

## **Mario Bortolotto.**

Nato a Pordenone nel 1927, laureato in medicina, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Venezia, laureandosi anche in Lettere e Filosofia.

Saggista, critico, musicologo, storico della musica e traduttore in particolare di E. M. Cioran (Confessioni e anatemi), T. W. Adorno e Karlheinz Stockhausen che conobbe.

Interessato specificamente allo studio dei rapporti tra musica e storia della cultura ha mantenuto strette collaborazioni e contatti con intellettuali, artisti e filosofi di varia estrazione tra i quali ricordiamo il grande musicista Camillo Togni, Cristina Campo, Alessandro Spina, Elémire Zolla. Ha collaborato anche con diverse riviste e periodici sia in Italia che all'estero.

Dal 1966 al 1972 ha diretto la rivista «Lo spettatore musicale».

In occasione del suo ottantesimo compleanno, gli è stato dedicato un volume, edito dalla Edt, "Vivere senza paura", in cui da varie personalità del mondo musicale italiano e straniero, gli viene tributato un omaggio critico.

Mario Bortolotto conserva molte lettere di Cristina Campo due delle quali sono state presentate al Convegno di Firenze in memoria della scrittrice a venti anni dalla morte

## **Opere Principali**

Fase seconda

Il cammino di Petrassi

Wagner l'oscuro

La serpe in seno

Dopo una battaglia

Est dell'Oriente

Introduzione al Lied romantico

L'esperienza delle cose

Dal Sito della Casa Editrice EDT



## VIVERE SENZA PAURA

Scritti per Mario Bortolotto

A cura di J. Pellegrini e G. Zaccagnini

pp. 288, euro 20,00

EDT, 2007

Il volume comprende contributi di:

Alberto Arbasino, Paolo Baratta, Pierre Boulez, Bruno Cagli, Roberto Calasso, Bruno Canino, Giovanni Carli Ballola, Riccardo Cerocchi, Aldo Clementi, Pietro Citati, Michele Dall'Ongaro, Cesare Galimberti, Renzo Giacchieri, Gianni Gori, Raina Kabaiwanska, Gioacchino Lanza Tomasi, Marina Mayrhofer, Mario Messinis, Gian Paolo Minardi, Giovanni Morelli, Luigia Mossini Minardi, Aldo Nicastro, Anna Ottani Cavina, Luis de Pablo, Giorgio Pestelli, Quirino Principe, Sergio Sablich, Gilberto Sacerdoti, Franco Serpa, Franca Valeri, Giorgio Vidusso, Olga Visentini, Serena Vitale, Guido Zaccagnini, Francesco Zambon.

Grazie al contributo della Fondazione Spinola Banna per l'Arte vede la luce un volume di scritti dedicati a Mario Bortolotto. A confrontarsi con il Maestro e a sfidare (nella migliore accezione del termine) la sua nota severità, intervengono musicologi, scrittori e artisti a lui vicini per affinità biografica e, più profondamente, intellettuale. Tutti scrivono all'insegna (e sotto la tutela) del motto di Theodor Wiesengrund Adorno *Leben ohne Angst* (Vivere senza paura), che dà il titolo al volume e ispira l'esercizio espressivo e critico verso la libertà e la bellezza del dire e del pensare.

Libertà, bellezza e ironia animano lo scritto di Sergio Sablich raccolto nel volume, dedicato al Krämerspiegel di Richard Strauss, il ciclo di 12 Lieder composto nella primavera del 1918 su testi di Alfred Kerr, poeta, saggista e critico teatrale famoso per il suo feroce sarcasmo. Il riferimento all'opera di Bortolotto può essere agevolmente individuato nella sua Introduzione al Lied romantico, pubblicato da Adelphi nel 1984. Il motto adorniano, quell'illuminante Vivere senza paura, può essere invece ritrovato nella particolare Stimmung che Strauss traduce in musica misurandosi con il testo di Kerr. Riuscendo a tenersi, come scrive Sablich, "sul filo di un'ironia bonaria, che fatica a diventare amara e che è anzitutto autoironia". Del breve saggio di Sablich, "Un'opera è una cosa assurda. Il Krämerspiegel di Richard Strauss" proponiamo di seguito un estratto.

[...] Parlare, come è stato fatto, di "anti-Lieder", avrebbe forse un senso per le poesie di Kerr, che nella loro sghemba lunaticità (non immemore a tratti dell'aura paradossale del Pierrot lunaire) rappresentano quanto di più lontano si possa immaginare dall'intonazione di un Lied, ma perde di valore se si presta attenzione al reticolo nel quale Strauss avvolge di musica le parole, al tempo stesso serrandole in unità e costellandole di una quantità (e qualità) di allusioni (o meglio ammiccamenti) che tendono a evadere dalla realtà (contemporanea e borghese) nel momento stesso in cui l'evocano epicamente. Tali ammiccamenti non fanno riferimento soltanto a personaggi e situazioni dell'autobiografia straussiana, ad hoc richiamati alla memoria da Kerr, ma si sostanziano anche di citazioni musicali nient'affatto criptiche, quasi alla maniera di una "musica visiva" impegnata a fare una parodia di sé; parodia che al tempo stesso però riconosce seriamente la propria opera come ormai canonizzata, per così dire consegnata dalla storia alla Storia.

**Dal contributo di Giorgio Pestelli al volume "Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto" :**

Nella Sinfonia post beethoveniana quello del Finale è diventato uno dei problemi più sostanziali e delicati. Haydn e Mozart, grandi formalisti nella forma classica, avevano raggiunto su quel punto un irripetibile equilibrio: con l'agilità dei grandi ironici sapevano parlare allo stesso tempo su due piani linguistici, essere allo stesso tempo in due luoghi diversi della forma: nel finale come movimento in sé e nel finale come ultimo movimento di un tutto; così Beethoven fino alla Sinfonia Eroica, il quale poi nel periodo centrale, quello specialmente sinfonico, svilupperà un lato di quella duplicità: il Finale come ultimo atto di un'azione unitaria che accumula

energia e velocità man mano che procede verso la conclusione; già le Sonate per pianoforte op. 53 e op. 57 nelle ultime pagine precipitano in corsa, e poi Quinta e Settima Sinfonia ne danno l'incoronamento più spettacolare sul terreno sinfonico.

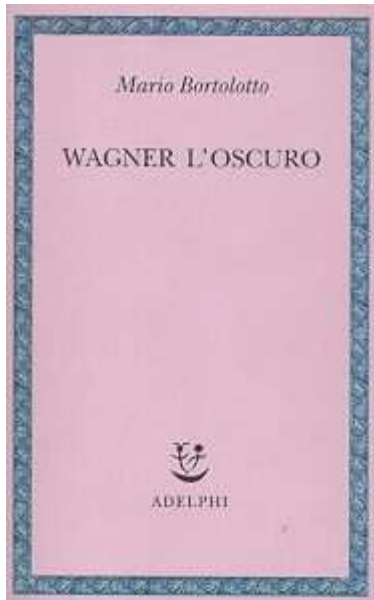
Il vero attentato alla forma classica, l'opera che fa vacillare l'edificio, è la Nona Sinfonia; non tanto per l'inserimento a sorpresa delle voci nel genere strumentale, ma per una crepa, destinata come sempre ad allargarsi, nella funzione stessa del Finale; questa Sinfonia ha fondato il principio di un Finale come "attesa di senso", senza la quale l'opera potrebbe sembrare sterile o incompleta.

Una prima risposta al nuovo problema che condiziona il Finale si può cercare nella Sinfonia "Grande" di Schubert; qui alla Nona è dedicato l'omaggio di una quasi citazione (batt. 386-393 dell'ultimo movimento), ma la soluzione univoca di un Finale che comprenda e assolva in sé tutto quanto precede è dissimulata in una dinamica temporale che sembra suggerire la conclusione alla fantasia dell'ascoltatore più che dettarla; una distanza tutta interna al modo di esprimersi sostituisce alla precisione del dramma la diffusione della narrazione: subito intuita dal genio critico di Schumann, nella formula della famosa "himmlische Länge" e nell'accostamento alla narrativa di Jean Paul, come un seguire ad infinitum nella mente del lettore ("um den Leser hinterher nachschaffen zu lassen"); in questo nachschaffen si denuncia la crisi del Finale come attesa di senso, si fa strada il dubbio che nessuna risoluzione sia più risolutiva, che la forma esteriore perda consistenza nell'azione pervasiva dell'interiorità fantasticante; con la "Grande" di Schubert l'idea del Finale come scoglio retorico da evitare si è insinuata nel sinfonismo tedesco in tacito antagonismo al Finale totalizzante di Beethoven.

Dalla critica moderna si è insistito a sufficienza su quanto Brahms, più di ogni altro, abbia nutrito di Schubert la sua visione della forma Sonata; e dal Kross abbiamo avuto importanti delucidazioni sulla tecnica costruttiva dei suoi Finali sinfonici: dove Brahms, invece di risoluzione dei conflitti e semplificazione del tessuto, s'impegna, in contrasto con Beethoven, a una condensazione e intensificazione di tutti i mezzi compositivi. Ma la Ciaccona come Finale della sua ultima Sinfonia non è riconducibile a nessun modello, tanto meno a Schubert; nè presuppone convenzioni o attese comuni, se non il desiderio di capovolgerle, con il fastidio per le attribuite eredità come forte catalizzatore; la sua unicità è così sbalzata che anche a un orecchio moderno può lasciare l'impressione che la casella del vero Finale sinfonico resti vuota, e che la Ciaccona vi si introduca al suo posto

quale "surrogato di una realtà impossibile a ripossedersi", come ha scritto con profondo intuito il Confalonieri.

Questa sensazione di un Finale sottratto alle affermazioni risolutive che non risolvono più, richiama ancora una volta per la sua eccezionalità l'ultima pagina della Sinfonia Patetica; anche per Cajkovskij, in una similitudine fra due musicisti che la grande distanza morale lascia consimili, ci si può chiedere come potesse ripetere qualcosa di simile ai Finali della Quarta e Quinta Sinfonia: specie dopo quest'ultimo, dove alla fine il tono trionfale suonava già come un "genere" trattato con distacco; anche in lui la sazietà e forse la ripugnanza per il luogo retorico di un Finale che coroni la vicenda sinfonica produce nel famoso Adagio lamentoso un "surrogato" di tutt'altra specie, uno specchio brunito di realtà ben altrimenti veritiere.



**GIULIO MEOTTI**

## **IL GENIO DELLA MUSICA CHE LASCIAVA UNA SCIA DI PROFUMO DIETRO DI SE'**

( IL FOGLIO 20 GENNAIO 04)

Capi d'accusa contro lo "sbirro zelante dell'imperialismo e del terrore tardo-borghese": autoelogio e fantasmagoria, fatras scenico, pompa enfatica ed inconscio che si fa ideologia, postulazione di pietà, decoro istrionico e vocio popolare prefascista, umiliazione e piacere ormai morbo, bacchanali oniriche e sororali di eros e storia, humour da dilettante e afflato agonico che stomacò Liszt e Nietzsche, mitologia che sfocia nel conformismo e meraviglioso che si dimostra menzogna. All'imputato, Richard Wagner, l'ellittico e conciliatorio pm, T.W. Adorno, riconobbe nella sua arringa almeno l'epocale

nesso fra emancipazione sessuale e riscatto politico, contro "la piccola società poliziesca di Wahnfried, esacerbata da inconfessabili impulsi" e al caldo del minuto intérieur borghese. Potremmo aggiungere la spietata analisi dell'era atomica in "Arte e Religione", scritta sulle barricate di Dresda nel 1849: "le forze più brutte della natura vengono messe artificialmente in gioco; e dal gioco può scatenarsi una volontà cieca, che rompa gli argini con violenza elementare. Uomini obbedienti fino al silenzio servono questi mostri.

C'è da temere che un giorno tutto ciò, insieme con l'arte, la scienza, il coraggio, l'onore, la vita e gli averi, voli in aria per improvvisa distrazione".

Un altro sostituto procuratore della cultura europea, György Naphta-Lukács, boia dell'apatia quietista di Schopenhauer e del misticismo selvaggio di Schelling, aveva già sentenziato sull'"involgarimento mediante la profondità" di Wagner. "Wagner l'oscuro" (Adelphi, 42 euro, 454 pagine) è il nuovo vastissimo saggio che un grande critico musicale come Mario Bortolotto ha dedicato al compositore tedesco.

Bortolotto, già autorevole prefatore del Versuch di Adorno ed autore di un saggio sul Der Fall Wagner di Nietzsche, recandosi idealmente in quella serra di fanatismo e genialità neopagana e stregonesca che fu Bayreuth, illumina di comprensione la voragine della *décadence* europea e introduce anche i lettori più profani tra partiture, zone oscure e minuzie letterarie. Liberando l'opera di Wagner dai lignei sarcofaghi della musicologia statica e collocandosi nel solco di una tradizione critica che fu di Agostino, Rousseau, Kierkegaard, Schopenhauer, fino a Jankelevitch.

Guy de Maupassant, a Palermo, si accorse che Wagner lasciava una scia di profumo dietro di sé. Col tempo un vero incenso per esaltati e ispirati, "profluvie di cigni in tutta l'estensione della Romantik, toccando il Novecento di Valéry", la moda "al Lohengrin" a Vienna, l'Ariel Musicò, il clacson alla Donner del Kaiser. E le rovine d'Europa, la linea Siegfried, l'operazione Walküre. Breker scolpì per il fuhrer una testa bronzea di Wagner, che ispirò con la sua musica dell'avvenire anche le adunate austro-socialiste di Victor Adler. Gustosissima l'aneddotica sui suoi gusti musicali: ha paura di Berlioz, lo teme, detesta Brahms e Schumann, Kant era uno stupido, risibile il culto di Gluck e Handel, adora Bach e le sue Passioni, ma si chiede come sia possibile invece che la gente impazzisca per questo Chopin, dov'è finito il "violento ardore"? Aveva forse ragione Gide, si chiede Bortolotto, con la sua pruderie ugonotta a giudicarne immorali le ninnole? Ambiguo il rapporto con Beethoven, per il quale Adorno coniò la micidiale formula "Hitler e la Nona. Seit umzinglet Millionen", affratellati in un solo abbraccio, milioni di uomini. Ama la Missa Solemnis ma non la Nona, gli ricorda una tarantella.

Fu infatti il principale genio tragico tra Goethe e Ibsen, in un'epoca in cui i collettivi marciavano al suono dell'Inno alla gioia, padri di tutti i girotondi. Mentre il suo scriver fughe la giudica una debolezza da plaudite amici, *comoedia est finita*. Letture sparse, fugaci, esagerate, un onnivoro scalmanato: Sofocle, Platone, le Upanisad, Pindaro, Goethe, Schopenhauer, de Maistre, Gobineau, di cui fu amico. Considera la Cappella Sistina "una mostruosità".

Rimpiange le liturgie civiche dell'antica Grecia e fu il primo a portare l'attore in musica e a coltivare un suo pubblico. Persino la sua folta barba e il cappello floscio, manniano e da buffone, sfidarono l'Europa filisteica delle corti. Impulsivo come un bambino, soprattutto in politica. Amico di Bakunin, pensa che "la forza di quel movimento può risiedere solo nel distruggere". Scrisse che "dovunque giungo sboccia dalle morte pietre nuova vita. Tutto ciò che ora esiste deve sprofondare. La messe è matura e io sono la mietitrice". Ma considerava la monarchia "la garanzia più completa di libertà".

Nel capitolo "La volontà al genio", Bortolotto ripercorre con dovizia storica e letteraria vertiginosa la nascita di questo geniale istrione partendo dalla prima operetta scritta a vent'anni, *Le fate*. E i rapporti con la gelosa moglie Minna, la storia con Mathilde, la dilapidazione del denaro prestato. "Quale poeta sono mai", scrisse di sé nel 1860, e più tardi esclamò: "insieme a Bismarck sono l'unico Tedesco che valga qualcosa".

Ambiguo in tutto, nel rapporto con l'ebrietudine, lui stesso nano forse ebreo antisemita circondato dai mille Spielman, da Samuel Lehrs, filologo che gli dischiuse i tesori germanici, a Heinrich Porges, segretario e "decano dei wagneriani". Una nota di intimità allignava nel suo antisemitismo. Sulla sua giudeofobia si è scritto tanto, ma è ancora forte l'indecisione su un punto che dovrebbe

essere invece ormai acclarato, e che Bortolotto contribuisce a rendere più trasparente. E cioè che essere, come Nietzsche, un critico feroce, sul piano della più pura inattualità, del tronco giudaico-cristiano, non equivale ad essere, come Wagner, un deciso antisemita sul piano della più losca attualità politica.

Sosteneva che “gli ebrei hanno conservato il senso dell’autenticità che i Tedeschi hanno perso”, ma poi li accusava di “appassionarsi sempre nell’interesse egoistico della vanità o del profitto”, capace di far seguire una battutaccia alla notizia della morte di centinaia di ebrei a Vienna in un incendio. Fu avverso in modo inguinale a Mendelssohn e Meyerbeer, detestava persino la pronuncia semitica, quei “suoni acuti, fischianti e stridenti, ciarlare confuso e insopportabile”. Ma furono anche i suoi più fedeli allievi e interlocutori. Come Daniel Barenboim, corsaro contro l’interdizione pubblica dalle sale musicali d’Israele.

Bortolotto offre al lettore un affascinante compendio dei cinque cardini della magia wagneriana: “il mondo di Venere, il culto cavalleresco di Maria, l’alterezza del feudalesimo germanico, l’individualità di Tannhäuser quale terreno di ossessioni, la redenzione cristiana”. Su tutto, il bruciante dominio maschile al fianco della teoresi “femminista”: Rienzi, Wieland, Siegmund, Parsifal, Lohengrin.

Teoresi hollywoodiana aggiungiamo noi, perché la micidiale macchina di situazioni esistenziali è kitsch wagneriano, Bellezze al Bagno è una reprise delle Fanciulle-fiore e le wamp laccate sono figlie di Kundry. Senza dimenticare i furores sentimentali tra il dotto di Pforta, l’uomo fatale della cultura tedesca la cui prosa si fece ditirambo, e l’eschileo “Cagliostro della modernità”.

L’idillio di Tribschen si chiuderà all’insegna di un’offesa mortale quando Wagner “si prosternò, derelitto e a brandelli, davanti alla croce cristiana”. Per questo Nietzsche si rivolse al plesso musicale, chiaro e solare, della Carmen.

Bortolotto ci guida tra carte, impasse, ricordi, incontri, tra un’estasi non trovata e un’arte del tramonto in verità spuria, tra acribie furenti e tradimenti lenticolari. Chevalerie mystique, ghibellinismo della coppa sacra, pane e vino di Hölderlin, epopee persiane e compassione aria, ateismi postulanti e, adombrate, le nuove virate di Ernst Bloch, Klossowski e dell’esiliato Blanchot. Wagner per Bortolotto è un maestro di “inafferrabili fugacità, nebulose intangibili, fibrillazioni tessutarie, collisioni cromatiche, microcosmi sfumanti in un magmatico habitat sinfonico”. Da lì a poco, ebbe a dire Adorno, “il grande stile del futuro non adorerà la vita, ma la formerà. L’uomo imparerà ad edificare palazzi del popolo sulla cima del Monte Bianco e sul fondo dell’Oceano Atlantico”.

La borghesia, nel Ring, l’intera Europa, stava sognando infatti il proprio tramonto come unica salvezza. Una civiltà giunta alla fine, che assommava umano e disumano, avrebbe avuto nella sua musica il simbolo del crollo imminente, il suo canto del cigno.

“Bisogna volere l’inevitabile e compirlo noi stessi”, e profetizzò il suo Wotan: “una cosa sola ancora voglio, la fine, la fine”. Un altro post-romantico, Theophile Gautier, stava gridando plutot la barbarie que l’ennui. Il controsogno è popolato da Sciti e Vandali che si dissetano nelle fontane delle Tuileries.

Lasciando il passo all’ultima parola possibile, non al “ricordo tenuto stretto, ma al ritorno del dimenticato, svastiche solari, falci lunari, l’attrazione fallica dei pugnali, l’orrore tedesco come bric-à-brac gotico, l’aguzzino come trovarobe”.

O semplicemente allo specchio passivo di Strawinskij, che può solo prendersi cura di épater le bourgeois. O alle ballate della disfatta di Mahler, l’erotismo dell’autodistruzione, il cuore che non regge più e il destino non più nelle mani dell’uomo, “i calpestati, l’avamposto perduto, il soldato sepolto al suono delle belle trombe, il povero tamburino”.

**Giulio Meotti**



## La serpe in seno. Sulla musica di Richard Strauss di Bortolotto Mario

### Descrizione

Troppo a lungo si è detto che il Novecento musicale si muoveva fra due poli Schoenberg e Stravinskij -, finché (in anni piuttosto recenti) non ci si è resi conto della presenza di un terzo incomodo: Richard Strauss. Incompreso dai fedeli della Nuova Musica e reo di troppo successo, Strauss di fatto percorse per tutta la vita - e fino agli estremi, prodigiosi "Vier letzte Lieder" - vie non meno audaci, ma più nascoste, dei due teologi nemici della drammaturgia adorniana. Dotato di una "imperterrita capacità di assimilazione stilistica" e contraddistinto dall'invidiabile "abitudine di non sbagliare (quasi) mai", Strauss toccò nella sua carriera, condotta con accortezza d'imprenditore, tutte le capitali dell'impero musicale austrotedesco

(da Monaco a Vienna, da Bayreuth a Berlino a Dresda), meritandosi il nomignolo, coniato dal Kaiser, che dà il titolo a questo libro: Hofbusenschlange - serpe in seno, sì, ma di corte. E fu capace, grazie al dominio "di tutte le tecniche, incluse le truffaldine", ora di blandire il gusto del pubblico, ora di scandalizzarne il perbenismo. Mario Bortolotto ci guida in ricognizione attraverso i pezzi strumentali, i Lieder, i poemi sinfonici, e soprattutto le opere: dai tentativi giovanili ai più noti capolavori alla "parlante inattualità" delle ultime composizioni.





Questo libro tratta un grandioso paradosso e misconoscimento storico: siamo abituati a vedere la musica moderna nascere per li rami della musica tedesca e austriaca, fra Wagner e Schoenberg, con l'apporto folgorante del russo Strawinsky. Ma in realtà la poetica del moderno, in tutte le sue ramificazioni, si era già elaborata a Parigi, tra Saint-Saëns e Debussy, innanzitutto in seguito allo choc per la sconfitta militare francese del 1870, che obbligò a ripensare e rimescolare tutti i termini della creazione musicale. Ora, "l'opera di quegli innovatori è singolarmente misconosciuta, anche in Francia, ove nessuno fino ad oggi ha pensato a narrarne la storia. E, quando la cultura francese impazzì per le idee introdotte da alcuni russi, Djagilev e Strawinsky in testa (ritorno all'ordine, neoclassicismo, musica "al quadrato", culto del Settecento come categoria dello spirito, perennità della musica di corte), non sembrò nemmeno accorgersi che quella poetica, "di bellezza sconvolgente" (Boulez), aveva radici del tutto indigene. Le origini del Novecento musicale dipendono dunque dal gran secolo precedente, non solo, come è ormai ovvio, sul versante austriaco, ma anche su quello di Parigi e del pariginismo, fino ad oggi. Chi l'avesse mai detto, alle avanguardie storiche!" (Bortolotto). La via scelta da Bortolotto per raccontare questa aggrovigliata storia di forme in tutte le sue concatenazioni è la più ardua, ma anche quella che permette continue scoperte: sprofondare nei materiali, secondo un precetto benjaminiano, sorprendere il nuovo nel punto stesso dove si forma, nel respiro di una battuta, nell'incidersi subitaneo di una cifra stilistica. E insieme lasciando giocare tutte le risonanze e le rifrazioni che, nella Parigi che va dal Secondo Impero all'Esposizione Universale del 1900, dal duca di Morny ai mardis di Mallarmé, furono un abbacinante pulviscolo - e costituivano l'impalpabile fondale di quella che fu la capitale della *décadence*. Come già Fase seconda, questo libro rimarrà un passaggio obbligato per chi voglia capire la stupefacente vicenda del moderno in musica, che si aprì con la Romantik tedesca ed è tuttora aperta.



Quando nell'Ottocento la Russia irruppe sulla scena della letteratura, il mutamento fu radicale e irreversibile. Qualcosa di analogo, ma ben più discreto, avvenne con la musica, nata anch'essa d'improvviso, con Glinka, e sviluppatasi poi attraverso una fioritura dove spiccavano maestri sommi quali Musorgskij e popolarissimi come Cajkovskij. Si scoprì in tal modo come a est della Germania, che per secoli aveva rappresentato l'Oriente della musica, si aprisse un altro territorio, immenso, che avrebbe aggiunto una spaziatura sino ad allora ignota al mondo dei suoni e scompaginato la nostra stessa abitudine di pensare la musica.



## Note di Copertina

Il Lied è il "compagno segreto" della musica moderna: dal Beethoven di *Kennst du das Land* (1810) allo Strauss dei *Vier Letzte Lieder* (1948), questa forma accompagna tutti i trasalimenti e le incandescenze della musica assoluta, nata con i romantici in terra tedesca. Una introduzione al Lied implica lo schiudersi di uno spazio inferiore, dove si avverte "l'elastico respiro dell'etere": la sua storia è un capitolo inevitabile di quel "colossale romanzo" entro cui Novalis sentiva svolgersi la nostra vita. Fra i "metafisici stupori" di Schubert e la schumanniana "religione del Reno" si crea in pochi anni una polarità all'interno della quale si disporranno poi, via via, Brahms e Wolf, Wagner e Mahler, Berg e Webern. Il Lied ci si svela come un "continente di cui Schubert ha tracciato i confini, le terre

vergini, la barriera delle giungle, lo hic sunt leones". In questo regno di audaci solitudini può farci da guida solo chi gli appartiene, come Mario Bortolotto, che in questa introduzione ha distillato dal Lied l'essenza stessa del romantico.



## Note di Copertina

Questo libro è un'indagine sul teatro lirico articolata in una costellazione di undici saggi: in apertura, simbolicamente, incontriamo Wagner, nella sua opera spartiacque, il Lohengrin, e poi, via via, Debussy, Schoenberg, Strawinsky, Strauss, Puccini, Janáček, Čajkovskij, Berg, Berlioz, analizzati ciascuno in una singola opera, mentre uno scintillante a parte è dedicato alle vicende dell'operetta. Questi saggi non comunicano certo fra loro come altrettante tappe di lineare decorso storico. Ma, risuonando l'uno con l'altro, essi rimandano a una " filosofia della musica moderna " ben decisa a sfuggire alle roventi tenaglie della dialettica adomiana, pur nell'omaggio al maestro ineguagliato del pensiero musicale. Nella visione di Bortolotto, il dramma musicale moderno, irrevocabilmente annunciato dal cigno di Lohengrin, si dispiega sì in un ventaglio di forme spesso incompatibili, ma ogni

volta accenna a un'origine comune: la Romantik tedesca, qui intesa come il luogo geometrico della musica stessa nella sua improbabile, effimera e sublime epifania occidentale. Ed è questo il luogo che non può (ne vuole) raggiungere il melodramma italiano, cui viene qui magistralmente sottratto Puccini, in quanto già contagiato, nelle sottigliezze e nelle malie della sua orchestra, dal animico. È la Seele, infatti, l'anima romantica, la psiche dilagante nel cromatismo il presupposto non solo della più rigorosa ricerca sul linguaggio (come si dimostra da Schubert a Webem), ma di una torsione definitiva della musica verso una sacra penombra che il melodramma, chiuso nella rappresentazione canonica degli affetti, non poteva conoscere. Già in Fase seconda Bortolotto aveva tracciato una linea della " nuova musica " che, ancora una volta in contrasto con Adorno, partiva da Debussy per giungere a Stockhausen e alla scuola americana. In questo libro si torna invece, da una parte, alle radici del " moderno ", - e dall'altra si affronta il rapporto della musica con ciò che la contamina, quale un fantomatico " altro da sé ": l'azione teatrale. E qui i percorsi si sovrappongono in tropicale rigoglio. Qui, con l'implacabile machete di un'analisi che ogni volta nasce dalle cellule musicali, Bortolotto si apre una " via regale " che ci impone di guardare a tutta la musica moderna in una prospettiva radicalmente mutata. Non poche saranno le sorprese: due compositori apparentemente agli antipodi, come Strauss e Strawinsky, svelano occulte affinità nella pratica del " metacomporre "; Čajkovskij e Puccini vengono rivendicati, contro le stolte condanne della loro eccessiva piacevolezza; Berlioz appare come primo messaggero delle veggenze e delle fragilità dell'avanguardia; in Janáček si ravvisa l'opera nefasta dei Buoni Sentimenti nel tessuto musicale; e su tutto si libra il fantasma di Luiu, labile e perfetto compimento di un'impossibilità: un'opera moderna.

