

3 Tascabili

Un ringraziamento particolare al Presidente del Consiglio Regionale (IX Legislatura) del Friuli Venezia Giulia per il sostegno offerto alla presente pubblicazione, e alla Direzione del Civico Museo della Risiera di San Sabba Monumento Nazionale (Trieste) per aver ospitato l'iniziativa "Musica e creatività artistica nei campi di concentramento".

progetto
Tassinari/Vetta

impaginazione
Mauro Rossi

© Copyright 2010 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
<http://eut.units.it>

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

ISBN 978-88-8303-279-0 (print)
ISBN 978-88-8303-745-0 (online)

Il pentagramma di ferro

Musica e creatività
nei campi
di concentramento

a cura di

Alessandro Carrieri

Giuliana Parotto

Sommario

- 7** **Prefazione**
di Alessandro Carrieri e Giuliana Parotto
- 15** **Presentazione**
di Giuliana Parotto
- 21** **La musica in gabbia**
Quirino Principe
- 59** **La creatività del male**
Claudio Bonvecchio
- 70** **Note per un'esecuzione**
Pierpaolo Levi

Prefazione

Alessandro Carrieri

Giuliana Parotto

Amnesso che nel pensiero politico e filosofico il problema del male sia mai stato davvero assente, anche laddove non era esplicitamente tematizzato, certamente nessun altro avvenimento storico ha seppure lontanamente eguagliato la Shoah nel riportare con prepotenza al centro della riflessione teorica l'antica domanda teologica, prima che politica, attorno all'origine e alle ragioni del male. In questo quadro di forte tensione, morale, filosofica e politica, che ha caratterizzato la fine del XX secolo e che non ha perso la sua immensa spinta propulsiva nemmeno oggi, ha preso corpo l'iniziativa organizzata dalla cattedra di Filosofia della Politica della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Trieste, dall'Associazione musicale "Vox nova Tergeste" e dal Gruppo Strumentale Universitario di Trieste, in collaborazione con il Dipartimento di Storia e Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Trieste, di cui il presente volume raccoglie, almeno in parte, il ricordo. Il titolo "Musica e creatività artistica nei campi di concentramento" circoscrive il tema attorno a cui si sono concentrati l'interesse, le passioni e gli sforzi teorici di due studiosi di indiscusso valore scientifico – Quirino Principe e Claudio Bonvecchio – di cui il volume restituisce le relazioni, introdotte da un intervento di Giuliana Parotto che ha moderato la discussione. Ad arricchire il volume, nella parte finale, c'è uno scritto del M° Pierpaolo Levi che analizza, dal punto di vista tecnico musicale, due brani compo-

sti nel Ghetto di Terezín (*Theresienstadt*). Ma l'iniziativa non si è limitata alle due conferenze. Accanto ad esse, quasi a emblematico completamento, ha trovato posto il tentativo di evocare l'esperienza della musica concentrazionaria, rivivendone i suoni e, con essi, le emozioni, le tensioni: il pianista triestino Pierpaolo Levi ha tenuto un concerto eseguendo musiche composte dai deportati nel Ghetto di *Theresienstadt*. Non meno piena di significato è stata la scelta della sede. La conferenza ed il concerto hanno avuto luogo presso il Civico Museo della Risiera di San Sabba Monumento Nazionale, campo di concentramento, di transito e di soppressione sistematica dei detenuti, «l'unico in Italia e nell'Europa occidentale occupata a essere dotato di un forno crematorio»¹. Si tratta del primo concerto di pianoforte, che trova spazio all'interno di questa struttura. Anche ciò è significativo: la memoria dell'esperienza concentrazionaria è e deve essere qualcosa di vivo, un monito costante, una spinta profonda a mantenere desta l'attenzione.

L'obiettivo della conferenza e del volume qui presentato, è quello di portare un nuovo contributo, di tipo musicologico e filosofico, alla riflessione sulla Shoah². Il tema affrontato – la musica – pare periferico ed apparentemente meno importante di altri. E tuttavia investe, come risulta dagli interventi dei relatori, un'importanza davvero centrale. Per almeno due motivi diversi. Anzitutto perché porta ad un'intensità massima le domande che scaturiscono in generale dall'esperienza concentrazionaria. Come è possibile comporre e suonare della musica in condizioni estreme, come quelle nei campi di concentramento? Questa domanda cui Quirino Principe cerca di rispondere nella sua relazione, fa scaturire quella più urgente, che diviene paradigmaticamente il nuovo più radicale punto di partenza: «L'amore per la musica e l'educazione musicale sono sufficienti a garantirci contro l'orrore?». La risposta, come sottolinea lo stesso Principe elencando una serie di esempi che vanno dal rapporto di Hitler con Wagner a quello di Willem Mengelberg con Mahler a quello di Otto Dietrich zur Linde con David Jerusalem nel breve racconto *Deutsches Requiem* di Jorge Luis Borges, risulta essere alquanto problematica. Quello che emerge è, tuttavia, una forma particolare di legame tra l'odio e la musica.

Secondariamente la riflessione sulla musica è importante perché l'esperienza della musica concentrazionaria diviene il luogo privilegiato per una riflessione generale sul rapporto tra musica e politica, offrendo un terreno adatto per l'elaborazione di strumenti e categorie teoriche che permettono di penetrare con più acutezza i problemi e le tematiche proprie del mondo contemporaneo. Non desta stupore alcuno che, a

partire dalle tematiche legate alla musica nei Lager, Quirino Principe si spinga più oltre e giunga ad interrogarsi attorno alle condizioni politiche, culturali, psicologiche ed anche religiose che portano ad un rifiuto lugubre e spesso violento dell'esperienza musicale. Principe si chiede «Com'è possibile odiare e in quali forme la musica?». La risposta va ricercata, seguendo le tesi dell'autore, estendendo lo spettro ad ogni attività culturale, perché l'odio per le arti ed in particolare per la musica si annida in ogni forma di potere sia esso politico, finanziario, religioso, giudiziario o mediatico. La musica racchiude infatti un potenziale liberatorio che tende a "far saltare" le costruzioni chiuse e intolleranti. Ma musica e odio sono tra loro collegati da un filo ancora più sottile, un rapporto a cui Quirino Principe conferisce sistematicità, distinguendo due modalità attraverso cui si viene a creare l'odio per la musica. La prima riguarda la modalità *logico-semantica* di odio, la quale si riferisce al *logos* della musica. Un esempio è proprio il nazismo in cui la musica, citando l'intervento di Principe, «ha il fine di distruggere tutto ciò che è anti-germanico, plutocratico, ebraico, straniero». La seconda modalità, *ontologica*, si riferisce alla musica in quanto tale. La totale negazione della musica non è qui caratteristica di uno specifico regime politico, che magari ne sfrutta per altri versi il potere galvanizzante ed omologante, bensì secondo la tesi di Principe, trova le sue radici nelle religioni monoteistiche.

Ora, al di là delle "colpe storiche" che si vogliono far emergere nella genealogia del rapporto tra la musica da un lato e l'odio e la persecuzione politica dall'altro, figlie certo di una ricca e cospicua tradizione intellettuale, ma anche molto discusse e, almeno per quanto riguarda i curatori di questo volume non pienamente condivisibili, ciò che nell'intervento di Quirino Principe si affaccia, caratterizza, in genere, la riflessione contemporanea sulla Shoah. Si tratta di quella bifocalità con cui la Shoah si è andata sempre più caratterizzando, da un lato come evento storico fondamentale da indagare e illuminare in tutte le sue pieghe e i suoi recessi, dall'altro come evento epocale che ha cambiato radicalmente il modo di pensare, introducendo nuovi concetti e nuove sensibilità soprattutto nella riflessione filosofica e politica. Sotto questo secondo punto di vista la Shoah viene interpretata «come un fenomeno tipicamente moderno che non può essere compreso fuori dal contesto delle tendenze culturali e delle conquiste tecniche della modernità»³. D'altro canto, è proprio nel passaggio a questo secondo più complesso livello, che ancora seppure «la filosofia del *dopo Auschwitz*, ha cercato di confrontarsi con questo simbolo del male» – come ci ricorda Fabio Minazzi⁴ – «[...] lo ha fatto male, in modo spesso non persuasivo e, comunque con un notevole ritardo

storico, senza mai assumere, Auschwitz come un'autentica lacerazione, in grado di turbare veramente la quotidiana riflessione filosofica»⁵. La discussione sulla Shoah è rimasta per lungo tempo infatti fuori dal discorso filosofico, «Auschwitz è stato un terremoto filosofico, che ha prodotto un formidabile incentivo a rimettere in discussione l'intera tradizione di pensiero occidentale, ma come evento ha resistito a griglie categoriali vecchie e nuove»⁶. Un segno evidente dell'incapacità di andare a fondo all'esperienza concentrazionaria, nella forma, ad esempio, del pensiero sull'alterità⁷ e sulla differenza, si evidenzia nel riemergere di sentimenti razzisti, nel riattivarsi di meccanismi vittimari, tanto sul piano simbolico quanto sul piano della realtà: persecuzioni, ritorsioni nei confronti di uno specifico gruppo etnico, di una specifica comunità, sono fenomeni evidenti ed anche politicamente ben sfruttati. L'«Altro» è assunto a capro espiatorio «che attira su di sé l'odio universale»⁸, la vittima che, in situazioni di disordine politico, di caos e di incertezza, viene «sacrificata», talvolta non solo metaforicamente, per permettere che l'ordine sia restaurato, che si trovi un nuovo inizio con l'espulsione del male e del negativo. Ecco perché riflettere ancora sulla Shoah, che deve essere «compresa filosoficamente [...] per meglio contrastarla, combatterla e annichirla, anche nelle sue inquietanti risorgenze contemporanee»⁹.

Accanto al pensiero attorno all'alterità si affianca un secondo importante tema che fa di Auschwitz¹⁰ il centro della riflessione filosofico politica contemporanea. Si tratta della riflessione sul totalitarismo¹¹ e, dentro questa, sulla biopolitica sotto la cui insegna si articolano le domande più pressanti ed anche più inquietanti sollevate dal pensiero politico contemporaneo. In quest'ottica, evidentemente, il campo di concentramento assume un ruolo centrale, in quanto è l'espressione estrema del meccanismo totalitario e contestualmente anche il punto di partenza per comprendere filosoficamente il nazismo. Al centro vi è, infatti, l'antisemitismo, che, analizzato all'interno del sistema concentrazionario, rivela un nucleo «biopolitico», lucidamente illustrato da Giorgio Agamben, che lo colloca in quel progetto di desoggettivazione e deumanizzazione tenacemente perseguito dal nazismo e sistematizzato nei campi, «dove le razze inferiori dovevano essere eliminate e la nuova razza dominatrice forgiata nella prova dell'esercizio del più terribile dei poteri»¹². Tale sistema è «il più assoluto spazio biopolitico che sia mai stato realizzato, in cui il potere non ha di fronte a sé che la pura vita senz'alcuna mediazione. Per questo il campo è il paradigma stesso dello spazio politico nel punto in cui la politica diventa biopolitica»¹³. Nel lager «si realizza la fusione di *homo faber* e *homo necans*, [...] esso è insieme fabbrica dello sterminio

e trincea della disumanizzazione»¹⁴, là l'uomo è ridotto, appunto, a pura realtà biologica. Ricorda Jean Amery, deportato ad Auschwitz, come nel Lager non ci sia posto per il pensiero. Riprendendo Karl Kraus, che con sguardo profetico scriveva fin nei primi anni del III Reich, «il verbo però, quando si destò il mondo», Amery denuncia l'eterno perire del Verbo: «Il verbo perisce ogni qual volta una realtà pretende di essere totalità. Per noi è perito da molto tempo ormai»¹⁵. Non senza ironia, osserva come Sartre dichiarasse di aver impiegato più di trent'anni per sbarazzarsi del tradizionale idealismo filosofico; nel campo di concentramento «Noi, posso garantirlo, abbiamo fatto più in fretta. Di solito qualche settimana di permanenza nel Lager era sufficiente per provocare questo disincanto verso l'inventario filosofico, per il quale spiriti magari infinitamente più dotati e acuti devono lottare un'intera vita»¹⁶. La compiuta riduzione dell'uomo alla sua realtà biologica coincide dunque inevitabilmente con la distruzione della sua dimensione filosofica – la dimensione che articola e porta ad espressione la natura spirituale dell'uomo stesso. Al tempo stesso è altresì, come si evince dalle parole di Amery, anche espressione e denuncia del fallimento della filosofia stessa, che, al pari della religione, non è stata capace di trattenere e respingere la follia totalitaria. Così l'esperienza concentrazionaria assume valore paradigmatico: compendia tanto il fallimento della filosofia quanto i nuovi orizzonti della biopolitica. Ecco perché l'esperienza concentrazionaria si offre sempre di nuovo come imprescindibile terreno di studio, fecondo tanto per la riflessione sulla nuova epoca che essa ha annunciato, quanto come oggetto di sempre rinnovata indagine storica.

Alla luce di queste considerazioni, il tentativo di formulare, attraverso gli strumenti filosofici, una riflessione che ci aiuti a comprendere lo sterminio compiuto dal nazismo e la sua *Weltanschauung*, ci spinge ancora a ritornare per «meglio intendere la precisa responsabilità storica delle concrete azioni criminali poste in essere dal nazismo (e dai nazisti)»¹⁷, ai campi di concentramento. Questo sembra l'approccio migliore per un'analisi storico-critica della Shoah e del ruolo morale, individuale e collettivo svolto dai tedeschi¹⁸. Qui la domanda si fa più concreta: come si è potuto comporre e suonare della musica nei Lager nazisti, luoghi di morte, luoghi del *Hier ist kein warum* come ricorda Levi in *Se questo è un uomo*? Le parole di Viktor Ullmann, forse il protagonista più importante della *Lagermusik*, ci possono aiutare a comprendere questo mistero dell'animo umano. Nell'agosto del 1944 rinchiuso nel Ghetto di *Theresienstadt*, Viktor Ullmann scrisse un testo dal titolo molto eloquente *Goethe und Ghetto*:

Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrieben, meist um den Bedürfnissen der Freizeitgestaltung des Ghettos zu genügen. [...] **Zu betonen ist, daß [...] wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kunstwille unserem Lebenswillen adäquat war**¹⁹.

Nonostante le privazioni e dopo la morte della moglie e dei figli ad *Auschwitz*, Ullmann continuò a comporre ed impegnarsi nelle attività culturali di *Theresienstadt*, senza mai perdere quella “scintilla spirituale”, che è l’oggetto della relazione di Claudio Bonvecchio. La scintilla spirituale è quella Luce capace di mostrarci «l’essenza dell’uomo e la sua originaria natura spirituale: quella natura spirituale che si eleva sul Male, vincendolo». La musica assurge, nel fallimento della filosofia, ad ultimo baluardo, una sorta di *kat’ekon* contemporaneo, che respinge la riduzione dell’uomo a pura realtà biologica. Questo le è possibile perché si compone, secondo la suggestiva tesi di Bonvecchio, di due componenti che non possono essere scisse: il ritmo e la misura. Il ritmo, che l’autore associa all’immediata forza vitale, è ciò che rende la musica anche pienamente partecipe alla tremenda realtà del male. Sotto l’insegna del ritmo troviamo non la musica di Viktor Ullmann e di quanti come lui ebbero la fortuna di poter comporre o far parte di qualche *Lagerkapelle*, ma la musica dei tanti deportati che erano costretti ad ascoltare, quando essa scandiva il ritmo monotono ed uguale delle giornate. È una musica definita “infernale” che perseguita ed ossessiona «mattina e sera: marce e canzoni popolari care a ogni tedesco»²⁰. È la musica che i *salvati* non possono dimenticare «l’ultima cosa del Lager che dimenticheremo: sono la voce del Lager, [...] Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce alla loro volontà»²¹. È questa la musica in cui si manifesta il Male, nell’intreccio privo di proporzione e luce, nella dimensione profonda e misteriosa dell’inconscio che è anche per ciò stesso infinitamente e smisuratamente creativo. Per Bonvecchio la musica è “creativa” ed esprime “questa creatività [...] in una sua grandiosa ritmicità” – il puro irrompere dell’inconscio. Eppure, nello stesso tempo, accanto al ritmo trova posto la misura, accanto all’inconscio deve prendere posto la coscienza. È nell’armonia, nella struttura razionale che il ritmo ha bisogno di fluire ed imbrigliarsi. Così è grazie «all’armonia del ritmo e della misura applicata alla musica, che un’umanità dolente ed innocente ha avuto la meglio sulla brutalità dei suoi carnefici, restituendo equilibrio e senso al mondo». Ullmann e gli altri protagonisti della *Lagermusik* riescono

a sconfiggere i loro carnefici attraverso «l'esperienza di una armonia musicale che appassiona che fa dimenticare la realtà e che conduce in un'altra e più "luminosa" e totalmente coinvolgente dimensione». Per questo la musica diventa salvezza contro le violenze perpetrate dai nazisti nei Lager: solo la musica, energia vitale e insieme scintilla spirituale, è capace, con il ritmo e la misura, di ristabilire un ordine anche di fronte al Male come furono i campi di sterminio nazisti. È questo il motivo profondo per cui laddove "il verbo perì"²², la musica riuscì a sopravvivere, come «salvezza, come antidoto, come modo di resistere alle sofferenze e alle torture [...] Ma anche come testimonianza di una funzione sua propria di dare forza, raccontare fatti, testimoniare eventi, trasmettere emozioni»²³.

Note

1 Tullia Catalan, voce *Risiera di San Sabba*, in *Dizionario dell'Olocausto*, a cura di Walter Laquer, Torino, 2007, p. 640.

2 Per quanto riguarda le questioni terminologiche si è scelto il termine *Shoah*, già da tempo adottato dagli storici europei, a differenza di quelli anglosassoni che continuano ad utilizzare il termine *Holocaust*. Sul tema si veda Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, Torino, 2001.

3 Zygmunt Barman, *Modernità and the Holocaust*, Oxford, 1989, trad. it. *Modernità e Olocausto*, Bologna, 1992, p. 14.

4 Fabio Minazzi, *Filosofia della Shoah. Pensare Auschwitz: per un'analisi dell'annientamento nazista*, Firenze, 2006, p. 10.

5 Fabio Minazzi, *op. cit.*, pp. 10-11.

6 Pier Paolo Portinaro, *La filosofia politica e le scienze sociali dopo l'Olocausto*, in *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli Ebrei e la memoria del XX secolo*, a cura di Maria Cattaruzza, Marcello Flores, Simone Levis Sullam, Enzo Traverso, vol. III, Torino, p. 208.

7 Si veda la teoria dell'etica dell'Altro da sé di Emmanuel Levinas, dove l'Altro viene inteso come l'individuo diverso e distinto da me. L'etica dell'Altro da sé muove dalla consapevolezza che ogni individualità deve rispettare la differenza dell'altro, differenza che è mistero incommensurabile. Cfr. Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, 1949, 2° ed. aumentata ivi 1967, 1994, trad. it. degli ultimi quattro saggi della 2° ed. in *La traccia dell'altro*, a cura e con postilla di F. Chiamelli, Napoli, 1979; *Étique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo* trad. it. *Etica e infinito. Il volto dell'altro come alterità etica e traccia dell'infinito*, Roma, 1984; *Humanisme de l'autre homme*, Paris, 1972, trad. it. *Umanesimo dell'altro uomo*, Genova, 1985; *Le temps et l'autre*, Paris, 1979, trad. it. *Il tempo e l'altro*, Genova, 1987.

8 René Girard, *La route antique des hommes pervers*, Paris, 1985, trad. it. *L'antica via degli empi*, Milano, 1994, p. 17.

9 Fabio Minazzi, *op. cit.*, p. 17.

- 10** Auschwitz viene spesso utilizzato per indicare tutti i campi di concentramento e come nome- simbolo dello sterminio. Cfr. Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, op. cit.
- 11** Cfr. *La filosofia di fronte all'estremo. Totalitarismo e riflessione filosofica*, a cura di Simona Forti, Torino, 2004.
- 12** Pier Paolo Portinaro, op. cit., p. 214.
- 13** Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, 1995, p. 191.
- 14** Pier Paolo Portinaio, op. cit., p. 216.
- 15** Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, 1977, trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, 2002, p. 55.
- 16** *Ibidem*, p. 55.
- 17** Fabio Minazzi, op. cit., p. 14.
- 18** Cfr. Hannah Arendt, *Essays in Understanding 1930-1954. Uncollected and Unpublished Works*, New York, 1994, trad. it. *Archivio Arendt I. 1930-1948*, a cura di Simona Forti, Milano, 2001, in particolare il saggio *Colpa organizzata e responsabilità universale*, p. 157.
- 19** «Ho composto a Theresienstadt una certa quantità di nuova musica, generalmente per soddisfare i bisogni dei membri dell'Amministrazione per il tempo libero del Ghetto. [...] Bisogna tuttavia sottolineare, che [...] in nessun modo ci siamo seduti a piangere sulle rive dei fiumi di Babilonia e che il nostro sforzo per servire rispettosamente le Arti è stato proporzionale alla nostra volontà di vivere malgrado tutto». Viktor Ullmann, *26 Kritiken Über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, hg. und Kommentiert von Ingo Schultz, Bd. III, Hamburg, p. 93, trad. di A. Carrieri.
- 20** Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, 2005, p. 44.
- 21** *Ibidem*, p. 45.
- 22** Jean Améry, op. cit., p. 55.
- 23** Leoncarlo Settimelli, *Dal profondo dell'inferno*. Venezia, 2001, p. 11.

Presentazione

Giuliana Parotto

L'iniziativa di organizzare alla Risiera di San Sabba un Convegno sulla musica e farlo concludere con un concerto, può sembrare sconcertante e persino un po' blasfema. Unire la limpidezza e la bellezza dell'espressione musicale ad un luogo di memorie terribili, un luogo di sofferenza, di distruzione fisica e annichilimento psicologico, un luogo in cui ogni pietra fa percepire il vuoto vertiginoso del non senso, crea un contrasto stridente, una dissonanza forte. Portare la musica in un luogo come questo può apparire una profanazione. Che si tratti di un incontro che ha come oggetto la musica "concentrazionaria", ovvero la musica che è stata scritta nei campi di concentramento, non rende questo contrasto meno sconvolgente, non diminuisce la repulsione che nasce dall'accostamento di due realtà percepite come antitetiche, e non ne smussa affatto l'intensità. Al contrario. Il contrasto viene portato, piuttosto, al suo limite estremo di tensione e pare quasi, nell'atmosfera soffocante e grigia della Risiera, distillarsi e purificarsi fino a mettere a nudo un nucleo essenziale, un centro originario davanti al quale ci si arresta e si può tutt'al più raccogliere qualche riflessione sparsa, una meditazione solitaria, si può forse pregare, oppure, semplicemente, stare in silenzio.

Come può la bellezza mescolarsi all'orrore? Eppure è stato così: in situazioni di assoluta deprivazione materiale, in condizioni di vita insostenibili, di degradazione e paura, abbiamo visto aprirsi spazi immensi

di creatività. Nella privazione materiale è scaturito il canto puro della musica, si è scritta della poesia, si sono spalancati orizzonti impensati in cui lo spirito è riuscito a sottrarsi ed esulare dalle preoccupazioni immediate, a sospendere per un attimo la realtà, ad accedere ad una esperienza estetica intensa.

Milena – l'amica di Kafka – riesce a sfuggire all'opprimente vita del campo di concentramento seguendo col pensiero la via aperta dalla percezione della bellezza. Ecco la sconcertante pagina della sua biografia, Margarete Buber-Neumann:

Ricordo un appello serale in primavera. Gli alberi dietro il muro del campo stavano cominciando a rinverdire. L'aria spirava verso di noi dolce e profumata. Tutto era silenzio. Forse Milena dimenticò completamente l'appello e il campo di concentramento, forse riandò col pensiero a un parco della periferia di Praga dove su un prato fiorivano i crochi. D'un tratto si mise a fischiare tra sé una canzoncina [...] provocando la reazione sdegnata delle comuniste presenti¹.

La bellezza diventa qui vessillo di libertà. L'intatta capacità di percepire la bellezza fa "uscire" la prigioniera dalla disciplina concentrataria, la "disloca" portandola forse tra i campi della periferia di Praga, forse altrove, provocando comunque l'effetto di rafforzarne un'identità "altra" irriducibile alla logica reificante e de-personalizzante del campo. La bellezza libera perché dà spazio alla creatività e ad una spontaneità immediata che affranca dal rigore della pianificazione e dalla riduzione dell'uomo a mera esistenza biologica. Emerge qui un punto estremamente importante, in quanto mette in gioco l'unico vero presupposto della logica concentrataria, ovvero la riduzione degli esseri umani alla pura vita, riduzione che passa necessariamente attraverso la privazione perpetrata nei loro confronti di ogni identità politica, culturale ed anche personale². Soltanto degli individui espropriati di qualsiasi statuto possono subire atrocità paragonabili a quelle subite dai prigionieri dei campi senza che queste siano considerate dei delitti. L'uccisione reale consegue infallibilmente all'uccisione simbolica. La capacità di provare, di creare la bellezza assume qui quasi una connotazione sotterologica. Immergendomi nella bellezza preservò la mia identità di uomo.

Identica associazione tra libertà e bellezza, lo stesso accento sotterologico, li troviamo in un capitolo di *Se questo è un uomo*, in cui Primo Levi resuscita una scena formidabile di recitazione e di poesia. È detenuto ad Auschwitz ed insegna l'italiano al suo amico Jean Píkolo in cambio di lezioni di francese. In tale contesto Levi accede ad un'idea

più ambiziosa, decide, cioè, di far “sentire” al suo amico la musica dei versi di Dante e comincia a recitare l’episodio di Ulisse nel Ventesimo canto dell’Inferno. Pikolo in qualche modo oscuro intuisce l’importanza della evocazione. Ecco cosa dice Primo Levi: «Ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio e noi in specie». Per questo Primo Levi avverte l’esigenza di continuare, ed è pronto a dare tutto; pur di recuperare i versi mancanti, vuole rinunciare al pane, alla zuppa. Prosegue Levi: «È assolutamente necessario, urgente, che ascolti e che comprenda, prima che sia troppo tardi. Domani lui o io possiamo essere morti, non vederci più»³. L’esperienza spirituale della bellezza sospende dunque la condizione dei prigionieri ed oppone un argine insuperabile alla loro reificazione. Dando ad essi la possibilità di esprimere e fruire delle più alte esperienze spirituali, restituisce loro la dignità che il campo tenta di distruggere. Anche qui la bellezza crea degli spazi di libertà. Se Levi non fosse riuscito a completare i versi di Dante sarebbe mancato il momento di elevazione spirituale: i versi avrebbero abitato una coscienza umana in meno. Levi riesce a mantenere la fede nello spirito e a preservarne invece l’efficacia. Con il quotidiano esercizio della poesia viene difeso quanto c’è di più eminente, la capacità degli uomini di partecipare alla vita dello spirito. Essere uomini in modo più alto significa attingere all’universale, attingere alla bellezza. Perciò la bellezza diventa anche protesta contro la propria condizione di detenute e di detenuti: negando la negazione della dignità e dell’umanità la bellezza si fa bastione di una resistenza che non è proiettata nel futuro o in un altro luogo ma è immediatamente in atto.

In questo quadro si capisce la frase, a tutta prima assai sconcertante, di Leon Sac – poeta ebreo polacco vissuto nel ghetto di Varsavia – per il quale l’esperienza estetica ha più valore “del pane” – ovvero della pura sussistenza biologica. Egli afferma: «Ancora più che di pane ora abbiamo bisogno di poesia, in un’epoca in cui appare appunto superflua». Eugenia Ginzburg conosce a memoria e recita l’Eugenio Onjehin per un’intera mezz’ora in un vagone di deportate e si accorge che nella poesia è inscritta una forma di resistenza. Nuovamente riemerge il potere della poesia e dell’esperienza estetica di sospendere la realtà e offrire un rifugio, ma ancora di più emerge l’importanza esistenziale che la poesia riveste nella lotta contro la propria disumanizzazione. Sempre la stessa autrice afferma «L’istinto mi diceva che, sebbene le gambe tremassero e la schiena cedesse sotto il peso delle portantine cariche di pietre roventi, fino a quando quel venticello, le stelle brillanti e la poesia avrebbero continuato a commuovermi, mi sarei sentita viva»⁴. Lo stesso vale anche per

l'esperienza musicale. Micheels non riesce a dimenticare un violinista che interpretava brani musicali nel campo di Auschwitz: «Il contrasto tra la purezza della sua musica e la nostra miseria sembrava impregnare ogni frase di una profondità speciale. L'orrore della nostra situazione rendeva la bellezza della vita tanto più sfuggente e preziosa». Il musicista ricorda: «Siamo ridiventati uomini normali durante i brevi istanti in cui dura la musica che ascoltiamo in religioso raccoglimento»⁵.

L'esperienza estetica non ha solo senso come forma attiva e concreta di resistenza; essa è anche testimonianza. Etty Hillesum sottolinea con forza questo aspetto, laddove afferma che in un campo di concentramento è necessario ci sia un poeta, che da poeta viva anche quella vita e la sappia cantare. La necessità del ricordo è spesso la più salda ed improrogabile istanza che induce a scrivere, a creare. Primo Levi, ma anche molti altri, univano, in questo, impegno e consapevolezza. Nelle loro opere sono rimaste delle tracce, è rimasta la memoria. Anche qui l'arte mostra un elemento sotterrianeo: l'oblio definitivo comporta la disperazione e i morenti chiedono ai sopravvissuti di preservare il ricordo attraverso il racconto.

Il mescolarsi di bellezza e orrore presenta però anche altri aspetti, più inquietanti, perché il piacere estetico, la creazione artistica, lo sforzo di comprendere, insomma l'attività dello spirito non solo non possiedono un'immediata virtù morale, ma sono anche sovente intrecciati alla dimensione oscura, inquietante del male. Basti pensare ai *Fleurs du mal* di Baudelaire, oppure, con maggiore attinenza al nostro tema, al *Doctor Faustus* di Thomas Mann, in cui la disperata e prosciugante creatività di Adrian Leverkühn è letta in contrappunto allusivo con l'ascesa del nazionalsocialismo e l'avvento della guerra. Ancora più significative le dichiarazioni sconvolgenti rilasciate da Stockhausen qualche giorno dopo l'attentato dell'11 settembre e poi rapidamente ritrattate, in cui egli affermava di aver assistito ad un'opera straordinaria, che prevedeva, dopo anni di indefessa preparazione, una sola, definitiva, grandiosa esecuzione. Qui non si tratta più di letteratura. Se si riflette a fondo, quello che viene a nudo è, nuovamente, il nucleo essenziale, la contraddizione irriducibile dinanzi alla quale ci siamo fermati. Sappiamo del debole per la musica di certi aguzzini nei campi di concentramento. Auschwitz ha un'orchestra, Mengele è un melomane fervente. Joseph Kramer, comandante di Birkenau, incoraggia l'orchestra femminile: il pezzo che preferisce è *Il sogno* di Schumann. Racconta un'internata: «Si abbandona alla sua tenera emozione e si lascia piacevolmente scorrere sulle guance accuratamente sbarbate lacrime preziose come perle»⁶. La musica e l'arte sono nello stesso tempo, la cosa migliore e la peggiore. Il legame tra

violenza e bellezza assume qui un aspetto minaccioso, fortemente ambivalente; insomma, assume l'aspetto di una vera e propria *conjunctio oppositorum*, come emerge chiaramente nel rapporto tra l'orrore della guerra e la potenza dell'amore. Nell'immaginario occidentale questo binomio ricorre spesso: Marte è sorpreso in compagnia della sua amante, Venere; a Cnosso, Ares e Afrodite sono raffigurati insieme. La bellezza e il combattimento sono scandalosamente connessi, come dimostra l'immaginazione estetizzante originata dall'esperienza della guerra, della violenza e del sangue. Si parla di sublime, di spettacolo affascinante, di piacere estetico⁷. Si allude a forze arcaiche, a energie divine, come compendia James Hillmann chiedendosi se l'euforia della guerra significhi forse «che abbiamo superato la sfera della responsabilità umana per entrare in quella del sublime e che siamo più simili agli dei e comunque al di là delle categorie del bene e del male»⁸. Nella *conjunctio* trova così spazio anche la violenza dei campi: è una liturgia “di tipo religioso” ciò che libera gli aguzzini da qualsiasi obbligo umano nei confronti dei loro prigionieri, sublimandone le azioni⁹. La bellezza assume qui il senso opposto a quello sopra descritto. La bellezza disumanizza, libera dai vincoli che delimitano l'appartenenza al genere umano, trascina dove vuole, come l'eros, di cui condivide la sostanza demonica. Ecco delinearsi, a questo proposito, di un'altra deriva del nesso inquietante della bellezza e del male, quella teologica in senso stretto.

Il problema è di un'ampiezza formidabile; mi limito soltanto a citare un passo del *De Civitate Dei*, di Agostino, del libro Undicesimo, capitolo 18, che si intitola “Il Male e l'armonia del mondo”. Scrive Agostino: «Dio non avrebbe creato alcun uomo se avesse previsto la sua malvagità e nello stesso tempo avesse ignorato in vista di quali vantaggi dei buoni utilizzarlo, e così adornare sotto forma di antitesi, l'ordine dei secoli, come per un bellissimo poema». La malvagità può essere tollerata soltanto a condizione che risponda al disegno divino più ampio, a cui si può credere, in cui si può sperare, ma che per noi resta, in sostanza, celato e misterioso. È solo a questo senso ultimo, che compendia l'armonia del tutto, che si intreccia la bellezza: l'armonia del tutto è la bellezza stessa. Agostino conclude il capitolo dicendo: «Come dunque il contrasto dei contrari produce qui la bellezza del discorso, così la bellezza del mondo si compone nel contrasto dei contrari secondo un certo linguaggio delle cose, più che delle parole».

Possiamo considerare questa citazione come un appello. Un appello a cui, dopo Auschwitz, risulta difficile rispondere. Come di fronte all'agonia del bambino impiccato di cui racconta Elie Wiesel, è la fede stessa ad essere messa in questione: «Dov'è dunque Dio?»¹⁰.

A questa domanda la voce interna di Wiesel risponde “Eccolo”. È qui presente, in fondo, lo stesso appello di Agostino: la rinuncia cioè a cercare le ragioni con il linguaggio delle parole, la necessità di volgersi alle “cose”, di lasciarle parlare. Ecco dunque il senso di questo incontro alla Risiera di San Sabba: ricordare e rievocare, descrivere e raccontare la concretezza dell’esperienza concentrazionaria, volgendosi a quegli intenti, alle aspettative, alle situazioni che, lanciandosi oltre ogni discorso umano, sono state capaci di cogliere, trasmettere ed esprimere la bellezza.

Note

1 Margarete Buber Neumann, *Milena, Kafkas Freundin*, München 1977, trad. it. *Milena l'amica di Kafka*, Milano, 1999², p. 24.

2 Cfr., Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano sulla nuda vita*, Torino, 1995, p. 190 ss.

3 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, 1989, p. 103.

4 Evenija Ginzburg, *Viaggio nella vertigine*, Milano, 1979, p. 482.

5 Louis Micheels, *Doctor 117 641*, New Haven-London, 1989, p. 185.

6 Cfr., Tzvetan Todorov, *Di fronte all'estremo*, Milano, 1992, p. 99.

7 Cfr., James Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Milano, 2005, p. 130 ss.

8 James Hillman, *op. cit.*, p. 174.

9 *Ibid.*, p. 175.

10 Elie Wiesel, *La notte*, Firenze, 1980, pp. 66-67.

La musica in gabbia

Quirino Principe

...et surrexerunt ludere. [...] Locutus
est autem Dominus ad Moysen dicens:

«Vade, descende, peccavit populus...»

Exodus, 32, 6-7

1. Orrenda spiritualità

Cari amici, dopo aver ascoltato la gentile presentatrice, la professoressa Giuliana Parotto, ho ritrovato l'emozione e il disagio che invade sempre tutti noi quando tocchiamo questo enigma, questo *mysterium iniquitatis*, che non ha soluzione. O meglio: forse ha una soluzione individuale per ciascun individuo.

Il quesito è: «L'amore per la musica e l'educazione musicale sono sufficienti a garantirci contro l'orrore?». La risposta, temo, è negativa; in ogni caso, è altamente problematica. Certo, la fenomenologia è ricchissima. Adolf Hitler, sinceramente e autenticamente, amava la musica. Pensiamo anche alla sua innamorata senza speranza, Winifred Williams, sposata Wagner, nuora di Richard Wagner in quanto moglie di Siegfried figlio di Richard. Questa incredibile donna, first lady di Bayreuth, nel 1924 era andata a portare a Hitler, allora carcerato a Monaco dopo il tentativo di *Putsch* avvenuto in quello stesso anno nella capitale bavarese, una torta con dentro una lima e una pistola carica. Il tutto era stato scoperto dai carcerieri: la signora aveva le sue ingenuità, da gran dama. Ma nel 1939, in ben altre condizioni di forza e di primato, ella osò regalare al Führer addirittura otto manoscritti originali e autografi (!) di opere wagneriane, fra i quali *Der fliegende Holländer*, *Die Walküre*, e *Rienzi*, opera che il Führer prediligeva per la solennità e la grandezza

dell'ouverture. Su questo non posso che dare perfettamente ragione a Hitler: con lui sono in pieno accordo sulla bellezza, sulla grandezza, sulla solennità, sulla forza impulsiva di questa musica. Quella forza impulsiva colpì più tardi un ebreo di genio, il signor Allen Stewart Konigsberg, che forse è più noto con il nome d'arte di Woody Allen. In un suo film, *Manhattan Murder Mystery* (1993), un personaggio da lui interpretato, Larry Lipton, dice alla moglie Carol (l'attrice Diane Keaton): «I can't listen to that much Wagner. You know, I start to get the urge to conquer Poland» (“Io non posso mica ascoltare tutto 'sto Wagner! Sapete, mi viene subito la voglia d'invadere la Polonia”). Ciò è profondamente plausibile, al di là dell'iperbole che ha intenti comici ma non troppo. In qualche modo, anche l'iperbole woodyalleniana ci spiega l'atteggiamento del dittatore nazista. Forse pochi sanno che la notte in cui Adolf Hitler si uccise o si fece uccidere nel bunker e poi si fece bruciare, egli volle tenere stretto al petto il manoscritto originale di *Rienzi*, il che ha significato per il povero Carl Dahlhaus, curatore dell'edizione critica degli *opera omnia* di Wagner nelle edizioni Schott's Söhne di Mainz, un problema insolubile. Venendo meno il manoscritto originale, su quale base si può condurre l'edizione critica? Il dono fatto a Hitler da Winifred è stato una catastrofe peggiore dello stesso nazismo... almeno per i maniaci come lo scrivente.

E si potrebbero ricordare anche fenomeni inversi: per esempio, grandi compositori o direttori d'orchestra i quali ebbero strane, per non dire insane reazioni. Fra essi, Willem Mengelberg, uno dei più grandi direttori d'orchestra del secolo scorso, amico fraterno dell'ebreo Gustav Mahler, conoscitore delle forti motivazioni psichiche, essenzialmente ebraiche, sulle quali Mahler costruì le sue partiture sinfoniche (chi non capisca le profonde radici tutte ebraiche che sono alla base delle sinfonie mahleriane e dei Lieder mahleriani è condannato a non capire nulla di Mahler). Mengelberg fu il direttore che primo fra tutti sostenne Mahler in Europa, al punto da dirigere dei concerti ad Amsterdam – con il Concertgebouw-Orkest – in cui la prima parte era la *Quarta Sinfonia* di Mahler, e la seconda parte era di nuovo la *Quarta Sinfonia* di Mahler, per cui gli applausi erano quadruplici alla fine. Ebbene, Mengelberg, quando gli giunse a casa la notizia che le truppe del Terzo Reich avevano invaso l'Olanda, stappò una bottiglia di champagne. Io ho visto proprio ad Amsterdam una mostra su Mengelberg: metteva i brividi l'agghiacciante sequenza della concessione del diploma di eroe della nazione dato a Mengelberg dalla regina Guglielmina dopo la Prima guerra mondiale, nel 1918, e il decreto infamante con cui la stessa regina Guglielmina, ormai decrepita, toglie a Mengelberg questo onore nel 1945. È nota la

tristissima morte di Mengelberg in una baita di montagna, fra i disagi, le intemperie, gli orsi bianchi, il gelo e la fame. Una nemesi?

Mi viene in mente anche qualcosa che non appartiene al novero dei “dati storici” ma rientra nella sfera del possibile e del verosimile aristotelico: un personaggio tanto perfetto da essere immaginario, e tanto immaginario da essere quasi vicino alla certezza storica. Questo simbolo esemplare è un personaggio di Jorge Luis Borges, protagonista del breve racconto *Deutsches Requiem*¹. È il comandante di un Lager, e si chiama Otto Dietrich zur Linde. Ha scritto un memoriale subito dopo essere stato condannato a morte a Norimberga; anzi, ne sta concludendo la stesura proprio mentre, in carcere, ode i passi del boia inglese o americano e del suo lugubre corteo di preti e di aguzzini che viene a portarlo alla fucilazione (gli aguzzini prezzolati dalle ex-vittime non sono meno ripugnanti degli aguzzini prezzolati dagli ex-persecutori: ne ha parlato Hannah Arendt nelle sue lettere a Karl Jaspers a proposito della “Schuldfrage”).

Otto Dietrich zur Linde, da vero tedesco, chiude con ordine scrupoloso il suo memoriale. In quelle pagine narra la sua vita di studioso, di innamorato della musica, della filosofia, di una musica che è filosofia e di una filosofia che è musica. Scrive a un certo punto: «Non posso menzionare tutti i miei benefattori, ma ci sono due nomi che non mi rassegnò ad omettere: quelli di Brahms e di Schopenhauer. Praticai anche la poesia: a quei nomi voglio unire un altro grande nome William Shakespeare. Un tempo, m'interessò la teologia, ma da tale fantastica disciplina (e dalla fede cristiana) mi sviò per sempre Schopenhauer, con ragioni dirette; Shakespeare e Brahms, con l'infinita varietà del loro mondo. Sappia, chi indugia meravigliato, tremante di tenerezza e di gratitudine dinanzi a un qualunque luogo dell'opera di quei beati, che anch'io, l'abominevole, vi indugiai»². Raggiunta la maturità, Otto Dietrich zur Linde entra nel Partito Nazionalsocialista, fa carriera, e nel 1941 è nominato vicedirettore del Lager di Tarnowitz. Fra i reclusi condannati alla camera a gas c'è un illustre poeta cinquantenne, David Jerusalem, ammirato in tutto il mondo civile. Anche zur Linde, uomo colto e sensibile (!), lo aveva sempre ammirato, con un'ammirazione non molto diversa da quella da lui sentita per Brahms, Shakespeare e Schopenhauer. Divenuto suo carceriere, decide a maggior ragione di essere inflessibile con lui, e di infliggergli il destino fissato. Ma Jerusalem non raggiunge la camera a gas: alla fine del 1942 impazzisce, e il 1° marzo 1943 riesce a darsi la morte. Annota zur Linde: «Ignoro se Jerusalem abbia compreso che, se lo distruggevo, era per distruggere la mia pietà. Ai miei occhi, egli non era un uomo, e neppure un ebreo; s'era trasformato nel simbolo di una detestata zona

della mia anima. Agonizzai con lui, morì con lui, in qualche modo mi son perduto con lui. Perciò fui implacabile»³. Qualcosa di questa orrenda antinomia non si annida anche in noi, talvolta? Ciò che viene definito “spirituale” altro non è se non l’elemento *intellettuale* del nostro essere, e soltanto la mistificazione di marca religiosa (o para-religiosa) può inventarsi una distinzione “ontologica” tra lo spirito e l’intelletto. Svolto così quel doveroso compito, attribuito da Stéphane Mallarmé all’angelo tenebroso della poesia e definito come un «donner un sens plus pur aux mots de la tribu»⁴, dirò che le deformazioni dell’intelletto sono, *mutatis verbis*, deformità dello spirito, e che la mostruosa sindrome di Otto Dietrich zur Linde è il frutto di un’orrenda spiritualità, non meno orrenda delle condanne al rogo che la Chiesa cattolica infliggeva a individui liberi e coraggiosi con l’eccellente intenzione di salvare le loro “anime” (oh come sarebbe lieta, la Chiesa, di potere infliggere anche oggi simili salvezze!).

2. Musica odiata

Io non me la sento più di continuare ad affrontare l’argomento su un terreno che è di per sé enigmatico, e che riguarda poi la psicologia del profondo: qualcosa che non mi riguarda, non mi è congeniale. Mi piace l’esterno, mi attrae il fenomeno. Sono pagano, non sono religioso. Sono ellenico, non cristiano. Preferisco aprire qui un dibattito su questo affascinante tema, che consiste nel domandarsi se sia possibile inventare realtà sublimi come la musica, la poesia, l’arte, la filosofia, la scienza, pur trovandosi in condizioni disperate, in condizioni di totale abiezione, al limite del nulla, quando si desidera la morte, quando – come un personaggio dantesco, Ercolano da Siena, nel canto XIII dell’*Inferno* – si dovrebbe gridare: «Or accorri, accorri morte». Sarebbe interessante sapere che cosa faremmo noi se ci trovassimo nelle condizioni dello psicoanalista Viktor Frankl, o di compositori come Viktor Ullmann ed Erwin Schulhoff, o di piccoli creatori di letizia e di bellezza come i bambini di Lidice. Ma non soltanto di questo vorrei discutere con voi. Mi inquieta anche un altro mistero, che in qualche misura è l’inverso del precedente. Com’è possibile odiare tanto la musica quando si rappresenta il Bene, quando si dovrebbe essere la personificazione della giustizia, dell’equità, della rivoluzione compiuta con sprezzo del sacrificio, per gli altri, in modo disinteressato, non per arricchirsi? Parlo dei *veri* cercatori di giustizia, non degli ideologi. Escludo dalla mia considerazione gli esseri più infami nella storia dell’umanità, i redentori che perseguitano coloro di cui vogliono la redenzione, coloro che agiscono per il “nostro bene”, i virtuosi tagliatori di teste, i salvatori della patria e della morale, del buon costume e

dell'altruismo, i sacerdoti della "solidarietà", i cupi redistributori del reddito, i Savonarola giacobini, gli imitatori di Simone detto Kephass ossia Pietro che toglie ogni modesto bene materiale ai buoni e onesti Anania e Saffira e per giunta chiede a un orrendo Dio di farli morire. Guai a noi, soprattutto, se abbiamo a che fare con loro, ma guai anche a loro, poiché potremmo trovare l'occasione di ucciderli: e allora la nostra violenza di vittime vendicatrici sarebbe terribile. Com'è possibile odiare, e in quali forme, la musica? Allora vi dirò senza tanti complimenti che l'odio per ogni attività culturale, l'odio per le arti, in particolare per la musica, ha i suoi germi generatori dovunque esista un potere di nome o di fatto: un potere politico, finanziario, religioso, giudiziario, mediatico. La musica sarà sempre odiata, prima o poi, là dove c'è l'esercizio del potere, di qualsiasi potere. Del potere autocratico, certo: non ci si lasci illudere da figure come Federico II di Prussia, il cui interesse per la musica era un vanitoso intento di "annettersi" anche la musica e l'ammirazione che *naturaliter* circonda da sempre i musicisti. Forse l'unico despota che nella storia d'Occidente sia stato un sincero, autentico, schietto amante delle arti, della poesia e della musica, fu Nerone, il grande diffamato. Oggi sappiamo quanto la musica sia odiata, con odio velenoso e gelido, dai regimi "democratici" cosiddetti liberali. Cosiddetti, poiché "democrazia", com'è arcinoto, è una parola vana. Se il significato implicito nelle parole potesse per assurdo realizzarsi, se la realtà rendesse piena ragione al significato di "democrazia", non sarebbe possibile lo Stato. Ogni potere rende l'esistente *intolérable*, come scrisse Michel Foucault in un breve pamphlet che fu una sorta di disperato testamento. La scienza, la filosofia, le arti, la musica, esistono come uniche realtà che rendano l'esistente un po' meno insopportabile⁵.

Perché e come si può provare odio per la musica? C'è molta varietà di motivazioni e di stati d'animo: un progetto di classificazione prometterebbe delizie agli specialisti che scelgano la storia universale dell'infamia come oggetto di studio. Un primo esempio tipologico potrebbe essere la prefazione di Thomas Hobbes alla seconda edizione del *Leviathan*, dedicata a re Carlo II Stuart, in cui l'autore esorta il monarca a curare l'istruzione pubblica nell'ambito della nazione e del regno, e ammonisce: «Maestà, cercate di non favorire lo studio di quelle discipline che danno troppa assuefazione alla libertà e quindi sono pericolose per la salvezza dello Stato». Hobbes intende parlare, naturalmente, di uno Stato assolutistico e autoritario, permeato di spirito confessionale: lo Stato "Leviathan", appunto, il peggio del peggio, per chiunque ami la libertà. Quali sono le discipline sotto accusa? Hobbes ne indica tre. La

prima è la cultura e la letteratura dell'Ellade, la lingua greca antica, la lingua di Platone, di Pindaro, di Saffo, di Alceo, di Aristotele, e la *koiné* dei post-aristotelici, il grande strumento di conoscenza, di scienza, di filosofia, di poesia che ha dato energia e luce alla civiltà mediterranea pre-cristiana. La seconda è la lingua, la letteratura, la civiltà latina; il latino come universale strumento di conoscenza per l'epoca successiva, il Medioevo. La terza è la musica. Non so se qualcuno di voi qui presenti legga in filigrana la tendenza dei più recenti ministri della Pubblica istruzione nel reame d'Italia: la guerra senza quartiere contro le lingue e le culture classiche e contro la musica di alta tradizione. È una guerra che dovrebbe essere percepita da tutti, se si considera lo straniamento totale e irrimediabile della musica dalla cultura nazionale italiana.

In ossequio al nostro intento classificatorio, credo di aver individuato tre modalità. La prima, la chiamerei una modalità **logico-semantica** di odio. Essa investe i significati della musica e la verbalità interna di quest'arte, il lessico musicale, il *logos* della musica. Essa è soltanto un aspetto del più generale odio persecutorio, tipico di due grandi situazioni concentrazionarie: lo stalinismo e il nazismo, il Gulag staliniano e il Lager hitleriano, con appendici che possono essere naturalmente lo stadio cileno di Santiago, oppure la terrificante e ben peggiore Goli Otok, l'isola di Tito dove gli stessi comunisti venivano seviziati se erano un po' difforni dal titoismo.

Nel 1928, quando Stalin è da quattro anni segretario del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, ha luogo una celebre decisione prodotta da quell'odioso organo di potere assoluto. I membri del PCUS, unanimi, decretano che la letteratura, la musica, il cinema, il teatro e le altre arti non sono rivelazioni, verità illuminanti espresse in forma figurale e simbolica, secondo le definizioni di artisti e filosofi lungo una tradizione di almeno quattromila anni: no, sono semplicemente degli strumenti per distruggere la cultura borghese. Esiste musica soltanto se essa ha quella funzione distruttiva; altrimenti, detto chiaramente, è "merda". Questa sgradevole parola era usata all'interno del PCUS: la usava Stalin, uomo non del tutto incolto ma poco forbito nel parlare. La usava Ždanov. Nel 1968 e lungo le annate che del '68 furono il graveolente strascico, la usarono in sovrabbondanza i miliardari travestiti da proletari di cui parlò coraggiosamente Pier Paolo Pasolini in una celebre poesia allora rabbiosamente vituperata dalla "sinistra". La usarono anche, se la memoria non m'inganna (ma io sono un testimone veritiero, e ai miei avversari la cui integrità fisica mi sta a cuore do l'affettuoso consiglio di non avanzare dubbi in proposito...), sì, nel '68 e dintorni la usarono, la parola "merda", a proposito dell'*Illiade*, di Platone, Eschilo, Orazio, Dante, Goethe, Beethoven, anche alcuni mini-

stri della nostra Repubblica, anche alcuni togati custodi della “legalità”, anche alcuni magnati della finanza e dell’industria, anche e soprattutto alcuni preti. La usarono, per ingraziarsi i “rivoluzionari” aggregati in “movimenti” che facevano massa e usavano armi magari improprie ma efficaci all’uopo. A onor del vero, a proposito di Dante, nel 1968 conobbi un “rivoluzionario” particolarmente accigliato (poi divenuto non so se docente universitario o magistrato o dirigente d’industria), che però, più benevolo e meno incline a usare il termine scatologico, si accontentò di definire “brodetto” la *Commedia* dantesca. In privato, potrei anche farne il nome. In pubblico no, sarebbe troppo facile, oggi, infierire.

Nella visione nazionalsocialista delle arti, la funzione della musica è analoga: soltanto, il punto di applicazione è lievemente spostato dal terreno sociale e di classe a quello nazionale e geopolitico. La musica ha il fine di distruggere tutto ciò che è anti-germanico, plutocratico, ebraico, straniero. Devo dire che, da parte di Stalin, c’era l’aggravante di una fragilità dovuta ai connotati eterogenei che la concezione di arte e di musica ha avuto nel regime sovietico, rispetto alla serratissima omogeneità culturale che c’era comunque in terra tedesca. Hitler e i suoi seguaci, malgrado la profonda verità di ciò che scrisse Friedrich Percyval von Reck-Malleczewen⁶, memorialista aristocratico antinazista, ossia l’essere il nazismo “la rivoluzione dei salumai e dei maestri di ginnastica”, malgrado questo, erano pur sempre i connazionali di Goethe e di Schiller, di Kant e di Hegel, di Novalis e di Nietzsche, e avevano per la musica, *naturaliter*, le parole giuste. Certo, di fronte a questa strana sopravvivenza di una splendida tradizione, si ergeva la turpitudine intenzionata ad escludere assolutamente un’etnia e una comunità d’alto rango intellettuale. Il disegno genocida da un lato si accompagnava all’esclusione e alla distruzione di un *tipo* di linguaggio musicale, non della musica in sé, si badi! L’odio totale per la musica, del tutto estraneo allo stalinismo come al nazismo, è tutt’altra cosa, ed è tipico, come vedremo, di altre ancora più odiose forme di oppressione. Ora e qui ci limitiamo a prendere in considerazione la musica, poiché è il nostro tema di oggi qui alla Risiera, ma il discorso va esteso alle altre arti.

Ricordate naturalmente tutti quei parametri esteriori che venivano strumentalizzati e applicati per individuare la stirpe, l’etnia da distruggere. Li conosciamo, disgraziatamente, grazie alla lettura di un pamphlet che vorremmo non fosse mai stato scritto: *Das Judentum in der Musik* (1850) di Richard Wagner⁷. I parametri addotti da Wagner li conosciamo: gli ebrei hanno nelle varie arti un linguaggio che è sempre straniero rispetto alla nazione in cui di volta in volta sono inseriti, gli ebrei «non

hanno mai avuto un'arte propria, per conseguenza la loro vita non ha mai contenuto nulla che fosse proprio all'arte»⁸. Ciò che nell'arte degli altri popoli è genio, nell'arte tentata dagli ebrei è bizzarria, stranezza. Anche nei casi più illustri, come in quello di Mendelssohn che Wagner rispetta, un'arte di fattura persino eccellente non influisce affatto sulla società, non la redime, non la risana, è del tutto *impotente* (parola chiave, in Wagner). Tuttavia, Wagner fu un genio anche nel dire cose ignobili: *Das Judentum in der Musik*, in fondo, faceva parte sia pure alla lontana di un intento nobilissimo, quello di delegittimare il cristianesimo e la sua volgarità. Non era un genio, anzi era un semianalfabeta, Herbert Gerigk, mediocre musicista e docile strumento di Joseph Goebbels nel dare la caccia a qualsiasi elemento ebraico si annidasse nella musica tedesca tra il 1933 e il 1945, sino a distruggere un prezioso e antico documento anagrafico per cancellare (la celebre "Vertuschung") l'esistenza di una remota antenata ebrea di Richard Strauss. Il destino fu beffardo e vendicativo: dopo quella *damnatio memoriae*, l'unica persona di sangue ebraico che sia entrata nella famiglia di Richard Strauss fu proprio la nuora di Richard, da lui amatissima, Alice von Grab, nata a Praga venerdì 3 giugno 1904, morta a Garmisch-Partenkirchen lunedì 23 dicembre 1991.

Fra le affermazioni di Wagner nel deprecato pamphlet, una in particolare ci traumatizza: la "ripugnanza istintiva" che qualsiasi essere umano non può non provare dinanzi a un qualsiasi rappresentante dell'etnia ebraica. Nella storia di tutte le persecuzioni, la ripugnanza (che, pur non essendo motivata, talvolta esiste davvero *de facto*) sovente si associa a una strana attrazione. La situazione immaginaria ma altamente verosimile descritta dal citato racconto di Borges, ossia il rapporto di ammirazione-odio tra Otto Dietrich zur Linde e David Jerusalem, ne è un esempio. In esempio reale è quello del comandante di un Lager il quale creò un'orchestra di donne ebree con la casacca a righe. Per umiliarle ancora di più, certo: ma chi potrebbe giurare che non ci fosse invece proprio anche un desiderio di sfruttare fino in fondo questo talento, di godere orrendamente, quasi come in un mostruoso rapporto sessuale ispirato alla necrofilia o alla nosofilia o a qualcosa del genere? È stato un tedesco, il medico Richard von Krafft-Ebing a studiare simili e peggiori perversioni nella sua *Psychopathia sexualis* (1886). Al popolo tedesco dobbiamo tutto e il contrario di tutto.

C'è poi la seconda modalità, che chiameremo *ontologica*, e si riferisce non a questo o a quel tipo o stile o carattere di musica, bensì alla musica in sé. La musica è odiata in quanto tale, perciò dev'essere eliminata dal corpo sociale. C'è una gamma di situazioni: la più blanda fu

probabilmente la rivoluzione culturale cinese avviata nel 1966. Blanda, anche perché effimera. Nel 1989, l'anno della strage in Tien An-Men, la musica era già coltivata con veemente passione. Un romanzo di Dai Si-Jijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, che ha avuto grande fortuna presso un pubblico internazionale e si è tradotto in un film di cui lo stesso scrittore è stato il regista, descrive una situazione presente in Cina nel 1971⁹. Due ragazzi adolescenti, figli di due medici, di famiglia colta e con un'educazione inevitabilmente alto-borghese le cui tracce sono ancora evidenti sia pure ventidue anni dopo la presa di potere da parte di Mao Tse-Dong e del Partito Comunista, sono costretti a lasciare la città in cui vivono e vengono "deportati" in campagna per essere rieducati socialmente. La loro famiglia è smembrata e dispersa, come vuole la rivoluzione culturale imposta dalle Guardie Rosse allo stesso Mao. Uno dei due ragazzi studia violino al Conservatorio, e riesce, in via quasi clandestina, a portare con sé lo strumento nel minuscolo villaggio di montagna cui i due compagni di scuola sono destinati. Il vecchio e analfabeta capo del villaggio entra nella loro baracca (degnata di un Lager nazista) per ispezionare le loro povere cose a fini anti-sovversivi. L'ispezione avviene in presenza dell'intera popolazione del villaggio. Quando salta fuori il violino, nessuno capisce che cosa sia quell'oggetto. Temono che sia un'arma controrivoluzionaria, la solita insidia dei malvagi capitalisti occidentali, e i due ragazzi sono sospettati d'essere due pericolose spie del nemico. Il proprietario del violino teme per la propria vita. L'altro ragazzo, con prontezza e coraggio, spiega che si tratta di una cosa che emette suoni e fa musica. «Allora, suona!», ordina il vecchio capo del villaggio. Il ragazzo fa udire il primo tempo di una sonata per violino e pianoforte (ma qui, senza pianoforte) di Mozart. Il capo, sempre più sospettoso, domanda quale "nome" abbia quella musica. Il ragazzo, conscio della debolezza della propria risposta, dice a mezza voce: «Sonata». Il capo e tutti gli altri lo guardano con cipiglio: «Che roba è? Un'arma dei corrotti capitalisti occidentali?». Sempre più intimidito, il giovane sussurra: «Mozart». Il capo urla: «Vuoi fare il furbo? E quest'altra che roba è? Ci prendi in giro? Sei al soldo degli americani?». A questo punto, l'altro ragazzo ha un'idea geniale. Spiega: «La musica che il mio amico ha suonato si chiama *Mozart saluta e onora il presidente Mao*». Scoppia l'entusiasmo generale. Tutti applaudono, si sganasciano in sorrisi, le donne accarezzano il violinista, e il capo lo invita perentoriamente: «Bellissima musica. Suonala ancora!!!!». L'episodio narrato da Dai Si-Jijie, e fondato su un episodio storicamente avvenuto, documenta ciò che, in fondo, era la debolezza teorica del-

la rivoluzione culturale. Svanita l'ubriacatura ultragiacobina, a partir dall'era di Deng Xiao-Ping la musica occidentale (la musica *tout court* per i cinesi d'oggi, che reagiscono con un senso di bene educata noia alle rare occasioni in cui ascoltano la loro musica di tradizione "classica" e pentafonica, per non parlare dei monotoni spettacoli dell'Opera di Beijing) è ritornata ad essere oggetto di culto appassionato. Ho osservato da vicino la vita di due grandi Conservatorii di musica cinesi: Shanghai e Beijing (che noi chiamiamo Pechino). C'è incredibile fervore di studi, ferrea volontà di eccellere da parte degli studenti, impegno illimitato da parte dei docenti, risultati che ci empiono d'invidia. I giovani cinesi, anche non musicisti, ne sono contagiati: vanno in estasi ascoltando i Lieder di Schubert, i poemi sinfonici di Elgar (la coppietta di ragazza e ragazzo che si apparta in un parco la sera, li canticchia), l'opera italiana (amano Puccini e Leoncavallo, ma anche Tosti e la *Leggenda valacca* di Gaetano Braga), le *Ballate* di Chopin. A Shanghai e a Beijing ci sono 14 o 15 teatri d'opera per ciascuna delle due metropoli, i giovani compositori hanno innumerevoli possibilità di fare eseguire le loro composizioni, i giovani strumentisti hanno lavoro a iosa. A Shanghai, un grande teatro ha il nome di una vecchia insegnante di canto, tuttora vivente (!).

La negazione radicale e **ontologica** della musica, la sua totale delegittimazione, è altrove. Non è il comunismo il nemico della musica. Forse dovrebbe esserlo, date le sue premesse filosofiche, autenticamente hegeliane, e sappiamo quanto l'*Aesthetik* di Hegel abbia negato significati alla musica. Eppure non lo è, poiché i regimi del socialismo reale hanno capito, pragmaticamente, che la musica ha anche un immenso potere di convincimento ed è anche, se la intendiamo in un senso umiliante perché riduttivo, ma non del tutto falso, un'arma del potere, ciò che aveva capito un tempo la Chiesa cattolica. Si pensi alla somma importanza attribuita alla musica e all'educazione musicale nella Russia staliniana e brežneviana, e in tutti gli Stati dell'Europa Orientale uniti prima del 1989 nel Patto di Varsavia. Eccellente fu l'educazione musicale persino nella cinesizzante Albania, che del Patto guidato da Mosca non faceva parte.

No, la negazione radicale e **ontologica** della musica non è propria di un regime politico: è connaturata nelle religioni monoteistiche e abramiche fondate sul Libro e su una presunta e grottesca "rivelazione". Non viene (non veniva) dal comunismo, quella persecuzione implacabile e annientatrice: viene (verrà?) dal fondamentalismo islamico, e domani potrebbe venire dal fondamentalismo cattolico, quando quest'ultimo, sospinto dalla ben nota viltà dell'istituzione ecclesiastica e dall'ottusità indotta dall'istituzione (dai "pastori") nei "fedeli" (nel "gregge"), sarà co-

stretto ad allearsi con l'Islam, pur di consumare la propria vendetta storica eliminando ogni residuo di λόγος ellenico e di libertà faticosamente conquistata dall'Occidente.

In un numero, uscito nel 2005, della rivista «Musik & Ästhetik» pubblicata da Klett & Cotta di Stoccarda¹⁰, Dietrich Seybold analizza le ragioni della totale censura antimusicale dei Taliban afgani, che si collocano, sul terreno dell'odio per la musica, al limite estremo. In regime Taliban è assolutamente vietato possedere una radio o uno strumento musicale, fischiettare, tenere in casa musica scritta, manoscritta o a stampa, anche senza suonarla. Il solo possesso, indipendentemente dall'uso, è già un reato, una cosa oscena, empia. Naturalmente, merita la pena di morte.

Tutto questo pareva finito. Ora, grazie alla cialtroneria e all'inettitudine di chi dovrebbe difendere in Afghanistan almeno un briciolo di libertà, i Taliban stanno riconquistando il potere. Si sa (e lo rammenta Seybold) di dettagli atroci. In una terra dominata dai Taliban, se una donna, per esempio, passa da sola accanto a un uomo e un soffio di vento agita il suo velo, e questo alitare di velami porta un po' di odore corporeo di questa donna alle nari di qualche uomo, già questo è un reato (commesso da questa donna, naturalmente, *non* dall'uomo), e la donna potrebbe benissimo essere condannata alla lapidazione o alla decapitazione o allo sgozzamento o ad essere segata viva come avveniva in Iran ai tempi in cui Rafsanjani (grande amico di papa Giovanni Paolo II) spadroneggiava. Simili pene sono previste da un Codice emesso dal regime Taliban nel settembre del 2000, l'anno prima della guerra provocata dalla distruzione delle Twin Towers di New York... Perché questo? Perché la musica, secondo l'ottusa visione dei Taliban, è *soltanto* un piacere (lo è certamente ma *non soltanto*), e il piacere è sempre un male. La condizione (la non-condizione) della musica nel mondo islamico, sia esso fondamentalista oppure no (basta con queste ipocrite e ingannevoli "distinzioni"... non esiste un Islam che non sia odiosamente fondamentalista, poiché ogni religione lasciata libera di agire sino in fondo, è odiosa, e merita di essere combattuta senza pietà), è molto più terrificante dell'oppressione staliniana o hitleriana. La moschea, la madrassa, sono molto più orrende del Gulag e del Lager. Pensando a questi ultimi, mi dico: «Fortunatamente, io, tu, noi, siamo al di fuori di quell'eone». Rileggo spesso la poesia di Brecht, *Ihr, die auftauchen werdet*, che parla ai posteri, a coloro che apparterranno all'eone futuro, che scamperanno alla triste sorte di nascere nell'eone comprendente il dodicennio 1933-1945:

Voi, che emergerete
dai flutti in cui noi siamo sprofondati,
rammentatevi, quando parlerete
delle nostre debolezze, rammentatevi
anche del tempo buio
al quale vi siete sottratti. [...]
(traduzione di Quirino Principe)

La censura **ontologica** è legata all'esercizio di una delle più diffuse religioni del pianeta, ma, lo dico con dispiacere poiché so di dispiacere a qualcuno, non è diversa dalle motivazioni di certe censure cristiane del passato, sempre pronte a rinascere con ottusa arroganza e con violenza cieca e idiota: la violenza di quell'Azathoth, anch'egli "dio cieco e idiota", che nelle orripilanti saghe di Howard Phillips Lovecraft «gorgoglia bestemmie al centro dell'universo». Tali censure cristiane sono diverse soltanto quantitativamente, non qualitativamente, dalle censure dei Taliban. La cosiddetta arte cristiana, la cosiddetta musica cristiana, la cosiddetta poesia cristiana (compresi Boezio, Chrétien de Troyes, Guido Guinizelli, Dante Alighieri) sono fiorite non *grazie* al cristianesimo, bensì *malgrado* il cristianesimo. L'essenza di Dante, di Johann Sebastian Bach, di Sandro Botticelli, di Gustave Moreau, di Anton Bruckner, della stessa *Apocalisse*, è essenza di libertà, di luce e d'intelligenza: perciò è essenza demoniaca, luciferina. È Lucifero il portatore di luce, è Lui l'energia che distruggerà i Lager, i Gulag, le chiese, le moschee.

3. Musica stuprata

I cattolici, ancora negli anni Settanta e Ottanta del secolo XX, parlavano di "mondo libero" alludendo alla parte del pianeta retta da regimi tra loro – a dire il vero – molto disparati, ma nel loro insieme avversi all'area geopolitica del cosiddetto socialismo reale. In quel mondo "libero" trovavano alloggio le ripugnanti dittature degli Stroessner in Paraguay, dei Trujillo a Santo Domingo, dei Duvalier a Haiti, dei Castelo Branco in Brasile, dei Pinochet in Cile, dei Papadopoulos in Grecia, dei Videla in Argentina, per non parlare dei prolungati regimi di Franco, Salazar e Caetano nella penisola iberica, e persino del comunista Tito, responsabile di orrori come il Lager di Goli Otok¹¹, ma tollerato e persino vezzeggiato dal "mondo libero" (e dalle gerarchie ecclesiastiche delle varie confessioni cristiane, cattoliche o protestanti o slavo-ortodosse) dopo il dissidio tra il comunismo jugoslavo (nazionalistico) e il comunismo sovietico (internazionalistico). Non parliamo poi, di quel grande episodio di libertà di pensiero che fu negli Stati Uniti d'America il maccartismo.

Naturalmente, a questo cinismo occidentale corrispose un pari cinismo da parte del “socialismo reale”: i custodi delle cosiddette democrazie cosiddette popolari sostennero e alimentarono, in Africa e in Asia, corrottissimi autocrati tribali, inclini al cannibalismo e al ladrocinio della cosa pubblica, assuefatti a trattare le infelici (e pavide, e pigre, e imbelli ancorché feroci e sanguinarie alla prima occasione) popolazioni da essi malgovernate e straziate come peggio che sudditi: come bestie, come carne da macello. Un tempo, il liquame autoritario appestava soltanto o soprattutto il comunismo di Stato. Oggi quel pattume ideologicamente illiberale si è trasferito quasi interamente nel cosiddetto “mondo libero”. *Quasi*, ma è sulla buona strada di un trasferimento totale. Se è vero che nell’area islamica del mondo (quell’area che, *oggi* in funzione geopolitica, ma *da sempre* per natura e per indole, ha sostituito il blocco comunista, ossia il Patto di Varsavia più Cuba, Cina, Vietnam del Nord eccetera, come area della non-libertà) esiste la totale schiavitù prodotta dall’idiozia religiosa, è non meno vero che in Occidente stiamo perdendo un frammento di libertà ogni giorno, e ciò in ossequio all’ideologia più ottusa, più intollerante e più feroce, che è il dominio della tecno-burocrazia, del fisco occhiuto fondato sulla delazione, delle intercettazioni, delle “esigenze” statistiche, della “razionalizzazione” informatica, dei cosiddetti “controlli” negli aeroporti per “evitare atti terroristici” (???) , come se il vero terrorismo non fosse, in realtà, quello dei rivelatori di metallo e dunque di armi, i quali suonano *sempre* poiché non funzionano mai oppure funzionerebbero se non fossero maneggiati dalla solita sbirraglia insipiente, incompetente e imbecille, ma in compenso fanno morire d’infarto le vecchie signore generatrici di allarmi acustici o quanto meno suscitano nei viaggiatori un mistico e teologico senso di colpa¹². I due aggettivi, “mistico e teologico”, non sono ad effetto. Nel suscitare quell’inquietudine, il laico (?) potere dello Stato e il fantasioso potere delle gerarchie religiose stringono sempre un *pactum sceleris*. «Chiediamo a Dio perdono dei nostri peccati», piagnucola belando il prete in chiesa, al principio della messa, pronto a fulminare con lo sguardo il bambino o la giovane insegnante di scuola materna o l’operaio della miniera o il soldato mandato al macello in guerra i quali osino domandare, con un certo stupore: «*Quali* peccati? Perdono di che cosa?». Al belato del santo “pastore” fa da controcanto (a intervallo di terza...) il giudice moralizzatore che proclama in un’assemblea di suoi colleghi osannanti: «Non esistono cittadini innocenti, esistono soltanto colpevoli che non sono stati ancora scoperti». Tutt’al più, la salvezza è concessa a rari privilegiati: immancabilmente, costoro sono nell’ordine ecclesiastico la pecorella smarrita e il figliol prodigo, nell’ordine statale il mafioso “pentito”.

È altamente significativa una coincidenza storica. Nel tempo presente, in ciò che fu detto “il mondo libero” (un’espressione che ha un sentore macabro come ne ha il definire “scuola libera” la scuola privata in mano ai preti e ai potentissimi, danarosissimi e illiberalissimi “movimenti ecclesiali”), l’evidente distruzione programmata e sistematica della libertà avviene in perfetta sincronia con la palese persecuzione scatenata da Stato e Chiesa contro la musica, e, in genere, contro le arti, il teatro e la letteratura: in breve, contro tutto ciò che manifesta la grandezza della cultura d’Occidente, che lo Stato intende avviare all’obsolescenza per evitare che i cittadini si abituino a pensare e a criticare, e che la Chiesa ha respinto con un brutale calcio, desiderosa com’è di africanizzarsi, asiaticizzarsi, sudamericanizzarsi per potere rovesciare il processo di secolarizzazione, per reintrodurre nell’Occidente post-cristiano l’oppressione dei costumi sessuali e l’ubbidienza delle “pecorelle” nei confronti dei “pastori”, insomma per riuscire finalmente a vendicarsi di Dante Alighieri, di Giovanni Boccaccio, di Lorenzo Valla, di Michelangelo Buonarroti, di Giordano Bruno, di Voltaire, di Immanuel Kant, di Friedrich Nietzsche. Nell’attesa della felice circostanza, si continua ad usare l’ineffabile terminologia, “scuola libera”, per definire le scuole cattoliche: quelle scuole tanto “libere” che un docente di convinzioni fermamente laiche non avrebbe il permesso d’insegnarvi, pur essendo coltissimo e didatticamente eccelso.

Tutte le religioni positive, affermative, monoteistiche, moralistiche, fondate sul Libro di una cosiddetta “rivelazione”, sono infauste e ostili alle arti, in particolare alla musica. Alleate con gli apparati repressivi degli Stati, esse perseguitano la musica e i musicisti¹³. C’è di peggio: sembra incredibile, ma c’è di peggio. Esiste una forma di censura che io chiamo “obliterativa”: una censura che non espelle la musica, ma si sforza di renderne invisibile e inudibile l’esistenza. Ciò rende quasi sopportabili gli orrori del passato. Stalin e Hitler espellevano certa musica altrà ne conservavano. L’ideologia sporcava la musica, guastava la musica, la mutilava, la scrostava di tante bellezze considerate brutture da ideologi rozzi e ignoranti, ma non *negava* la musica in sé. Schönberg e Mendelssohn, Mahler e Korngold, Křenek e Goldschmidt erano messi al bando, ma rimanevano, altamente onorati, Beethoven e Bruckner, Liszt e Brahms, Strauss e Režniček. Pazienza: ci si sarebbe accontentati della *Quinta* beethoveniana diretta da Furtwängler, come nella sequenza iniziale di *Taking Sides* di Istvan Szabó, in attesa che crollassero il nazismo e lo stalinismo e il Diavolo che se li porti. Poi avremmo ascoltato Mendelssohn e Mahler, ma intanto non saremmo morti d’inedia o di denutrizione musicale. Forse, ci saremmo ammalati di noia.

Nel 1934, lo scrittore di regime Aleksej Maksimovič Peškov alias Maksim Gorkij aveva lanciato uno slogan, destinato a diffondere nel mondo comunista e in particolare nell'Unione Sovietica una delle più ripugnanti stupidaggini mai apparse nella sfera delle arti: il "realismo socialista". La faccenda era da prendersi terribilmente sul serio, poiché nel 1928 il P.C.U.S. aveva proclamato essere "armi antiborghesi" la musica, il teatro, la letteratura, il cinema. Perciò, utilizzare quelle armi in senso formalistico e borghese finiva per essere giudicato un atto di tradimento e di ribellione, un «prendere le armi contro la Patria socialista». Šostakovič, con malinconica astuzia, ingannava Stalin quando rispondeva alle censure del despota, irritato dalla *Quarta Sinfonia* da Stalin accusata come "formalismo borghese". Promettendo di "emendarsi", Šostakovič gli avrebbe offerto poco dopo la *Quinta Sinfonia*, descrivendone con una disadorna prosa da riparatore di rubinetti le benemerienze "antiborghesi". Stalin, incapace di giudicare i dettagli tecnici della musica, avrebbe bevuto la soave menzogna (la *Quinta* è bellissima per le stesse ragioni per cui è bellissima la *Quarta*), o forse avrebbe finto di averla bevuta per chiudere là la questione salvando la faccia.

Si aggiunga un dettaglio da brivido. Nello stesso anno in cui Dmitrij Dmitrevič Šostakovič scrisse la *Quinta* per "riabilitarsi" dal misfatto di avere scritto la *Quarta*, ossia nel tremendo e sanguinoso 1937, nel pieno imperversare delle grandi purghe staliniane, qualcuno, desideroso di accreditare la propria fedeltà e il proprio ruolo di delatore, aveva soffiato all'orecchio di Stalin che la Russia, anzi l'intera URSS era piena zeppa di traditori e di ribelli. Nel luglio 1937, Stalin aveva dato l'avvio alla famigerata "Operazione 00447", secondo la quale ogni provincia o distretto dell'Unione Sovietica avrebbe dovuto inviare a Mosca una lista precostituita di centinaia di migliaia di infelici scelti a caso, per sorteggio: fra costoro, secondo il calcolo delle probabilità, alcuni sarebbero stati certamente "ribelli". Alla liste sarebbero seguite le persone in carne ed ossa indicate negli elenchi. Costoro sarebbero stati fucilati. Perciò, Šostakovič non salvò soltanto la sua reputazione di musicista sovietico: salvò la pelle.

Insomma, sotto le dittature di Stalin e di Hitler era ancora possibile, per un musicista, defilarsi agli occhi del potere. Ma impossibile, assolutamente impossibile mascherarsi di fronte a una censura di tipo "ontologico". Come difendere la musica, quando la cosiddetta legge e il cosiddetto Stato sostengono che la musica fa male, danneggia il fisico e lo spirito provoca danni esistenziali, in breve è un reato? Secondo la vigente legislazione italiana, la musica non esiste in quanto tale: è soltanto una variante del rumore molesto. Quella di oggi in Italia è la più aspra

situazione persecutoria che esista sul pianeta, e che mai sia esistita nei confronti della musica. Ho lottato per tutta la vita contro questa infamia: mi sono trovato dinanzi un muro di imbecillità: l'imbecillità del potere, di ogni potere. Lascio ai posteri la speranza di una liberazione.

4. Musica umiliata

Io vorrei fare centro su una situazione storica che riguarda non soltanto la Risiera, questo luogo terribile con i ricordi che esso suscita, ma anche il concerto di questa sera. Vorrei almeno rammentare che sono esistiti tre compositori protagonisti della "Lagermusik", ossia di quell'ossimoro supremo, di quel cerchio quadrato che è la musica scritta nei Lager (o nei Gulag, o diremo tra poco, in Italia): ossimoro, cioè contraddizione in termini tra la musica come essenza e i luoghi dell'orrore che della musica sono, *per essenza*, la negazione. I tre compositori sono Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann, Gideon Klein, ma ve ne sono molti altri. Per esempio, Władisław Szpilman detto "Władek" (Sosnowice in Polonia, martedì 5 dicembre 1911 - Varsavia, giovedì 6 luglio 2000) il quale, interpretato dall'attore Adrien Brody, fu protagonista del film *The Pianist* (2002) di Roman Polanski.

Il mondo dei campi di sterminio, l'orrendo mosaico comprendente Lidice, Birkenau, Auschwitz, Treblinka, Sachsenhausen, Dachau, Majdanek, più quelli costruiti dopo il 1939, Mauthausen, Bergen-Belsen, Flossenbürg, Ravensbrück, Oranienburg, Neuengamme, Stutthof, e altri ancora, più quelli italiani (fremiamo di vergogna a ricordarlo) come la Risiera di San Sabba a Trieste e Fossoli in provincia di Modena, atterrisce ancora oggi, malgrado il casto e devoto negazionismo di un genio universale come il presidente Ahmadinejad. I nomi di quel Lager sono di per sé un ruggito di belva. Coloro che lo udirono scandire ad alta voce come loro destinazione, sapevano che ciò significava per loro una sola realtà: strazio inconcepibile e morte. Diverso dovette suonare alle orecchie delle vittime il nome di Terezín, cittadina che fu chiamata dai nazisti con il suo vecchio nome tedesco: Theresienstadt. Quel nome irradiava illusori e pallidi lampi di speranza.

Terezín, ovvero "il Ghetto degli artisti" o anche "il Ghetto Paradiso", mentitrice anticamera della morte, territorio comune per Haas, Frydman, Ullmann e tanti altri, ci rinvia immediatamente al Ghetto di Varsavia. A dire il vero, due furono i Ghetti: il primo, nato per rinchiudervi artisti e bambini "da educare"; il secondo (i cui muri furono eretti in una sola notte) creato per accogliere, come in una trappola per topi, una folla indistinta di ebrei provenienti da tutta la Polonia, inconsapevoli vittime di quella "soluzione finale" che avrebbe spazzato via ogni traccia delle loro vite.

Ma anche in quel terribile scenario che fu Varsavia, a paragone del quale la Terezín anteriore alla costruzione del forno appare davvero come un paradiso, quelle creature, chiuse in un ghetto, si costruirono un “modus vivendi” di cui il teatro e la musica furono il nucleo e il midollo.

Il rapporto tra le vicende di Varsavia e di Terezín è fondamentale per chi voglia inquadrare tutto ciò che è produzione artistica durante l'Olocausto, nello sforzo di ricondurre a una stessa origine i concetti di “distruzione” e “creazione” quali facce della stessa medaglia.

L'opera scritta da Ulmann a Terezín, *Der Kaiser von Atlantis*, offre una nuova chiave di lettura degli eventi, e ci induce a prendere le distanze da una visione passiva e pietistica della sofferenza degli ebrei, o più in generale, dell'umanità ferita. L'elemento “onirico”, narratologicamente affine a una fiaba, ci racconta con venature farsesche il destino di un sogno. Quel sogno tende alla vita, vuole ancora credere in un mondo migliore. Certamente, la presenza a Terezín di 15.000 bambini (di cui sopravvissero soltanto 93) dava a quegli uomini d'intelletto e di cultura un “obbligo alla vita”. Li costringeva a escogitare e a inventare una via d'uscita che l'arte, con la sua forza evocatrice, poteva e può certo consegnare all'uomo.

Ma l'elemento allegorico presente in *Der kaiser von Atlantis* è presente anche nell'operina per bambini *Brundibár*, composta da Hans Krása nei tragici anni di internamento a Terezín. Essa fu rappresentata nel ghetto più di cinquanta volte, una di queste dinanzi alla Commissione Internazionale della Croce Rossa giunta per ispezionare la situazione dei deportati. In quell'occasione, per dimostrare che Terezín era “un luogo di riposo per anziani”, i nazisti deportarono ad Auschwitz 2780 ebrei giovani. La rappresentazione di *Brundibár* fu poi utilizzata per realizzare un film propagandistico del regime nazista dal titolo *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (“Il Führer dona una città agli ebrei”). Questo film, che oggi non si può vedere senza sentire il desiderio di fuggire dal mondo o di andare a stanare i pochi gerarchi nazisti sopravvissuti e a seviziarli con lentissime torture, fu affidato, con ripugnante sadismo, a un regista ebreo di origine olandese, Kurt Gerron (Berlino, martedì 11 maggio 1897 – Auschwitz, mercoledì 15 novembre 1944), anch'egli internato a Terezín e poi ad Auschwitz, come Ullmann e Klein, e là, come loro, morto in un a camera a gas. Il titolo del film da me indicato era in realtà quello presente nelle intenzioni originarie del comandante nazista di Theresienstadt, e si noti l'eleganza del perfetto endecasillabo. Pare, tuttavia, che il titolo definitivo con il quale il film fu proiettato fosse più arido: *Dokumentarfilm aus einer jüdischen Ansiedlung* (“Documentario da un insediamento ebraico”). Finite le riprese,

tutti i membri dell'orchestra, i collaboratori e i bambini che vi avevano partecipato furono deportati ad Auschwitz.

Colpisce l'entità dell'interesse internazionale intorno a Terezín. Esistono enti come la Terezin Chamber Music Foundation di Boston (che conserva i diari, le lettere, i disegni, i manoscritti musicali degli artisti presenti in quel tragico luogo d'Europa), la Philadelphia Orchestra, il Centro Nazionale per la Diffusione della Musica Ceca. Esistono le scelte di importanti direttori e teatri d'Europa rievocanti le "voci dal silenzio". Esiste il film *Terezin Diary* di Dan Weissman e Zuzana Justman (ispirato dal diario di Helga Kinsky e avente per oggetto l'atroce inganno di cui furono vittime i bambini del "ghetto modello"). Tutto questo sottolinea quanto Theresienstadt sia stata non soltanto l'anticamera della più tristemente famosa Auschwitz, ma anche laboratorio creativo, luogo d'invenzioni e di esecuzioni musicali.

5. Musica nel Ghetto di Varsavia

Per raccontare la storia del Ghetto di Varsavia, lo storico americano Philip Friedman è ricorso esclusivamente a testimonianze dirette: ha interrogato con cura i pochi superstiti della comunità martire e ha utilizzato i documenti – giornali, lettere, resoconti – ritrovati nel 1946 e nel 1950 sotterrati a Varsavia. La cronaca sconvolgente che egli ha redatto è tratta interamente da questi documenti.

Mercoledì 16 ottobre 1940, i nazisti cominciarono a radunare tutti gli ebrei nel Ghetto di Varsavia. Un mese dopo, venerdì 15 novembre, gli ebrei tentarono di uscire attraverso altre vie, ma sempre e ovunque si trovarono di fronte al filo spinato o ad alti muri. Tutte le uscite erano chiuse. Il quartiere era completamente isolato, circondato, e qualsiasi forma di fuga diventava ormai impossibile.

Finché durò l'esistenza del Ghetto, la vita culturale proseguì clandestinamente. Una stamperia riuscì a mettere in circolazione giornali, riviste e numerosi libri. Bacia Temkin-Berman fondò una biblioteca per l'infanzia. Bluma Fuswerk, aiutata da parecchi assistenti, organizzò manifestazioni teatrali. Infine furono istituiti corsi di lingua ebraica e di letteratura, tenuti da professori competenti.

C'era anche un'orchestra sinfonica che, diretta dall'eminente maestro Szymon Pullman, dava magnifici concerti. La straordinaria cantante Marysia Ajzensztat, chiamata "l'usignolo del Ghetto", lo stesso Pullman, il giovane violinista Ludwik Holoman, il direttore d'orchestra Marian Neuteich, e la maggior parte degli altri musicisti, trovarono la morte nei campi di sterminio. J. Fajwiszys, che dirigeva l'ammirevole "coro di voci

bianche”, fu ucciso nel Campo Poniatow, mentre molti altri direttori di coro morirono a Treblinka. Quanto ai pittori e agli scultori ebraici, come Felix Frydman, essi organizzarono numerose esposizioni.

Un po' dappertutto si formarono compagnie di dilettanti, che davano spettacoli di ogni genere nelle sale di riunione o nei refettori popolari. La compagnia più importante venne creata in via Walowa, vicino a via Franciszkanska.

Il palcoscenico, nascosto da una tenda, era stato allestito in una mansarda, e gli attori erano illuminati da lampade a petrolio. Il pubblico prendeva posto su panche allineate nella “sala”. Alcune guide avevano una doppia mansione: indicare la strada agli spettatori e fare attenzione che nessun ospite indesiderato – soprattutto tedesco – entrasse nel teatro.

L'orfanotrofio di Janusz Korczak fu usato per lo stesso scopo. Gli orfani, con l'aiuto dello stesso Korczak, componevano testi pieni di effervescente umorismo, destinati al teatro delle marionette e accompagnati da musiche originali.

Quando il Ghetto fu interamente isolato, nel quartiere ebraico vivevano non meno di 456 artisti. Una bella comunità, che sulla carta devastata d'Europa spiccava con vividi colori, se qualcuno avesse avuto occhi per vederli. Poi, c'erano i bambini.

Nel giugno 1941, le deportazioni verso i campi di sterminio si fecero sempre più numerose. Cominciava a essere attuata la “soluzione finale” (“Endlösung”), che non risparmiava l'infanzia. L'orfanotrofio dovette essere evacuato. Il direttore, dottor Korczak, protetto dallo Judenrat, fu autorizzato a restare – i medici non vennero deportati, all'inizio, perché ritenuti indispensabili – ma rifiutò di abbandonare i “suoi” bambini. Volle accompagnarli. Davanti all'orfanotrofio, in via Sliska, si formò una lunga fila di piccoli esseri sparuti, magri, stravolti. Alcuni stringevano sotto il braccio i libri di testo e le cartelle, loro unico bagaglio. Non piangevano. Lentamente, discesero la gradinata, come il solito in ordine perfetto, con gli occhi fissi sul “dottore”. Si sentivano tranquillizzati, quasi rassicurati, dalla sua presenza.

Korczak si occupò di ogni bambino con dolce autorità, abbottonando un cappotto, legando un pacchetto, aggiustando un cappellino, regalando un fazzoletto, asciugando una gota emaciata. Poi, la processione si mise in marcia per uno di quei viaggi dai quali, come intuiva ognuno, non si ritornava più. Tante giovani vite, tra le quali forse si nascondevano talenti, se non addirittura geni, chi lo sa? Tranquilli e disciplinati, si diressero verso una fine atroce e prematura.

Non apparivano inquieti, ma senza dubbio conoscevano il loro destino. Come spiegare, altrimenti, l'espressione di consapevole tristezza che avevano sul viso? Ma avanzavano, buoni e seri, a file serrate, guidati da Janusz Korczak. La piccola colonna fu presa in forza da una SS che, come la maggior parte dei tedeschi, amava i bambini, anche quelli che avrebbe dovuto assassinare di lì a poco. L'uomo delle SS parve attratto soprattutto da un bimbo di dodici anni, che stringeva un violino sotto il braccio, e gli ordinò di mettersi in testa alla colonna e di suonare. Quando il gruppo passò da via Gesia, tutti gli orfani cantavano e il piccolo musicista li accompagnava col suo strumento.

6. Erwin Schulhoff

Per ragioni di anzianità, Erwin Schulhoff ha la precedenza rispetto ai maggiori protagonisti della "Lagermusik". D'altra parte, è opportuno non già separarlo bensì distinguerlo: Ullmann era ceco, Klein moravo, mentre Schulhoff fu tedesco, appartenente al popolo oggetto della "Schuldfraße" sulla quale Hannah Arendt discusse drammaticamente con il suo maestro Karl Jaspers. Sotto più di un aspetto, la lacerazione ci appare maggiore.

Erwin Schulhoff nacque a Praga venerdì 8 giugno 1894. Pronipote del pianista Julius Schulhoff (1825-1898), fra i tre grandi protagonisti della "Lagermusik" fu il più anziano. Al Conservatorio di Lipsia fu allievo, nientemeno, di Max Reger, uno dei più grandi maestri che si possano immaginare. Nel 1940, quando già il suo Paese era stato occupato dai nazisti, visitò Mosca, e là riuscì a sopravvivere, intrecciando rapporti molto importanti con il movimento *dada* cecoslovacco, uno dei più importanti movimenti *dada* in Europa dopo quello francese. Ritornò in patria dopo alcuni mesi di soggiorno moscovita, s'illuse di poter continuare a far musica, ma lunedì 23 giugno 1941, il giorno dopo l'aggressione di Hitler all'URSS, fu arrestato. Dapprima fu internato a Praga. Alla fine del 1941 fu portato non ad Auschwitz, ma in una fortezza, Wülzburg bei Weißenburg in Baviera. Morì non gassato, bensì di tubercolosi laringopolmonare venerdì 28 agosto 1942.

Il suo lascito comprende un ricco catalogo di composizioni: soprattutto musica da camera, *Lieder*, qualcosa per il teatro, fra cui un'opera molto bella che è indecenza e vergogna dei soprintendenti dei teatri europei trascurare. Il titolo in lingua ceca è *Plameny*, in tedesco è *Flammen* ("Fiamme"). L'anno di composizione è il del 1932. Nel 1962, a Mosca, furono scoperti miracolosamente alcuni manoscritti che egli aveva scribacchiato e poi lasciato lì, dimenticandoli al termine della sua visita nella capitale sovietica nel 1940.

7. Terezín / Theresienstadt

Theresienstadt esistette con una doppia finalità. Fu, alla fine, un campo di concentramento destinato a punto di transito per i campi di morte nazisti. Ma in precedenza, nel novembre 1941, un trasporto di ebrei era stato inviato là con il compito di trasformare la piccola città-guarnigione di Terezín, in Cecoslovacchia, nel campo di concentramento di Theresienstadt. Fino al maggio 1945 i nazisti trasportarono 140.000 persone al campo. Qui furono imprigionati alcuni artisti, musicisti, compositori e scrittori fra i più geniali d'Europa. Essi, a dispetto delle condizioni di vita inumane, costituirono un'attiva comunità culturale. Benché il materiale artistico, la carta, gli strumenti musicali e gli spettacoli stessi fossero considerati dagli aguzzini "merce di contrabbando" nelle baracche, gli artisti ed i compositori lottarono per creare arte e musica. Terezín / Theresienstadt fu una sorta di limbo o almeno ne ebbe le sembianze: ma era il vestibolo dell'inferno, che per molti degli internati si sarebbe chiamato Auschwitz.

Per ironia del destino, proprio queste attività furono cooptate dai nazisti e usate come parte di un piano per ingannare la comunità internazionale e gli stessi ebrei che vivevano sotto l'occupazione tedesca. Come si è detto, furono messi in scena spettacoli per una visita della Croce Rossa Internazionale; il campo fu trasformato in una cittadina analoga a ciò che nella Russia della zarina Caterina II erano stati i tristemente famosi "villaggi-Potemkin" (con giardini, aree di gioco e padiglioni musicali all'aperto) per il già ricordato film di propaganda intitolato *Hitler schenkt den Juden eine Stadt* forzatamente diretto dal regista ebreo e internato Kurt Geron. Già si è detto come in questo ignobile falso in atto pubblico i reclusi apparivano in un quadro vivente presentato in modo fraudolento come una "colonia di artisti". Tutto fu disegnato per dare l'impressione che Theresienstadt fosse un "Ghetto Paradiso" per gli ebrei. Ma delle 140.000 persone trasportate in questo "Ghetto Paradiso", 33.000 morirono di fame, mancanza di cure mediche, malattie e torture. Delle 87.000 persone trasportate da Theresienstadt ai campi di morte nazisti, il cinque per cento sopravvisse. Dei 15.000 bambini che passarono attraverso Theresienstadt, soltanto 93 sopravvissero.

Alcuni dei compositori più dotati di talento fra quelli allora viventi in Europa furono mandati a Theresienstadt. Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása e Viktor Ullmann erano stati fra i migliori allievi di musicisti famosi come Leoš Janáček, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg e Alois Hába.

Karel Ančerl fu un direttore d'orchestra, attivo presso la Radio Cecoslovacca di Praga e presso il Teatro Liberato. Durante la guerra fu imprigionato a Terezín. Dopo la guerra lavorò ancora con l'Orchestra della

Radio. Più tardi divenne direttore della “Grande Opera del 5 Maggio” a Praga e fu nominato, nel 1950, direttore della Filarmonica Ceca.

Karel Fröhlich fu un violinista che studiò a Praga fino al 1940. Durante la Seconda Guerra Mondiale fu imprigionato a Terezín. Dopo la liberazione divenne “Konzertmeister” (primo violino di spalla) alla “Grande Opera del 5 Maggio” a Praga.

Pavel Haas fu un allievo studente di Janáček alla Scuola d’Organo. Haas non imitò la musica di Janáček, ma fu influenzato dal profondo nazionalismo di lui. La maggior parte della sua musica fu ispirata da un impulso di ribellione contro il fascismo e contro ogni altra forma di oppressione. Haas, dopo l’occupazione tedesca della Cecoslovacchia, scrisse una *Suite* per oboe e pianoforte, e più tardi incorporò il tema principale di quella *Suite* in una musica da lui composta durante il suo internamento nel campo di concentramento di Terezín. Fu deportato ad Auschwitz, dove morì martedì 17 ottobre 1944.

Hans Krása fu un compositore che cominciò a scrivere musica quando non aveva ancora dieci anni. Lavorò come insegnante di canto al Teatro Tedesco di Praga prima di diplomarsi all’Accademia Musicale Tedesca di Praga nel 1921. Fu imprigionato a Terezín e spedito ad Auschwitz, dove morì martedì 17 ottobre 1944.

Edith Kraus diede il suo primo concerto all’età di undici anni in sostituzione di una violinista che era indisposta. All’età di quattordici anni fu la più giovane violinista diplomata alla Staatliche Hochschule für Musik di Berlino. Iniziò la sua carriera di concerti, ma fu deportata a Terezín nel 1942. Là eseguì lavori composti dai musicisti internati nel Lager, insieme con composizioni di Schumann, Brahms, Bach, Mozart, Chopin, Smetana, Scarlatti e altri. Rimase a Terezín fino alla sua liberazione da parte dei Russi nel maggio 1945. Edith Kraus, emigrata in Israele, continuò a suonare, eseguendo il suo vasto repertorio in Israele e all’estero, ma continuamente è ritornata alla sua amata musica ceca.

Egon Ledec si diplomò al Conservatorio di Praga e subito entrò nella Filarmonica Ceca come violinista. Fu nominato violino di spalla sostituto nel 1927. Fu imprigionato a Terezín e spedito ad Auschwitz, dove morì martedì 17 ottobre 1944.

Nominiamo per ultimo un personaggio di spicco, un vero protagonista della vita vissuta dagli esponenti della cultura ebraica mitteleuropea nell’apparente limbo di Terezín: Gideon Klein. Ma egli merita un paragrafo a parte.

Poco prima di morire, Viktor Ullmann scrisse su un frammento di carta questo testamento ai posteri: «Dobbiamo proclamare ad alta voce che

Terezín ha avuto la funzione d'intensificare, non di ostacolare, le nostre attività musicali; che non ci siamo seduti dinanzi alle acque di Babilonia, a piangere; infine, che i nostri sforzi artistici furono di misura pari al nostro desiderio di vivere».

8. Gideon Klein

Gideon Klein fu una figura di eccezionale rilievo non soltanto per le sue qualità di compositore, ma anche e forse ancor più alla luce della sorte che egli condivise con i maggior protagonisti della "Lagermusik". Insieme con Viktor Ullmann ed Erwin Schulhoff, egli costituisce una triade emblematica di altissime vittime sacrificali. In quella triade egli fu il più giovane, Schulhoff il più anziano e Ullmann quello d'età intermedia. Gideon Klein nacque a Píerov, in Moravia, sabato 6 dicembre 1919 da una famiglia ebraica di lingua tedesca, ossia dalla radice linguistico-culturale da cui uscirono Kafka, Freud, Schönberg, Hofmannsthal, Zweig. Studiò pianoforte sotto la guida di Ruzena Kúrzova, moglie del celebre pedagogista Vilem Kurz. Lo attrasse l'antroposofia di Rudolf Steiner. Si diplomò pianista all'Istituto Superiore di Musica, a Praga, nel 1939, suonando il *Concerto* n. 4 per pianoforte e orchestra di Beethoven. Studiò anche composizione con un maestro come Alois Hába, ed ebbe vasti interessi culturali in arte e in letteratura in filosofia e nelle scienze fisicomatematiche. Fu amico del poeta Jiří Orten.

Quando nel 1939 il nazismo divorò la Boemia e la Moravia e asservì lo Stato fantoccio chiamato Slovacchia, Klein tentò di salvarsi dalla catastrofe nascondendo il prenome e il cognome, palesemente ebraico, e assumendo il falso nome "non israelitico" di Karel Vranek. Durante la guerra fu imprigionato in diversi campi di concentramento; infine, nel 1941, fu deportato a Terezín. In quella cittadina, chiamata dai tedeschi Theresienstadt, fu educatore di bambini ebrei che erano stati crudelmente separati dai genitori. Con immenso coraggio e indomabile forza d'animo, organizzò la vita culturale di Theresienstadt, insieme con il cantante Karel Berman e con un gruppo di straordinari compositori e direttori d'orchestra: Rafael Schächter, Karel Ančerl, Hans Krása, Pavel Haas, Viktor Ullmann.

A Theresienstadt, Klein diede vita a un'eccellente formazione cameristica: un "Klavierquartett", costituita da lui stesso e da Karl Fröhlich, Fredy Mark, Romuald Süssmann. I pochi sopravvissuti conservarono la testimonianza di memorabili esecuzioni offerte da quel Quartetto con violino viola violoncello e pianoforte: fra esse, l'op. 60 di Johannes Brahms e l'op. 84 di Antonín Dvořák.

Klein fu un compositore di forte tempra. Scrisse molto, pur essendo vissuto soltanto ventisei anni. La massima parte del suo lascito è musica da camera, in cui dominano tensione e passione. A ciò si aggiungano composizioni vocali estranee ai generi tradizionali: cantate “laiche” per coro e orchestra, rielaborazioni di canti popolari russi, pagine pianistiche e liederistiche. Creò le sue opere più belle in tempi di angoscia e di morte. Il *Quartetto* op. 2 è del 1940-1941, la grande *Sonata* per piano-forte è del 1943, il *Trio* per archi è del 1944.

Klein non condivise il destino di Ullmann, Kien, Schächter e di molti altri. Certo anch'egli salì sul tetro “Künstlertransport” che da Terezín partì per Auschwitz lunedì 16 ottobre 1944, nove giorni dopo avere ultimato il *Trio*. Ma non entrò nella camera a gas mercoledì 18 ottobre. Sopravvisse ad Auschwitz fino al Natale 1944. Poi fu spedito al campo di concentramento chiamato Fürstengrube, dove morì sabato 27 gennaio 1945, probabilmente “per cause naturali”: di malattie e di stenti.

9. Viktor Ullmann

Che cosa accadrà
non lo so.
Non durerà molto a lungo,
comincio ad aver paura,
e a vedere sulla carta da parati
un viso che piange.

Karl Kraus

Viktor Ullmann, compositore, pianista, maestro di coro, direttore d'orchestra e critico musicale, fu una delle vittime più illustri fra i musicisti ebrei tedeschi di Praga nella Seconda Guerra Mondiale. Nacque sabato 1° gennaio 1898 a Český Těšín (in polacco Cieszyn, in tedesco Teschen), dove iniziò i suoi studi. Dal 1914 Ullmann visse a Vienna. Là ultimò i suoi studi superiori, e tra il 1918 e il 1919 lavorò per diversi mesi nelle classi di composizione di Schönberg dove sviluppò un linguaggio moderno, ma accessibile e molto libero rispetto ai canoni della serialità. Dal 1920 fino al 1927, Ullmann fu uno degli assistenti di Alexander von Zemlinsky al Nuovo Teatro Tedesco di Praga (oggi, Opera di Stato di Praga). La collaborazione artistica e la lunga amicizia con Zemlinsky, nonché l'apprezzata direzione della Compagnia dell'Opera Tedesca di Praga, fornirono a Ullmann una molteplicità di esperienze personali e artistiche. Se ne avvantaggiò nella stagione seguente, 1927-1928, quando fu nominato direttore della compagnia stabile del Teatro dell'Opera a Usti nad La-

bem (in tedesco, Aussig, sull'Elba, nella Boemia settentrionale). Insieme con artisti locali ed altri invitati, Ullmann riuscì a mettere in scena un repertorio veramente impressionante (incluse opere di Richard Strauss, Ernst Křenek e altri). Durante il grande fervore intellettuale che animò la Cecoslovacchia negli anni '20 e '30, anch'egli, come Gideon Klein, fu coinvolto nel movimento antroposofico fondato da Rudolf Steiner.

Il suo inestinguibile entusiasmo, che animò sempre la sua personalità di musicista e di promotore della musica in ogni sua forma, lo portò a Zurigo e più tardi a Stoccarda; ma Ullmann fu costretto a lasciare la Germania nel 1933. Ritornò a Praga, continuando a percorrere la difficile strada del libero musicista. Lavorò con il dipartimento di musica alla Radio Cecoslovacca, scrisse recensioni letterarie e musicali su varie riviste, fu critico musicale per il giornale di Praga «Bohemia», diede lezioni private, fu impegnato attivamente nel programma della benemerita Associazione Cecoslovacca per l'Educazione Musicale e su questo tema tenne memorabili lezioni a gruppi di cittadini. In quel periodo, Ullmann strinse amicizia con il compositore Alois Hába, celebre teorizzatore dell'intervallo di “quarto di tono” e per qualche tempo lo frequentò assiduamente. Si iscrisse al dipartimento per la musica diretto da Hába al Conservatorio di Musica di Praga e là studiò per due anni (1935–1937).

Ullmann sviluppò il proprio talento di compositore con lavoro assiduo e arte raffinata. Fra i suoi lavori scritti prima delle tragedie provocate dal nazismo, spiccano le opere teatrali *Peer Gynt* (1928, da Henrik Ibsen) e *Der Sturz des Antichrist* (“La caduta dell'Anticristo”, Premio «Hertzka» 1936 bandito dalla Universal Edition di Vienna); alcune partiture orchestrali, fra cui le musiche del 1925 per il dramma *Kreidekreis* di Klambund (pseudonimo di Alfred Henschke), una *Sinfonia* in Re maggiore e una *Symphonische Fantasie*, entrambe del 1925, un *Concerto* op. 11 (1928), *Cinque Variazioni e doppia fuga su un “Klavierstück” di Arnold Schönberg* (1929); *Abendlied* op. 3 per soli, coro e orchestra, di anno incerto; una *Cantata* per tenore e orchestra op. 7 (1924); eccellente musica da camera, fra cui l'*Ottetto* op. 8 (1924), tre *Quartetti* per archi e il *Trio* per fiati op. 10 (1926: un organico tipicamente “boemo-tedesco”); pagine pianistiche, fra cui due *Sonate*; *Lieder* per voce e pianoforte e per voce e orchestra, sensibili a suggestioni regeriane e pfitzneriane, ma anche affini agli splendidi lavori vocali-orchestrali di Josef Suk. Non abbiamo dimenticato, nel novero dei lavori teatrali il più importante e universalmente famoso: ne parleremo, a ragion veduta, tra poco. Fino ai primi anni della Seconda guerra mondiale, Viktor Ullmann fu la figura più

rappresentativa e prestigiosa in un circolo di amici cèchi e tedeschi per i quali tenne spettacoli musicali privati, concerti da camera o feste dove gli ospiti ascoltavano vari dischi al grammofofo.

Il genio di Thomas Masaryk e la chiaroveggenza di Eduard Benes avevano costruito uno Stato piccolo ma esemplare, con un livello di direzione politica uguagliato per qualità in Europa. Le strutture istituzionali e parlamentari da loro realizzate suscitavano l'ammirazione quasi universale. Alla stabilità politica e a un regime autenticamente laico e democratico corrispondeva l'altissima fioritura culturale e la prodigiosa creatività artistica: Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Max Brod, Franz Kafka nella letteratura, Josef Suk e Leoš Janáček nella musica, innumerevoli grandi maestri nelle arti visive e davvero tanti da rendere difficile il nominarli, il Circolo Linguistico di Praga, una élite di matematici senza uguali nella storia, un vivaio di ingegni (fra cui Otakar Vávra) che crearono il cinema cecoslovacco come qualcosa di unico nel mondo grazie al suo geniale sperimentalismo e prepararono maestri della generazione successiva come Karel Zeman e Jiří Trnka. Fra gli scrittori emersi da quella più recente generazione, Bohumil Hrabal si formò pur sempre negli anni della Praga "magica", che ancora nel cupo primo quinquennio dei Quaranta era ancora "die goldene Stadt", come recita il titolo del bizzarro film (1942) dei "nazisti affinati" Veit Harlan e Alfred Braun. Gli unici cui la Cecoslovacchia non piaceva erano Hitler e il suo ipnotizzato ammiratore Mussolini: essi ritenevano lo Stato boemo-moravo-slovacco una sorta di mostro di Frankenstein. Anche un'altra canaglia di grosso calibro, Stalin, sotto sotto odiava la Cecoslovacchia, né mancava un certo astio da parte della Polonia. In verità, la Repubblica guidata da Masaryk e Benes era un'invenzione artificiale, un po' come la Jugoslavia (questa persino *contra naturam*), entrambe fabbricate a tavolino dai plenipotenziari franco-inglesi che non erano certo uomini geniali e anzi piuttosto perfetti imbecilli, e battezzate nel 1919 con il trattato di Saint-Germain, a spese dell'altro Stato ammirevole (e defunto), l'Impero Asburgico. Artificiale o meno, la Cecoslovacchia di Masaryk e di Benes fu una delle poche glorie d'Europa, negli ultimi cento anni. Ci dispiace che poco dopo avere riacquisito la libertà, nel 1989, la Cecoslovacchia si sia (molto civilmente) divisa in due Stati. Peccato! Chi scrive queste righe appartiene all'esiguo gruppo di animosi che per primi, negli anni Sessanta, fecero arrivare in Occidente uomini come Vaclav Havel, Jaroslav Smátlak, Vaclav Belohradsky. Chi scrive, a dire il vero avrebbe preferito vedere andare in pezzi quel putrefatto *zombie* che è la Russia successiva al 1991, peggiore come "cristiana" che come sovietica.

Sinistri preannunci furono i primi rintocchi di campana a morto per il capolavoro politico di Masaryk e di Benes. Nell'aprile 1938, Hitler sollevò la questione dei Sudeti. Lo sciagurato patto di Monaco (venerdì 30 settembre 1938) segnò il primo smembramento della Cecoslovacchia, aggravato nelle settimane successive dall'occupazione della porzione cecoslovacca di Teschen (chiamata *Český Těšín* dai cèchi) da parte della Polonia. Giovedì 6 ottobre 1938, su pressione di Hitler, con la vergognosa acquiescenza delle nazioni "democratiche" e grazie all'infame cinismo dell'Unione Sovietica, si dovette proclamare la repubblica di Slovacchia. Si contrabbandò con ipocrisia, in tutta Europa, la farsesca truffa di una Cecoslovacchia "federale". Ogni mossa politica significava la perdita di un frammento di libertà, un ulteriore passo nello scivolamento verso la vergogna e l'inferno. Per uomini come Viktor Ullman, l'orrore si faceva ogni giorno più vicino. Malgrado l'approssimarsi della fine, Ullmann continuò a comporre musica: nel 1939, diede alla luce il travolgente *Concerto* op. 25 per pianoforte e orchestra. Poi la situazione precipitò. Mercoledì 15 marzo 1939 quel che restava della Cecoslovacchia fu occupato dalle truppe del Terzo Reich. Alla Slovacchia fu concessa nominalmente un'indipendenza-farsa. La Rutenia fu annessa all'Ungheria. Il resto divenne il Protettorato di Boemia e Moravia, e il benemerito protettore fu, naturalmente, la Germania. Venerdì 1° settembre 1939 ebbe ufficialmente inizio la Seconda Guerra Mondiale.

Martedì 8 settembre 1942, Viktor Ullmann fu deportato nel ghetto di Theresienstadt. Perfino nelle condizioni estremamente difficili del campo di concentramento nazista riuscì a mantenere viva la propria attività artistica. Sappiamo da alcuni sopravvissuti che Rafael Schächter con perizia direttoriale diresse il *Requiem* di Verdi con un coro e un'orchestra costituiti esclusivamente da internati, e che ne diede un'esecuzione per il diletto personale di Adolf Eichmann, quando quest'ultimo venne in visita a Terezín nell'estate 1944. Lo diresse più volte in estate e al principio dell'autunno, e i superstiti hanno narrato l'emozione incontenibile che suscitava nei musicisti con casacca a righe il «Libera me Domine de morte aeterna».

Insieme con Karel Ančerl, Rafael Schächter, Gideon Klein, Hans Krása e altri, Ullmann scrisse un glorioso capitolo nella vita culturale del campo. Fra l'altro, organizzò concerti per l'Amministrazione delle Attività di Svago controllata dalle SS e scrisse recensioni su giornali improvvisati. Continuò a comporre, con una forza d'animo che apparirebbe incomprendibile ai mediocri e viziaticci "rivoluzionari" di oggi. A Theresienstadt, Ullmann scrisse musica da camera ancor più bella della precedente, e

almeno due nuove *Sonate* per pianoforte, probabilmente le sue ultime, delle quali la n. 7 è un esempio di geniale capacità di trarre grandezza dall'orrore e dallo sprofondare dell'animo. Un capolavoro di rara bellezza, anch'esso composto a Theresienstadt nel 1944, s'iscrive in un genere poetico-musicale particolarissimo: è il "Melodrama" (melólogo) per voce recitante e pianoforte intitolato *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* ("Il canto d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke") su testo dell'omonimo poema di Rainer Maria Rilke.

Un'impresa tragica e sublime, eroica e quasi incredibile, fu la composizione di una nuova opera teatrale, *Der Kaiser von Atlantis, oder die Tod-Verweigerung* ("L'imperatore di Atlantide, ovvero Il rifiuto della morte") op. 49. Ullmann la scrisse a Theresienstadt nel biennio 1943-1944. Il testo fu opera di un suo giovane compagno di prigionia in quello stesso ghetto: Peter Kien (il prenome era propriamente "Petr"), nato a Weinsdorf nel 1919. Kien, pittore e poeta era stato allievo di Willy Novak all'Accademia di Belle Arti di Praga. È curiosa l'identità tra il suo nome e quelle che Elias Canetti diede al protagonista (il professor Peter Kien, sinologo e bibliomane) del romanzo *Die Blendung* ("L'accecamento", 1935)¹⁴. La collaborazione tra i due artisti diede un esito compiuto: tra l'estate e l'autunno 1944, l'opera fu ultimata. Ullmann pensò con fiducia a un'esecuzione pubblica, trovò facilmente i cantanti interpreti e gli strumentisti fra gli internati di Terezín (il talento musicale fra i prigionieri israeliti era diffusissimo, sia come professione autentica sia come alto esercizio amatoriale), e progettò un ruolo di direttore d'orchestra per Rafael Schächter.

Gli mancò il tempo. Da Berlino venne l'improvvisa decisione di farla finita con la finzione di Terezín/Theresienstadt e della sua "colonia di artisti". A tutti gli intellettuali e gli spiriti creativi rinchiusi in quel ghetto di lusso fu decretata la fine. Lunedì 16 ottobre 1944, con un "Künstler-Transport", scrittori, artisti e musicisti furono inviati ad Auschwitz, nel Lager costruito dai nazisti presso la cittadina polacca il cui nome comincia con un monosillabo da brivido, "aus" ("fuori" [dalla vita dal mondo dalla Storia...], vagamente palatalizzato in un umidiccio e putrefatto "ausch-") e si conclude con "Witz" ("freddura", "barzelletta", "spiritosaggine"), in verità agghiacciante per antifrasi, ma stranamente capace di rimare con una parola cara a Hitler, "Blitz", che in composizione con il sanguinario sostantivo "Krieg" dà come esito "Blitzkrieg" ("guerra-lampo"). Oggi, Auschwitz appartiene alla Polonia: ha ripreso il suo nome nella lingua nazionale: Oswycyn.

In quel tetro 16 ottobre, Viktor Ullmann fu deportato nel campo di morte di Auschwitz insieme con il suo giovane librettista Peter Kien, con

Rafael Schächter e con molti altri. Così tutti i “padri” del *Kaiser von Atlantis* furono destinati alla distruzione. Era quasi certamente mercoledì 18 ottobre 1944, quando Ullmann, Kien e Schächter, insieme, furono uccisi in una camera a gas.

Solo una parte del lavoro di Viktor Ullmann è stata ritrovata. Non è stato facile rinvenire gran parte dei circa quaranta lavori (la maggior parte orchestrali, composizioni da camera e pianoforte e due opere) scritti prima dello scoppio della guerra. I suoi lavori letterari, e almeno venti frammenti delle sue composizioni quasi finite o complete scritte a Theresienstadt, sono stati preservati. A partire dai tardi anni '70, la musica di Ullmann ha goduto di un nuovo, vivo interesse. La sua opera composta a Theresienstadt in collaborazione con Peter Kien, *Der Kaiser von Atlantis* op. 49, è stata messa in scena, negli ultimi trent'anni, numerose volte, così come le sonate per pianoforte, i quartetti per archi di Theresienstadt e i *Lieder*. Il *Concerto* op. 25 ha avuto esecuzioni in numero crescente negli ultimi dieci anni, e da almeno un quinquennio il melólogo *Die Weise von Liebe und Tod* attrae grandi attori e pianisti. In Italia, è stato eseguito da Milena Vukotić recitante accompagnata dal pianista Filippo Faes; nel corso del 2008 toccherà a me recitarne il testo con Renato Principe al pianoforte. In termini stilistici, le composizioni iniziali di Ullmann recano tracce dell'influenza di Schönberg. I suoi lavori dagli anni '30 sono politonali nella struttura formale classica, mentre un'ispirazione mahleriana si può scorgere nei sorprendenti *Lieder*.

Una fortissima sensibilità profetica accomuna Ullmann a Mahler. In entrambi i lasciti creativi, la musica raggiunge la massima bellezza quando essa è capace di esprimere la massima angoscia.

10. Uno sguardo a *Der Kaiser von Atlantis*

Protagonista dell'opera, definita da librettista e compositore, secondo il genere drammaturgico-musicale di appartenenza, “leggenda in 4 scene”, è l'imperatore Überall, personaggio immaginario di un mondo immaginario il cui nome d'origine ellenica e particolarmente platonica, Atlantis, fu probabilmente scelto dal librettista Peter Kien come segnale di facile e immediato riconoscimento, e come segnava lessicale universalmente noto per indicare un “universo parallelo”, quale può essere il reame di Narnia inventato da Clive Staples Lewis, o la Terra di Mezzo che John Ronald Reuel Tolkien trasse dal nulla. Ma a noi posteri suona quasi come il richiamo a un'assurda speranza: alla speranza in un *λόγος* prossimo a ritornare dopo la danza macabra dell'Irrazionale. Quanto al nome del protagonista, Überall, esso ci ricorda immancabilmente il sinistro Dottor Dappertutto evoca-

to da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e identificabile con il Diavolo.

In un delirio d'onnipotenza, l'imperatore decide di eliminare la Morte dal mondo, e con un decreto la mette al bando. La Morte ne è offesa, e dopo avere lamentato la decadenza dei costumi in un dialogo con Arlecchino in cui entrambi hanno l'aspetto di due derelitti, decide di prendere sul serio il decreto. Nessuno più morirà. Ne derivano ai viventi difficoltà sempre più angosciose, insostenibili. Kien e Ullmann ripresero in mano la corrosiva polemica sviluppata nel *Gulliver's Travels* (1726) da Jonathan Swift contro l'idea d'immortalità obbligatoria. Diverso è tuttavia il tono: Swift, radicalmente scettico e radicalmente cinico, considera il desiderio d'immortalità come un sentimento ispirato da illusioni idiote poiché la vita è di per sé orrenda, e ancor più orrendo sarebbe il prolungarla all'infinito. Ullmann e Kien, ispirati da un'etica profonda e segnata da influenze di natura antroposofica e steineriana, sentono l'allungamento abnorme della vita come una violazione della natura, un atto di arbitrio e di empietà.

I personaggi dell'opera sono: l'imperatore (Kaiser), Überall (baritono), la Morte (baritono-basso: rammentiamo che in tedesco "der Tod" è di genere maschile), Arlecchino (Harlekin, tenore), un tamburino (mezzosoprano), un soldato (tenore), una ragazza di nome Bubikopf (soprano), la voce dell'altoparlante (baritono).

Conosciamo le tragiche circostanze che impedirono la rappresentazione di quest'opera a Theresienstadt, malgrado gli operosi preparativi già compiuti. In prima esecuzione assoluta, *Der Kaiser von Atlantis* andò in scena al Bellevue Theater di Amsterdam martedì 16 dicembre 1975. In Italia, se ne è avuta una buona esecuzione al Teatro Massimo di Palermo nel 2002 nell'ambito di una grande manifestazione di teatro musicale e di musica strumentale intitolata "la memoria dell'offesa".

In una traduzione ritmica italiana di Valerio Valoriani, l'opera è stata rappresentata ad Aulla, in provincia di Massa Carrara, venerdì 25 luglio 2003. Gli interpreti sono stati: Stefano Anselmi (Überall), Gianluca Secci (la Morte), Filippo Pina Castiglioni (Arlecchino), Andrea Giovannini (un soldato), Monica Benvenuti (Bubikopf), Julie Mellor (il tamburino), Leonardo Nibbi (l'altoparlante). Nell'intervento coreografico (la danza della morte), la Commare Secca (o "la Siora Betina", come la chiamano a Venezia) s'incarnò in vesti femminili, a misura della lingua italiana. La danzatrice interprete fu Susanna Guerrini. Gli esecutori strumentisti furono quelli dell'Ensemble "Fabbrica Sonans", e il direttore musicale fu Giuseppe Bruno, con Elisabetta Tavani maestro sostituto. L'illuminotecnica fu affidata a Jean-Paul Carradori, e la regia generale fu di Alessio Pizzech. Aiuto regista fu Susanna Guerrini, già da noi nominata come in-

terprete della scena coreografica. Potrei parlare di “laboratorio” proprio alla luce delle relazioni evidenti tra arte figurativa, letteratura e musica (colta e popolare) che contraddistinguono le opere di Karel Ančerl, Karel Fröhlich, Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Edith Kraus, Egon Ledec. Con la sua opera, Ullmann raccoglie tutto questo dandogli forma definita. Di fronte a un “sentire” così drammatico, l'uomo-artista è spinto a cercare nuove forme che meglio parlino del dolore, dell'umiliazione; i doni artistici di Terezín sono gli estremi tentativi per opporre alle ragioni del male quelle del bene. Sono l'estremo urlo di Munch che rende bene il senso del nostro atterrito stupore di fronte a quanto di violento la nostra contemporaneità ci consegna nel nuovo millennio.

Mettere in scena *Der Kaiser von Atlantis* (ed eventualmente *Brundibár*) significa creare una serata in cui la partitura musicale sia supportata da una serie di apporti testuali che possano contestualizzare tale creazione. Significa far lavorare un gruppo di cantanti e attori su temi e forme del Novecento artistico-musicale. Scrive Alessio Pizzech, regista dello spettacolo di Aulla, a conclusione delle sue note di regia datate da Castiglioncello, venerdì 20 aprile 2001:

«Un fine preciso mi guida nell'allestire *Der Kaiser von Atlantis* : mantenere viva una memoria storica che sia portatrice di contenuti di alto valore artistico e umano per la crescita di chi, come me, si trova ad essere protagonista (più o meno consapevole) dell'attuale passaggio epocale».

11. Alma Rosé

Un personaggio caro al mio cuore è colei sulla quale è stato costruito da due autori americani, un vecchio studioso (Richard Newman) e una giovane ricercatrice (Karen Kirtley), un bellissimo libro, *Alma Rosé, Vienna to Auschwitz*¹⁵. Chi era Alma Rosé? Era la nipote di Gustav Mahler. L'augusta ombra dello zio sembra gettare un colore di tragedia su di lei. Mahler aveva molti fratelli e molte sorelle; in tutto, i figli di Bernhard Mahler e Maria Hermann erano quattordici, ma otto di loro morirono appena nati o a pochi mesi di età, e soltanto sei fra essi sopravvissero fino all'età adulta: Gustav (1860-1911), Leopoldine (1863-1889), Alois (1867-19...?), Justine (1868-1938), Otto (1873-1895), Emma (1875-1933). Otto si uccise a 25 anni, sentendosi un musicista fallito. Alois fu sempre uno sciagurato, ai limiti della delinquenza, e finì la sua vita a Chicago come panettiere e forse come uomo di fiducia di Al Capone. Leopoldine sposò un ometto mediocre e incapace, presto rovinato da affari mal condotti, e ancora molto giovane fu uccisa da un tumore al cervello. A parte Alois, che dopo essere emigrato negli Stati Uniti fece perdere

le proprie tracce, rimasero come nucleo familiare e fraterno soltanto in tre. Di Gustav, sappiamo quanto basta. Emma e Justine sposarono due illustri musicisti tra loro fratelli, rispettivamente Eduard (1859-1943) e Arnold Rosé (1863-1946), fondatori del celeberrimo Quartetto Rosé¹⁶. Il vero cognome era Rosenblum, abbreviato a “nome d’arte”. Furono due illustri matrimoni, importanti nella storia dell’ebraismo e nella storia delle sciagure europee. I due Rosé si trasferirono poi in Canada, poiché a ciò li spinse la loro carriera artistica; per loro fortuna, si salvarono la vita. Figlia di Arnold e Justine Mahler fu Alma Maria, nata a Vienna sabato 3 novembre 1906, l’anno di nascita di Šostakovič. I due prenomi le furono dati in omaggio alla leggendaria Alma Maria Schindler Mahler, moglie dello zio Gustav. Alma Maria Rosé rivelò prestissimo il suo talento di musicista e di violinista. Oltre ad essere bella, era un’artista straordinaria, e quindi fece una brillante carriera che la portò in Europa. In Europa si trovava, appunto, allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Nel 1939 era in Olanda, il cui territorio non era ancora stato invaso dalle truppe del Reich, ed ella pensava di poter vivere tranquillamente. Alma aveva sposato il violinista Váša Příhoda, uno dei concertisti più importanti del Novecento, ma si separò da lui molto presto. In Francia, sposò nel 1941 un giovane olandese, studente di medicina, più giovane di lei, ariano: Constant August van Leeuwen Boomkamp, detto “Connie”. Sotto il suo cognome riuscì in qualche modo a mascherarsi. Incautamente andava a fare delle tournées nella Francia occupata dai nazisti governata dal regime di Vichy. In seguito a una delazione, poiché gli infami non mancano mai, fu arrestata da un reparto nazista e fu internata prima a Birkenau (ah, i nomi delle località in cui erano insediati i Lager: Birkenau “prato delle betulle”, Buchenwald “bosco dei faggi”... quanta poesia!), e poi da Birkenau fu trasferita ad Auschwitz, dove fu notata dal comandante del campo, il quale era un amante della musica.

Fania Fénelon, un’ebrea sopravvissuta all’esperienza di Auschwitz e divenuta fonte preziosa di memorie (infatti, ne parleremo tra poco), attribuisce al comandante del Lager il nome di Alois Brunner. Il nome è conservato nel libro di Newman e Kirtley, che delle memorie di Fania è ovviamente tributario. Nel 2002 ricevetti una lettera dal signor Wolf Murrelstein, residente a Ladispoli in provincia di Roma, il quale osservò, fornendo una testimonianza personale, che sì, certo, Alois Brunner fu un aguzzino noto per avere inflitto spaventose sofferenze agli ebrei di Vienna, Berlino, Salonicco, Parigi, Bratislava, ma, a quanto pare, non fu mai comandante ad Auschwitz¹⁷. Voglio riportare interamente la lettera.

«Nell'articolo sul numero del 27.01.2002 *Sinfonia per uno sterminio*, Quirino Principe accenna ad Alois Brunner come lo scherano SS ideatore di un'orchestra ad Auschwitz, di cui si è scritto troppo, spesso con versioni assurde. È, infatti, del tutto assurdo attribuire a Brunner (che ha tormentato gli ebrei di Vienna, Berlino, Salonicchi [sic], Parigi e Bratislava ma non ha mai comandato Auschwitz, né esiste alcuna prova di una sua "visita") l'idea di questa orchestra. La storia della *Shoah* è talmente tragica che merita di venire narrata con la massima esattezza anche per non offrire pretesti ai soliti "storici" che vogliono "rompere i tabu" sfruttando ogni possibile errore o esagerazione.

Comunque, in Austria il cognome Brunner è molto frequente; ciò può essere l'origine dell'errore di Fania Fénelon, citata nell'articolo. Già Bettelheim aveva messo in risalto come le vittime avessero difficoltà di ricordare i fatti. Si aggiunga che in un Lager, per le vittime, era difficile identificare i carnefici.»

Wolf Murrelstein

Molto apprezzabile. Tuttavia, se la testimonianza di Fania Fénelon è errata, essa d'altra parte ha determinato non un mio eventuale "errore" (l'uso corretto della filologia non è mai errato, né per altro la *historia* non si identifica con le *res gestae*) bensì una tradizione di "errori". Ne sarebbe coinvolto anche la ricerca autorevolissima di Newman e Kirtley. Perciò chiameremo pur sempre il comandante del Lager con il nome di "Alois Brunner", immaginando di porlo tra virgolette per così dire mentali. E non spenderei parole circa il tono alquanto arrogante e saccate della lettera del signor Murrelstein: è l'arroganza e la sicumera delle vittime (o degli eredi delle vittime) quando diventano predicatori e omileti.

Ecco: Alois Brunner fece un po' il gioco delle parti. Demandò per qualche tempo i ruoli odiosi alla vicecomandante, Maria Mandel, ufficiale dei reparti femminili delle SS con il grado di "Obersturmbannführerin" (tenente colonnello). Era lei quella che umiliava, maltrattava, torturava all'occasione: la cattiva, insomma. Lui invece era l'umanista, l'intellettuale, il "buono". Brunner, secondo Fania Fénelon e lungo il tracciato del libro di Newnam e Kirtley, pregò gentilmente Alma Rosé di costituire un'orchestra di donne ebreie. Lei ne trovò 60, ed è questa la misura del talento musicale in genere degli ebrei mitteleuropei. Erano 60 strumentiste eccellenti, e 22 di loro erano in grado di fare le copiste, cioè di copiare le parti dei singoli strumenti. Quindi costituì questa orchestra che operò du-

rante una “stagione” piena e metà della stagione successiva, una stagione che aveva il diritto di entrare nella storia dell’attività musicale europea. Lo splendido libro dei due ricercatori americani ci dà, grazie ad assidue ricerche, non soltanto tutti i nomi, ma anche tutte le attribuzioni, le date di nascita, gli strumenti suonati, le attribuzioni che si avevano all’interno dell’orchestra, la data della morte, il modo in cui esse finirono uccise.

Alma Rosé non morì gassata. Morì mercoledì 5 aprile 1944, di tubercolosi e di stenti. Delle sue compagne, di coloro che costituivano questa orchestra di donne che suonava con la casacca a righe, l’unica che sopravvisse era colei che più volte abbiamo nominato: Fania Fénelon, di origine ebraico-francese. Dopo la guerra emigrò negli Stati Uniti e scrisse un libro, importante ma incompleto: non un libro di ricerca, piuttosto un libro di memoria e di evocazione, intitolato *Playing for Time*, ossia “suonare per ottenere un po’ di tempo [da vivere]”. Organizzando le attività dell’orchestra di Auschwitz, Alma Rosé era solita dire, con agghiacciante ironia prima di ogni esecuzione: «Se non suoniamo *molto* bene, entreremo *molto* bene nelle camere a gas». La frase è l’exergo del libro di Newman e Kirtley.

Dal memoriale di Fania Fénelon, il regista Daniel Mann trasse nel 1980 un film, intitolato come il libro, *Playing for Time*. Fra gli interpreti, Vanessa Redgrave (Fania Fénelon), Jane Alexander (Alma Rosé), oltre a Viveca Lindfors, Marisa Berenson e altre attrici di alta scuola. Il film apparve brevissimamente in distribuzione italiana, con il titolo *Fania*.

Nel 1945, due suore polacche compirono a loro spese un viaggio in Canada, dov’era ancora vivente l’ottantaduenne Arnold Rosé, padre di Alma, che sarebbe morto l’anno successivo. A quell’uomo distrutto dal dolore, le due religiose presentarono un pacchetto con qualche effetto personale di Alma, e il violino di lei, un Guadagnini del 1757, che erano riuscite a salvare. Esiste, pubblicato nel 1992, un CD emozionante, in cui sono raccolte le uniche registrazioni di Alma Rosé al violino. Alma suona con Arnold con il cognato di Gustav Mahler. È un CD sacro.

12. Epilogo

Ho l’impressione che, dopo tante mie chiacchiere, il mistero di come sia possibile che nel cuore umano si annidino questi due impulsi, la violenza cieca e l’amore per le arti, il decidere la gassazione o la fucilazione di massa di 250 esseri umani e il sedere al pianoforte per suonare (neppure tanto male) un *Preludio* e *Fuga* di Johann Sebastian Bach, l’enigma di come sia possibile che si possa vivere, ridere, leggere, scherzare, com-

porre poesie, un libretto, un'opera, scrivere le note sulla partitura, trovandosi a "vivere" in una baracca di Lager o di Gulag, con le incursioni aeree, che misteri ed enigmi di questa natura, insomma, restino insondabili.

O forse posso concludere con un semplice teorema. La musica è energia. L'eros, che crea bellezza e genera sapienza, è energia. La violenza cieca e belluina è energia. Nel primo caso, l'energia è quella dell'archetipo irradiante, oggetto dell'arte. Nel secondo caso, l'energia è quella di chi, come soggetto, fa arte. Nel terzo caso, l'energia è quella di chi, mostruoso errore commesso dalla Natura, distrugge. Ma la *δύναμις* è comune alle tre varianti: la sua origine è sempre energia. I portatori delle tre forme ora individuate sono adatti all'una o all'altra, per nascita. Il loro destino meraviglioso o orrendo è la loro entelechia individuale: può essere la glorificazione a Weimar o l'impiccagione a Norimberga, la divinizzazione di Wolfgang Amadé o l'esecrabile rogo del cadavere (eppure avvinto a un manoscritto sacro alla Bellezza) nel bunker della Berliner Kanzlei. L'educazione può favorire il transito dall'una all'altra delle prime due forme, Robert Schumann ragazzo che vuol essere pianista e "oggettivato" dalla musica che egli suona diviene, anche grazie al guasto dei suoi anulari, compositore "soggetto" di ciò che altri ameranno. Ma nessuna educazione artistica, poetica, filosofica, musicale, può salvare un predestinato dalla terza e maledetta forma di energia. Nessun esercizio alla tastiera può trasformare un aguzzino e assassino genocida in Mozart o in Schumann. Egli potrà superare Liszt, Busoni o Rachmanonov in perizia o Skrjabin in profondità di pensiero filosofico-musicale: ma resterà sempre un genocida assassino e aguzzino con grande talento pianistico. Le prime due forme di energia sono una chemioterapia che distrugge le cellule malate. La terza forma distrugge le cellule sane. Per impedire agli assassini agli aguzzini e ai genocidi di compiere la loro opera di distruzione, forse conosciamo un solo procedimento efficace: soffocarli nella culla.

Note

1 Jorge Luis Borges, *El Aleph* (1949), Losada, Buenos Aires, 1952; Emecé Editores, Buenos Aires, 1971 pp. 83-92; trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 79-88.

2 Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, cit., p. 80.

3 L'originale: «No puedo mencionar a todos mis bienhechores [...] me detuve ahí, yo el abominable» (J.L.Borges, *El Aleph*, cit., pp. 84-85).

3 Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, cit., p. 85.

4 *Le tombeau d'Edgar Poe* (1863), v. 6, nell'edizione integrale a cura di Henri Mondor, s.m., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, p. 189.

5 Su questo tema, la meditazione più radicale e penetrante è sempre quella di Ernst Jünger, *Der Waldgang* (1951), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1951, oggi edito da Ernst Klett, Stuttgart, 1980, come VII volume dei *Sämtliche Werke* in edizione Klett-Cotta. Traduzione italiana di F. Bovoli, *Trattato del ribelle*, Adelphi, Milano, 1990. Si legga anche un libro recentissimo, edito nel novembre 2007: Giovanni Damiani Heidemberg, *Dossier Utopia, ovvero L'inganno democratico*, introduzione di Quirino Principe, Liberilibri, Macerata, 2007.

6 Friedrich Percyval von Reck-Malleczewen, *Tagebuch eines Verzweifelten*, Henry Goverts Verlag, Stuttgart, 1966; trad. it. di Riccardo Mazzarol e Quirino Principe, *Il tempo dell'odio e della vergogna*, Rusconi, Milano, 1970, p. 15 e *passim*.

7 Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, terminato prima del 22 agosto 1850, pubblicato (con lo pseudonimo "R. Freigedank" ossia "libero pensiero") in «Neue Zeitschrift für Musik», 3 e 6 settembre 1850; riveduto nel 1869, e tale versione è quella pubblicata in R.W., *Gesammelte Schriften*, vol. V, pp. 66-85, malgrado la datazione riferita al 1850; trad. it. *Il giudaismo nella musica*, Fratelli Bocca, Torino, 1897 (pubblicato da Bocca come estratto dalla «Rivista Musicale Italiana», vol. IV, fasc. 1, 1897 che fu la prima effettiva apparizione pubblica in lingua italiana di quel testo). Si veda un saggio recente sul tema: Dieter David Scholz, *Richard Wagners Antisemitismus. Jahrdertgenie im Zwielicht. Eine Korrektur*, Parthas Verlag, Berlin, 2000.

8 Richard Wagner, *Il giudaismo nella musica*, trad. it. cit., p. 12.

9 Dai Si-Jijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Gallimard, Paris, 2001; trad. it. di Ena Marchi, *Balzac e la piccola sarta cinese*, Adelphi, Milano, 2001. Nel 2002 è stato realizzato in Francia della casa di produzione "Les Films de la Suane" (ma con riprese interamente girate in Cina e con attori cinesi) il film *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, con Chen Kun e Lin Ye nei ruoli dei due ragazzi, con Zhou Xun in quello della piccola sarta, e con Wang Shuang-Bao nel ruolo di capo del villaggio.

10 Dietrich Seybold, *Kulturkampf und Musikzensur. Über die Hintergründe des Musikverbots der Taibai*, in «Musik & Ästhetik», IX, 33 (gennaio 2005), pp. 104-112.

11 Su questo spaventoso luogo di tortura e di morte, di cui pochi conoscono le realtà in dettaglio a causa del velame prudente e "realistico" imposto dalla politica statunitense e dalla Chiesa cattolica per ragioni di bassa strategia, si legga il libro di un giornalista italiano residente in Croazia e appartenente alla nostra ahimè minoranza linguistica in quello Stato, Giacomo Scotti, *Goli Otok: italiani nel Gulag di Tito*, Edizioni Lint, Trieste, 1991, 2002³. Forse una delle più turpi e inconfessate motivazioni che indussero il "mondo libero" a chiudere tutti e due gli occhi dinanzi agli orrori di Goli Otok ("Isola Calva", a poca distanza dalla costa dalmata) fu proprio il fatto che la quasi totalità degli internati nel Gulag titoista era costituita da comunisti di stretta ortodossia staliniana (il Gulag di Goli Otok fu attivo dal 1949 al 1956, e le date sono significative). Comunisti contro altri comunisti. Dopo la rottura del giugno 1928 tra Stalin e Tito, accusato di deviazionismo per avere o imposto al proprio regime un carattere "nazionale" diverso da quello desiderato da Mosca, cominciò in Jugoslavia una ferocissima politica di epurazioni, delazioni e rastrellamenti contro i "cominformisti" (i fedeli al Cominform di cui il PCUS staliniano era il centro). Ne furono vittime non soltanto i pochi individui apertamente filo-sovietici, ma chiunque si mostrasse anche soltanto tiepido e non fremesse di entusiasmo di fronte alla sola scelta "autenticamente comunista": quella di Belgrado. Fra i circa 17.000 deportati a Goli

Otok, molti dei quali morirono di torture o per suicidio vi fu anche un centinaio di italiani, i cosiddetti "monfalconesi", in origine lavoratori dei cantieri navali di Monfalcone. Quasi tutti iscritti clandestinamente al Partito Comunista Italiano, alla fine della guerra avevano deciso di trasferirsi in Jugoslavia per contribuire alla sognata "edificazione del socialismo". La beffa giocata dalla Storia fu atroce: vittime del sostegno di Togliatti (loro idolo) a Stalin, nel giro di pochi anni passarono dalle carceri fasciste o dai Lager nazisti alla disumanità di Goli Otok. Fu quasi una nemesis: Palmiro Togliatti fu il sinistro denunciatore e persecutore dei comunisti che, dopo avere partecipato coraggiosamente alla guerra civile di Spagna, si erano rifugiati nell'Unione Sovietica. A Mosca, Togliatti aveva un ruolo di riguardo: là egli, forse per sfuggire agli occhi di Stalin la propria "intransigente" ortodossia, cominciò ad accusare i comunisti reduci dalla Spagna di essere stati infettati dallo spirito liberaldemocratico e "capitalistico" di quei volontari inglesi, americani, francesi e italiani con i quali avevano combattuto a fianco a fianco e che, pur essendo antifascisti, erano tuttavia "non comunisti". Gli infelici accusati da Togliatti furono la merce di scambio con cui Togliatti, impiegando la delazione e la calunnia, si pagò la credibilità assoluta agli occhi di Stalin. Non sappiamo se a Goli Otok si sia mai udita musica. Probabilmente no: gli aguzzini serbi, kosovari, montenegrini non possedevano la raffinatezza dei tedeschi, ancorché nazisti.

12 Un potentissimo atto d'accusa contro la tirannide concentrazionaria e poliziesca delle cosiddette democrazie liberali è nel piccolo capolavoro di Ernst Jünger, *Der Waldgang*, cit.

13 È istruttivo percorrere le pagine di un libro uscito in edizione originale italiana, anche se di forte respiro internazionale: *Sparate sul pianista! La censura musicale oggi*, a cura di Maria Korpe, Edt, Torino, 2007: un panorama planetario della "musica negata", messa all'indice o condannata al silenzio nel mondo a noi contemporaneo.

14 Elias Cantti, *Die Blendung* ["L'accecamento"], Herbert Reichner Verlag, Wien, 1935, revisione e ampliamento del 1963 da parte dell'autore; traduzione italiana di Luciano e Bianca Zagari, *Auto da fé*, Garzanti, Milano, 1967.

15 Richard Newman - Karen Kirtley, *Alma Rosé, Vienna to Auschwitz*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 2000.

16 Arnold Rosé fondò il "Rosé Quartet" nel 1882. Nella formazione, egli fu il primo violino, Eduard il violoncello, Julius Egghard il secondo violino. Anton Loh la viola. Oltre ad Alma Maia, Arnold Rosé e Justine Mahler ebbero un altro figlio, Alfred Eduard (Vienna, giovedì 11 dicembre 1902 - London in Ontario, Canada, mercoledì 7 maggio 1975). Alfred Rosé fu compositore e direttore d'orchestra, e si occupò attivamente di musicoterapia. Costitui in privato un'importantissima collezione di documenti riguardanti le famiglie Mahler e Rosé.

17 Lettera di Wolf Marmelstein (via Flavia 74 00055 Ladispoli, Roma), datata domenica 27 gennaio 2002. Mia collezione privata.

La creatività del male

Claudio Bonvecchio

Desidero affrontare, qui, due tematiche – la creatività e il Male – che, prese singolarmente, sono di grandissimo respiro teorico, ma allorché vengono trattate unite ricordano un'arrampicata di sesto grado superiore: tanto pericolosa quanto scivolosa ed insidiosa. Premesso questo, non voglio prefigurare, prudentemente, una sorta di alibi, ma desidero solo precisare che mi limiterò a delle semplici riflessioni: forse più rivolte ad una migliore comprensione, che atte a costruire delle conclusioni più generali od organiche. Sono, insomma, “modeste” considerazioni, rese tanto più “modeste” in quanto pronunciate in un luogo come questo: un luogo dove la potenza del Male si è manifestata in tutta la sua forza, in tutta la sua vigoria, in tutta la sua straordinaria ottusità. Ma anche dove lo spirito dell'uomo ha mostrato – con non meno forza, determinatezza, vigore e, soprattutto, creatività – che «*Porta inferi non prevalebunt*»: che si può reagire al Male e vincerlo nel suo stesso territorio. Esse, infatti, risuonano in un luogo altamente simbolico dove – anche quando la violenza brutta ha avuto il sopravvento, schiacciando l'uomo e mortificandone la dignità – è comunque divampata quella divina scintilla che è in grado di illuminare, come un fuoco straordinario, ogni tenebra. È quella Luce, quella grande Luce, che arriva sino a noi mostrando l'essenza dell'uomo e la sua originaria natura spirituale: quella natura spirituale che si eleva sul Male, vincendolo.

Voglio, subito sottolineare – ed è fondamentale – come una delle scintille spirituali che è divampata in questi come in altri luoghi di sterminio, in questi come in altri luoghi dell'abiezione, ha assunto la forma mimetica della musica. È servendosi della mite e sublime armonia del ritmo e della misura applicata alla musica, che una umanità dolente ed innocente ha avuto la meglio sulla brutalità dei suoi carnefici, restituendo equilibrio e senso al mondo. D'altronde, ritmo e misura sono le uniche potenze in grado di ristabilire un ordine: anche nel momento dove sembra regnare il massimo disordine. Anzi, sono le uniche potenze capaci di mostrare come nel più totale disordine umano, morale e civile si possa riscoprire – ancorché celato – un ordine insperato: un ordine di natura superiore e spirituale.

Il che introduce alla prima riflessione che verte, appunto, sul ritmo e la misura, la cui unione si può considerare come la cifra della totalità: come tale presente e centrale in ogni pensiero tradizionale, di cui ne rappresenta il senso riposto. È il caso di ricordare come entrambi ritornino nel ritmo monodico della creazione secondo la mitologia vedica, nei ritmici canti cosmologici babilonesi, nel ritmo scandito della parola divina nella creazione biblica, o nella misteriosa ed inquietante formazione del *Pleroma* gnostico. *Pleroma* che a sua volta esalta, con la scansione delle sue coppie oppostive (*sizigie*), una nascosta ritmicità, in un certo senso misura di quella somma e misteriosa perfezione espressa dal *Deus Absconditus*: dal dio della Gnosi. È quel Dio – nella sua essenza *Absconditus* – che può essere pensato come ritmo e misura e che si coagula in un estremo punto limite: il punto dove ritmo e misura si fondono insieme in una inscindibile totalità. D'altronde, ritmo e misura sono le segrete e riposte dimensioni su cui si articola la vita dell'uomo: tanto materiale che spirituale. Non è necessario essere dei fisici o dei filosofi, per rendersene conto: la suzione del seno materno è ritmo. Ritmico è il battito cardiaco e l'aritmia ne segna – come dice la scienza medica – lo scompenso. Ritmici sono, parimenti, i movimenti che l'uomo compie. Ritmico è l'atto sessuale, in cui l'uomo si riproduce, provando gioia nel compierlo. Ritmiche e misurate sono le età dell'uomo scandite dal tempo. Ritmica – non di meno – è la scansione del pensare così come della sua struttura logica. Ritmica è l'ascesa spirituale ad una superiore e trascendente realtà: qualunque essa sia. E così via, in una perfetta ed equilibrata unione di microcosmo e di macrocosmo. Unione che dà luogo ad una armonia che i paradigmi scientifici – oggi prevalenti – non accettano ma che, invece, esprime, simbolicamente, quella che veniva chiamata la perfetta armonia delle sfere. Era quella musica supe-

riore che – se era cara ai filosofi antichi e agli ermetismi rinascimentali – rappresentava anche la misura ideale dell'*anima mundi*: la perfetta fusione di ritmo e misura. Era la cifra di quella immagine archetipica che contrassegnava il perfetto equilibrio del mondo cui l'uomo doveva, in qualche modo, sottoporsi. Ma dell'*anima mundi*, a sua volta, altro non era che la misura temporale e ontologica dell'uomo.

Ora, però, se l'uomo vuol partecipare all'armonia del ritmo, se vuol essere lui stesso un ritmo compiuto – ponendo le basi, come deve avvenire, per un'esistenza degna di essere vissuta – non deve far altro che accoppiare a questo ritmo la sua forma ordinante: la misura. Non a caso, una diffusa e simbolica immagine medioevale del Cristo – l'assoluto ritmo del cosmo – è quella di un dio che ordina e misura. Lo mostrano le miniature del XIV sec., in cui il Cristo Pantocratore è effigiato come colui che ordina e misura il mondo secondo regole, oppure come colui che costruisce – con la squadra e l'archipendolo – l'equilibrio e l'armonia del mondo. Per questo, la misura è ciò che circoscrive gli spazi della Gerusalemme Celeste descritta dall'apostolo Paolo o ciò che illustra – simbolo di ogni perfezione – la perfetta architettura del Tempio di Salomone, per non citare, ancora, le perfette proporzioni delle simboliche costruzioni cui fa riferimento (o allude) Platone e Pitagora. E sullo stesso piano, non si possono trascurare le mistiche e meravigliose architetture del mondo indiano, i cui architetti – immagini del sommo dio creatore – ordiscono, nelle loro ritmiche e misurate proporzioni, la trama del mondo come calco di quello divino. D'altraparte e per contrasto, l'assenza del ritmo e della misura pone in essere una zona oscura, una zona d'ombra, una zona misteriosa, dove la dissonanza regna sovrana e, con essa, il caos.

Infatti, l'amore per la dissonanza, per l'aritmicità, per il rifiuto della misura, è ciò che esprime – al massimo grado – l'essenza e l'esistenza del Male. Indica la forza fine a se stessa, la violenza oscura che – oltre al disprezzo (individuale o collettivo) per l'uomo, oltre alla superbia e alla tracotanza (che è tipica di coloro che disprezzano la misura, o che negano il ritmo) – evidenzia la presenza del nulla. Segnala quel non-luogo dello spirito dove chi non ha ritmo è privo di misura o dove chi non ha misura è privo di ritmo. Il che significa essere privi di essenza e di sostanza. Significa trovarsi in quella condizione di allontanamento e di privazione dove trionfano le potenze negative del mondo: gli Arconti di questo mondo, come credevano gli antichi gnostici. È quello *status* – solo apparentemente prometeico – in cui prenderà corpo la scomessa faustiana, a sua volta pronuba di quella decadenza cui faceva

riferimento Spengler, nel suo *Tramonto dell'Occidente*. La si può considerare come quell'assenza che spinge – in una ansia compensativa – il protagonista del *Gioco delle Perle di Vetro* di Herman Hesse a sfidare il mondo. Ma è pure assimilabile alla sfida lanciata dal povero replicante morente, nel film *Blade Runner*, all'uomo dell'Occidente tecnologico che – oramai privo di ritmo e misura – ha irrimediabilmente perduto la sua umanità: come oggi stiamo, tristemente, sperimentando.

In questa direzione – la disumanizzazione – va letto (ma non è solo cosa dell'oggi) il rifiuto del ritmo e della misura come il trionfo, nefasto, della tecnologica unito allo strisciante e perverso desiderio dell'uomo di dominio, con qualunque mezzo, su altri uomini. È un'ansia di dominio in cui si manifesta l'essenza del Male, l'immagine metafisica di una potenza fondata sul nulla, sul relativismo e il nichilismo: su di una inesistenza che tale deve restare ma che possiede una straordinaria capacità attrattiva. Ad essa si contrappone – forse in una visione eccessivamente dualistica e manichea – il Bene, il positivo e l'ordinato, espressi compiutamente ed armonicamente dal ritmo e dalla misura tra loro equilibrati.

Uno splendido esempio di questo superiore equilibrio – significativamente presente anche laddove tutto sembra disordine, squilibrio e Male – è dato (non a caso ed esemplarmente) da una composizione musicale. Si tratta di un divertimento mozartiano – i *Musicanti di campagna* (del 1777 in Fa maggiore – in cui, in una maniera molto simpatica e allegra, dei musicisti di paese, con strumenti da paese, si producono in forme dissonanti e a-tonali: più banalmente, in stecche. Così danno vita, nel loro suonare a casaccio, ad una situazione al limite del ridicolo che, tuttavia, produce – all'interno della dissonanza e del disarmonico – il miracolo di una consolante armonia, anche se venata di ironia. Ed in verità, ogni armonia – se vuole essere tale – deve essere sempre ironica: proprio perché si può essere armonici persino nella dissonanza, si può essere armonici persino nel disordine. Anzi, questa armonia dissonante o questa dissonanza armoniosa individua la condizione umana per definizione, come insegna il finale di quella straordinaria opera maniana – il *Doctor Faustus* – in cui, in un contesto segnato fortemente dalla musica, la dissonanza mentale del protagonista viene riportata in un quadro d'ordine dalla disponibilità umana della donna che, maternamente, lo accoglie, placando la sua incontrollata creatività.

Ma questo introduce alla seconda riflessione che riguarda – in un certo qual senso – la creatività, di cui si cercherà di comprenderne lo specifico nel presente quadro di riflessione. Va subito detto che gli uomini sono soliti pensare – all'interno di una edulcorata immagine del

mondo – che la creatività è soltanto appannaggio del Bene. Che solo il Bene possieda il “sublime” dono della creatività. Cosa questa che, invece, è assolutamente erronea. La creatività è presente tanto nel Bene quanto nel Male, anzi – per molti aspetti – il Male appare molto più seducente del Bene, soprattutto se si mostra nel suo aspetto creativo. Ciò viene occultato dalla retorica buonista – retorica in cui si esercitano molti intellettuali odierni – che traslittera, mimetizza e occulta tutto ciò che inerisce al Male, dimenticando, invece, la sua potenza e la sua creatività. In tal modo, tutto deve apparire Bene ed il Male viene pensato non come un fatto autonomamente esistente, ma come una semplice strategia retorica atta ad ingigantire il Bene. In realtà, la presenza del Male è tanto chiara e comprensibile come quella del Bene. Esiste, dunque, una creatività del Bene ed una creatività del Male, che cercherò di esplicitare, brevemente, con alcuni casi appropriati.

Il primo caso riguarda tutto ciò che attiene alla guerra e quindi, come tale, viene ascritto al Male e coperto da unanime esecrazione. Ora, assodato che nessuno può dirsi favorevole alla guerra – che senza dubbio è espressione del Male – non si possono però dimenticare quegli aspetti creativi ad essa connessi: uno dei più evidenti e macroscopici è l’apporto dell’esperienza bellica al progresso della medicina. Anzi, si può affermare che – in ogni tempo – la guerra ha favorito, cospicuamente, la creatività dell’arte medica: come insegna la chirurgia del cranio, l’ortopedia, la medicina interna, la medicina ricostruttiva e così via. Si può, di conseguenza, affermare che – se non ci fossero state le due rovinose Guerre Mondiali – probabilmente le conquiste della medicina non sarebbe giunte al livello attuale. Intendiamoci, ciò non significa – giova ribadirlo – che la guerra sia Bene. Significa che dal Male della guerra è derivato – in forma creativa – qualcosa di buono: come un fiore che nasce dal fango. Non differentemente si condannano – in maniera unanime e giusta – gli orribili esperimenti medici condotti arbitrariamente nei campi di concentramento nazisti. Pochi, però, sanno – ed il secondo (e non meno eclatante) caso – che lo sviluppo della pressurizzazione delle cabine degli aerei che vengono utilizzati quotidianamente è il frutto di quei malvagi esperimenti fatti *in corpore vivo*: su esseri umani non certo consenzienti. In poche parole, dobbiamo gran parte della fattibilità del moderno trasporto aereo a quegli orribili esperimenti e alla perversa creatività da cui sono scaturiti: non possiamo fingere il contrario. Come non possiamo dimenticare che la deprecazione – politicamente corretta ed eticamente giusta – degli aspetti disumani della medicina concentrazionaria non ha impedito l’utilizzo scientifico dei risultati ottenuti. Tali risultati non sono

stati mai negati o rifiutati, bensì acquisiti – talora unitamente ai loro autori – affinché li continuassero, seppure con altri (e si spera più umani) protocolli di ricerca. Come si può notare, la creatività del Male è una realtà, anche se si fa di tutto per negarne, artatamente, l'esistenza.

Dopo la medicina e la sperimentazione scientifica possiamo esaminare un altro e non meno significativo caso: quello dei grandi monumenti antichi. Dinnanzi ad essi – ad esempio dinnanzi alle piramidi egizie – non c'è turista che non abbia sostato: stupito e commosso. Ma stupore e commozione, troppo spesso, fanno dimenticare come questi monumenti siano il frutto di lacrime e sangue: di infinite lacrime e di infinito sangue. Va da sé che l'analogo discorso potrebbe farsi per quasi tutti i grandi monumenti del passato che, commossi, ammiriamo e ammireremo. Ben più che del genio di grandi architetti, essi sono stati il frutto del dolore di una schiera, senza nome, di schiavi e prigionieri: uomini sconosciuti che hanno sofferto anonimamente della violenza altrui. Eppure, da questa violenza sorda e generalizzata, da questo Male sociale hanno preso forma opere d'arte che parlano della grandezza, della potenza e della creatività della mente umana.

Il Male è, dunque, creativo e questa sua creatività si esprime proprio – ritornando al tema iniziale – in una sua grandiosa ritmicità. Basta pensare alla suggestiva ritmicità degli eserciti che marciano inquadri: come insegnano, prosaicamente, tanto la “bonaria” banda dei bersaglieri che truppe, ordinate in drappelli e in completo assetto di guerra. Al loro passaggio, palpabile è l'ammirazione, la commozione ed il trasporto emotivo. Eppure sono soldati il cui scopo ultimo è l'utilizzo di armi che possono ferire ed uccidere: più vicini al Male che al Bene. In questo senso, gli eserciti che marciano sono un esempio del ritmo creativo del Male, come lo sono – sino dai trattati bellici del Cinquecento – la ritmicità dei comandi e la loro perfetta e precisa trasmissione da cui dipendono l'esito delle grandi battaglie o i geometrici piani strategici delle operazioni militari. Ma esiste una ritmicità “creativa” pure nelle esecuzioni capitali, sempre accompagnate dal suono dei tamburi o nei comandi sincopati che – nella Rivoluzione Francese – accompagnavano i condannati a morte al patibolo. Così come una macabra creatività prende forma nei resoconti – truculenti e, forse, leggendari – delle donne e degli uomini che sostavano sotto la ghigliottina come se fossero al caffè o al teatro o che si recavano – come avvinti in una sorta di estetica del Male – a vedere persone squartate o bruciate sul rogo.

Né si può negare la creativa ritmicità presente nelle grandi costruzioni collettive portate a termini da forze (o regimi) definibili come “malefici”.

Non a caso, Hitler si riferiva, costantemente, alle “costruzioni del Reich millenario” come al segno imperituro della grandezza e della potenza creativa del popolo germanico e del Nazismo. Erano costruzioni che colpivano, per la loro ritmicità e per la loro imponenza anche se nascevano da una visione del mondo sicuramente più prossima al Male che al Bene. Ugualmente una fredda, razionale e precisa ritmicità è presente nell'organizzazione dell'omicidio politico, nei colpi di Stato o negli atti di terrorismo. In tali eventi – sospendendo un per altro non richiesto giudizio di valore – si dispiegano dei piani ed intuizioni assolutamente ritmiche, assolutamente creative. In essi si scorge la creatività ritmica del Male, presente nelle opere d'arte prodotte da regimi autoritari, tirannie e totalitarismi, tesi a glorificare – trascurandone l'immane costo umano – tutto ciò che tali regimi credono di essere. Né può passare inosservata la ritmica creatività dei grandi progetti economico-politici che, in nome del risultato, non si preoccupano minimamente di utilizzare uomini come pedine di una scacchiera: incuranti di quanto prevalga la scacchiera sulle pedine.

Il Male è, dunque, creativo ed in questa sua creatività rivela una sua intrinseca bellezza. Il Male possiede, infatti, una sua intrinseca bellezza cui potremmo aggiungere l'aggettivo triste: senza nulla alterare della sua estetica. In ciò, il trionfo di un armonico disordine o del caos è tanto inquietante quanto significativo ed esaltante. Lo dimostra la percezione di quei paesaggi giudicati “sublimi”, di quegli orridi, abissi e grotte pensati come demoniaci ma vissuti, romanticamente, come meravigliosi. E che piacevano e piacciono come piacciono i film cosiddetti dell'orrore perché provocano una piacevole eccitazione. È l'eccitazione che pervade l'osservatore, trasportandolo in quelle “sulfuree” atmosfere – atmosfere che, ad un tempo, attraggono e, nello stesso tempo, sgomentano – magistralmente evocate da Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo*. D'altronde è proprio questa l'immagine del demoniaco. Non il demoniaco brutto, laido ed infernale della semplicistica, istituzionale e vagamente perversa tradizione inquisitoria. È, semmai quella immagine – triste ed eroica – della tradizione romantica che scorgeva in Lucifero l'immagine del bello impossibile, della rivolta assoluta e di una estetica titanica. Era il demonio – l'antico essere androgino, uomo e donna, divino e mortale – visto come la potente immagine di un principe decaduto, come l'icona stessa dello sconfitto che nella sconfitta ha esaltato i sensi, la passione, la bellezza, ma anche il dolore e la morte: in un certo senso il Male. D'altronde, non c'è bellezza, sensualità e passione senza che siano accompagnati dal dolore e dalla morte: segno della finitezza umana, del Male grandioso e troppo umano.

Il Male però – tornando al tema della sua creatività – non può mai prescindere, completamente, dalla bellezza. Bellezza che in esso si manifesta in uno sfrenato delirio immaginativo, in cui una fantasia libera da ogni controllo si fonde con azioni altrettanto disordinate ed incontrollate. Pensiamo, tra i tanti esempi possibili, a quello del marchese De Sade, in cui questa pericolosa ed inquietante mescolanza – aldilà di quello che ha fatto, di quello che avrebbe voluto fare o di quello che non ha potuto fare – si manifesta in tutta la sua forza travolgente. Chiunque ne conosce le imprese letterarie può individuare nell’immaginazione del “divino marchese” una immaginazione assolutamente sfrenata in quanto fine a se stessa ed in cui emerge un Male forse solo fantastico, ma che, comunque, presenta una non comune capacità attrattiva, una non comune forza di prensione e di seduzione illuminata dall’estetica. È, dunque, facile soccombere alla seduzione del Male, così come è facile “essere posseduti” della sua creatività: senza limiti e senza barriere. Ed infatti, la creatività del Male non ha limiti e neppure barriere: spazia infinita, come il soffio divino della creazione. Ne sapeva qualcosa Gilles de Rais, lo sciagurato e famoso compagno d’armi di Giovanna d’Arco, passato alla storia come il nefasto e malvagio Barbablù.

In questo senso, che il Male può stimolare, in un modo particolare, la creatività. Oltre al già citato *Doctor Faustus*, basta ricordare *Il ritratto di Dorian Grey*, di Oscar Wilde, dove il Male è visto come bellezza e creatività, oppure i lucidi ed estetici deliri di molti psicopatici. Se ne ha l’esatta percezione quando – visitando, in carcere, uomini colpevoli di crimini inauditi ed efferati – ci si imbatte in una creatività potente, ancorché malata. La stessa che presente nel pensiero scientifico dove, spesso, si fa riferimento ad un regno futuro in cui tutto sarà tecnologico: dai cellulari sottopelle, agli onnipresenti satellitari, ai frigoriferi parlanti, a automatizzati, ai robot giardinieri o camerieri, sino agli esperimenti scientifici che trasformeranno l’uomo in una sorta di Frankenstein, composto da un *puzzle* di pezzi di dubbia provenienza. E si potrebbe andare avanti all’infinito, continuamente identificando la bellezza creativa del Male in tutto ciò che schiaccia, rovina e opprime l’uomo in forma – non diversa, anche se meno cruda, diretta, barbara e brutale – da quella, sordamente, esercitata nei campi di concentrazione. Con l’unica variante che, oggi, la creatività del Male si esplica in forme molto più sofisticate, più leggero e tali da far sì che il Male possa essere accettato quasi compiacendosi di esso.

Tuttavia, in tutto quanto ricordato si può notare che è assente la misura. In quasi tutte le creazioni del male, ciò che manca, spesso, non è il ritmo, ma la misura. Misura che non si può, e non si deve pensare

come astratta, ma assolutamente concreta, operativa. Rappresenta il contenimento del ritmo, dovrebbe produrre il suo equilibrio e dovrebbe dar luogo ad una assoluta armonia, altrimenti il ritmo viene alterato. Nondimeno, pure nella misura si può manifestare la creatività del Male: anche in essa si può scorgere la bellezza del Male, così come nell'ordinare secondo rapporti assolutamente misurati, compare la sua *potestas* distruttiva. Basta ricordare la contabilità dell'orrore dei campi di sterminio che è una delle cose che stupisce di più nel mondo concentrazionario, perché considera i mattatoi con lo stesso metro di un condominio o di una fabbrica. In forza di questa inimmaginabile contabilità, tutto viene documentato e misurato: i vivi e i morti, i capelli ed i denti d'oro, la quantità di gas per l'uccisione, la quantità dei viveri per la loro sopravvivenza e così via. Il Male ha le sue geometrie e le sue proporzioni che portate all'estremo – all'exasperazione – assumono una connotazione patologica: diventano la psicosi della misura. Ad essa l'unico rimedio compensativo che si può opporre è il ritmo, allo stesso modo che lo era la misura per una sfrenata ritmicità.

La terza e conclusiva riflessione inerisce al perché del Male: al senso della sua esistenza. Non è un problema facile, anzi forse è il “problema” per eccellenza e come tale, probabilmente, irresolubile proprio perché il Male per l'uomo è qualcosa di totalmente incomprensibile: a differenza del Bene. Visto che riusciamo a considerare il Bene come l'equilibrio tra ritmo e misura, come l'armonia del mondo e dell'uomo, possiamo solo pensare al Male solo come a un non-senso: un non senso di cui possiamo solo chiarire i termini essenziali: prendendoli “alla lontana”.

Proviamo, allora, a considerare che cos'è il ritmo. Il ritmo si può considerare come la manifestazione dell'emotivo, dell'immediato, della profondità senza limiti: come insegna l'esperienza di una armonia musicale che appassiona, che fa dimenticare la realtà e che conduce in una altra e più “luminosa” e totalmente coinvolgente dimensione. Il ritmo, insomma, tende a riprodurre una dimensione totale e primitiva, in cui non vigono ordini, in cui non esistono regole. Perciò, l'uomo primitivo è tutto ritmo, ma a sua volta ritmo altro non è che sintonia con la vita, sintonia con la natura. La misura è, invece, tutt'altro: è un'altra cosa. Se il ritmo è quella sfera incontrollabile – che per molti versi può essere paragonato ad una dimensione inconscia – la misura è il conscio, è razionale, è ciò che chiude, è ciò che delimita, è ciò che conferisce ordine. Ha la funzione – essendo riconducibile alla razionalità – di contenere il ritmo.

Si potrebbe affermare che il passaggio da una vita inconscia ad una vita cosciente – nel senso pieno del termine ossia come ciò che in grado

di decidere da sola quello che ritiene giusto fare – sia stata (ed è) determinata dall'irrompere della misura in un mondo assolutamente ritmico. Al contrario, quando la misura prende il sopravvento e il ritmo viene schiacciato si ha il suo esatto opposto: una vita assolutamente, troppo, ordinata, matematizzata, schematica, rigida ed anelastica. D'altronde, il solo pensare ad una vita fondata unicamente sulla misura induce uno strisciante terrore, in quanto tutto è ritmato, tutto è scandito, tutto è determinato, tutto stabilito dalle istituzioni, dalla scuola, dalla famiglia, dalle regole, dalle leggi, dalle norme. Si può immaginare la situazione di totale compressione e di nascosto disagio cui può essere soggetto un individuo, un popolo o una società – e questo vale per molti aspetti per la società del Novecento, ma anche per la nostra – quando è preda della misura, quando è soffocato dalla misura. Si può ipotizzare che sorga, compensativamente, la volontà di infrangere questa “troppo costruita” realtà. Ma quando ciò si verifica, imprevedibili e drammatiche sono le conseguenze: prima tra tutte – nell'immaginario individuale e collettivo – la percezione dell'errore, della caduta, della trasgressione, della diversità: percezione che, facilmente, si converte in aggressività, violenza, ricerca del nemico. Parimenti, allorché – per qualche motivo spesso incomprensibile – nella storia degli uomini, singoli o nella storia delle collettività, prende il sopravvento o esplose la ritmicità priva del controllo della misura, allora elevatissimo è il rischio di precipitare nell'indeterminato. Indeterminato che può presentare sia la connotazione positiva della liberazione e dell'allegria che quella cupa e negativa dell'aggressività e dello scatenamento. Il ritmo, infatti, non è né Bene né Male ma può – a seconda dei casi e delle circostanze storiche, antropologiche, politiche, economiche e culturali – costituire (metaforicamente) una splendida e celestiale melodia così come una musica mortifera ed infernale: una musica che porta a compiere atti, normalmente, estranei ad una equilibrata esistenza individuale e collettiva. È ciò che si è verificato – dopo la fine della prima Guerra Mondiale – nella Germania Guglielmina dove, in virtù di una serie di contingenze, prima si è incrinata e poi si è infranta quella misura che stringeva in una morsa ferrea sia l'individuo che il popolo tedesco. A seguito di ciò, si è imposta – quasi spontaneamente – una ritmicità sfrenata che nessuna misura poteva controllare, anzi, che utilizzava la misura per aumentare, esponenzialmente, il proprio ritmo. Ritmo che ha coinvolto tutti in una danza che si è rivelata un sabba infernale. Gli esiti sono stati drammatici, ma è sempre possibile che si ripetano. Il passato, troppo spesso, ritorna: anche se in forma diversa ogni qual volta la misura prevarrà sul ritmo o viceversa.

Infatti, sino a quando gli uomini non riusciranno ad attuare un armonico equilibrio tra ritmo e misura, saranno sempre sottoposti al rischio di essere coinvolti nella sarabanda indiatolata di un ritmo incontrollabile o al rischio – altrettanto nefasto di essere ingessati nella tombalità della misura: entrambe forme estreme che possono dar luogo ad una malvagia creatività. Bisogna, insomma, imparare a non soffocare, assolutamente, con la repressione della misura il ritmo, né a sconvolgere la misura con un ritmo fine a se stesso. Ritmo e misura devono, invece, essere uniti in una dimensione unica ed armonica: l'unica in grado d'innalzarsi su ogni nefandezza possibile, facendo brillare quella Luce che l'apostolo Giovanni dice che il mondo non conobbe, ma che brilla anche nelle tenebre: anzi proprio nelle tenebre.

Note per un'esecuzione

Pierpaolo Levi

Seele des Menschen.
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen, Wie gleichst
du dem Wind.

*Gesang der Geister
über dem Wasser*

J.W. Goethe

La sonata op. 49 n. 6 di Victor Ullmann¹ è l'unica, tra le tre sonate scritte a Theresienstadt, cioè assieme alle n. 5 e n. 7, ad esser stata eseguita in quel campo di concentramento da Edith Kraus; attualmente il manoscritto si trova al Goetheanum di Dornach in Svizzera.

Due sono gli aspetti particolarmente importanti nelle opere di Ullmann: l'impianto armonico e quello formale.

L'impianto armonico è basato su una ricerca di mediazione tra il sistema armonico romantico e la dodecafonia di Arnold Schönberg. Scriveva infatti nel 1930: «Schönberg riuscì a creare la sua Ars Nova attraverso la polifonia, rompendo tutti i legami tra le note e con un programma rivoluzionario: tutte le note saranno uguali. Si rese però conto che questo programma avrebbe portato all'anarchia ed ad una confusione primitiva per cui utilizzò un gran tabù, il sistema dodecafonico. Se questa nuova lex-dodecafonica ha creato uno stato forte e potente o solamente un governo debole e provvisorio è incerto, tanto più che lo stesso Schoenberg cercava una nuova tonalità nel senso più largo del termine la cui essenza ci resta sconosciuta»².

Ullmann quindi teorizza un sistema che ritorna a prendere in considerazione la serie dei suoni armonici, in particolare quelli che stanno tra l'ottava e la quattordicesima posizione, e cioè do, re, mi, fa diesis, sol, la e si bemol-

le. Ricordiamo che questa serie di suoni ha notevole affinità con l'accordo mistico di Skrjabin formato dai suoni do, fa diesis, si bemolle, re, la e mi.

L'attenzione all'impianto formale viene espresso dal compositore con estrema chiarezza in uno scritto sulle manifestazioni a Theresienstadt, pubblicate e commentate da Ingo Schulz: «Per me Theresienstadt è stata ed è una scuola della forma. Quando non si deve sopportare il peso dell'esistenza materiale è facile produrre naturalmente la bella forma. [...] Ma qui dove la vita è dura e tutto si oppone a ciò che noi chiamiamo musicalità, proprio qui il grande lavoro è dare forma alla materia: compito questo che non riguarda solamente l'uomo esteta ma anche l'uomo morale»³.

La sonata n. 6, dedicata all'ing. Julius Grunberger, esponente di spicco della comunità ebraica a Theresienstadt, è in quattro tempi.



Figura 1 | tempo bb. 1 - 4

Il primo tempo, *Allegro molto* (fig. 1), inizia con un sottofondo di trilli che si rincorrono tra le due mani mentre in rilievo vengono enunciate le note della serie degli armonici tra l'ottava e la quattordicesima. Segue un episodio con citazioni di musiche jazz e di Gershwin (in particolare *Un americano a Parigi*), musiche che per il regime nazista rappresentavano la cosiddetta *Entartete Musik*, musica degenerata. Il secondo tema è molto dolce e cullante accompagnato da scale ed arpeggi di semicrome e, dopo una ripresa brevissima del primo tema, il primo tempo termina con un *Andante poco adagio* (fig. 2) che partendo da un pianissimo arriva ad un grandioso e fortissimo climax per poi rinchiudersi in un improvviso silenzio. Il tema di questo finale viene sviluppato in forma polifonica con straordinaria maestria e sembra evocare suoni di lontane campane che si propagano in un'atmosfera nebbiosa.



Figura 2 I Tempo bb. 104 105



Figura 3 Il tempo bb. 1 - 4

Il secondo tempo, *Allegretto grazioso* (fig. 3), è un delicato tema e variazioni, quasi un *lied* senza parole, a cui segue senza soluzione di continuità il terzo tempo *Presto ma non troppo* (fig. 4) in 3/4 che richiama con degli incisi uno spirito marziale di marcia militare.



Figura 4 III tempo bb. 1 - 4

Incalzante e stridente con scoppi di autentica violenza questo tempo ci ricorda con emozione le marce che i prigionieri dei lager nazisti dovevano giornalmente ascoltare e che scandivano le ore della giornata.



Figura 5 IV tempo bb. 1 - 4

L'ultimo tempo, il quarto, *Allegro molto* (fig. 5), probabilmente aggiunto all'ultimo istante visto che sia alla fine del terzo che del quarto tempo viene riportata la data del 1 agosto 1944, è un'autocitazione del primo tempo con i suoi temi ed i suoi episodi, quasi a voler rappresentare un movimento ciclico, un ritorno all'origine ma anche una rinascita continua, l'eterno ritorno di Zarathustra.

Citiamo ancora Ullmann: «la massima di Goethe “vivi il momento, vivi l'eternità” svela il mistero dell'arte. [...] La musica rappresenta i sentimenti e le passioni dell'animo, la libido nel suo senso più largo Eros e Tanatos. La forma è il mezzo per trionfare sulla materia»⁴.

Gideon Klein, tra i musicisti internati a Theresienstadt, fu uno dei più giovani e più dotati. Valentissimo pianista, si diplomò a vent'anni con un'ammirevole esecuzione del quarto concerto di Beethoven per pianoforte ed orchestra. Come Ullmann, e forse proprio per l'influenza di quest'ultimo a Theresienstadt, fu un seguace di Rudolf Steiner e della sua filosofia, l'antroposofia. È interessante notare quanto a fondo le idee di Steiner penetrarono nella comunità intellettuale di Praga fin dagli anni 1923-24 e quanto poi vennero fatte proprie dagli artisti ebrei di Theresienstadt, che videro in esse una rivolta culturale contro il totalitarismo del nazismo. La cosiddetta “mobilità” ebraica – secondo una definizione di Vladimir Jankélévitch – è un modo di affrontare le asprezze dell'immanente attraverso una visione più ampia che comprenda anche il trascendente, aldilà del contrasto, quindi, tra il cristianesimo di Steiner e l'ebraismo dei musicisti a Theresienstadt. Se per il nazismo l'antisemitismo era, ancora Jankélévitch,

ontologico, l'antroposofia e la sua influenza nei movimenti artistici dell'inizio del novecento, così combattuta ed osteggiata dal regime hitleriano, rappresentava una forma di dissenso e di rivalsa. Non era perciò uno scontro tra il materialismo da una parte e il trascendente dall'altra, ma piuttosto tra due visioni opposte dello spirituale e dell'irrazionale⁵.

La Sonata per pianoforte di Klein, in tre tempi, utilizza la forma classica di sonata⁶.

Allegro con fuoco (♩ = 112 - 120)



Figura 6 | Tempo bb. 1-2

Il primo tempo, *Allegro con fuoco* (fig. 6), in forma tripartita con l'esposizione, lo sviluppo e la ripresa, è un movimento pieno d'ardore giovanile. Il primo tema parte di scatto, quasi uno slancio virtuosistico per superare la triste realtà di quaggiù e voler librarsi in alto, in un volo pieno di speranza e libertà. Il secondo tema, invece, è un dolce ed intimo motivo che lentamente si ripiega in se stesso. Tra questi due stati d'animo si rincorrono episodi con armonie stridenti e ritmi serrati e talvolta violenti dove l'autore più volte scrive la parola feroce.

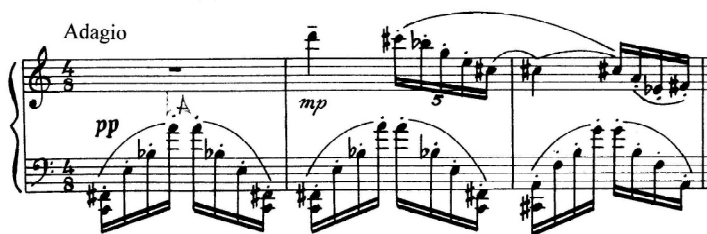


Figura 7 | Il tempo bb. 1 - 3

Il secondo tempo, *Adagio* (fig. 7), ha la forma e l'atmosfera di un notturno. Cito da Rudolf Steiner: «La vita continua nel sonno, e le forze che lavorano o creano durante la veglia prendono vigore e ristoro da ciò che il sonno dà

loro. Altrettanto avviene di ciò che l'uomo può osservare nel mondo manifesto. I confini del mondo più vasti del campo di questa osservazione, e quel che l'uomo riconosce nel visibile deve essere completato e fecondato, per mezzo di quel che egli può apprendere circa i mondi invisibili. Un uomo che non rinnovi continuamente con il sonno il vigore delle proprie forze esaurite giunge alla distruzione della propria vita; parimenti una considerazione del mondo che non sia fecondata dal riconoscimento dell'invisibile conduce alla desolazione. Similmente è della "morte": gli esseri viventi soggiacciono alla morte perché possa sorgere nuova vita: è la scienza occulta che diffonde chiara luce sulle belle parole di Goethe: "la natura ha inventato la morte per avere molta vita..."⁷.

Il tema principale è ad arpeggi discendenti delicatissimi, l'episodio successivo *Più mosso* porta ad un climax con il tema principale ribadito in *Fortissimo*; infine tutto si calma e sembra esaurirsi in un silenzio di triste desolazione.



Figura 8 III Tempo bb. 1- 2

Il terzo tempo *Allegro vivace* (fig. 8) inizia con dei trilli che sembrano introdurre un'atmosfera giocosa e spensierata ma che in poche battute si trasforma prima in una danza macabra e poi in una marcia violenta d'incredibile potenza evocativa (fig. 9).



Figura 9 III Tempo bb. 25 - 27

Il finale è senza speranza, una caduta agli inferi senza possibilità di redenzione.

Note

1 Viktor Ullmann, *Klaviersonaten*, Band II, herausgegeben von Konrad Richter, Schott, Mainz, 1997.

2 Viktor Ullmann, Alban Berg, in: "Anbruch. Monatschrift für moderne Musik" 12 (1930), Hamburg, 2, Februar 1930, S. 50f. Traduzione di P. Levi.

3 Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, hg. und kommentiert von Ingo Schultz, Hamburg 1993, p. 92 Anhang 2, p. 92f. Traduzione di P. Levi.

4 *Ibidem*.

5 Cfr. Vladimir Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, Firenze, Giuntina, 1997.

6 Gideo Klein, *Sonáta pro klavír 1943*, Panton, Praha, 1976.

7 Rudolf Steiner, *Die Geheimwissenschaft im Umriß*, von Max Altmann, Leipzig, 1910, trad. it. *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Laterza, Bari, 1947, p. 39.

