

LA MUSICA NEL SECOLO DELLE MASSE (MUSICA E SOCIETÀ)

Carlo Sini

Benito Mussolini, probabilmente ispirandosi a Sorel, definì il Novecento “il secolo delle masse”. Sull’uomo-massa, sull’uomo a una dimensione e simili sono stati scritti molti libri. A quel mondo apparteniamo ancora totalmente: quali ne sono le conseguenze? In che modo la presenza delle “masse” ha mutato la vita, anzitutto quella economica, e poi tutto il resto, per esempio la cultura, la filosofia, la percezione del tempo e della storia ecc.? Anche a questo proposito le risposte, le analisi, le congetture sono moltissime e nondimeno lungi dal soddisfare tutte le nostre esigenze di comprensione. Già per esempio chiedere che cosa sono “le masse” genera più dubbi che certezze. Mussolini, che Hitler considerò in questo suo maestro e precursore, intuiva in proposito alcune fondamentali possibilità per l’azione politica; la Scuola di Francoforte allargò l’orizzonte, scorgendo elementi comuni tra le dittature fasciste e taluni aspetti delle democrazie borghesi. Heidegger rincarò la dose: egli lesse il secolo delle masse come il secolo della tecnica, della sua furia sradicatrice e insieme della sua forza di appiattimento del linguaggio e del pensiero ridotti a mera chiacchiera, a vacua informazione e ad alienazione “pubblicitaria”. Già Marx aveva pronosticato e constatato l’alienazione dei corpi e delle anime e Nietzsche aveva forse visto qualcosa di tutti.

Questo, detto in modo succinto e per vaghi cenni, lo sfondo. A partire da esso mi propongo di svolgere di getto una serie di riflessioni, molto estemporanee, in forma di libero commento a un libro straordinario: *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo* di Alex Ross (trad. it., Bompiani, Milano 2009). Alex Ross, nato a Washington nel 1968, ha studiato pianoforte, oboe, composizione e teoria musicale. Inoltre ha frequentato a Harvard studi di storia europea e di letteratura inglese. È critico musicale del “New Yorker” dal 1996. Ha conseguito vari riconoscimenti e premi internazionali per i suoi contributi nel campo della musica contemporanea. Il suo libro è un meraviglioso affresco che coniuga la musica, la cosiddetta grande musica, ma non solo, con la storia del ‘900 e la storia con la musica: un libro sicuramente da leggere anche da parte di chi non abbia particolari competenze in campo musicale. Cosa questo propriamente significhi emergerà, come confido, nel seguito delle mie riflessioni. Sicché, per la premessa a ciò che segue, mi fermo qui.

La musica nel suo complesso è un’arte assai diffusa; forse più diffusa della poesia e della pittura. Coinvolge infatti “masse” di ascoltatori e fruitori. Tuttavia è anche la meno conosciuta delle arti, soprattutto proprio in Italia. Il suo insegnamento scolastico è stato da sempre assente o deficitario. Un fenomeno assai comune è quello di persone molto colte che non capiscono nulla di musica, che non la frequentano, che non la amano, che vivono benissimo facendone in sostanza a meno. Queste persone si vergognerebbero di mostrarsi ignoranti del Perugino, di Ariosto, Goethe, Canova o Montale, ma non sono affatto turbate dal loro ignorare del tutto Palestrina, Monteverdi, Haydn, Debussy o Stravinsky. La musica è giunta ultima tra le arti a conquistare un prestigio culturale pari alla letteratura ecc. Nonostante la grande rivoluzione culturale e morale imposta al mondo aristocratico e borghese da Mozart e da Beethoven, nonostante Schopenhauer, che proclamò e teorizzò la musica come

prima delle arti, la più vicina al linguaggio e alla verità del mondo, la conoscenza della musica nel mondo della cultura è ancora largamente deficitario e soffre di una millenaria emarginazione.

A ciò si suole aggiungere che la musica non è per tutti, per via di doti naturali di orecchio che non sono universali. Non so quanto questo argomento sia fondato. Nella mia triennale esperienza di giovane insegnante di educazione musicale nella scuola media italiana non ho incontrato casi di inguaribile sordità musicale. So però che la diseducazione musicale e lo scempio che in ogni famiglia si compie dell'orecchio dei bambini sin dalla prima infanzia spiega ai miei occhi la diffusione immensa che, ormai sull'intero pianeta, caratterizza la cattiva musica, rendendo popolari le più assolute banalità e idiozie musicali. Come si vede, sono su questo argomento molto animoso (Ross lo prevedeva, parlando dei suoi contemporanei e dei suoi lettori). Questo della musica "di massa" e "di consumo" è un rovello che mi accompagna e che si collega però ad altri più rispettabili argomenti. Inutile insisterci, visto che ci tornerò di sicuro. Aggiungerò solo: vorrei che tutti, ma proprio tutti o almeno quasi tutti, si emozionassero e gioissero con me all'ascolto della "buona musica" e nella scoperta delle sue meraviglie; soprattutto vorrei che tutti, ma proprio tutti, si rendessero conto delle ignobili cretinerie musicali delle quali non sembra oggi che si possa fare a meno nei luoghi pubblici, nei festival canzonieri, vere sagre dell'orrore imbecille, nella spropositata valanga di dischi venduti nel mondo e che a me paiono esempi evidenti di ciò che la legge definiva un tempo "circonvenzione di incapace".

Nella Prefazione Ross osserva che «nel XX secolo la vita musicale si è disintegrata in una massa brulicante di culture e sottoculture, ciascuna con le sue regole e il suo gergo. Alcuni generi hanno ottenuto maggiore popolarità di altri; nessuno è riuscito a esercitare un vero richiamo di massa» (p.9). Questo è appunto uno degli effetti dell'imporsi della massa o della società di massa: che le gerarchie storiche e la stessa possibilità di ordinare le cose secondo una storia comune vengono meno. Il racconto "teleologico" (lo osserva anche Ross a p.12) che procede per avanguardie e rivoluzioni, per "sovranità" di forme, di idee e di personaggi, nel corso del '900 si sfilaccia e diviene infine impossibile e insensato. Manca un qualsiasi criterio gerarchico di ordine e un'unità di misura del "valore" efficiente e condivisa. Ho già svolto questo argomento nel mio *Da parte a parte. Apologia del relativo* (ETS, Pisa 2009, pp.136 sgg.) e non lo ripeterò qui.

Ross descrive succintamente, ma eloquentemente, la situazione che si è determinata nel corso del XX secolo. Nella musica, «ciò che delizia un gruppo di persone fa venire il mal di testa a un altro. I pezzi hip-hop entusiasmano gli adolescenti e atterriscono i loro genitori. I classici che spezzano il cuore a una generazione risultano insulsamente kitsch alle orecchie dei nipoti» (pp.9-10). In generale la musica contemporanea colta è considerata dai più un «orribile guazzabuglio. Le discussioni si animano facilmente; capita che si diventi intolleranti nei confronti dei gusti altrui, e persino violenti» (eccomi qua evocato!). «A volte per la gente è una sorpresa apprendere che i compositori stanno ancora scrivendo musica». La "massa" pensa che la musica classica sia una musica di morti, una cosa del passato (e in effetti se solo le persone si dessero la pena di consultare i programmi di sala dei concerti e i cartelloni dei teatri d'opera troverebbero buoni motivi per confermarsi in questa opinione). La cosa fa il paio

con ciò che una collega, un tempo mia allieva, la quale insegna in un liceo privato, mi raccontò tempo fa: i suoi ragazzi stupirono moltissimo nell'apprendere che il maestro della loro insegnante era un essere umano vivente che, oltre a essere l'autore del loro manuale, pubblicava in proprio libri di filosofia. "Ma come, dissero, i filosofi ci sono ancora?" Secondo loro erano da tempo tutti scomparsi, tutti morti, insomma "estinti". Per questo li obbligavano a studiarli, si potrebbe aggiungere.

Queste reazioni sono estremamente significative. Ormai non vi è che "plebe", diceva Nietzsche, e aggiungeva che la cultura universitaria tendeva al giornalismo. Come diavolo riuscisse a scorgere l'inizio di questi fenomeni alla fine del XIX secolo è per me incomprensibile, ma è un fatto che ci riusciva. Oggi gli adolescenti dei licei sono tutti ugualmente "plebe", quale che sia la natura "sociale" delle loro famiglie (che sono in generale "plebe" anch'esse). Perciò possono ragionare solo in quanto perfettamente "normalizzati" dai messaggi della cultura di massa (televisione, giornali, programmi elettronici vari ecc.), nella quale cultura non hanno molto spazio la musica colta o la filosofia intese come fatti viventi e operanti. Quindi secondo loro non esistono. Si comincia a capire come si forma la cultura di massa. Di qui la relazione tra la storia (io dico la "storia materiale": cfr. il mio intervento sul primo numero di *Noema*) e per esempio la musica, tema sul quale torneremo.

Importa invece osservare che il quadro generale qui schizzato contiene anche, come sempre accade, qualche conseguenza "positiva". Nella polverizzazione delle pratiche e delle idee musicali accadono di frequente interessanti contaminazioni. Qui il jazz (che personalmente amo molto e conosco abbastanza) ha sicuramente un primato. Le sonorità dell'avanguardia, gli accordi attonali e simili compaiono non di rado presso i musicisti jazz, ma anche, dice Ross, nelle colonne dei film hollywoodiani e nei complessi rock e pop (qui la mia profonda ignoranza non mi consente verifiche, ma sarà come dice lui). Inoltra capita, e capita forse sempre più spesso, che pubblici estemporanei di persone giovani e meno giovani, del tutto musicalmente analfabete, per le quali l'unica musica nota sono le immancabili canzonette e i ballabili del sabato sera e delle feste casalinghe, condotte più o meno casualmente ad ascoltare un concerto di musica "classica" o ad assistere a un'opera lirica, restino imprevedibilmente stupite, commosse ed entusiaste: ma come, è questa la "musica classica"? È questo Beethoven, è questo Bartók, è questo Bizet? Chi se lo sarebbe immaginato! Spesso questi esiti, queste "rivelazioni", vanno a rimorchio di diffusioni mediatiche come un film o uno spettacolo televisivo: allora masse numerose "scoprono" Mozart o Bach; come le moltitudini che visitano la mostra di gran successo e "scoprono" Caravaggio, continuando peraltro a ignorare tutto il resto. Però comprano i cataloghi e i dischi: dei cinque tenori e amenità consimili. Ecco che bene e male, in senso culturale e per così dire, si intrecciano e si confondono: che cosa davvero è bene? Che cosa è male? E in che senso?

Ross pone profondamente la questione, che si può riassumere così: qual è la reale influenza della società, delle sue rivoluzioni politiche e tecnologiche, dei suoi flussi migratori, delle sue riforme scolastiche, dello sviluppo degli interessi economici produttivi, degli interessi del mercato ecc., sulla pratica musicale, sul suo linguaggio, sulla sua diffusione e sulla sua riproduzione? E d'altro canto: qual è l'influenza che il mondo della musica esercita sulla società? Per

esempio potremmo ricordare l'influenza di certa musica popolare al tempo della guerra del Vietnam. "Musica e società": così immaginavo di intitolare queste mie note (poi questo è diventato il sottotitolo), proprio ispirandomi a Ross. Egli per esempio scrive: «In ambito classico è da lungo tempo in voga separare rigidamente la musica dalla società, per proclamarla linguaggio autonomo e indipendente. In un secolo iper-politicizzato quale è stato il Ventesimo, questa barriera è crollata assai di frequente: Béla Bartók scrive quartetti per archi ispirati alle registrazioni sul campo di canzoni folk della Transilvania, Šostacovič lavora alla sua Sinfonia "di Leningrado" mentre i cannoni tedeschi bersagliano la città, John Adams crea un'opera su Richard Nixon e Mao Tse-Tung. Nonostante ciò chiarire il rapporto tra la musica e il mondo esterno resta terribilmente difficile» (p.11). E aggiunge: «questo è il XX secolo ascoltato attraverso la sua musica» (p.12). Un eventuale chiarimento "storiografico" del tema resta largamente incompleto e soprattutto incongruo.

La questione è capitale e tocca in generale tutta la cultura e la stessa filosofia. Farne la "storia" ha costituito per cinquecento anni la base della formazione delle persone colte e il modello per i programmi scolastici superiori; cioè riservati alle classi dominanti della società. In questa ottica la produzione artistica e la produzione di pensieri si associano a motivazioni ideologiche, sottese ai cambiamenti economico-politici e alle forme di potere. Dalla cultura della Chiesa e delle Corti alla cultura delle classi borghesi eredi della Grande Rivoluzione. Tutta la cosiddetta "storia" viene così raccontata, come si è già osservato, teleologicamente, come un luogo di battaglie e di progressi, di retroguardie e di avanguardie, e sempre alla luce e nell'ottica dell'ultimo vincitore. Di tutto il resto è silenzio, come non fosse esistito. Esattamente il contrario di quel che accade oggi: esiste solo ciò che fa spettacolo e avvenimento effimero di massa, che non ha e non può avere "storia" (salvo le assicurazioni in contrario del "commentatore radiofonico", che si inventa improbabili vicende e figure "storiche" del rock, del fumetto e simili, tanto per dare giustificazione e dignità alle sue chiacchiere e alle sue presunte "competenze"); tutto il resto è silenzio. Al più mercede di nicchia per pochi curiosi e appassionati.

Di fatto siamo comunque a un punto in cui l'ideologia "storicistica" non serve più. I giovani la ignorano o la detestano; i vecchi professori ne traggono motivo di indignato giudizio sulla decadenza dei tempi. È un fatto che c'è nel mondo europeo e soprattutto americano molta ignoranza diffusa e crescente, sia in assoluto sia in confronto di ciò che sino a poco tempo fa si riteneva necessario sapere per essere giudicati colti. Ma è anche vero che certe espressioni, certi "autori" che il giudizio ufficiale della grande critica aveva bollato come superficiali e irrilevanti, fenomeni passeggeri del diffondersi del "cattivo gusto" presso il pubblico meno colto, hanno rivelato nel tempo tutta la loro perdurante vitalità. Autori che restavano fuori dai circuiti ufficiali del progresso, che venivano considerati attardati e "superati", sono rimasti vitalissimi e hanno anzi moltiplicato la loro fortuna. Ricordo gli sprezzanti giudizi di Ildebrando Pizzetti e dei critici suoi amici nei confronti di Puccini: musica per commesse dei grandi magazzini sentimentalmente eccitate. Oggi la musica di Pizzetti è pressoché scomparsa dai teatri e dai concerti e non ho bisogno di ricordare come tutti si siano convinti delle buone e non transitorie ragioni del grande successo di Puccini. Il medesimo è da dire di Gershwin: quando ero ragazzo c'era da vergognarsi a dichiararsene ammiratori; si era trattati con sufficienza: un ignobile miscuglio di musica jazz, di canzoni popolari e di imitazioni

discutibili della musica colta. Il fatto che qualcuno confessasse: ma a me piace, era per lui motivo di pubblico compatimento. A tanto arrivava la dittatura “storica” delle avanguardie e della critica superciliosa. Ross lo ricorda a sua volta così: «Le storie della musica a partire dal 1900 prendono spesso la forma di un racconto teleologico, di una narrazione ossessionata dal suo punto d’arrivo, piena di balzi in avanti e di eroiche battaglie con la borghesia filisteica. Quando il concetto di progresso assume un’importanza eccessiva, molte opere vengono estirpate dalla memoria storica perché non hanno niente di nuovo da dire. Questi lavori sono spesso quelli che hanno trovato un pubblico più vasto: le sinfonie di Sibelius e Šostacovič, *Appalachian Spring* di Copland, i *Carmina Burana* di Orff. Si sono formati due repertori distinti, uno intellettuale e l’altro popolare. In queste pagine si fondono: nessun linguaggio viene giudicato intrinsecamente più moderno di un altro» (p.12). E del resto non è più questione di Sibelius (che un direttore sensibile e intelligente come Leibowitz dichiarava di esecrare ed esponeva a pubblico ludibrio); oggi è questione per esempio di De André: cantautore oggetto di un culto la cui popolarità attraversa ogni livello sociale e culturale.

Il racconto di Ross prende le mosse dal 16 maggio 1906: data della esecuzione della *Salome* di Richard Strauss nella città austriaca di Graz. La prima si era svolta a Dresda cinque mesi prima e aveva dato luogo a un effluvio di scandalizzati commenti. Anzitutto per l’argomento: Strauss aveva messo in musica, parola per parola, il dramma di Oscar Wilde del 1891, in cui il ben noto e “degenerato” scrittore irlandese, di cui i benpensanti non osano neppure pronunciare il nome, erotizza in modo intollerabile e decisamente “decadente” la vicenda biblica. Non solo per l’attrazione incestuosa tra Erode e la figliastra, ma poi per i gesti con i quali la giovane principessa «erotizza spudoratamente il corpo di Giovanni Battista e indulge a un tocco di necrofilia» (p.23). L’altro motivo di scandalo era la musica: una partitura dissonante come mai si era udito prima, un guazzabuglio selvaggio di sonorità al limite del frastuono gratuito e del rumore. I severi censori della Vienna imperiale avevano assolutamente vietato la rappresentazione di *Salome* al Regio Teatro dell’Opera, nonostante il giudizio molto favorevole del grande direttore e compositore Gustav Mahler, che di Strauss era amico e ammiratore e che del Teatro dell’Opera di Vienna era l’indiscusso animatore e protagonista. Di qui la scelta di Graz e l’esplosione di un diffuso interesse tra il culturale, il mondano e il pruriginoso.

In quel giorno di maggio convergono a Graz personaggi già molto famosi o che lo sarebbero diventati, come il citato Mahler, accompagnato dalla bellissima quanto discussa moglie Alma; il giovane Arnold Schoenberg, anche lui compositore molto controverso, accompagnato dal cognato, a sua volta noto compositore, Alexander Zemlinsky, e da non meno di sei suoi allievi, tra i quali Alban Berg, destinato a un grande futuro; la vedova di Johann Strauss II, l’autore del famosissimo valzer *Sul bel Danubio blu*, quasi a rappresentare la vecchia Vienna; e poi molti appassionati di musica arrivati dalla capitale austriaca e da altri luoghi della Germania e dell’Europa. Anche il molto celebre e popolare Giacomo Puccini (chi se lo sarebbe immaginato) si era messo in viaggio dall’Italia, per ascoltare, come scrisse in una lettera, la “terribile cacofonia” del geniale Strauss. Bisogna aggiungere un Adolf Hitler diciassettenne, reduce dall’ascolto di una esecuzione memorabile del *Tristano e Isotta* di Wagner sotto la direzione di Mahler a Vienna. Hitler, molti anni dopo, confidò al figlio di

Strauss di essersi fatto prestare i soldi dai parenti per arrivare a Graz e forse c'è da credergli quanto alla sua presenza effettiva quella sera.

Ha scritto Berg che tutta una gran massa di persone, giunte da ogni parte, erano prese da «febbrile impazienza e sconfinato entusiasmo», mentre, sul far della sera, si attendeva l'inizio della rappresentazione. Strauss e Mahler, i massimi rappresentanti della musica austrotedesca del momento (Strauss era divenuto famosissimo a soli 24 anni con la composizione del poema sinfonico *Don Giovanni*), «passarono il pomeriggio sulle colline sopra la città, come raccontò Alma Mahler nelle sue memorie. Un fotografo ritrasse i compositori davanti al teatro dell'opera, mentre si accingevano a compiere la loro escursione: Strauss sorridente con il suo cappello di paglia, Mahler che socchiudeva gli occhi nella luce del sole. Il gruppo visitò le cascate e pranzò in una trattoria, dove si sedette a una semplice tavola di legno» (p.20). Mahler aveva 46 anni e Strauss 41. A Vienna (e poi in tutta Europa) Mahler era un personaggio universalmente famoso: i vetturini lo indicavano ai loro passeggeri e ai turisti, quando lo scorrevano sulla Ringstrasse, mentre si dirigeva a passi veloci verso quel Teatro dell'Opera che ancora oggi possiamo ammirare.

Mahler non era del tutto digiuno della *Salome*: l'anno prima, riferisce Ross, Strauss aveva suonato e cantato per lui la partitura in un negozio di pianoforti di Strasburgo. I passanti si fermavano a guardare e si affollavano nel tentativo, premendosi contro le vetrine, di sentire qualcosa della musica. Tuttavia l'esecuzione di Graz colpì profondissimamente Mahler, frustrato di non essere riuscito a ottenere di dirigerne la rappresentazione a Vienna. La città di Graz, capitale della Stiria, 150.000 abitanti, si era lasciata convincere dal critico Ernst Decsey, amico di Mahler, a ospitare l'evento, allettata dalla certezza di un «successo di scandalo» e in effetti quel 16 maggio la città era in preda a grande eccitazione. Ha scritto Decsey nella sua autobiografia: «I capannelli si formavano e si dividevano in continuazione. I filosofi da bar pontificavano su quello che stava succedendo (...). Il tutto esaurito nei tre spettacoli. I facchini si lamentavano e gli albergatori cercavano le chiavi delle cassaforti». Quando Mahler e Strauss compaiono al teatro dell'opera il pubblico, ammassato nel ridotto, ondeggia in preda a una sorta di agitazione nervosa. «L'orchestra accolse Strauss sul podio con una fanfara e il pubblico applaudì freneticamente. Poi scese il silenzio, il clarinetto suonò una scala delicatamente sinuosa e il sipario si alzò» (p.23). Alla fine «da folla esplose in un boato d'entusiasmo e fu questa la cosa più scioccante». «Sui palcoscenici dell'opera tedeschi non si era mai visto qualcosa di tanto satanico e artistico», scrisse ammirato Decsey. «Quella sera, racconta Ross, Strauss tenne corte all'Hotel Elefant, in una riunione che non si sarebbe mai più ripetuta cui presero parte Mahler, Puccini e Schoenberg. Quando qualcuno disse che avrebbe preferito spararsi piuttosto che imparare a memoria la parte di *Salome*, Strauss replicò "Anch'io" suscitando l'ilarità generale. Il giorno dopo il compositore scrisse alla moglie Pauline, che era rimasta a Berlino: "Sta piovendo e sono seduto sulla terrazza dell'albergo, per annunciarti che la *Salome* è andata molto bene, un enorme successo, la gente ha continuato ad applaudire per dieci minuti, fin quando non è calato il sipario e via dicendo"» (p.27). *Salome* fu rappresentata in 25 città e fu un trionfo assoluto. Il Kaiser Guglielmo II si era detto spiaciuto che Strauss avesse composto quest'opera scandalosa. «Io gli voglio molto bene, pare abbia confidato, ma la cosa lo danneggerà terribilmente». Si sbagliava. Divertito Strauss replicherà in

privato: mi ha così danneggiato che mi ha consentito di costruire la mia villa di Garmisch.

Leggiamo anche la conclusione di questo episodio. «La première austriaca della Salome fu soltanto uno degli eventi di una stagione ricca di novità ma, come la saetta di un lampo, illuminò un mondo musicale alle soglie di un cambiamento traumatico. Il passato e il futuro si stavano scontrando; i secoli stavano per avvicinarsi dalla sera al mattino. Mahler sarebbe morto nel 1911 e parve portare con sé l'era romantica. Con la Turandot di Puccini, incompiuta alla sua morte nel 1924, si sarebbe praticamente conclusa la gloriosa storia operistica italiana che era iniziata a Firenze alla fine del XVI secolo. Schoenberg, nel 1908 e 1909, avrebbe scatenato suoni terrificanti che lo misero in un contrasto insanabile con la vox populi. Hitler avrebbe preso il potere nel 1933 e tentato di annientare un popolo. E Strauss sarebbe vissuto fino a un'età surreale. “Sono veramente sopravvissuto a me stesso”, disse nel 1948. Al tempo della sua nascita la Germania non era ancora stata unificata e Wagner non aveva compiuto l'Anello del Nibelungo. Quando Strauss morì, la Germania era stata divisa in due nazioni e i soldati americani fischiavano Some Enchanted Evening per le strade tedesche» (pp.28-9).

Il successo di Strauss lasciò Mahler del tutto interdetto. Lui e il suo amico procedevano, ognuno a suo modo, in rotta di collisione clamorosa con la tradizione: non era ragionevole aspettarsi che il pubblico (la vox populi) li capisse. E infatti Mahler non godeva di molto successo come compositore. Se ne consolava dicendo “Il mio tempo verrà”. Profezia azzeccata: il suo tempo è venuto, ma in un'epoca nella quale i fastigi della musica colta esistono solo per una parte, molto limitata, di pubblico e non hanno eco pubblica universale. Come mai però Strauss riscuoteva tanto successo già nel presente? Anche Alban Berg se lo chiese. Dopo la rappresentazione della Salome si riunì con i colleghi e gli amici in un ristorante e avviò ampie discussioni nel merito. Con un tocco molto brillante Ross suppone, non senza motivo, che abbia usato più o meno le parole di Adrian Leverkühn, il personaggio principale del Doctor Faustus di Thomas Mann. In questo celebre romanzo Mann affronta il tema della avanguardia musicale e del suo “patto col diavolo”, inteso a dissolvere tutte le (supposte) virtù della buona borghesia. Leverkühn è modellato sulla figura di Schoenberg, del quale Mann aveva notizie da Theodor Adorno, come lui emigrato negli Stati Uniti per l'avvento di Hitler. Adorno si risentì, quando si rese conto di come Mann si era servito di lui, scoprendovi la presenza di un fondo di ironico disprezzo nei suoi riguardi. Alla personalità di Mann, così del tutto fuori misura in ogni senso, la piccola, miserabile, ignobile figura umana di Adorno suscitava legittimo disgusto. In ogni caso, Mann immagina che Adrian Leverkühn assista a Graz alla rappresentazione della Salome, come infatti accadde alla sua figura reale di riferimento, il giovane Schoenberg, e così spiega acutamente il successo di Strauss: «Il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante. Mai avanguardismo e sicurezza di successo si sono uniti in maggiore confidenza. Non mancano gli affronti e le dissonanze, e poi però quella bonaria condiscendenza che fa la pace con il timorato di Dio e gli fa capire che, in fondo, la cosa non è tanto grave» (p.28). Forse anche Berg la pensava così. Il “caso Strauss” è infatti tanto complesso quanto emblematico. Avremo modo di tornare sulle contraddizioni umane, musicali e politiche di Strauss; egli è peraltro una anticipazione di futuri, molto astuti, talenti, abilissimi nel generare quel

tipo di scandalo che produce nel contempo immensa attenzione e molto successo mondano ed economico. Sono le contraddizioni dell'avanguardia, perché anch'essa frequenta infine il mondo delle masse, ovvero la sua logica mercenaria fondata sul "rumore", sulla "informazione" e sull'ignobile conformismo dell'anticonformismo: un atteggiamento che diviene sempre più di moda e che infine si identifica proprio con il fenomeno, grottesco, ridicolo e furbo (ma anche a suo modo "talentuoso") della moda. E in un certo senso Strauss ha addirittura prolungato la sua capacità di acquisire facile popolarità anche nel nostro tempo. Scrive Ross: «Strauss aveva un talento per gli attacchi. Nel 1896 creò quella che potrebbe essere considerata, dopo le prime note della Quinta di Beethoven, la più celebre apertura della storia della musica: 'l'alba sulla montagna' del *Così parlò Zarathustra*, utilizzata molto efficacemente nel film di Stanley Kubrick 2001. *Odissea nello spazio*» (p.24).

Un'ultima importante notazione. Mentre a Graz e nel mondo musicale si verificava quella piccola rivoluzione, nel mondo della vita quotidiana si annunciavano ben altre rivoluzioni. «I giornali riportavano le notizie provenienti dalla Croazia, dove un movimento serbo-croato stava acquisendo slancio, e dalla Russia, dove lo zar era in contrasto con il primo parlamento del paese. Entrambe le notizie preannunciavano il caos futuro: l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando nel 1914, la rivoluzione russa del 1917. Per il momento l'Europa conservava però la sua facciata civile. Veniva riportata la frase del ministro della guerra britannico, Richard Haldane, che diceva di amare la letteratura tedesca e di recitare con piacere brani del *Faust* di Goethe» (p.20). Qual è la connessione tra le rivoluzioni culturali e quelle economico-politiche? Come si può avviare fruttuosamente una riflessione nel merito? Per ora mi accontento di aver sollevato il problema.