva anche essere opportuno, per molti, proclamarsi futuristi senza averne assimilato le premesse formative: neanche Marinetti in questo poteva essergli di aiuto, perché Marinetti amava fare nuovi seguaci, allargare, mentre Boccioni preferiva il rigore.»

<sup>66</sup> Boccioni comunica che non vi sono ostacoli per l'esportazione del quadro *Il lutto* poiché le comunicazioni con la Svizzera sono normalissime e che sta organizzando una mostra di pittura e

lavorare sempre più e sempre meglio per poter essere all'altezza della stima che il «caro Maestro ed Amico» gli dimostra. Nella lettera successiva, pochi giorni dopo, si mette a completa disposizione di colui che è ormai diventato un «carissimo amico» a partire dal 21 maggio.<sup>67</sup>

Il motivo principale che spinse Busoni ad accettare la proposta del Marchese di un prolungato soggiorno a San Remigio, nonostante si trovasse in un fertilissimo momento creativo, fu dunque la possibilità di incontrare un pittore che considerava un genio e di farsi ritrarre da lui; un pittore che nel frattempo era diventato anche un grande amico. Vi erano certamente altri motivi, come l'amicizia per il Marchese e la possibilità a San Remigio di consultare manoscritti lisztiani e ancora altri...<sup>68</sup> ma si trattava di motivi secondari. Ciò che scrisse all'amico violinista A. Serato il 10 giugno non lascia adito a dubbi: «È per amor suo [cioè di Boccioni] che mi trovo qua».

### *L'incontro di Pallanza*

Busoni poté partire per Pallanza solo la mattina del 26 maggio, accompagnato dalla moglie Gerda. Prima di raggiungere la cittadina sul lago Maggiore, si fermò brevemente a Milano, forse per incontrare Boccioni.<sup>69</sup> A San Remigio i marchesi Silvio e Sofia lo accolsero a braccia aperte, fieri di avere come ospite non solo uno dei più acclamati pianisti del momento, ma anche un brillante *Kultur Mensch*. Busoni si presentò ai due amici profondamente amareggiato. Pochi giorni prima, infatti, gli era stata recapitata a Zurigo una recensione negativa su un concerto che aveva diretto a Roma all'inizio di marzo: ciò che lo rattristava, non era la dura critica al suo modo di dirigere, quanto piuttosto il fatto che il recensore trovava ben poche cose da apprezzare in una sua composizione (il *Rondò arlecchinesco*) che l'autore considerava tra le opere stilisticamente meglio riuscite fino a quel momento.

«Ogni qualvolta ho tentato di riavvicinarmi all'Italia,» - scrisse ad A. Serato - «ho trovato chi, brutalmente, mi respingeva.»<sup>70</sup> Questo episodio contribuì ad acuire la ben più acuta sofferenza interiore, provocata dalla guerra e dall'esilio volontario: «Abituato da 12 anni a veder chiara davanti a me la mia strada e a tracciarmela da me, la situazione presente, dovuta

---

scultura per il 25 maggio: «Tutta la preparazione presa su me e non è poca, né divertente. La gentile Marchesa Casanova mi scrive che lei va a S. Remigio il 15. Siccome non penso assolutamente a rimandare il ritratto che tengo in onore di fare, non so più dove battere il capo per essere a S. Remigio e a Milano... Cosa difficile... L'esposizione a beneficio feriti e prigionieri l'ho accettata prima che la Marchesa mi fissasse il 15 corrente. Ora non posso più ritirarmi: si stampano già i cataloghi. La data del 15 è improrogabile? È fissata assolutamente? Quanto si ferma a S. Remigio? Sono dolentissimo di dover discutere una cosa che mi interessa tanto ma così è la vita. Si passano mesi interamente vuoti per poi precipitare in una ressa di impegni che impediscono di godere la cosa che farebbe piacere. Scrivo subito alla Marchesa avvertendola di questo contrattempo.»

<sup>67</sup> Infatti rinuncia all'esposizione: «Mi sono liberato dell'esposizione grazie ad un incidente che offendendo la mia dignità mi ha fatto ritirare la mia adesione. Quindi l'esposizione non ha più luogo...»

<sup>68</sup> Lettera ad A. Serato del 20 giugno 1916 (n. 233).

<sup>69</sup> Cfr. AGNESE, pp. 358- 359 e 366 (no. 3).

<sup>70</sup> Lettera n. 230. Busoni scrive inoltre che il resoconto del concerto «rivela ben poca benevolenza; e se anche volessi consolarmi con l'ignoranza evidente che traspare dall'articolo, pure ciò non varrebbe a cancellare l'ovvia mala intenzione di chi lo scrisse. Peccato. È ingiusto il maltrattarmi così.»

allo sconvolgimento della mia vita, è diventata quasi intollerabile...»<sup>71</sup> scrisse poche settimane prima di partire per Pallanza.

Purtroppo Boccioni nel frattempo si ammala e Busoni resta una settimana pressoché inattivo, in un periodo in cui lo scorrere del tempo lo angoschia (come Faust nel *Vorspiel I* del suo capolavoro<sup>72</sup>) e in un luogo per il quale non manifesta grande entusiasmo.<sup>73</sup> Solo il desiderio di vedere finalmente all'opera il pittore e di continuare le discussioni sull'arte iniziate a Milano lo induce ad aspettare, pur in preda a un nervosismo che trapela dalle lettere scritte in questo periodo. Il suo «confessore» non è questa volta il pianista Egon Petri, troppo lontano (a Zakopane, in Polonia) ma Arrigo Serato che pure era atteso alla villa ma che per un contrattempo non è potuto venire:

Io son qui ospite del Marchese e vi venni allo scopo di farmi ritrattare (*sic*) dal Boccioni. Questi, intanto, ebbe la buona idea d'ammalarsi; ma io attendo, ormai che ci sono, da una settimana, e spero d'averlo qui domenica. Però non potrei dilungarmi oltre misura: la mia partitura mi richiama in Svizzera per essere condotta a fine.<sup>74</sup>

Infatti Busoni ha lasciato a Zurigo la partitura del capriccio teatrale *Arlecchino*, sia per motivi di prudenza, sia perché convinto che la permanenza a Pallanza non sarebbe stata di lunga durata. In questi momenti di ozio ha tuttavia la possibilità di riflettere sul dopo - *Arlecchino*: da ormai molti anni sta elaborando un progetto per un'opera di grandi dimensioni che possa riassumere tutta la sua attività di compositore. Si tratta del *Doktor Faust*, di cui ha già scritto tutto il testo alla fine del 1914, basandosi soprattutto sugli spettacoli di marionette per evitare il confronto con Goethe.<sup>75</sup> Il progetto del Faust non lo abbandona mai, è come un'ossessione e ne parla ben due volte, a pochi giorni di distanza l'una dall'altra, ad A. Serato:

Già è sorto un progetto grande di dimensioni e di contenuto, che metterò in esecuzione senza indugio, appena l'operina d'un atto sarà terminata, ciò che conto di raggiungere pel settembre...

Rimane ora la mia opera burlesca in un atto, che voglio terminare al più presto per cominciarne un'altra, più seria e più importante, e che rappresenterà la somma di tutto quello che sento e che so...<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Lettera a J. Vianna da Motta del 2 maggio 1916 (n. 226).

<sup>72</sup> Faust urla al suo *famulus* Wagner, che vorrebbe presentargli tre studenti di Cracovia: «Wagner, wahrhaftig! Ich mag so nicht weiter. Das Leben rollt rascher und nicht mehr auswärts. Nicht darf ich so breite Zeit an andre wenden.» (Wagner, davvero! Non posso! La vita scorre e non ritorna indietro; non posso donare ad altri il mio tempo). Quanto all'angoscia per lo scorrere del tempo cfr. per es. la lettera a J. Vianna da Motta del 2 maggio 1916 (n° 226): «Mi sono completamente disamorato dello studio del pianoforte... A questo si aggiunge un *sensu di avarizia* per quel che riguarda il tempo, che non ti potrei esemplificare se non con la *Peau de chagrin* di Balzac.»

<sup>73</sup> Vedi *supra*.

<sup>74</sup> Lettera del 2 giugno (n. 231). Convinto che l'amico violinista lo raggiungerà a San Remigio, gli scrive: «La Marchesa sarà felice di ospitarti (è in suo nome che parlo) e tu troverai qui un soggiorno poco comune per gusto e bellezza, (casa e parco sono capolavori d'arte italiana. I padroni buoni, semplici e intelligenti).»

<sup>75</sup> Cfr. BUSONI, *Sulla partitura del "Dottor Faust"*, in *Lo sguardo ...*, p. 194.

Nei primi giorni di soggiorno a Pallanza elenca su un foglio,<sup>77</sup> per chiarirsi le idee, le musiche e i testi letterari ispirati al mito che gli sta tanto a cuore e che vuole analizzare e capire in tutti i suoi aspetti prima di accingersi a comporre la musica. Il soggiorno sul lago Maggiore gli è stato quindi utile per mettere ordine nelle fonti a cui si sarebbe riferito al momento della composizione vera e propria. Se poi si pensa che proprio a Pallanza Busoni ha annotato anche il primo piano musicale del suo futuro capolavoro,<sup>78</sup> possiamo concludere che il tempo trascorso a San Remigio in attesa del pittore non sia stato infruttuoso.

Finalmente Boccioni annuncia il suo arrivo e Busoni, il 31 maggio, gli risponde:

Caro Boccioni, fummo ben contenti di sapervi sulla via della guarigione: vi attendiamo dunque sabato a braccia aperte. La casa ed il parco di S. Remigio sono una bella opera d'arte, il frutto di 30 anni di cure e di progetti. Le terrazze dominano il lago, come se questi loro appartenesse. Il tutto ha un carattere d'utopia e, se volete, di cosa artificiale e — senza essere fantastico — tiene del sogno. (Non potrei sopportare troppo a lungo un tale ambiente)...<sup>79</sup>

In realtà Boccioni arriva domenica 4 giugno,<sup>80</sup> indebolito dalla malattia, ansioso e preoccupato, perché da una parte è consapevole che la sua classe sarà ben presto richiamata alle armi, dall'altra teme che l'amico musicista non sopporterà le lunghe attese che la realizzazione di un ritratto, soprattutto se *en plein air*, sempre comporta. Il maestro posa con il cappello in mano seduto su una balaustra del grande terrazzo che si affaccia sul lago, davanti alla villa. La tela, piuttosto grande (180 x 130 cm), consente una raffigurazione quasi al naturale. Prima di iniziare, il pittore schizza con l'inchiostro su un piccolo foglio il viso del musicista: questo disegno può essere considerato il primo abbozzo del ritratto.<sup>81</sup> Busoni non è entusiasta del fatto che si lavori *en plein air*: «Il male è che il Boccioni... ha incominciato il mio ritratto *all'aperto*, e che con questa meteorologia speciale ed una temperatura boreale il lavoro non procede.»<sup>82</sup> Infatti il tempo è pessimo e Boccioni teme che ciò potrebbe mandare all'aria tutto. Ma i suoi timori si rivelano ben presto infondati:

---

<sup>76</sup> Lettere ad A. Serato del 10 e del 20 giugno (nn. 232 e 233).

<sup>77</sup> GALLINI, p. 17. Il foglio è datato Pallanza 4 giugno 1916, il giorno dell'arrivo a San Remigio di Boccioni, e si divide in quattro parti: 1) OPERE: oltre a quelle famosissime di Boito e Gounod, elenca altre 3 opere sul mito di Faust: di Spohr, di Zoellner (1873-1944) e di Brüggemann (1873-1944); 2) ILLUSTRAZIONI: *Faust-Sinfonie* di Liszt, l' *Ouverture* di Wagner ecc. 3) FRAMMENTI: per esempio la *Scena ultima* musicata da Mahler nella Sinfonia n° 8; 4) LETTERATURA: elenca 11 opere, tra cui una in polacco.

<sup>78</sup> «F. - Espressione concentrata - forma concisa - masse (terrazze) - strumentazione a gruppi - polifonia - risultati degli studi di contrappunto, d'armonia, d'orchestrazione - illustrazione immateriale.» (BEAUMONT, *Busoni...*, p. 317; non è citata la fonte.)

<sup>79</sup> DRUDI GAMBILLO - FIORI, p. 371.

<sup>80</sup> Cfr. *supra*, lettera al Serato del 2 giugno (n. 231). La ricostruzione del soggiorno comune a Pallanza è fatta con un uso libero ma non arbitrario della lettera del pittore scritta a Busoni il 29 giugno.

<sup>81</sup> Questo schizzo è ora conservato nel *Museum of Modern Art* di New York. Cfr. la riproduzione in CALVESI - COEN, p. 536.

<sup>82</sup> Lettera al Serato del 10 giugno (n. 232).

non solo Busoni dimostra pazienza ma collabora con il pittore, discute con lui, lo incita, lo stimola. Il pittore è entusiasta del modello che definisce «formidabile, incrollabile». Sente la sua mente «accesa e vigile». Nonostante la debolezza fisica e i disagi delle continue interruzioni, compie un grande sforzo: lavora complessivamente dalle 24 alle 26 ore sull'arco di tre settimane per ritrarre il musicista, guidando e dominando il tutto come non è mai riuscito prima in una figura intera all'aria libera.

Lo stato d'animo di Busoni è invece tutt'altro che sereno, per le ben note ragioni (esilio, desiderio impellente di tornare al lavoro, luogo che non gli è congeniale...): il nervosismo che caratterizzava i primissimi giorni, dopo quasi due settimane di permanenza e nonostante l'arrivo di Boccioni, aumenta. È sempre Serato che subisce gli sfoghi epistolari dell'inquieto musicista:

Fuori fa un temporale biblico. Con questo tempo l'isolazione è completa. Davanti agli occhi sto benedetto lago inesorabile, inflessibile con sempre quelle stesse colline e quei medesimi seni e golfi e l'eterno vaporetto che va su e giù... io non ci resisto a lungo; tanto meno, che non ho preso con me da che lavorare. E più fuori ancora la guerra, e la guerra, senza scopo e senza risultato, fuorché quello di farmi nella più inconveniente situazione!<sup>83</sup>

Ma Busoni sopporta tutto perché vede nascere un ritratto «potente e grandioso»<sup>84</sup> che lo soddisfa pienamente. Tuttavia alla fine nonostante l'entusiasmo per il lavoro di torna la preoccupazione per il lavoro interrotto al momento della partenza da Zurigo:

Io sono via da casa dal 26 del mese scorso e, non avendo preso con me del lavoro, son ormai quattro settimane che non faccio nulla, o quasi nulla. Perciò mi è penoso l'attardarmi oltre misura, tanto più che il ritratto è quasi terminato, e lo sarà completamente da qui a due giorni. Con questo lo scopo principale della villeggiatura è raggiunto...<sup>85</sup>

Cosa significa quel «quasi nulla»? In realtà Busoni non se ne sta con le mani in mano ma, per ringraziare l'amico marchese, inizia la composizione di un pezzo per due pianoforti su un tema bachiano<sup>86</sup> già utilizzato nella *Sonata per pianoforte e violino* op. 36a (che però considerava come la sua vera e propria op. 1); tema elaborato naturalmente in maniera diversa, molto più complessa rispetto all'opera giovanile. È come se questa composizione, che Busoni considerava tra le sue migliori

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Busoni stesso usa questi due aggettivi (soprattutto il secondo) per definire il ritratto.

<sup>85</sup> Lettera al Serato del 26 giugno (n. 233).

<sup>86</sup> *Improvisation über das Bachsche Chorallied "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele"* per due pianoforti. Ecco la significativa dedica al Marchese: «...die veränderten Ausdrucksmittel und das verwandelte Gemüt, die sechzehn Jahre verstrichenen Lebens inzwischen mir gespendet haben, bewirkten, daß die als abhängig begonnene Arbeit zu einer beinahe völlig selbständigen Komposition sich gestaltete. Als solche übergebe ich sie Ihnen und der Öffentlichkeit.» («I nuovi mezzi di espressione e il cambiamento d'animo che 16 anni di vita nel frattempo trascorsi mi elargirono, fecero sì che quello che cominciò come un lavoro subordinato finì col prendere la forma di una composizione completamente autonoma. Come tale la consegno a Lei e alla comunità.») Sul rapporto tra la *Sonata* e l'*Improvisation*, cfr. RIETHMÜLLER, *passim*.

fino a quel periodo, simboleggiasse un nuovo inizio, una nuova fase compositiva che culminerà nell'estremo capolavoro incompiuto, la cui musica comincia a comporre proprio nel settembre del 1916, straziato per la morte dell'amico pittore.

Durante i momenti conviviali, su quali argomenti vertevano le discussioni? Nella lettera di metà luglio Boccioni scrive al Maestro:

Ora che i quadretti sono da me sento la nostalgia dei giorni passati, delle discussioni del fervore che lei Maestro ispirava a tutti. Sono tornato a san Remigio: i Marchesi sono sempre gentili e parlano di lei con ammirazione commossa. Abbiamo sempre parlato di lei e il buon Marchese parlava liberamente pensando che lei non era più là a pungere a aprire il fuoco di fila d'una discussione inesorabile sui valori estetici...

Quindi i problemi che venivano sollevati erano soprattutto di ordine estetico. Busoni sommamente esperto in materia, apriva e guidava le discussioni, con tale «fervore» (ma forse Boccioni usa un eufemismo) da intimorire «il buon Marchese» (che infatti riuscì a parlare liberamente solo dopo la partenza del Maestro). Ciò non stupisce affatto: si sa che Busoni, conversatore brillante e appassionato, poteva diventare aggressivo se non condivideva le idee dei suoi interlocutori e sarcastico fino all'offesa se giudicava deboli le argomentazioni. Scoppiava spesso in fragorose risate, «battendosi le cosce, agitandosi in curiose contorsioni del corpo e scoccando lampi d'ira dagli occhi...»<sup>87</sup>

È probabile che vi siano stati diverbi di natura estetica con il Marchese (che, per esempio, era un fervente ammiratore di Wagner, mentre Busoni lo detestava<sup>88</sup>). E anche con Boccioni i motivi di attrito non mancavano di certo, come si vedrà. Anche il pittore era un acuto e lucido propugnatore e difensore delle sue idee, con un grande potere di persuasione: «Ho acquistata una forza persuasiva enorme! Convinco chiunque, chi non la pensa come me è un idiota, ne sono certo...» scrisse nel 1913 a V. Baer.<sup>89</sup> Educato nella scuola dell'esagitato e logorroico Marinetti, era da anni abituato a risse non soltanto verbali... Palazzeschi lo definiva «vulcanico ed esplosivo»<sup>90</sup> per l'energia che sprigionava; Russolo era impressionato dal «corso rapido, vivace, inquieto, tormentato, genialissimo del suo cervello in continuo ribollimento».<sup>91</sup> Ma di fronte alle irruenze verbali dell'amico musicista e alla sua «terribile e ironica risata»<sup>92</sup> era costretto a soccombere, come si deduce chiaramente dalla seguente testimonianza (ancora tratta dalla lettera di metà luglio): «Lei ci terrorizzava un po' tutti, però erano giorni per me, che rimangono come una cosa straordinaria, come

---

<sup>87</sup> J. WASSERMANN, in SABLICH, p. 310.

<sup>88</sup> Il 13 novembre 1915 scrisse al suo biografo H. Leichtentritt (n. 210): «Si dovrebbe menzionare... il mio rifiuto di Wagner, dapprincipio istintivo, poi ragionato; dei miei contemporanei sono certamente quello che ne ha subito meno l'influsso.» E al Marchese scrisse il 3 novembre 1918 (n. 287): «Ella sa quanta poca simpatia io nutra per Wagner e per il suo world-champion Sigfrido.»

<sup>89</sup> Lettera del 19 febbraio, in BOCCIONI, *Scritti...*, p. 366.

<sup>90</sup> A. PALAZZESCHI, *Alle fonti della contestazione*, in *L'opera completa di Boccioni*, p. 8.

<sup>91</sup> AGNESE, p. 172.

<sup>92</sup> Così la definisce Boccioni nella lettera del 15 agosto.

un'oasi...»

Busoni stesso si rese conto di avere esagerato e, dopo il rientro in Svizzera, scrisse una lettera di scuse al Marchese:

Purtroppo io solo temo di essermi reso antipatico e lo deploro tanto più in quanto tutto ciò che dico (e che penso) è dettato da intenzioni leali; tanto da assumere talvolta delle forme burbera. Se tale fu il caso Le domando perdono della forma e forse di qualche esagerazione, senza che io smentisca le mie opinioni.<sup>93</sup>

Si tratta forse, come detto, delle opinioni negative sulla musica e sull'estetica di Wagner. Quali erano invece i punti di attrito con il pittore? Arduo rispondere, perché i documenti al riguardo sono pochi. Nella lettera del 29 giugno Boccioni scrive al Maestro: «Bisogna uscire dal vero per entrare nella realtà. Per questo bisogna stare vent'anni davanti allo staffeiletto! E tirar fuori da una figura tutti i polsteri possibili.»

Le due parole sottolineate dal pittore sono neologismi, basati sul tedesco (e quindi anche germanismi): «staffeiletto» è infatti un incrocio tra *Staffelei* (cavalletto) e *cavalletto*, lo strumento tipico dei pittori. «Polsteri» deriva da *Polster* che in tedesco significa normalmente *imbottitura*. È quindi un vocabolo che allude al volume di un oggetto e nel contesto è un termine fondamentale del linguaggio tecnico del futurismo pittorico: indica infatti le potenzialità, i valori, i significati plastici insiti in una figura, che il pittore veggente<sup>94</sup> deve appunto saper «tirar fuori». È questo uno dei cardini del pensiero estetico di Boccioni:

Tutto è bellezza naturale e non per l'apparenza esteriore, ma per i suoi astratti *significati plastici*...

Siamo convinti... che dalle reciproche influenze dell'ambiente con l'oggetto, dai suggerimenti della potenzialità plastica degli oggetti, dalla loro forza, che ho chiamata *psicologia primordiale*, scaturisce l'organizzazione coordinatrice dello stato d'animo plastico e ciò senza che la forza plastica della pittura e della scultura possa esserne diminuita...<sup>95</sup>

Boccioni non conosceva il tedesco: il fatto che italianizzi due termini non comuni di questa lingua, dimostra che a San Remigio si sono toccati temi legati al futurismo, poiché Busoni e il Marchese, di solito, si servivano del tedesco per parlare di argomenti artistici. Inoltre Gerda non aveva una conoscenza sufficiente dell'italiano per poter seguire discussioni concettualmente elevate. Forse Busoni stesso faceva da interprete e si divertiva a italianizzare parole tedesche, magari concludendo le strambe traduzioni con la sua risata aretinesca (così la definiva Stefan Zweig),

---

<sup>93</sup> Lettera del 18 luglio in GALLINI, p. 18.

<sup>94</sup> «Bisogna dipingere non il visibile ma quello che finora fu tenuto per invisibile, cioè quello che vede il pittore veggente. Questo sarà *naturale* per il futuro, oggi può sembrare sforzo e smania di novità.» (U. BOCCIONI, *Note per la conferenza tenuta a Roma (1911)* in *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 34.)

<sup>95</sup> U. BOCCIONI, *Dinamismo...*, in *Scritti...*, p. 87 e p. 189. Anche nell'articolo *Il pittore d'avanguardia Virgilio Funi*, scritto il 9 aprile 1916, quindi due anni dopo *Dinamismo plastico*, ritroviamo gli stessi concetti espressi nella lettera a Busoni (*ibi*, p. 410): «Per i pittori come il Funi, l'arte non è una cinematografia di scene tristi o gioconde, ma una inesauribile miniera di elementi plastici da estrarre e far servire alla costruzione del quadro. In questo, la pittura del Funi si libera dalla copia servile. La scena o l'effetto che colpiscono il pittore sono lo spunto o la chiave della costruzione pittorica.»

oppure si serviva di germanismi quando non riusciva a trovare subito le corrispondenti parole italiane. Ma non si può escludere che l'invenzione linguistica basata su parole tedesche pronunciate da Busoni o dal marchese di Casanova possa essere stata stata un bizzarro divertimento del pittore.

L'affermazione iniziale «Bisogna uscire dal vero per entrare nella realtà» compare più volte nella stessa forma,<sup>96</sup> o variata ma sostanzialmente identica, negli scritti teorici del pittore risalenti agli anni del futurismo più acceso: «Intanto per educare la sensibilità bisogna avere il coraggio di abbandonare la copia dal vero. L'opera d'arte deve vivere di vita propria e indipendente dagli episodi infiniti che ci passano innanzi...»<sup>97</sup> e riecheggia alcuni passi di *Dinamismo plastico*, il testo teorico più completo ed equilibrato in cui Boccioni sviluppa appunto i concetti futuristi di «realtà esterna» (cioè il «vero») «realtà interna» per arrivare alla definizione di «stato d'animo plastico»:

Bisogna... dimenticare quello che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi. Ed è per questa analogia, essenza stessa della poesia, che noi giungiamo agli *stati d'animo plastici*.<sup>98</sup>

Questi concetti sono poi ribaditi in un testo del 5 marzo 1916, scritto quindi due settimane prima dell'incontro decisivo con Busoni:

Sono contrariissimo a qualsiasi impressionismo dettato da necessità di verisimiglianza di tempo e di spazio. L'arte moderna, per fortuna, lotta per uscire dalla schiavitù del documento. Il vero non serve che come serbatoio e controllo di quantità e di qualità plastiche necessarie alla costruzione del quadro, che è poi un organismo a parte assolutamente indipendente. Questo ormai è risaputo, ma bisognerà ripeterlo ancora per vent'anni.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Cfr. le note di Z. Birolli al cap. 10 di *Dinamismo plastico*, in BOCCIONI, *Scritti...*, p. 441 e a *Fondamento plastico della scultura e della pittura futuriste* (no. 3), *ibi*, p. 453.

<sup>97</sup> BOCCIONI, *Per l'ignoranza italiana. Sillabario pittorico*, in *Scritti...*, p. 59. Cfr. anche *Dinamismo plastico*, *ibi*, p. 119: «Per andare verso lo stile plastico della nostra epoca bisogna invece *vivere* la sensazione che ci viene dal rinnovamento impressionista, e dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale del vero, e concepire e determinare in una forma la relazione plastica che esiste tra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*. Chi non comprende e non applica questo, in pittura e in scultura, è fuori dalla verità...» e pp. 198-199: «Insomma la realtà non è l'oggetto, ma la trasfigurazione che esso subisce nell'identificarsi col soggetto. Creazione ed emozione sono la stessa cosa...»

<sup>98</sup> «Lo stato d'animo» - continua il pittore - «è la sintesi, anzi, l'architettura emotiva delle forze plastiche degli oggetti interpretate nella loro evoluzione architettonica. Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie e filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso le forme. Occorre quindi che le sensazioni naturali suggeriscano al pittore degli stati di colore, degli stati di forma, in modo che le forme e i colori esprimano in sé, senza ricorrere alla rappresentazione formale degli oggetti né di parti di essi. I colori e le forme debbono perciò divenire concetti architettonici. Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di piani, di gamme astratte e concrete che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'udito. Occorre quindi che le forme e i colori rappresentino e comunichino un'emozione plastica, avvolgendo nel ritmo plastico colui che osserva, ricorrendo il *meno possibile* alle forme concrete (oggetti) che lo hanno suscitato... Noi vogliamo che il soggetto si identifichi con l'oggetto.» (*Ibi*, pp. 189 sgg.)

<sup>99</sup> BOCCIONI, *Lampada votiva alla tomba del Beato Angelico*, in *Scritti...*, p. 402.

La lettera di Boccioni del 29 giugno si conclude un caloroso ringraziamento: «...la ringrazio di tutto!!!» (in quel «tutto» c'è anche la pazienza incrollabile del modello...). Busoni risponde una settimana dopo, facendo una chiara allusione anche al brano citato in cui compaiono i due germanismi: «Starebbe a me di ringraziarti, dacché tu ti sei data tanta seccatura con un tipo greco-romano come me, da cui “bisogna uscire”. Per entrare nell'arte bisogna uscirne (diresti tu).»<sup>100</sup>

In sostanza sembra dire scherzosamente al pittore: “Occorre allontanarsi dalle persone che esprimono un pensiero estetico come il mio per creare arte nuova”. Consapevole quindi di trovarsi su posizioni più moderate rispetto all'amico pittore, il Maestro fa qui un ironico riferimento a uno dei cardini del futurismo boccioniano e marinettiano: la necessità di uscire dalla tradizione greco-romana per rinnovare veramente la pittura italiana:

Per quello che riguarda la nostra azione per un rinnovamento della coscienza plastica in Italia, il compito che ci siamo prefisso è quello di distruggere quattro secoli di tradizione italiana che hanno assopito ogni ricerca e ogni audacia, lasciandoci indietro sul progresso pittorico europeo... In Italia specialmente, *l'ideale della tradizione greco-romana* si è così radicato nella nostra secolare apatia, ha così cristallizzata la nostra coscienza estetica, che qualsiasi diritto alla deformazione frutto dell'emozione plastica della luce e dell'atmosfera, è violentemente e brutalmente combattuto, soffocato e deriso.<sup>101</sup>

Allude anche a un passaggio del *Manifesto tecnico della scultura futurista*: «Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo.»<sup>102</sup> Ma, quel che è più importante, la risposta di Busoni ci fa indirettamente capire che Boccioni non era affatto d'accordo su tutto ciò che il musicista diceva a proposito di estetica e di arte. Il fatto che il musicista si definisca «tipo greco-romano» potrebbe appunto far pensare a sostanziali diversità di opinione con il pittore.

Il confronto tra i brani delle due lettere, permette di trarre una prima conclusione: durante le concitate discussioni si è parlato anche di futurismo e dei problemi (tecnici, estetici, filosofici...) a esso legati. Del resto Busoni in questo periodo considera ancora Boccioni, nonostante il

---

<sup>100</sup> Lettera dell'8 luglio, in DRUDI GAMBILLO - FIORI, p. 372. Ecco il testo integrale: «Carissimo e ammiratissimo, la tua lettera senza data (impostata il 29) mi arriva oggi a mezzogiorno. Mi affretto a dirti, che Serato dovrebbe trovarsi ancora a Milano, quando questa mia ti giungerà; e poiché son certo ch'egli godrà moltissimo il dipinto, ti prego di avvertirlo alla Via Ariosto 12. Sono felicissimo della tua contentezza e maggiormente di averne qualche parte. Starebbe a me di ringraziarti, dacché tu ti sei data tanta seccatura con un tipo greco-romano, da cui “bisogna uscire”. “Per entrare nell'arte bisogna uscirne” (tu diresti). Attendo i quadri, (almeno tre), e mi rallegro di rigustarmeli e d'esserne il padrino. Ti abbraccio amichevolmente. Saluti da Gerda, anche alla Sig.a Mamma. Tuo F. Busoni.» Significativo il fatto che dopo il soggiorno a Pallanza, Busoni cominci a usare la forma colloquiale, il “tu”, mentre Boccioni fino all'ultima lettera del 15 luglio, usa la forma di cortesia, a mostrare rispetto o forse per soggezione.

<sup>101</sup> U. BOCCIONI, *Dinamismo...*, in *Scritti...*, pp. 137 e 138 (il corsivo è mio). Cfr. anche pp. 196-197: «Noi vogliamo, attraverso la nostra sensibilità trasformata, sviluppata e raffinata nel nuovo brivido della vita moderna, portare nella pittura e nella scultura quegli elementi della realtà che fino ad oggi la paura di offendere il tradizionale e la nostra rozzezza ci avevano fatti considerare come plasticamente inesistenti e invisibili.»

<sup>102</sup> In *Scritti editi e inediti*, p. 28.

cambiamento stilistico in atto, un pittore «futurista».<sup>103</sup> E forse gli eccessi verbali di Busoni nei confronti del pittore riguardano proprio le sue negative opinioni su questo movimento artistico. Vi è un interessantissimo documento che sembra la trascrizione di una delle sue terrificanti invettive contro aspetti della cultura e dell'arte che non approvava o non apprezzava:

Ora, dappertutto, si usa ed abusa del termine futurismo. Viene applicato a qualunque cosa che non sia altrimenti catalogabile. Questa parola è un controsenso. In fondo si tratta di sbalordire, la più fugace delle impressioni — e si dovrebbe dire: momentaneismo... Coloro che si dedicano e si votano al futurismo fanno piazza pulita di quanto è stato già raggiunto, e così si impoveriscono da sé. Quel che importa è arricchire i mezzi espressivi, raffinarli, e non creare castelli in aria, basati sul nulla, bensì costruire su basi solide, su fondamenta possenti... Così la penso io, e da vari anni...<sup>104</sup>

Se confrontiamo un'affermazione di Boccioni risalente a questo periodo con l'ultima parte del brano appena citato, notiamo però con sorpresa che è tutt'altro che lontana dalle posizioni del Maestro: «Scrivevo a Marinetti che è terribile il peso di dover elaborare in sé un secolo di pittura. Tanto più quando si vedono i nuovi arrivati al futurismo afferrare le idee inforcarle e correre a rotta di collo stroppiandole.»<sup>105</sup>

Queste righe riecheggiano inoltre due passi di uno dei documenti-chiave dell'estetica busoniana, la lettera aperta al critico musicale Paul Bekker del 1920 sul concetto di «Nuova Classicità». Nel 1916 Busoni non aveva ancora coniato questo termine, ma la sostanza del discorso è sempre stata un *leitmotiv* del suo pensiero estetico:

Per *nuova classicità* intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle... L'apparire di singoli esperimenti che sfociano nella caricatura è un segno che sempre accompagna le evoluzioni: si scimmiettano bizzarramente atteggiamenti vistosi di coloro che valgono qualcosa... Negli ultimi 15 anni questo è accaduto più spesso...<sup>106</sup>

«Costruire su basi solide, su fondamenta possenti» e «il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti» corrispondono palesemente a «elaborare un secolo di pittura» mentre l'epigonismo becero di coloro che vogliono scimmiettare i movimenti artistici alla moda è denunciato sia da Boccioni sia da Busoni. Se si mettono a confronto espressioni come «afferrare le idee... stroppiandole»

---

<sup>103</sup> Lo scrive il giorno dopo la partenza da Pallanza al dottor Leichtentritt, il suo primo biografo: «Nella villa in cui ero ospite... il "futurista" Boccioni ha dipinto un grandioso ritratto del Suo devotissimo.» (Lettera del 24 giugno, n. 234.)

<sup>104</sup> Si tratta di una lettera al Leichtentritt del 31 marzo 1918 (n. 277). «Da vari anni»: cioè dal 1912, anno in cui Busoni ha scritto un breve articolo polemico sul futurismo nella musica (cfr. BUSONI, *Lo sguardo...*, pp. 95-96). Su questo argomento, cfr. soprattutto WEINDEL, pp. 87-90.

<sup>105</sup> La lettera del 16 giugno indirizzata al musicista Balilla Pratella (Boccioni, *Scritti...*, p. 388).

<sup>106</sup> *Lo sguardo...*, p. 113. Nel testo originale i due passi sono in ordine inverso. Cfr. anche la lettera al figlio Raffaello del 18 giugno 1921 (n. 351): «Ogni mezzo, nuovo o nuovissimo che sia, deve essere accettato e impiegato se è in grado di esprimere qualcosa che non può venir espresso altrimenti; scartare intenzionalmente nuove conquiste valide mi sembra un'insensatezza e un impoverimento. Pari insensatezza e impoverimento si manifesta però nel sistema di tirar fuori un certo modo di esprimersi e di proclamarlo unico, negando validità a ogni altro...»

con «esperimenti che sfociano nella caricatura», si può concludere che il nocciolo del discorso è lo stesso. Quindi anche Boccioni, in forte polemica con Marinetti,<sup>107</sup> si distanziava dalle forme di imitazione più superficiali e condivideva i timori di Busoni in questo ambito, senza però che questo significasse abiura dei principi teorico-estetici fondamentali del futurismo. Semplicemente Boccioni pretendeva dagli altri (ma prima di tutto da se stesso) rigore e solida preparazione tecnico-culturale.

La seconda conclusione che si può trarre dall'analisi dei due brani è appunto che Boccioni non ha per nulla rinnegato le basi fondamentali del futurismo.<sup>108</sup> Ora però, anche grazie alle incessanti sollecitazioni culturali del musicista che lo libera dai pesanti condizionamenti di Marinetti, la sua ricerca non esclude il recupero di altre esperienze artistiche, come l'impressionismo, il post-impressionismo e l'espressionismo nordico; ma è soprattutto al precubismo di Cézanne<sup>109</sup> che si ispira il suo nuovo linguaggio pittorico. Che la riflessione sul pittore francese fosse profonda e convinta è dimostrato anche da un appassionato articolo che Boccioni scrisse il 9 aprile 1916 sul pittore Virgilio Funi, dopo averne visitato lo studio:

Il suo realismo studia evidentemente Cézanne, con amore. Tutta una serie di disegni a matita... lo dimostra. Ma non ne è mai schiavo. Anzi, applica alla spezzettatura chiaroscuristica della modellazione di Cézanne una larga fasciatura di tono colorato, la quale partendo dal contorno grosso che fonde e lega il corpo con lo ambiente, finisce col suddividere le cose in larghi schemi di chiaro e di scuro che lo porteranno ad una magnifica astrazione plastica.<sup>110</sup>

Boccioni lavora dunque «in parecchi sensi»,<sup>111</sup> sperimenta, cerca nuovi sbocchi mantenendo nel contempo una continuità storica con la tradizione («è terribile il peso di dover elaborare in sé un secolo di pittura»<sup>112</sup>) e riallacciandosi anche alla sua produzione pittorica prefuturista e all'amato maestro Gaetano Previati.<sup>113</sup>

---

<sup>107</sup> Cfr. *supra* e no. 65.

<sup>108</sup> Boccioni si è tutt'al più allontanato dagli eccessi propagandistici e retorici che caratterizzano esteriormente questo movimento artistico. Sul piano artistico la prova inconfutabile dell'uso da parte di Boccioni di tecniche futuriste si trova nel secondo studio sul viso di Gerda. Cfr. *supra* e no. 119. Cfr. anche G. BALLO, *Boccioni*, pp. 185-186.

<sup>109</sup> Margherita Sarfatti, riferendosi proprio alle ultime opere, proclamava nei suoi scritti che Boccioni era l'erede diretto del pittore francese... Cfr. *infra* e no. 126.

<sup>110</sup> *Scritti...*, p. 409.

<sup>111</sup> Lettera a Balilla Pratella del 16 giugno 1916, in *Scritti...*, p. 388.

<sup>112</sup> *Ibidem*, cfr. *supra* e nota 105.

<sup>113</sup> Uno degli ultimi, appassionati articoli di Boccioni (pubblicato il 26 marzo 1916) è proprio dedicato a Previati: «Quando finirà questa infame noncuranza, questa vergognosa incoscienza artistica e nazionale verso il più grande artista che l'Italia ha avuto da Tiepolo ad oggi?... L'opera di Gaetano Previati è di una vastità e di un valore che sconcertano... Previati è il solo grande artista italiano, di questi tempi, che abbia concepita l'arte come una rappresentazione in cui la realtà visiva serve soltanto come punto di partenza. Egli è il solo artista italiano che abbia intuito da più di trent'anni che l'arte fuggiva il verismo per innalzarsi allo stile. Gaetano Previati è stato il precursore in Italia della rivoluzione idealista che oggi sbaraglia il verismo e lo studio documentato del vero. Egli ha intuito che lo stile comincia quando sulla visione si costruisce la concezione, ma mentre la sua visione si è

In una fase artistica così delicata è di fondamentale importanza per il pittore una presenza autorevole che condivida le sue scelte e stimoli la sua ricerca. L'acquisto da parte di Busoni del quadro espressionista *Il lutto* può anche essere interpretato come un primo segnale di adesione del musicista al nuovo orientamento boccioniano e assume un valore antitetico rispetto all'invito coevo di Marinetti a scrivere un articolo contro i nordici e la goticizzazione degli italiani.<sup>114</sup> A Boccioni non sfugge il significato di questo gesto, rafforzato qualche settimana dopo dalla proposta del ritratto che il pittore accetta con gioia non solo per motivi legati alla sua pessima situazione finanziaria, ma anche perché comprende che il trascorrere un periodo di tempo relativamente lungo con un interlocutore perspicace, colto e aperto, in grado di capire il suo travaglio artistico può permettergli di chiarirsi le idee in una fase in cui non solo la sua pittura, ma anche quella di molti altri artisti è percorsa dal forte desiderio di un «ritorno all'ordine» secondo la ben nota definizione di Cocteau. Basti pensare all'evoluzione stilistica in pittori come Carrà, Soffici o Severini per restare in ambito futurista, o come Picasso se usciamo dal contesto italiano.

Del resto anche per Busoni si può parlare di ritorno all'ordine: un raffronto tra la *Sonatina seconda* e *Arlecchino*<sup>115</sup> così intriso di levità mozartiana, è altrettanto illuminante del raffronto tra *Dinamismo di un corpo umano* e il *Ritratto* dipinto a Pallanza. È indubbio che la frenesia creativa di Boccioni sul Lago Maggiore sia appunto dovuta alla capacità busoniana di stimolare i suoi interlocutori al pensiero e all'azione. E Boccioni ne è pienamente consapevole se, chiedendosi implicitamente il motivo della sua proprompente vena creativa, scrive al Maestro:

Forse perché ho lavorato e perché la vostra sferzante genialità sempre lucida e sempre desta mi ha incitato enormemente e ha risvegliato in me infiniti contatti, assopiti negli ultimi tempi per molte ragioni che è inutile enumerare. Pensate dunque a quante ragioni di riconoscenza mi legano a Voi.<sup>116</sup>

Dunque Busoni non è stato un modello passivo; ha avuto anzi un ruolo decisivo nel far riemergere in Boccioni la sua vastissima cultura pittorica, nell'esortarlo a sfruttare le conquiste di esperienze artistiche precedenti. Egli ha sicuramente espresso con forza, con toni molto accesi, le proprie opinioni che potevano essere anche molto diverse da quelle del pittore. Ma chi conosce Busoni attraverso i suoi scritti o ne parla perché l'ha conosciuto personalmente sa che era contro la sua stessa natura l'imposizione, magari anche subdola, di un indirizzo stilistico, oppure, come nel nostro caso, la richiesta di un ritratto dipinto secondo un certo stile. Si pensi per esempio alle parole di Wladimir Vogel, suo allievo a

---

rinnovata nella modernità, la concezione è rimasta, come ossatura, al vecchio materiale elaborato del Rinascimento italiano... (*L'arte di Gaetano Previati*, in *Scritti...*, p. 405)

<sup>114</sup> Cfr. *supra* e no. 66.

<sup>115</sup> Su *Arlecchino* inserito in un ampio contesto culturale e messo a confronto con l'opera di Picasso, cfr. M. KASSEL, *Ferruccio Busoni: Arlecchino* in *Canto d'Amore (Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935)*, catalogo della al Kunstmuseum di Basilea, 1996, pp. 144-151. Cfr. anche SABLICH, pp. 216 ss.

<sup>116</sup> Lettera del 29 giugno. Una ragione è forse da ricercare nell'influsso che aveva su di lui Marinetti, il quale poteva inibirgli, per esempio, l'interesse per l'espressionismo tedesco.

Berlino all'inizio degli anni Venti: «[Busoni] non ha mai imposto uno stile o una corrente... Forse è anche per questo che i compositori usciti dalla sua scuola hanno battuto vie così diverse.»<sup>117</sup> D'altra parte Boccioni, sia per la sua incrollabile devozione all'arte, sia per il suo sconfinato orgoglio, non avrebbe mai accettato interferenze in ambito pittorico e neppure, a maggior ragione, avrebbe rinnegato se stesso perché bisognoso di denaro.

Dopo aver messo in rilievo l'importanza delle conversazioni estetiche con il musicista e avergli manifestato profonda riconoscenza per gli stimoli che ha ricevuto, il pittore esprime orgogliosamente la sua autonomia in ambito artistico.

Il travaglio artistico del pittore in questo periodo è evidente soprattutto nei quadretti che dipinge per risolvere i problemi tecnici che il grande ritratto *en plein air* gli pone. Boccioni ritrae due volte la moglie di Busoni: nel primo studio gli storici dell'arte mettono in evidenza legami con l'espressionismo tedesco (Corinth in particolare);<sup>118</sup> il secondo è stilisticamente molto più audace con l'uso della tecnica futurista della compenetrazione tra l'oggetto (in questo caso il viso di Gerda) e l'ambiente.<sup>119</sup> Dipinge anche alcuni paesaggi, pure fortemente influenzati dall'espressionismo, sui quali scrive a Margherita Sarfatti: «Voglio *sperimentare* del paesaggio applicando alla luce e all'atmosfera una solida stilizzazione; è difficile. Vedrò.»<sup>120</sup> *Sperimentare* è senza dubbio il termine-chiave dell'ultimo Boccioni.

Il pittore è molto soddisfatto di ciò che ha prodotto e manifesta la sua contentezza a Busoni: «Sono felice delle ultime applicazioni in due dei quadretti, in due paesaggi e parecchie cose del grande *[ritratto]*... In pochi giorni avevo superato diversi stadi e marciavo verso lo stile.» Non scrive

---

<sup>117</sup> W. VOGEL, *Ricordi personali*, in «L'Approdo musicale» n° 22, Torino, ERI, 1966, p. 129. Da questo punto di vista è estremamente significativo l'aneddoto raccontato da E. Varèse: «Busoni si interessò al mio lavoro fin dagli inizi e mi permise di andarlo a trovare con le mie partiture per discuterne. Ma un giorno... gli portai il mio ultimo lavoro... Busoni parve piacevolmente sorpreso da come lo avevo sviluppato. Sfolgiò la partitura con grande attenzione e mi fece molte domande. In alcuni punti suggerì delle modifiche che mi parevano contrarie alla mia concezione. Mi chiese se non fossi d'accordo con lui, e io risposi con enfasi: "No, Maestro" - e gliene spiegai le ragioni. "Allora - disse lui - non farai questi cambiamenti?" "No, Maestro" - ripetei io con una punta di aggressività. Lui mi guardò per un attimo e io credetti che si fosse risentito per il rifiuto che avevo opposto alle sue raccomandazioni, e che lo avesse attribuito al mio orgoglio giovanile. Invece sorrise e, mettendomi una mano sulla spalla, disse: "D'ora in poi non c'è più nessun Maestro: solo Ferruccio e tu".» (*Il suono organizzato*, pp. 167-168)

<sup>118</sup> Una riproduzione a colori in R. DE GRADA, p. 146. Cfr. G. BRUNO, *Analisi dell'opera di Boccioni*, in *L'opera completa di Boccioni*, p. 117; G. BALLO, *Boccioni*, cit., p. 187: «(*il primo studio*) ha una luminosità che supera i suggerimenti di Cézanne: è uno studio piuttosto disuguale, ma con già una carica espressionistica... il colore luminoso, limpido, e la forza espressiva con cui è costruita la figura, fanno sentire una presenza vitale.»; Calvesi si limita a considerarlo un dipinto che «sembra venir incontro alle esigenze del genere...» (CALVESI COEN, p. 115.)

<sup>119</sup> Una riproduzione a colori in *L'opera completa di Boccioni*, cit., TAV. LXIII. Cfr. G. BALLO, *Boccioni a Milano*, nel volume omonimo, catalogo della mostra dedicata a Boccioni (Milano, 1982-1983), Milano, Mazzotta, 1982, p. 72: «...le masse pittoriche si contagano con aggressività espressionista, con una tensione che ci riporta ancora alla dinamica universale come forza di espansione plastica nuova.»; BRUNO, p. 117: «...nel porsi tagliente del blocco della testa, che si inserisce con angoli aguzzi nello spazio ambiente, viene echeggiato il motivo della compenetrazione oggetto-ambiente... »

<sup>120</sup> I due paesaggi sono riprodotti a colori e brevemente commentati in CALVESI - COEN, p. 540. Cfr. CANNISTRARO - SULLIVAN, p. 153.

«verso un nuovo stile» ma «verso *lo* stile», ossia lo scopo ultimo della sua tormentata ricerca, come se le opere precedenti fossero soltanto degli studi.<sup>121</sup> *Stile* come *porto*, cézannianamente inteso:

Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi? Je le souhaite, mais, tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé...<sup>122</sup>

Boccioni è quindi cosciente di essere in una decisiva fase artistica di passaggio ed è per questo che confida all'amico musicista di sentirsi soltanto agli inizi...<sup>123</sup>

Nel *Ritratto*, terminato il 22 giugno,<sup>124</sup> il pittore si sforza di esprimere, attraverso precisi riferimenti pittorici, non solo la statura etica e intellettuale, il rigore, la fierezza, l'integrità<sup>125</sup> del modello-amico, ma anche la sua area culturale privilegiata, quella mitteleuropea: Boccioni infatti parte dalla lezione cézanniana<sup>126</sup> ma la contamina con l'uso di colori più accesi, più aspri, più aggressivi, di chiara derivazione espressionista.<sup>127</sup>

Questi colori si incastrano e si urtano creando nell'immagine una tensione che evoca le lacerazioni del personaggio provocate dall'esilio volontario, dalla guerra che si sta scatenando non troppo lontano, dietro le sue spalle curve. Nel contempo però dal suo viso, dal suo sguardo traspaiono anche fermezza e forza d'animo, certamente non rassegnazione o disperazione.

---

<sup>121</sup> «Studi» in senso busoniano, che «dovrebbero venir poi utilizzati per l'opera vera e propria, che si espande in tutte le direzioni.» (Lettera al Leichtentritt del 31 marzo 1918, n. 277.)

<sup>122</sup> Lettera a E. Bernard del 21 settembre 1906, in A.V., *Conversations avec Cézanne*, a cura di P.M. Doran, Paris, Macula, 1975, p. 47. (Arriverò alla mèta tanto cercata e per così tanto tempo perseguita? Me lo auguro, ma fin quando non è raggiunta, persiste un vago malessere che non potrà scomparire se non quando avrò raggiunto il porto, cioè quando avrò creato qualcosa che si sviluppa meglio rispetto al passato.)

<sup>123</sup> Cfr. *supra* e no. 149.

<sup>124</sup> Busoni parte da Pallanza la mattina del 23 giugno, mentre l'amico pittore resta alla villa ancora qualche giorno. Il musicista prende in prestito il manoscritto della *Danse Macabre* di Liszt, con l'intenzione di pubblicarlo. Passando da Locarno, arriva a Zurigo la sera stessa, dopo 13 ore di viaggio. Scrive, appena arrivato, una lettera di ringraziamento al Marchese (cfr. GALLINI, p. 18.) Boccioni il 16 luglio torna a Pallanza, questa volta ospite della Principessa di Teano (Vittoria Colonna), e vi resta fino al 23 (AGNESE, pp. 367-374).

<sup>125</sup> Della quale Busoni stesso era pienamente consapevole: «Nell'autoeducazione che perseguo severamente (soprattutto da 15 anni a questa parte) il massimo risultato che ho conseguito è la mia integrità. Mi fa schifo che qualcuno osi toccarla con le sue sudicie mani.» (Lettera a J. Vianna da Motta, 6 ottobre 1916, n. 247).

<sup>126</sup> «...il modo stesso di costruire le pennellate, a blocchi, di rendere tattile la forma attraverso il colore-luce, con un ritmo che pur apparendo libero è sostenuto dai richiami dei chiari e degli scuri che si scandiscono, fa sentire che il precubismo cézanniano è profondamente assimilato da Boccioni...» (G. BALLO, *Boccioni*, p. 187.) Cfr. anche Cfr. BRUNO, p. 117, n. 198.

<sup>127</sup> «...la nuova, larga struttura compositiva presuppone certamente Cézanne, ma con accensioni più acri...» G. BALLO, *Boccioni a Milano*, p. 72; «...l'immagine risulta percorsa da una tensione che scuote l'impianto monumentale della figura con l'immetterla nella pulsante vita atmosferica dell'ambiente. Vicina a Cézanne per la conduzione cromatica della forma, sfaccettata in poliedrico tessuto di piani, mentre la dinamicità s'appunta in uno scatto più aspro del colore che rivela l'estremo recupero di una mai obliata componente espressionista.» (BRUNO, p. 117, dipinto n. 198).

## *Le ultime opere di Boccioni, il richiamo sotto le armi, la tragica morte*

Il dipinto non viene spedito subito a Zurigo, come erroneamente è stato scritto, ma rimane a San Remigio poiché la Marchesa Sofia, pittrice pure lei, ha consigliato a Boccioni di lasciar asciugare la tela. Inoltre Boccioni vuole ancora fare dei ritocchi e delle piccole aggiunte nel suo studio milanese ed è impaziente di mostrarlo ai suoi due o tre amici pittori e ai moltissimi non pittori, poiché è entusiasta del suo lavoro.

Farò venire tutti il più possibile... Spero che anche nello studio il quadro mi farà la buona impressione che mi fece a S. Remigio l'ultimo giorno. Spiegandolo ad amici pittori ho potuto constatare in me stesso che è stato realmente uno sforzo grande e un lavoro che si fa solo sapendo fare.<sup>128</sup>

A metà luglio i quadri arrivano nel suo studio milanese. Il pittore fa subito la prevista aggiunta in fondo al grande ritratto. Riceve poi la visita di Margherita Sarfatti, di Russolo e di Sironi, i quali restano «sbalorditi»<sup>129</sup> sia per la quantità delle nuove opere dipinte in uno spazio di tempo brevissimo, sia per la grande e inaspettata evoluzione stilistica. In questi giorni Boccioni scrive a V. Baer una lettera<sup>130</sup> in cui sembra alludere anche all'influsso positivo che Busoni ha avuto sulla sua arte e in cui, significativamente, definisce il suo itinerario artistico una «linea ascensionale»:

Dopo partito il Maestro ho fatto alcune cose sempre più sintetiche e serrate. C'è un paesaggio che credo ti piacerà e una testa di bambina e altro... Avrei da dirti tante cose. Una che ti interesserebbe e ti darebbe un'idea della mia linea ascensionale! Purché tutto non finisca con questa guerra...

---

<sup>128</sup> Lettera del 29 giugno.

<sup>129</sup> L'aggettivo è di Boccioni stesso: «È stata la Signora Sarfatti, Sironi e Russolo: sono *sbalorditi* dalla massa di lavoro...» (Lettera a V. Baer, in *Scritti...*, p. 388. Cfr. CANNISTRARO - SULLIVAN, pp. 152 e 184: «Nel luglio del 1916, quando Margherita, insieme a Sironi e Russolo, andò a trovare Boccioni nel suo studio, vide il ritratto finito di Busoni e una decina di altre opere. Erano state tutte composte in un breve sprazzo di energia creativa. Le nuove tele accentuavano la modellazione della forma in modi che ricordavano Cézanne: la grande evoluzione stilistica di Boccioni lasciò senza fiato i suoi amici... Margherita pensava agli ultimi esperimenti di Boccioni, al suo tentativo di costruire un nuovo linguaggio pittorico che si ispirasse al maestro francese, superandolo, e agli elogi che Boccioni aveva rivolto al giovane (*Virgilio* o *Achille*) Funi per essersi incamminato lungo la strada aperta da Cézanne... A differenza degli impressionisti, che si erano proposti di catturare sulla tela gli effetti della percezione sensoriale, Cézanne aveva restituito agli oggetti la loro qualità dimensionale: le sue simpatie andavano a un ordine ideale organizzato dalla mente... Il suo ritorno ai valori plastici includeva la modellazione dei volumi e altre superfici tridimensionali...»

<sup>130</sup> In *Scritti...*, p. 388. Il riferimento a una «testa di bambina» riguarda l'olio su tela *Bambina a mezzo busto*: cfr. CALVESI - COEN, p. 536. Oltre ai dipinti citati finora, Boccioni a Pallanza ha dipinto anche il disegno acquarellato *Uomo con pipa* o *Ritratto dello scultore Ripamonti* (M. CALVESI - E. COEN, *Boccioni*, cit., p. 535), l'olio su tela *Busto d'anziano barbuto* o *Ritratto del Marchese Casanova* (*ibi*, p. 536), forse l'olio su tela *Natura morta* e gli acquarelli su carta *Dalla finestra* e *Composizione con testa e vaso* (*ibi*, p. 541).

Quando si trova di fronte ai quadri che ha dipinto a Pallanza, confessa al Maestro di sentire la nostalgia dei giorni passati a San Remigio, delle discussioni e del fervore che il Maestro ispirava a tutti.<sup>131</sup>

Mi sembra a questo punto che, anche sulla base dei documenti ritrovati, sia da accantonare l'ipotesi che interpreta il ritorno a Cézanne di Boccioni come una soluzione di comodo del pittore per assecondare il gusto di un committente illustre e ricco che non amava il futurismo come Ferruccio Busoni.<sup>132</sup> Se così fosse non esprimerebbe nelle lettere la gioia per gli esiti raggiunti e il desiderio di mostrare i suoi lavori agli amici. «Solamente chi non ha conosciuto Boccioni può cadere in questo equivoco» - scrive Palazzeschi, un artista che di Boccioni era pure grande amico. E aggiunge:

Le opere di quel momento dobbiamo considerarle attraverso l'incontentabilità e implacabilità del suo spirito sinceramente rivoluzionario, attraverso la sua lungimirante e spietata intelligenza che gli faceva misurare i limiti di una nuova via fino dal suo inizio... Tornare alla propria origine impressionista... significava costruire un trampolino di lancio e attingere nuova lena per una più audace e sicura conquista. Rinnegando quello che aveva fatto avrebbe rinnegato se stesso e la sua stessa natura, Boccioni si conosceva troppo bene per poterlo fare, e conosceva troppo bene gli altri per farlo.<sup>133</sup>

Certo, nelle lettere al Maestro scritte dopo il soggiorno di Pallanza Boccioni parla spesso dei compensi che il musicista gli deve per i quadri che ha dipinto e dei suoi problemi finanziari legati anche al mantenimento della madre: «Inoltre ho mia madre e oltre al suo dispiacere spiegabilissimo, c'è la mia preoccupazione di lasciarla con mezzi pecuniari che non aumentino le sue e mie preoccupazioni già grandi.»<sup>134</sup> Problemi provocati dall'ormai imminente chiamata alle armi che non solo gli impedirà di continuare a dipingere per non interrompere il proficuo lavoro iniziato a San Remigio, ma anche di darsi da fare per vendere i suoi quadri (e non solo quelli dipinti a Pallanza). In questo momento Busoni rappresenta per lui un'ancora di salvezza **anche** sul piano finanziario, poiché disponeva di tali mezzi da poter dare un adeguato compenso al pittore per il lavoro svolto: «La mia unica risorsa ora (poiché parto il 24 corr.) è quanto lei crederà di darmi per il ritratto e il resto del "Lutto", per il quale lei con tanta premura mi ha date L. 500 a San Remigio. Tutto questo con suo comodo e nei termini che lei crede», scrive nella lettera successiva. Il brano citato è preceduto significativamente dall'osservazione: «L'ho troppo conosciuta come uomo e come artista per temere di poterla

---

<sup>131</sup> Cfr. *supra*.

<sup>132</sup> Cfr. per esempio quanto afferma M. Calvesi: «...più che di un abbandono vero e proprio (*del futurismo*) sembra trattarsi di una sospensione: Boccioni, voglio dire, sospende più che non abbandoni la ricerca futurista, attratto com'è dalla committenza di ambienti facoltosi che soddisfacevano così la sua sempre forte vocazione mondana come il suo bisogno di denaro, che lo preoccupava anche e soprattutto per il mantenimento della madre.» (*La scultura*, in CALVESI - COEN, p. 115.) Cfr. anche AGNESE, p. 357.

<sup>133</sup> PALAZZESCHI, p. 9. Cfr. anche G. BALLO, *Boccioni*, pp. 186-187.

<sup>134</sup> Lettera non datata (timbro postale di Zurigo: 20 luglio).

annoiare.»<sup>135</sup>

Al momento del congedo Boccioni era «pieno di ideali nuovi... pronto ad affrontare un periodo di lavoro per lui decisivo, e perciò fu felice quando dal comandante locale apprese che la chiamata alle armi della sua classe militare era stata rinviata di nuovo.»<sup>136</sup> Ma a metà luglio ciò che segretamente paventava si avvera: a causa delle pesanti perdite del 1916, anche Boccioni è richiamato nell'esercito. Deve presentarsi il 24 luglio ed è assegnato all'Artiglieria da Campagna. Comunica subito la notizia al Maestro:

L'assegnazione mi piace molto e sono contento. Lo sarei completamente se non vi fosse di mezzo la mia ansia di lavoro che dopo San Remigio non mi lascia e mi faceva sognare un periodo fecondo...<sup>137</sup> Ora mi ricomincia la lotta e il deserto... Resto a Milano fino al 23 sera, poi l'ignoto... Questa interruzione della mia vita (per lo meno artistica) mi mette terrore in certi momenti. Poi mi passa. Cominciava un bel periodo e grazie a lei avevo davanti un periodo di calma. Coraggio e avanti!... Accetto questo sacrificio serenamente secondo quanto credo e quanto voglio per il mio paese. Non si arrabi e comprenda la mia fede e la necessità indiscutibile di uniformarvi i miei atti.

Busoni, sorpreso per quanto è venuto a sapere, gli risponde il 26 luglio, con tono significativamente paterno:

La tua lettera, tanto buona, m'ha sorpreso... per la inaspettata decisione che in essa apprendo. Stimolo e rispetto le tue opinioni, senza troppo comprenderle; e deploro anzitutto l'interruzione forzata del tuo lavoro, già iniziato con un bell'impeto a S. Remigio. Sii intanto contento dell'esito di quel soggiorno, fecondo di progressi, di nuove visioni e d'innegabili risultati artistici.<sup>138</sup>

In realtà il ritorno alla vita militare è molto più difficile del previsto: il ricordo del mese passato sul lago Maggiore, la rigida disciplina e l'addestramento durissimo, l'impossibilità di dipingere gettano il pittore nello sconforto:

Qui la vita è terribile e l'istruzione rapida... Non puoi immaginare cosa voglia dire *rifare* il soldato a 34 anni e nelle mie condizioni e con quello che la vita mi stava per dare. Coraggio, ma è terribile. Dei momenti mi sento soffocare. Scrivimi. È una grande consolazione ricevere dagli amici una parola.<sup>139</sup>

Il rifiuto della guerra, espresso *in nuce* già nelle lettere del 14 aprile e di metà luglio a Busoni e più chiaramente nella lettera a V. Baer appena citata esplose drammaticamente nella penultima lettera<sup>140</sup> al «caro e

---

<sup>135</sup> Cfr. anche la lettera a V. Baer del 15 luglio: «Ho scritto a Busoni raccomandandomi. Mi deve ancora le 500 del quadro e il compenso intero del ritratto. Forse vendo una delle impressioni fatte con la Signora Busoni... Spero che Busoni non si faccia attendere ma è troppo umano e intelligente per non comprendere la situazione.» (*Scritti...*, p. 388.)

<sup>136</sup> *Il caso di guerra Boccioni*, in BUSONI, *Lo sguardo...*, p. 433.

<sup>137</sup> Lettera di metà luglio (timbro postale di Zurigo: 20 luglio). Le prime righe furono tradotte da Busoni e incluse, con alcune altre seguenti, nell'articolo commemorativo pubblicato sulla *Neue Zürcher Zeitung* il 31 agosto 1916 (*ibi*, pp. 433-435).

<sup>138</sup> DRUDI GAMBILLO - FIORI, pp. 372-373.

<sup>139</sup> Lettera del 29 luglio a V. Baer, in *Scritti...*, p. 390-391.

terribile amico» musicista, in cui l'identificazione futurista di arte, azione (guerra) e vita viene negata nel momento stesso in cui dovrebbe finalmente verificarsi:<sup>141</sup>

Tutto questo periodo della mia vita è sotto la sua influenza e a Lei devo la pace e la calma con le quali posso sopportare questa vita terribile... D'arte, da qui, non posso parlare. La fatica è enorme e il cervello non funziona più. Speriamo in un riposo fecondo... I primi (*giorni*) sono stati atroci. La sera nella quale mi vestirono e dovetti portarmi sulle spalle paglia coperte tavole ecc. mi prese, confesso, un grande scoramento. Poi mi calmai... Da questa vita uscirò con una specie di sprezzo per tutto ciò che non è arte. Nulla è più terribile dell'arte. Tutto quanto vedo è giuoco in confronto ad una pennellata giusta ad un verso ad un accordo giusti. Voglio sviluppare questa idea se avrò tempo e voglia. Tutto è meccanico e facile e abitudinario. Pazienza e memoria. Non c'è che l'arte col suo soffio inconoscibile e i suoi abissi inscrutabili. Tutto il resto è raggiungibile, basta darsene la pena.

Nella prima frase Boccioni evidenzia di nuovo e questa volta in modo inequivocabile il ruolo di *spiritus rector* che Busoni assume in questo periodo della sua vita.<sup>142</sup> «Pace» e «calma» vanno intesi invece sia in senso spirituale (Busoni era una figura che poteva essere protettiva per Boccioni), sia in senso materiale (il cospicuo aiuto finanziario di Busoni, gli alleviava l'angoscia dovuta al problema del mantenimento della madre). Le frasi successive sulla durezza della vita militare si contrappongono alle pagine colme di entusiasmo del *Diario di guerra*, scritte meno di un anno prima. In seguito Boccioni manifesta una completa devozione all'arte, ai suoi misteri, ai suoi «abissi inscrutabili» che suscitano sbigottimento e terrore, come se essa fosse, cézannianamente, una religione.<sup>143</sup>

È passato poco più di un anno da quando la guerra ispirava a Boccioni la tempera-collage *Carica dei lancieri*, così intrisa di vitalismo guerresco... Ora la dissociazione arte-guerra è netta, ma già in un frammento inedito del giugno 1916 Boccioni proclamava l'autonomia della ricerca artistica rispetto al fare, all'azione, alla guerra:

---

<sup>140</sup> Scritta nel distaccamento di Sorte, vicino a Verona, il 12 agosto e conosciuta in parte attraverso la traduzione in tedesco fatta da Busoni e nella ri-traduzione in italiano.

<sup>141</sup> Cfr. LISTA, p. 24. «Questo appunto finale di Boccioni - scrive Z. Birolli (*Scritti editi e inediti*, cit. p. 467) - ha un grande significato per la maturazione di un'idea liberatrice della pittura, che conserva una precisa eco cézanniana (si vedano le lettere ad Emile Bernard), soprattutto se posta a confronto con le prese di posizione contro la retorica patriottica e nazionalistica alimentata in questi anni di guerra dal regime». Cfr. anche G. LISTA, *Boccioni et le futurisme...*, cit. p. 24: «La guerre, loin d'être la plus haute affirmation de l'action mystiquement prônée par les futuristes, ou, pour Boccioni plus particulièrement, le moment le plus intense d'un destin héroïque, n'était, elle non plus, qu'une question d'habitude où la mort devenait plus banale que la vie elle-même.»

<sup>142</sup> Cfr. RIETHMÜLLER, p. 99: «Die letzten auf San Remigio gemalten bilder...zeigen Boccioni zwar stärker an Cézanne orientiert und um ein neues Verhältnis zur Gegenständlichkeit bemüht, aber es ist nicht bekannt, zu welchen neuen Kunstufnern der Futurist hat aufbrechen wollen - die Werke fehlen -, und es ist unverkennbar, daß Busoni als *spiritus rector* einer neuen Wendung, die Boccioni nehmen wollte, auftritt...» («Le ultime opere dipinte a San Remigio... mostrano sì un Boccioni più orientato a Cézanne e teso alla ricerca di una nuova rapporto con la pittura figurativa (o concretezza?), ma non si sa a quali nuove rive il futurista voleva approdare - le opere mancano - e appare innegabile che Busoni si presenti come spiritus rector di un nuovo linguaggio che Busoni voleva far suo.»)

<sup>143</sup> Ma l'aggettivo «terribile» potrebbe anche evocare il terrore cézanniano di non realizzare, nel senso di creare, di dipingere. (Cfr. U. BOCCIONI, *Per l'ignoranza italiana. Sillabario pittorico*, in *Scritti...*, p. 59)

L'arte è sempre al di sopra e la guerra non la tocca. L'artista che lavora non s'occupa di guerra. Chi è in guerra non può lavorare (nel senso creativo) e chi non è in guerra e non lavora fa della politica, dell'organizzazione, della "civica" e non dell'arte e può meditare, osservare, arricchire il proprio spirito. Ma in arte non conta che la forma e per esprimerla bisogna lavorare, eseguire.<sup>144</sup>

Il tono è certo più riflessivo, meno drammatico rispetto a quello della lettera. Solo dopo la seconda esperienza sotto le armi nel distaccamento di Sorte la riflessione si trasforma in ribellione, in rifiuto, in urlo. Inoltre l'allontanamento da Marinetti, dal suo fanatismo, dalla sua esaltazione guerresca e la nuova amicizia con il *Kultur Mensch* Busoni, figura antitetica al poeta, sia sul piano umano sia su quello artistico fanno riemergere un aspetto mai del tutto soffocato della sua vita spirituale, col quale, ciclicamente, si conclude il suo tormentato percorso esistenziale: gli fanno cioè ritrovare quella dimensione tragica della vita che caratterizzava gli anni prefuturisti, prima dell'incontro con il poeta; anni in cui scriveva che «forse vivere e *creare* è la sola vendetta, il solo insulto possibile contro l'ignoto che ci ha già segnati e al quale non sfuggiremo.»<sup>145</sup>

Marinetti e Busoni, insieme alla madre forse le persone più importanti della sua vita, sono implicitamente accostati in una frase nella quale il pittore sembra dimenticare la sua arte: «Tutto quanto vedo è giuoco in confronto ad un verso ad un accordo giusti.»

Le parole di questa lettera sono diventate il suo testamento spirituale. Destino volle infatti che cinque giorni dopo Umberto Boccioni naufragasse negli «abissi inscrutabili» della morte, prima di giungere nel porto dello stile che sembrava aver finalmente avvistato dopo l'incontro col Maestro.

L'ultima lettera, scritta il 15, il giorno prima dell'incidente, documenta ancora una volta le sue preoccupazioni per la madre, a causa della sua cronica mancanza di soldi; termina però con le parole «Se non accadono incidenti sono felice!» Ma il 16 l'incidente accade: Boccioni decide di percorrere un tratto di strada in direzione di Verona col suo cavallo che improvvisamente si impenna e lo disarciona. Batte la testa, fratturandosi il cranio. Viene soccorso e portato all'Ospedale Militare di Verona, dove muore l'indomani, alle prime luci dell'alba, a 34 anni non ancora compiuti. La mattina del 18 agosto viene celebrato il rito funebre. Non ci sono parenti alla cerimonia. La notizia viene data alla madre con giorni di ritardo, sicuramente dopo il funerale perché il 18 scrive la sua seconda lettera a Busoni, in cui parla del figlio come se fosse ancora vivo.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> *Scritti...*, p. 418. Questo brano è preceduto dal seguente paragrafo: «C'è nell'aria la paura che dalla guerra scaturisca un'arte rettorica morale e religiosa. Tenerume in versi musica pittura monumenti... Novelle e romanzi sul soldato che parte e lascia la fidanzata e tarda a tornare e non torna. Inni patriottici e bellici burunbun bum bum... Quadri dove è fotografato lo strazio del morente baciato dal livido tramonto monumenti equestri imbalsamati e gesti disperati di eroi sulla roccia... Inutile allarmarsi! L'arte seguirà il fatale solco della sua inarrestabile evoluzione. Le sensibilità mediocri faranno sempre della rettorica come la facevano sui giardini settecenteschi, sul nudo di una clonna, sul dolore delle vedove dei pescatori annegati, sul sudore operaio, sulla grossa rapacità del borghese...»

<sup>145</sup> U. BOCCIONI, *Appunti per un diario*, in *Altri inediti...*, p. 60.

<sup>146</sup> La prima (una lettera di ringraziamento) l'aveva scritta il 6 agosto: «Leggendo le pagine di elogio rivolte a mio figlio mi sono commossa oltremodo! Venendo da un grande artista come Lei hanno maggior valore...» Quando le si fa capire che il figlio è morto, è colta da completa afasia e la sua

Il 19 agosto il «Corriere della Sera» pubblica la notizia della morte di Boccioni. Ma solo il 22 Busoni la legge, dopo che qualcuno gli mostra con esitazione l'articolo: allo strazio per la morte prematura di un caro amico, si alterna lo sdegno per il modo con cui il giornale parla del pittore, mettendo quasi soltanto l'accento sul suo patriottismo e tacendo della sua figura umana e artistica. Scrive un articolo commemorativo, commosso e nel contempo sdegnato, che la *Neue Zürcher Zeitung* pubblica il 31 agosto:

Evidente è qui lo sforzo del «Corriere» di non sentire l'orrore dell'accaduto, e lo studio di sopraffarlo con l'estasi patriottica, dato che, una volta tanto, il fatto non può passare sotto silenzio. Non una parola di rimpianto per la perdita di una così sicura promessa dell'arte figurativa... Perché avviene questo? Perché lo sdegno che tutta una parte degli italiani deve aver risentito non è apertamente espresso? A che mira e da che deriva questo sistema di prestabilita congiura del silenzio intorno a fatti imperdonabili, fatti originati da circostanze e azioni che «di fronte a una pennellata ben assestata sono un gioco?» Nel gruppo di acqueforti di Goya «I disastri della guerra», la penultima incisione porta il titolo «La verità è morta» - «Ma risusciterà» - così si intitola l'ultima.<sup>147</sup>

Il 26 agosto informa Egon Petri dell'accaduto:

Sai che ho trascorso il mese di giugno col pittore Boccioni e che egli mi ha fatto un ritratto grandioso. Ebbene è stato «richiamato» e ora -- è morto, in seguito a una caduta da cavallo. L'amarezza che si accumula in me è devastante. Tento con tutte le forze di sostenermi con il lavoro...

A Cecilia Boccioni scrive una breve lettera il 30 agosto:

Se mai uno fu vicino col cuore e colla mente al Suo Umberto, creda, lo è colui che Le scrive presentemente... Si consoli, se può, col pensiero che Suo figlio fu buono e grande, e che la storia lo ricorderà... Mi permetta di dirLe, di tener grandissimo conto di tutto ciò che Ella possiede di disegnato e di dipinto dell'Umberto. Non si lasci sopraffare da mercanti zelosi e disonesti. Attenda. Io sono felice e fiero d'aver presso di me l'ultime sue opere...<sup>148</sup>

Durante il mese di settembre informa altri amici spedendo loro anche l'articolo apparso sulla *Neue Zürcher Zeitung*. Il 19 settembre, si confida con la baronessa Oppenheimer: «Non riesco a superare il dolore per il caso Boccioni. A parte il fatto che gli volevo bene, era di nuovo, dopo lungo intervallo, un pittore italiano di importanza storica. E diceva di essere soltanto agli inizi...»<sup>149</sup>

Qualche tempo dopo, Stefan Zweig incontra il musicista a tarda notte nel Buffet della stazione di Zurigo, solo, con due bottiglie di vino vuote davanti. Accennando alle bottiglie, il Maestro dice amaramente allo scrittore: «Stordirsi! Non bere! Ma qualche volta bisogna stordirsi, altrimenti non ci si resiste. La musica non basta sempre, ed il lavoro non è

---

paralisi si aggrava (era già semiparalizzata e costretta su una sedia a rotelle), senza però che le facoltà mentali siano compromesse. Per molti anni rimarrà in queste condizioni.

<sup>147</sup> BUSONI, *Il caso di guerra...*, in *Lo sguardo...*, p. 435. La citazione di una frase di Boccioni è tratta dalla lettera del 12 agosto, di cui sopra.

<sup>148</sup> In DRUDI GAMBILLO - FIORI, pp. 373-374.

<sup>149</sup> Lettera n. 245.

un ospite di tutte le ore.»<sup>150</sup> «Non ci si resiste», dice Busoni, sottintendendo un'acuta e insostenibile sofferenza, causata non solo dal detestato esilio, dalla guerra, dal sentirsi senza patria, dall'impossibilità di viaggiare, dalla paralisi creativa e dal turbamento che lo coglievano spesso quando si accingeva a continuare la partitura del *Doktor Faust*: questa acuta e insostenibile sofferenza che solo lo stordimento dei sensi provocato dal vino poteva attenuare era anche dovuta al lacerante ricordo dell'effimero ma intensissimo sodalizio con Umberto Boccioni a Pallanza. Quando, nella citata lettera ad Hans Reinhart,<sup>151</sup> Busoni scrisse «i latini danno la vita per un'idea, senza anelare in alcun modo alla morte; anzi per il desiderio di arricchire la vita» forse pensava anche all'amico Boccioni.

### *Un destino comune: incompiutezza e preveggenza*

Il destino non fu benigno nemmeno verso Busoni: come l'opera pittorica di Boccioni, così l'ultima opera del Maestro, il suo testamento spirituale, il *Doktor Faust*, è incompiuta: la musica si interrompe sulle parole disperate del protagonista inginocchiato davanti a un crocefisso con il figlio morto in braccio: «O beten beten, wo wo die Worte finden?»<sup>152</sup> L'afasia di Faust che non trova le parole per pregare, corrisponde in modo inquietante all'afasia del suo creatore, che nel protagonista della sua opera si specchiava.<sup>153</sup> Il compositore visse gli ultimi mesi nella consapevolezza di non essere più in grado sia fisicamente,<sup>154</sup> sia artisticamente<sup>155</sup> di portare a termine il suo capolavoro. Credo che l'improvvisa afasia musicale abbia fatto scontare, ungarrettianamente, la morte in vita a un artista per il quale «l'opera d'arte è lo scopo supremo di ogni aspirazione umana.»<sup>156</sup>

Un barlume di serena rassegnazione e anche di speranza in queste parole scritte pochi mesi prima della morte, nelle quali allude sia a se stesso, sia alla trasfigurazione di Faust: «Credo che anche un corpo senza

---

<sup>150</sup> ZWEIG, p. 222.

<sup>151</sup> Cfr. nota 18.

<sup>152</sup> «Pregare...pregare... Ma dove trovare le parole?» L'opera fu completata dall'allievo Philipp Jarnach e rappresentata per la prima volta a Dresda il 21 maggio 1925, sotto la direzione di Fritz Busch. Recentemente il musicologo inglese A. Beaumont ha composto un altro finale eseguito per la prima volta a Bologna nella primavera del 1985. (Cfr. A. BEAUMONT, *La nuova versione del Finale del "Doktor Faust" di Busoni*, in *Il flusso del tempo*, pp. 345-350).

<sup>153</sup> «Gib mir Genie, gib mir auch sein Leiden» («Il genio dammi e tutto il suo tormento») chiede Faust a Mefistofele... Cfr. la lettera a J. Oppenheimer citata nella nota 6 in cui afferma di non sentirsi un genio.

<sup>154</sup> Per una grave affezione renale, dovuta forse all'eccessivo consumo di alcool durante il tormentato periodo zurighese.

<sup>155</sup> A Busoni «occorreva un'illuminazione folgorante, un'idea musicale assoluta: forse un'idea melodica, forse un simbolo armonico che sanzionasse il ritorno allo stato originario dopo il sacrificio e la trasfigurazione di Faust nell'adolescente raccoglie la sua dolorosa eredità.» (SABLICH, pp. 242-243. Cfr. anche pp. 245-251.) L'eredità potrebbe essere, metaforicamente, un'indicazione di percorso musicale per le giovani generazioni.

<sup>156</sup> F. BUSONI, *Autorecensione* (1912), in *Lo sguardo...*, p. 175.

vita possa gettare luce verso l'alto.»<sup>157</sup> La luce della sua alta testimonianza di uomo, di artista e di maestro che seppe dare a ciascuno dei suoi allievi «un'inconfondibile eticità di fronte alla musica»<sup>158</sup> e che «aveva il dono di stimolare lo spirito, verso abissi di immaginazione profetica»,<sup>159</sup> convinto, come il suo Faust, ma anche come l'amico Boccioni, che «solo chi guarda innanzi ha lo sguardo lieto».<sup>160</sup>

La musica è nata libera e divenir libera è il suo destino... L'esaurimento ci attende, in fondo a una strada il cui tratto piú lungo è già stato percorso. Dove volgeremo poi lo sguardo, in che direzione ci porterà il prossimo passo? Io credo: al suono astratto, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni. Perciò ogni sforzo deve tendere a che sorga verginalmente un nuovo inizio. Colui che sarà nato per creare avrà prima di tutto un compito negativo e di grande responsabilità, quello di liberarsi da tutto ciò che ha appreso e udito, da tutto ciò che è apparentemente musicale; per potere, sgomberato il terreno, evocare in sé un raccoglimento intenso e ascetico che lo renda capace di elevarsi di un gradino, di percepire il mondo sonoro interiore e di comunicarlo all'umanità....

Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Non vi sarà mai abbastanza audacia per uscire dalla ferrea legge dell'arte, che ognuno esercita. Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà piú. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibilità di cui noi non concepiamo l'audacia... L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sé. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le forme vivranno per se stesse al di fuori degli oggetti che le esprimono. Le opere pittoriche saranno forse vorticose architetture sonore e odorose di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte elettrizzeranno l'anima complessa di esseri nuovi che non possiamo oggi concepire. Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! Non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!...

*Ringrazio di cuore Martina Weindel di Karlsruhe, studiosa del pensiero estetico e dei carteggi busoniani, che mi ha generosamente segnalato le lettere di Boccioni e mi ha messo a disposizione utili materiali per la stesura di questo articolo. Esprimo un caloroso ringraziamento anche a Romano Brogginì per l'entusiasmo con cui ha seguito tutte le fasi del mio lavoro e per le preziose indicazioni che mi ha dato. Dedico questa ricerca alla memoria del caro amico e collega Claudio Imperatori, prematuramente scomparso il 10 maggio 1996.*

---

<sup>157</sup> Lettera a J. Oppenheimer del 5 marzo 1924 (n. 395), così tradotta in S. SABLICH, *Busoni*, cit., p. 72.

<sup>158</sup> VOGEL, p. 129.

<sup>159</sup> VARÈSE, p. 155. Colme di gratitudine e di affetto sono le pagine che Varèse dedica a Busoni. In conclusione il compositore francese scrive: «...io ho un enorme debito di gratitudine nei confronti di quest'uomo straordinario - quasi una figura rinascimentale - per quello che fu non solo uno dei piú grandi pianisti di tutti i tempi, ma un uomo di vasta cultura: studioso, pensatore, scrittore, compositore, direttore d'orchestra, insegnante e animatore; un uomo che stimolava gli altri al pensiero e all'azione.»

<sup>160</sup> Parole che Busoni fa dire a Faust nel *Zweites Bild* («Nur der blickt heiter, der nach vorwärtsschaut.»). Scrisse Luigi Dallapiccola: «Desiderando la musica del futuro, incoraggiando i giovani a cercare e a cercarla, egli ha fatto ciò che dovrebbe essere il compito definitivo dell'artista, di colui che guida la gioventù, del Maestro.» (*Pensieri su Busoni*, in SABLICH, pp. 250-251). Le citazioni finali sono tratte da BUSONI, *Abbozzo...*, in *Lo sguardo...*, pp. 42 e 61; BOCCIONI, *Dinamismo...*, in *Scritti...*, pp. 203-204.