

Piero Violante

Editoriale

La notte del mare era tenebra dell'animo, abisso di paura per i riottosi eroi marini dell'Età Arcaica; eroi e marinai (meno spesso marinai) loro malgrado, per maligni voleri e capricci degli dei e degli uomini. Perciò avevano eletto Febo dio degli sbarchi, come un sospiro di sollievo: non c'era altri che lui a sottrarre la terra all'incertezza del buio e restituirla all'evidenza rassicurante degli occhi.

Era l'inesprimibile necessità del Faro, la sua sconosciuta ineluttabilità.

«Giasone alzò le mani e invocò Febo a gran voce, chiedendogli di salvarli, e piangeva angosciato... Tu l'ascoltasti, figlio di Leto, e scendesti dal cielo agli scogli Melanzi... e, balzato alla cima di una delle due rupi, con la destra levasti in alto l'arco dorato, che diffuse dovunque un chiarore fulgente. Apparve ai loro occhi una piccola isola delle Sporadi. ...L'isola impervia la chiamarono Anàfe, o luogo dell'apparizione, perché Febo l'aveva mostrata a loro in mezzo all'angoscia».

Febo non si limita a mostrare, si è fatto egli stesso Faro. Sono i versi di chiusura delle *Argonautiche*[...].

«Ogni marinaio greco – scrive il poeta e scrittore londinese James Hamilton-Paterson (Seven tenth: in the sea and its thresholds; Sette decimi: il mare e le sue soglie) – sapeva che navigando oltre le ultime regioni il mare continuava all'infinito. Ciò che spaventava particolarmente i Greci, e quindi la mente europea che ha ereditato la loro tradizione filosofica, era l'idea del vuoto. Il vuoto del mare, quel pericolosissimo spazio deserto di là dalle terre conosciute, dava un turbamento metafisico quanto fisico... Il mare era un esplicito affronto, una pura e semplice opposizione alla loro metafisica. L'Oceano non era soltanto di dimensioni sconosciute, ma si muoveva, era instabile, e in determinate condizioni usciva perfino dai suoi confini naturali. Come si poteva tracciare allora una mappa di questo vuoto fisico? Come disegnare un oceano che era senza forma? Come rappresentare un'assenza di topografia?».

Comincia dal mare di Omero anche questa navigazione “al di qua e al di là dei fari” compiuta, a tentoni, naturalmente, nella mia biblioteca domestica, passabilmente ordinata ma certamente non predisposta a tanta prova, e nella disordinata memoria che a questa biblioteca deve i ricordi ma non può addebitare le omissioni e le assenze.

Così scrive Mario Genco sulla soglia di *Al di qua e al di là dei Fari* un vertiginoso reportage che oscilla tra metafora e cronaca sulla notte del mare rischiarata, che la storia nel corso dei secoli ha continuamente restituita al buio. Una storia di un'invenzione che diviene metafora. Se è vero che i fari sono dismessi perché la tecnologia non ne ha più bisogno, è pur vero che il loro progressivo spegnimento assurge a metafora di questi tempi oscuri.

Suggestionato da Genco, il lucre dell'oro della copertina – un quadro di Erwin Bucholz del '22 – mi è improvvisamente apparso – ma capisco che è una sovradeterminazione di un'astrazione costruttivista – “arcaicamente” minaccioso come se ribadisse sfavillante il suo intramontabile primato valoriale nella convivenza sociale. Un nuovo Oro del Reno. Nel tramonto dell'eguaglianza mai raggiunta, ma almeno data come possibile meta, l'impoverimento è rivestito da motivazioni tribali di riaffermazione identitarie. E i declassati si convincono che la minaccia viene dal mare e non da dentro le mura dove si allarga la forbice sociale, identificandosi con l'aggressore interno in veste di capo gregge protettore. L'invocazione populista della sicurezza e non del welfare fa parte di questa illusione.

Sul marx-ismo (da Marx a Stalin via Lenin) di Enrico Guarneri apre la sezione dei *Materiali*. “L'uso dell' “*ismo*” - scrive Guarneri - per le derivazioni della teoria sociale dal pensiero di Marx (ed Engels) sembra improprio per il valore normalmente attribuito al suffisso col quale si sottopongono a codifica dottrine, atteggiamenti, modelli astratti. Operazione a cui non si presta il marxismo, pensiero fondamentalmente dialettico e concreto, che dovrebbe restare aperto agli effetti della continua e progressiva analisi e critica, teorica e pratica, della società.” E con sotterranea e acre ironia propone un excursus di date e autori sull'uso e consumo del marxismo o dei marxismi in Italia e sulla loro scomparsa sull'orizzonte culturale dopo il collasso dell'URSS.

Ricorre il centenario della Rivoluzione di Ottobre. A riprova della scomparsa di cui parla Guarneri, la ricorrenza non pare suscitare grande interesse se non addirittura imbarazzo. C'è sicuramente nella Russia di Putin, dove gli storici hanno ricevuto la direttiva: “Le lezioni di storia

sono necessarie innanzitutto per riconciliare, rafforzare l'armonia politica e sociale", oggettivata nella mostra moscovita *1917-2017 Codice di una Rivoluzione*. La grande rivoluzione russa vi è illustrata come la sommatoria della rivoluzione di febbraio con la "Grande Rivoluzione socialista d'ottobre", e con la guerra civile. "In questo schema - dice Krone Amacher, professore associato di storia della Russia e dell'Urss presso l'università di Ginevra a Rosalba Castelletti ("il Venerdì di Repubblica" 30 giugno 2017) - Bianchi e Rossi hanno lottato tutti per una Russia più forte: imperiale i Bianchi, sovietica i Rossi". La via regia per fare i conti con la Rivoluzione è un'altra e dovrebbe passare invece attraverso l'ammissione della colpa per i delitti perpetrati sui russi divenuti il nemico interno, attraverso un'elaborazione del lutto già presente in letterati "sovietici": penso ad Andrei Makine; in artisti: penso alle installazioni di Kabakov. La rivoluzione sovietica va studiata non rottamata o relativizzata in un continuum che porta alla rinascita della Russia nazionalista di Putin. Ci vorranno ancora molti anni perché emerga tutta l'ambiguità soggettiva e collettiva di un'esperienza condivisa e velocemente rimossa. L'Urss ha ancora molto da insegnarci sulla tecnica del terrore e della persuasione. Penso al grande libro di Sergej Dovlatov, *Regime speciale* (Sellerio). Per questo si offre ai volenterosi come un campo di studi immenso e affascinante purché non si scelgano le vie a scartamento ridotto. La riflessione sull'URSS scomparsa è anche un modo peculiare per esplorare la connivenza tra fascismo e comunismo nella rimozione del moderno.

La grande mostra *Revolution. Russian Art 1917-1932*, attualmente in corso alla Royal Academy of Arts di Londra, è da questo punto di vista intrigante perché riprende l'impianto della grande mostra di Leningrado del 1932 che aveva esibito un quadro dei primi quindici anni dall'*Ottobre*. In essa la spinta "costruttivista" iconoclasta degli artisti di sinistra dell'avanguardia russa (Malevic, Rodchenko, Vertov) conviveva con artisti figurativi di tradizione che la Russia rivoluzionaria inquadrava insieme ai fotografi nella comunicazione realista alle masse. Apparentemente, sino al '32, regna una sorta di equilibrio che si rompe dopo questa mostra, imponendo Stalin la linea del realismo socialista. L'avanguardia è espunta, bollata come delirio piccolo borghese formalista. Addirittura "sinistroide" (in riferimento all'avanguardia russa che si auto dichiarava formata da artisti di sinistra). "Sinistroide" è difatti definita dalla "Pravda" l'opera di Šostakovič *Lady Macbeth* stroncata nel '35, dopo che Stalin era andato a sentirla. Nel '32, l'anno della mostra di Leningrado, il Comitato centrale del Partito comunista sciolse tutte le associazioni proletarie operanti nell'ambito culturale sostituendole con delle leghe sottoposte al controllo diretto del Partito. Inizia l'era del realismo socialista nell'arte e in musica. E' allora che prende consistenza un paradosso fatale per la storia europea. Ecco il paradosso: anche i comunisti di Stalin individuano nel modernismo, come i nazisti, e con motivazioni convergenti, compresa la parentela del modernismo con la "razza" ebraica, il nemico contro la rivoluzione marciante. La messa a bando in Unione Sovietica dell'arte moderna indica come il principio della realtà della rivoluzione era in contraddizione con il vapore utopico che aveva ispirato la rivoluzione. E' per questa contraddizione - che fa di ogni rivoluzione un tradimento dei suoi principi - che i soggetti-attori sociali della rivoluzione non riconoscono (l'ha osservato Milan Kundera) la rivoluzione nelle arti, perché ne percepiscono il valore dirompente che supera gli obiettivi rivoluzionari immediati.

Alla fine degli anni Venti in Europa, nella Mitteleuropa, il modernismo trionfava nelle arti ma il suo progetto restava bloccato nel versante della realtà, celebrava una rivoluzione a metà; nel paese della rivoluzione il modernismo veniva liquidato come antirivoluzionario. La convergenza antimodernista del nazismo fascismo stalinismo decreta l'embargo per il moderno che in Europa sarà portato avanti dai partiti comunisti. Lo scollamento delle masse dalle nuove peripezie dell'arte trova lì la sua origine. Questione mai fino in fondo elaborata, neppure da Gramsci. Eppure è la modernità come variabile del capitalismo la chiave nuova dell'egemonia, fermo restando il principio che il proletariato sia l'eredità della cultura borghese più avanzata: nella scienza come nell'arte. Il populismo in teoria sembra in qualche modo sfiorare il tema, nei due saggi che pubblichiamo. *Moltitudini* e "populismi" visti da sinistra" di Salvatore Muscolino analizza i testi di autori come Antonio Negri, Michael Hardt e Ernesto Laclau che tentano di individuare

nelle “moltitudini” o nel “popolo” il soggetto di resistenza all’ordine neoliberista attuale superando l’idea marxista della funzione storica del proletariato. Giancarlo Minaldi in *Fenomenologie populiste e vitalità democratica* ragiona sul libro di Marco Revelli *Populismo2.0*. Scrive Minaldi “ «Malattia infantile e senile della democrazia». E’ questa la metaforica epitome usata da Marco Revelli, per ricostruire e interpretare in chiave comparata e parzialmente diacronica una fenomenologia assai complessa e, soprattutto, etichettata con un termine, populismo, così usato e abusato (dal dibattito scientifico ai media, passando per una retorica politica *mainstream* che vieppiù se ne avvale per sanzionare qualsiasi opzione alternativa) da essere divenuto una *catch-all word* o, come ammoniva Giovanni Sartori a proposito dell’errore di *concept stretching*, un can-gatto privo di qualsiasi utilità euristica perché collocato troppo in alto nella scala di astrazione.”

Ignazio Romeo ci propone una finissima analisi di *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale*, iniziato da Michail Bulgakov nel 1936, lasciato incompiuto l’anno dopo, soverchiato dall’incalzare delle correzioni finali a *Il Maestro e Margherita*, e non più concluso, forse semplicemente perché lo scrittore morì, nel marzo del 1940. Scrive Romeo:

Il protagonista-voce narrante, che si chiama Sergej Leont’evič Maksudov, vi compare come un outsider sprovveduto, animato da un ingenuo desiderio di gloria e destinato a passare, a dispetto dell’apparente fortuna letteraria che gli arride, da una frustrazione all’altra. Il costante spaesamento di Maksudov offre al talento satirico di Bulgakov un punto di vista eccellente per mettere a fuoco (e allo spiedo) la società letteraria moscovita e quel cosmo a sé che era il Teatro d’Arte (divenuto nella finzione Teatro Indipendente), guidato da Konstantin Sergeevič Stanislavskij e da Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, i due direttori che “hanno litigato nel milleottocentottantacinque, e da allora non s’incontrano e non si parlano nemmeno per telefono”.

Ed è proprio il mitico teatro moscovita - il cui simbolo era il gabbiano della *pièce* di Cechov che fu il suo primo successo - a diventare pian piano il vero centro del romanzo; ed è il carismatico regista e teorico Stanislavskij, l’inventore del “metodo”, a fare da avversario al protagonista: di una statura così ingombrante da non essere mai citato nel libro per cognome, ma solo col nome e il patronimico: Ivan Vasil’evič, come lo zar Ivan il Terribile.

Il teatro come casa (la casa perduta dal borghese Bulgakov) come rifugio, PARADISO, ma anche come compensazione. Il bel saggio di Romeo ci fa entrare nell’universo esplosivo di un grandissimo scrittore che, vivendo sotto la minaccia del terrore, cerca riparo.

Il 21 ottobre del 2016 su iniziativa del Forum delle Associazioni (Amici dei musei, Anisa, Dimore storiche, Italia Nostra, Salvare Palermo) e in collaborazione con l’Università degli studi di Palermo, si è svolta allo Steri di Palermo una giornata di studi *Storia dell’arte e tutela della città «una questione di cultura»*, in onore di Guido di Stefano, storico dell’arte e dell’architettura, intellettuale impegnato in una pionieristica azione di salvaguardia del patrimonio monumentale, attento a leggere la vicenda urbana nella sua unitaria articolazione storica. Guido di Stefano (1906-1962), autore del fondamentale *Monumenti della Sicilia normanna*, pubblicato nel ’55 e che gli valse il premio Olivetti, è stato una figura centrale della cultura palermitana del secolo scorso. A illustrare la sua opera scientifica e la sua attività sono intervenuti Maria Giuffrè, Vincenzo Abbate, Salvatore Savoia, Piero Longo, Desirée Maida, Giovanna Cardamone, Antonella Cangelosi, Alexander Auf der Heyde, Renata Prescia, Nino Vicari, Rosanna Piraino, Giovanni di Stefano, Eva di Stefano, Piero Violante. La giornata si è conclusa con il conferimento alla memoria di Guido di Stefano dell’onorificenza di benemerito dell’Ateneo. Relatore il prof. Maurizio Carta in rappresentanza del Rettore Fabrizio Micari. “Salvare Palermo” pubblicherà a breve gli atti del convegno. Anticipiamo la biobibliografia di Desirée Maida e il saggio di Giovanni di Stefano che indaga sulle affinità tra lo scrittore Stefan Andres e Guido di Stefano.

Michele Figurelli analizza con empatia l’ultimo saggio di Achille Occhetto, *Pensieri di un ottuagenario*, edito da Sellerio, ne *La lanterna antivento di Achille Occhetto tra “Necessità” e “Libertà*.

Scrive Figurelli:

La libertà dentro l'uomo. C'è, non c'è, quali sono il suo spazio e i suoi confini, qual è *la scintilla che mette in moto* le scelte e le azioni del *molteplice io* di ciascuno di noi: questa domanda di fondo, il problema della natura della nostra volontà (il processo della decisione *-inconscia* e o *consapevole-* del cervello), dell'autodeterminazione o eterodeterminazione del nostro io, insieme ad altri interrogativi sul *senso del nostro essere nel mondo*, muove i pensieri di Occhetto fissati nella elegante chiarezza di stampa di un blue di Sellerio.[...] Sta al lettore scoprire come il primato materialistico della necessità non sia negazione della soggettività dell'impegno e della lotta per la libertà, scoprire se la risposta alle sue domande su determinismo e auto-determinazione Occhetto riesca o no a trovarla dal momento che la ricerca difficile di una risposta è stata da lui "onesto con se stesso" spostata in avanti con "l'apertura a tutti i possibili risultati" (perfino a quello di *non poterlo trovare più* "quel che resta del libero arbitrio") e con la stessa ambizione e la stessa modestia dimostrate dall'allegoria che egli ha voluto fare di Diogene, del suo uscire dalla *botte delle proprie certezze* e del suo armarsi di una lanterna e di tutti gli antidoti necessari a difendere il proprio "cammino sul sentiero del dubbio" dagli agguati di ogni meta-fisica, meta-fisica che, dice Occhetto, "non è una serpe che uccide ma che addormenta e interrompe il cammino".

Alle fini notazioni di Figurelli aggiungo che ho trovato centrale nel libro la riflessione sulla coscienza e l'impegno, e sull'idea delle personalità plurime. Naturalmente Occhetto cita Pirandello e Proust, ma avrebbe trovato forti alleati in Goffman e Pinter. Perché la precarietà che nel Novecento, nel Moderno, investe le parole concetti e persino la natura porta sul piano esistenziale ad un continuo esercizio di travestitismo di un soggetto che costruisce la sua identità attraverso le funzioni-maschere che la divisione del lavoro gli impone e che affastella memorie sempre meno consequenziali, sempre più frammentarie. Anche l'individuo è sempre più in frammenti. V'è una linea che parte da Diderot (*Le nouveau de Diderot*), punta su Hofmannsthal (*Lettera di Lord Chandos* che decretò l'ammuffimento delle parole) e Simmel che decretò la crisi della cultura per l'accumulazione dei dati non più vissuti; indugia su Benjamin, Adorno, Beckett, si allunga sino a Foucault ma soprattutto ad Harold Pinter il cartografo dell'io diviso. In questa definizione folgorante si condensa il senso del teatro pinteriano che rende incerto insicuro spaccato lo statuto del singolo personaggio costretto per fuggire dalla stanza dov'è braccato a proiettarsi in altri da sé a divenire sempre più flessibili così come flessibili divengono i concetti e le antinomie vero/falso, reale/irreale. La flessibilità dei personaggi di Pinter questo loro relativizzarsi che diventa ancora più complesso con la riflessione ossessiva sul tempo e sulla rappresentazione mentale e teatrale del ricordo è l'immagine del nostro tempo ma già a datare degli anni Sessanta. Quando la gioventù arrabbiata veniva a sinistra dimessa come folklore della decadenza borghese.

Completano i *Materiali* due scritti di Piero Violante. Il primo sradica Schubert dall'età Biedermeier per farne un nostro contemporaneo; l'altro è una raccolta di postille suggerite dall'impaginazione della stagione musicale dell'orchestra sinfonica siciliana 2016-2017.

Il dossier di questo numero è dedicato alle "letture" più recenti di Gramsci. Michele Figurelli e Tommaso Baris si soffermano sul lavoro di Giuseppe Vacca uno dei più importanti studiosi del fondatore del PCd'I. Dario Castiglione invece ci propone la lettura che ha dato Perry Anderson, lo storico marxista delle idee par excellence, nel suo ultimo libro sull'egemonia, tracciandone una storia esemplare del suo bipolarismo. Scrive Castiglione:

Il libro parla delle vicissitudini intellettuali dell'idea di egemonia, ma, di fatto tende sempre a suggerire che ogni concezione di egemonia, sia che inclini più verso la persuasione o al dominio, a guardarla più da vicino si rivolta nel suo opposto. Gratta, gratta, le teorie dell'egemonia finiscono colla scoperta o il riconoscimento drammatico (*Anagnorisis*) che il potere politico richiede tanto la forza che il consenso. La polarità concettuale di egemonia rimane irrisolvibile. C'è però in Anderson, una nota pessimistica, riguardo alla sostanza dell'egemonia in tempi moderni. Per lui, il discorso marxista sull'egemonia richiede una irrinunciabile dimensione strategica. La possibilità, cioè, di dare una *direzione* alla

politica. Ma a conclusione della nuova prefazione a *The Antinomies*, Anderson suggerisce che l'ideologia oggi dominante ed egemone non è più il prodotto di una direzione di classe (della borghesia capitalistica) ma di qualcosa di più "antropologico": una serie "di stili di vita, comportamenti, bisogni e domande, le cui origini e fini sta in un mondo di merci", senza nessuna idea etica, direttiva o vita interiore. E ancora, a chiusura del libro sull'egemonia, Anderson cita Diodoro Siculo, quando dice che "l'egemonia si acquista col valore e l'intelligenza, si accresce con la moderazione e la benevolenza, e si mantiene con la paura e il terrore paralizzante [*kataplēxis*]." Per Anderson, nell'era della guerra al terrore, *kataplēxis* sembra essere il nostro destino.

Nella sezione saggi sottoposti a referee pubblichiamo di Gabriele Messina, *La crisi economica e la stampa italiana: dal crac Lehman Brothers alle politiche di Austerità*. Riassume Messina: "The aim of this paper is to analyze how Italian newspapers reported 2007 economic crisis main events. Everyone gave its version of the facts. Every newspaper worked as a filter. Everyone played his game dressing the Keynesian or Liberist shirt. Every newspaper chose a very specific paradigm to follow. In some cases, showing off it as a banner throughout the long story of the crisis, in other cases changing opinion during the events. Every newspaper worked as a spokesperson for its own vision of the facts. On the one hand, the Liberist, the supporters of the market and laissez faire, the paladins of austerity, on the other hand, the Keynesians, the supporters of the welfare state and of interventionism. Both, face to face on a mediatic and conceptual battlefield where every director sought to assert his own position. A dividing line marks this long story where it is even possible to find similar positions."

Il secondo saggio è di Viviana Segreto, *Teoria politica e lo spazio greco dell'alterità*, che così lo riassume: "In her article, Viviana Segreto means to reconstruct the theoretical genealogy of political relationship between citizenship in the *polis* and *otherness*, that's to say the foreigner, the barbarous. Through the analysis of Plato texts and of some contemporary scholars regarding classic thinking, the author stresses the organization of political space in Athens in its practices of exclusion and inclusion, disciplined by *kratos* and *nomos*, and so she traces lines of political subjectivation."

Dopo la rubrica *Siciliana* di Piero Violante che discute libri di Giuseppe Campione, Gabriello Montemagno, Mario Genco, Renato Tomasino e un docufilm *Assalto al cielo* (sul '77) di Franco Munzi, la sezione "Anteprima" ospita un capitolo del volume di Salvatore Costantino su Elias Canetti, annunciato da Torri del Vento (Palermo).

Chiudo questa lunga nota per ricordare con commozione Mario Bortolotto, il più grande musicologo italiano, un maestro e un amico, morto a Roma il 27 settembre, all'età di novanta anni.

Nato a Pordenone nel '27 (il nonno suddito asburgico), Bortolotto sin dalla più tenera età fu spinto dalla madre, di ascendenza francese, allo studio del pianoforte. Dopo il Liceo, intraprese gli studi di medicina. Una volta ultimati rinunciò alla professione per la quale non si sentiva portato e iniziò a frequentare i *Ferienkurse* di Darmstadt a metà degli anni Cinquanta, dove trovò "concentrazione e rigore". Precisa a Antonio Gnoli nel corso di un'intervista ironica, paradossale, divertente apparsa su "Repubblica" il 3 settembre, a ridosso dei festeggiamenti per i novanta anni. Lo precisa per fugare subito il sospetto di Gnoli sulla troppa ossessione sperimentale. Seguì Darmstadt, dice, "con un certo fanatismo "e lì conobbe Stockhausen e Boulez. Frequentò la colonia italiana Bussotti, Clementi, Berio, Nono; incontrò Adorno:" un uomo molto frivolo, dotato di un'acutezza e di una scrittura balenante di aforismi[...]. A leggere *Minima Moralia* s'intende che il filosofo governava lo stile in modo sovrano[...]. Con lui feci un viaggio in Sicilia. Parlammo tutto il tempo di canzoni. Amava la canzonettistica napoletana. A un certo punto cominciò a cantare *Funiculì Funiculà*."

Bortolotto si riferisce al primo viaggio di Adorno in Italia, tra il marzo e aprile del 1961. Roma, la prima tappa, su invito dell'Accademia Filarmonica e Palermo, la seconda, su invito del Gruppo Universitario di Nuova Musica, fondato da Nino Titone, animatore delle Settimane di Nuova Musica, per tenere una conferenza in due serate. Scese a Villa Igea, accolto sontuosamente dalla società panormita (com'era stato accolto Wagner alle prese con il *Parsifal*), diede alimento al suo innato snobismo tra le belle e nobilissime palermitane,

intrecciando qualche flirt. Conobbe Francesco Agnello, Francesco Orlando, Gioacchino Lanza Tomasi, Roberto Pagano. Bortolotto che lo seguì da Roma a Palermo, fa parte di questo gruppo di eletti. Era già considerato il massimo esperto di Adorno in Italia. Il filosofo-musicologo tornerà qualche anno dopo. Bortolotto diverrà invece una presenza costante. Una sorta di “spettatore musicale onorario” di Palermo. Ha seguito con passione e rigore le “Settimane” intervenendo criticamente, orientandone a volte le scelte. In quel periodo dirigeva la più intelligente e corrosiva rivista musicale italiana “Lo spettatore musicale”. E’ stato per anni ospite fisso del Teatro Massimo di cui non mancava mai una prima importante, e suggeritore occulto di qualche titolo raro per il piacere di porlo in lista. Seguiva con molto interesse l’attività dell’Orchestra sinfonica. Su invito dell’Orchestra, direttore artistico Roberto Pagano, ha tenuto numerose conferenze. Ricordo quella su Mahler all’inizio degli anni Settanta, quando l’Eaoss propose il primo ciclo mahleriano. Su Strauss e il Rosenkavalier in cui gettò le basi per una nuova periodizzazione di Strauss mettendo al centro le opere neoclassiche. Tesi che radicalizzerà molti anni dopo nel gran libro *Una serpe in seno*. Nel ’75, espugnò il Festival di Taormina per la nuova musica, riuscì a confezionare un omaggio a Camillo Togni al quale era molto legato, e in un convegno con D’Amico, Casini, Rognoni, Sciarrino, passò per le armi Ravel decidendo che era interessante più o meno solo sino al ‘14. Apparì a Gibellina quando Mario Messinis, suo amico di sempre e figura fondamentale della vita musicale italiana, organizzò per le *Orestyadi* e con l’Orchestra sinfonica un piccolo festival Feldman intervenendo con il leggendario David Tudor. Partecipò a un convegno su Webern, con un affabile “a parte” con Heinz Klaus Metzger, a margine del Festival Webern (1995). Après coup: come apparivano ammansiti nella ridondanza fisica quei tremendi dioscuri della nuova musica che tanto ci avevano intimoriti. Bortolotto amava molto Palermo soprattutto per la sua tinta scura che gli ricordava Praga. Amava la cucina palermitana. Andava in giro per trattorie e ristoranti e per librerie, dove gli vidi acquistare l’opera dell’Abate Meli di cui, memoria prodigiosa, recitava molte poesie, divertendosi.

Come si sa, il primo grande libro di Bortolotto, edito da Einaudi nel ’69, è *Fase seconda studi sulla nuova musica*. Vi analizza i contributi italiani: Berio, Castiglioni, Clementi, Evangelisti, Bussotti, Donatoni. Fu una tempesta. E’ stato il nostro libro di formazione. Molte composizioni di cui parla nel libro le aveva ascoltate a Palermo. Difatti nella dedica “agli amici” ricorda Angelo Faja, primo flauto dell’Orchestra Sinfonica Siciliana, con Sylvia Brigham, Mariolina De Robertis, Jean Claude Casadesus, Italo Gomez, Daniele Paris, David Tudor “che per primi ci hanno insegnato queste musiche”.

La bibliografia di Bortolotto è scandita dai novi eleganti tomi editi da Adelphi: *La consacrazione della casa, Est dell’Oriente, Dopo la battaglia, La serpe in seno, Wagner l’oscuro, Fase seconda, Corrispondenze, Fogli multicolori*. Fuori collana il fondamentale *Introduzione al Lied romantico*.

Un lavoro immenso, sedimentato, che apre prospettive inedite smantellando i luoghi comuni più radicati, ridefinendo la musicologia sulla base di un infallibile percezione della forma interrelata con la letteratura, la pittura, come elemento essenziale del canone occidentale. Penso al libro su Strauss *La serpe in seno*. Dal 1911 - afferma Bortolotto - Strauss si schiera o più correttamente considera come una possibile variante una poetica che - incredibile a dirsi - non è poi lontana dalle formulazioni di Parigi: Cocteau, il Gruppo dei Sei, Stravinskij.

"Stravinskij - afferma Bortolotto - orecchio di implacabile attenzione colse il punto di sutura tra due pratiche ritenute incompatibili, quando dopo aver espresso il suo rispetto, confinò in una nota il riconoscimento che ci sta a cuore: «La gioiosa fuga del *Capriccio* e il duetto italiano che la precede mi piacciono più di qualsiasi altra cosa di Strauss». Non gli era certo sfuggita nell’opera di congedo la sovrapposizione alla tenue vicende degli incombenti archetipi: esattamente come nella lingua settecentesca di Auden librettista, e si intende nella sua musica. "Bortolotto forte dell’apprezzamento stravinskiano porta alle estreme conseguenze l’approccio neoclassico e sposta alla maturità, agli anni tardi la "grande fioritura straussiana", essendo tutte le opere posteriori al *Rosenkavalier* "eventi di novità sensazionali", e pone al centro di questa nuova periodizzazione *Ariadne auf Naxos*, certo la più "parigina" delle

opere di Strauss, mentre *Capriccio* si rivela oggettivamente come l'estremo documento del riepilogo delle forme eterne in un tempo sospeso se non eliso. Insomma un terremoto. Penso a *Dopo la battaglia*, forse il suo capolavoro che muta radicalmente la lettura di musicisti come Saint-Saëns, Chabrier, Chausson. In loro – scrive con sintesi fulminante – si affrontano “con incerta fortuna terrore simbolista ed ebanisteria neoclassica”. Nella tensione dei due poli Bortolotto demolisce l'inutilità di una definizione di musica al quadrato perché “la pratica neoclassica trova la controparte felice nell'invenzione *ab imis*”. E con un salto vertiginoso, tipico della sua scrittura in parete, richiama Benjamin laddove afferma “l'intensità autentica produttiva si attua nella tensione tra il modello e la variante. E' il contrario di ogni originalità pura e semplice”. E' questa la chiave di Bortolotto per riscrivere il canone?

Nell'intervista per i suoi novant'anni Bortolotto esibisce la sua immutata verve. Conversatore inarrestabile amava tirare tardi, in un continuo e sfrenato gioco pirotecnico di rapidi ammicchi, tramortendo l'incauto interlocutore con le sue idiosincrasie, giudizi taglienti senza scampo, osando l'inosabile. Saliva nel falsetto, s'impuntava nel ritmo. Inesauribile. Mario Bortolotto lascia un corpus di saggi unico in Italia. A guardarlo nella sua impalcabile e coerente progressione si rimane stupiti per tanta operosità, ma anche intimoriti per l'onniscienza che sprizza da uno stile sedimentato, stratificato, difficilissimo, continuamente illuminato da eclettici éclats e da associazioni determinate che la sua mente-biblioteca di lettore onnivoro gli consentiva. Tra qualche anno i suoi lettori avranno bisogno di schiere di esegeti, note a piè pagina, per comprendere i riferimenti nascosti e palesi della sua scrittura. Che sa essere anche molto divertente, come nel caso del “memorando” saggio sull'operetta viennese, che il Nostro intrama nell'alta cultura viennese: Kraus, Hofmannsthal. “Fu questo teatro stravagante, - dice a Gnoli - a un tempo beffardo e rispettoso a insinuarsi nelle menti più acute. Poi la via del futile passò, quasi inavvertitamente, nella *sophisticated comedy* degli anni Trenta. Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch ma anche Carole Lombard e Greta Garbo. L'operetta è stata un fiume che ha fecondato tutto. Era bellissimo andare a teatro a Vienna non più tardi delle otto di sera e poi finire in quelle osterie che ti servivano la Wiener Schnitzel. Difficile farla bene. La carne va battuta e poi molto burro e alla fine un a spazzata d'olio, quel tanto che le dà il brillante.” Ecco un piccolo esempio di vertigine stilistica, per un eloquio - scrittura “in folle” come diceva Adorno di Simmel. *So und so, und so, und so!* Servus.