



Neologismi da genocidio

Musica concentrazionaria

di Francesco Lotoro

L'attività artistico-musicale nei lager e nei campi di prigionia è da considerarsi fondamentale per la cultura e l'arte del Ventesimo secolo, come confermano, ogni giorno, nuovi studi e recenti scoperte. Racconta questa immane tragedia umana ed il suo straordinario lascito artistico il più noto studioso della materia.

Discriminazione, persecuzione, prigionia, deportazione e uccisione di musicisti durante la Seconda Guerra Mondiale per ragioni pseudo razziali, politiche, sociali o connesse allo status bellico furono eventi drammatici ed epocali anche per la cultura e per l'arte, oltre che per la civiltà; in pochi anni scomparve una intera generazione di compositori, direttori d'orchestra, solisti e virtuosi, jazzisti e anche uomini di spettacolo. E l'attività artistico-musicale nei lager è da considerarsi pietra angolare della cultura e letteratura del Ventesimo secolo: il consesso internazionale ne ha recentemente preso definitiva coscienza.

È uso dire che l'Europa collassò ad Auschwitz (lager) e ripartì da Norimberga (processo). Affermazione efficace ma lacunosa; perché i popoli più paneuropei che hanno cementato con la loro musica un'Europa profondamente diversa da quella che noi conosciamo furono quello ebraico e quello Romanès, ossia gli unici ad essere condotti nei Campi di sterminio.

A quei tempi Madrid e Budapest non avevano nulla in comune, dalla lingua ai costumi; ma in entrambe le città c'era il musicista Rom che suonava sotto casa; sebbene le nazioni slavofone e germanofone fossero divise da remore storiche e rivendicazioni territoriali, dal Mar Baltico al Mar Nero, passando per

Prussia, Lituania e Bielorussia, si poteva parlare e cantare in un'unica lingua: lo jiddish.

Dal 1940 al 1945 Theresienstadt e lo Zigeunerlager di Auschwitz furono baluardi della cultura musicale di ebrei e Rom; i loro musicisti scrissero, crearono, eseguirono e cantarono nei lager l'ultima pagina musicale di un secolo consumatosi prematuramente.

A Theresienstadt grandi musicisti toccarono vertici assoluti di creatività musicale; e, anche prescindendo da quale e quanta musica scrissero, forgiarono un pensiero musicale, delinearono inediti sentieri e linguaggi che resero Theresienstadt crocevia della musica contemporanea. L'elenco dei musicisti e delle loro opere è oggi in parte noto. Qualche curiosità, emersa da studi recenti, relativa anche a musicisti italiani deportati. A Les Milles, Max Schlesinger scrisse nel 1939 l'inno del Campo sulla colonna sonora di 'Biancaneve e i sette Nani' di Walt Disney; 'La Favola di Natale' per narratore, coro maschile e orchestra di Giovannino Guareschi e Arturo Coppola e 'Cantico delle Creature' per soli, coro maschile e orchestra di Pietro Maggioli furono scritte presso lo Stalag XB Sandbostel; il 'Concerto spirituale' per violoncello e orchestra di Giuseppe Selmi fu scritto a Tarnopol; e i 'Lagerlieder' per pianoforte a 4 mani di Gino Marinuzzi jr. furono scritti a Ludwigshafen am Rhein. Tutta questa musica si è soliti definire 'concentrazionaria', neologismo tragico ma chiaro. Ma 'concentrazionaria' è anche la musica scritta nei penitenziari sottoposti ad autorità occupante. Come 'concentrazionaria', è anche la musica obbligatoria, scritta o eseguita su ordine delle autorità tedesche. E la musica degli ufficiali della Wehrmacht nei POW Camps aperti dagli Alleati nel Nord Reno-Westfalia, Renania-Palatinato, Baden-Württemberg,

Baviera e sul suolo francese, britannico, statunitense, canadese e sovietico? Anche questa va annoverata nella musica 'concentrazionaria'; e ad essa va dato il medesimo rispetto intellettuale della

restante produzione musicale nei lager: la creatività musicale va studiata ed eseguita, a prescindere dalla biografia, dal pensiero e da altri elementi relativi agli autori. La produzione musicale 'concentrazionaria' è fortemente trasversale e capace di coinvolgere uomini, contesti e situazioni geograficamente e storicamente distanti tra loro.

In linea generale nessuno costringeva i musicisti deportati a fare o scrivere musica. Fatte le dovute eccezioni, il musicista creava a prescindere dal contesto umano e logistico e la musica era frutto di espressione creativa non ostacolata poiché fare musica produceva distensione psicologica, stemperava attriti e tensioni tra deportati e superiori, dava ossigeno a energie che sarebbero diversamente implose nel deportato o sarebbero state indirizzate a tentativi di fuga o ribellione.

Riguardo all'attività artistico-musicale della popolazione ebraica nel Reich, le disposizioni del ministro della Propaganda Joseph Paul Goebbels relative alle linee generali dell'Arte e della Musica, regolate dalla Reichsmusikkammer, vietavano ai musicisti ebrei qualsiasi genere di attività artistico-professionale, dalla direzione d'orchestra e artistica di teatri a ruoli di insegnamento pubblico e di strumentisti nelle orchestre. Al danno si aggiunse la beffa dello Jüdische Kulturbund, associazione-fantoccio controllata dalla stessa Reichsmusikkammer che radunava musicisti ebrei allontanati dalla vita musicale del Reich che nel Jüdische Kulturbund avevano possibilità di tenere concerti riservati all'utenza ebraica (il Jüdische Kulturbund si sciolse all'indomani della Kristallnacht, 9-10.11.1938, con l'uccisione dei suoi membri o il loro internamento nei campi).

Il compositore ebreo nel Reich non aveva alcuna possibilità remota di creazione ed esecuzione pub-

blica delle proprie opere (le disposizioni della Reichsmusikkammer vennero applicate retroattivamente persino alla musica dell'ebreo battezzato Felix Mendelssohn-



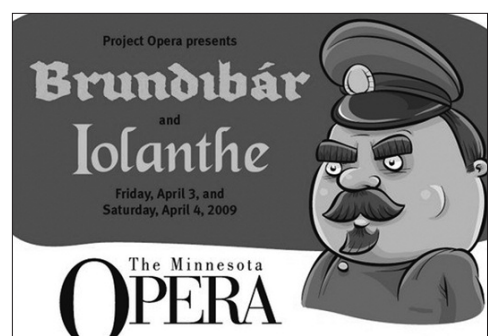
Olivier Messiaen

Bartholdy) ma uno dei paradossi esistenziali del lager era che in esso il musicista, dilettante o professionista, poteva suonare, aggregarsi ad altri musicisti, dirigere, organizzare concerti, comporre, fare musica con uno sforzo intellettuale e manuale nonché una lucidità mentale e tecnica ancora più ammirevole, dato il contesto logistico; da parte dell'autorità occupante, assecondare l'attività musicale poteva giocare un ruolo fondamentale nel mascheramento della situazione concentrazionaria, in caso di ispezioni della Croce Rossa. Il lager offriva a breve o media durata la possibilità di dare sfogo alle tensioni intellettuali dei deportati; a prescindere dall'attività musicale e teatrale si potrebbero citare i corsi universitari o di studio talmudico svolti a Theresienstadt, insegnamento scolastico, tornei di pugilato e di calcio, attività bibliotecaria e altro ancora. Occorre, perciò, tenere distinte la coercizione fisica subita dalla deportazione e la 'facoltà ricreativa musicale' consentita nei lager, con tutte le limitazioni e varianti: pochi strumenti a Mauthausen, molta carta-

la morte di Alma Rosé ad Auschwitz nell'aprile 1944, l'intera orchestra venne trasferita a Bergen-Belsen e sopravvisse.

Oltre la catastrofe storica e umanitaria, la Guerra strappò alla posterità una 'intelligentsia' artistico-musicale che oggi, seppure con difficoltà, è possibile specificare e quantificare.

Si pensi allo 'Studio für Neue Musik' aperto a Theresienstadt, vera e propria Darmstadt ante litteram dove si sperimentavano i più avanzati linguaggi musicali; lo 'Studio per orchestra d'archi' di Pavel Haas porta alle estreme conseguenze il virtuosismo orchestrale sperimentato da Béla Bartók nel suo 'Concerto per orchestra'. Nello Stalag VIII, a Görlitz, Olivier Messiaen scrisse il celebre 'Quatuor pour la fin du temps' nel quale clarinetto e pianoforte non suonano mai alcune note dato che sugli strumenti in uso a Görlitz mancavano le relative chiavette e corde. I piani di trasferimento verso i Campi di sterminio aperti dal Reich in territorio polacco furono tali da convogliare la gran parte dei musicisti di The-



musica e molti strumenti a Theresienstadt; orchestra di 84 elementi e bande di ottoni ed ensemble corali a Buchenwald, Lichtenburg, Sachsenhausen, un harmonium e 4 violini a Saïda, un flauto e 2 violini a Huyton (per un simile organico Hans Gàl scrisse la 'Huyton Suite').

Ben sei orchestre nell'enorme complesso di Auschwitz, tra le quali l'orchestra dei polacchi diretta da Franciszek Nierychło (in seguito classificato etnicamente tedesco e coscritto nella Wehrmacht) e successivamente da Adam Kopyciński ad Auschwitz I, l'orchestra dei Romanès presso lo Zigeunerlager, un'orchestrina jazz (per un breve periodo si esibì il chitarrista jazz Heinz Coco Schumann che a Theresienstadt aveva fatto parte dei Ghetto-Swingers) e un'orchestra femminile di 54 elementi diretta da Alma Rosé (Rosenblum) figlia di Arnold Josef Rosé (Konzertmeister dei Wiener Philharmoniker) e Justine Mahler (sorella minore di Gustav Mahler); dopo

Theresienstadt nel medesimo treno del 16.10.1944; il giorno dopo Pavel Haas, Viktor Ullmann, Bernard Kaff, Hans Krása, Viktor Kohn, Egon Ledec, Carlo Sigmund Taube e altri morivano per gasazione ad Auschwitz-Birkenau. In poche ore scomparve una intera generazione di musicisti, compositori, celebri virtuosi della tastiera, quinta colonna della élite musicale ebraica dell'Europa centro-orientale.

Simile tragico destino ebbero numerosi 'hazanim', cantori ebrei officianti o tenori solisti o direttori di cori sinagogali alcuni dei quali vocalmente molto dotati nonché autori di musiche e canti per il culto ebraico. Il linguaggio musicale sarebbe stato profondamente diverso o avrebbe percorso ulteriori, inedite strade se tutti questi musicisti e uomini di spettacolo fossero sopravvissuti? Crediamo di no. La musica 'concentrazionaria' che comprende un corpus musicale vastissimo -sinfonico, teatrale, oratoriale, cameristico, solistico vocale e strumentale,



corale; cabaret, jazz, canto religioso, popolare e tradizionale, parodia, opere frammentate e incomplete, musica obbligatoria, opere ricostruite dopo la Guerra, creati nei Campi di prigionia, di transito, di lavori forzati, di concentramento, di sterminio e nei penitenziari militari da musicisti di qualsiasi estrazione professionale e artistica nonché provenienti da qualsiasi contesto nazionale, sociale e religioso che abbiano in tal periodo subito discriminazioni, persecuzioni, ingiusta detenzione e che siano stati deportati, uccisi o che siano sopravvissuti (ebrei, cristiani, Sinti e Rom e altri gruppi appartenenti al popolo Romanès, Euskaldunak o del popolo basco, sufi, quaccheri, Bibelforscher, comunisti, disabili, omosessuali, prigionieri civili e militari - sebbene creata in cattività o in condizioni estreme di privazione dei diritti fondamentali dell'uomo e sia spia dello status sociale dei deportati, delle loro capacità creative nonché della possibilità di utilizzare strumenti musicali, scrivere, concertare ed eseguire opere proprie e altrui (in base a ciò è altresì possibile definire concentrazionario il 'blues' afroamericano, dal quale discendono jazz e gospel, creato durante il periodo storico del lavoro nelle piantagioni americane sino al 1865, il repertorio di canzoni napoletane dei militari italiani prigionieri in Austria durante la I Guerra Mondiale, il repertorio vocale dei dissidenti politici nei Gulag aperti in Siberia dall'U.R.S.S. e il canto di Victor Jara scritto nello stadio di Santiago del Cile prima delle fucilazioni nei giorni del golpe di Augusto Pinochet, nel 1973) non è diversa. Definita 'concentrazionaria' unicamente ai fini della ricerca, un giorno dovrà chiamarsi 'musica' e basta; mediocre, buona, eccezionale come la musica di sempre, come la musica di chiunque altro; non dovrà più necessitare di elementi di specificazione geo-politica o di veicoli storici quali Seconda Guerra Mondiale, deportazioni civili e militari, Shoah. Fare musica è una esigenza intellettuale e spirituale dell'uomo; deportazione, cattività, condizioni umanitarie, tortura, lavoro coatto e altre forme di costrizione fisica e psicologica, nel nostro caso non ostacolarono ma incoraggiarono i processi di creazione artistica; tant'è che anche dopo la liberazione l'attività ricreativa più diffusa tra ex deportati e truppe alleate in numerosi campi (in attesa del compimento delle procedure per il rimpatrio degli ex deportati civili e militari) fu quella concertistica. Nel luglio 1945 a Bergen-Belsen la violoncellista Anita Lasker-Wallfisch e la cantante Eva Steiner, già musiciste dell'orchestra femminile di Auschwitz e sopravvissute, suonarono in concerto con il cantante Gerardo Gaudio, il violoncellista Giuseppe Selmi e il pianista Giorgio Ferrini, già internati militari italiani presso il vicino Stalag 310 Wietzenhof; flussi deportatori di diversa tipologia che si incontrano e fraternizzano sotto il comune denominatore della musica.

Sono stati necessari decenni di ricerca presso musei, archivi, biblioteche, conservatori, librerie antiquarie, collezioni private in Austria, Belgio, Croazia, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Italia, Paesi Bassi, Polonia, Repubblica Ceca, Repubblica Slovacca, Russia, Serbia, Svizzera, Ungheria, U.S.A. per giungere a tali conclusioni.

Il materiale attualmente acquisito e catalogato presso l'Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria di Barletta è di oltre 4.000 opere e 13.000 documenti comprendenti microfilms, diari di prigionia, quaderni musicali, saggistica musicale, registrazioni su audiocassetta o videocassetta o DVD, interviste ai musicisti sopravvissuti.

Nel gennaio 2011 sono usciti i 24 CD-volumi dell'Enciclopedia discografica KZ Musik (Musikstrasse Roma) che rappresenta uno dei più grandi sforzi storiografici e artistici mai compiuti e lo stadio più avanzato di ricerca e documentazione della musica concentrazionaria.

Recentemente, poi, ha visto la luce anche il primo volume del 'Thesaurus Musicae Concentrationariae', Enciclopedia in quattro lingue che, periodicamente, pubblica in partitura le opere scritte nei lager dal 1933 al 1945 e delle quali l'Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria di Barletta detiene i diritti di pubblicazione; ogni volume contiene CD con le esecuzioni delle opere contenute nel volume ed estratte dall'Enciclopedia discografica KZ Musik, una introduzione critico-estetica, le schede dei campi dai quali provengono le opere pubblicate nel volume, e quelle biografiche dei compositori, e poi bibliografia, discografia e filmografia.

Questa enorme lascito musicale ci obbliga a riparlare alle sofferenze subite dalla generazione di musicisti che questa musica l'ha creata; Viktor Ullmann avvertiva compimenti epocali che avrebbero tragicamente rivoluzionato il pensiero umano e, riguardo alla propria situazione a Theresienstadt, scriveva che era servita "a stimolare, non ad impedire le mie attività musicali e che in nessun modo ci siamo seduti sulle sponde dei fiumi di Babilonia a piangere; il nostro rispetto per l'Arte era parimenti commisurato alla nostra voglia di vivere. Io sono convinto che tutti coloro, nella vita come nell'arte, che lottano per imporre un ordine al Caos, saranno d'accordo con me" ('Goethe und Ghetto', Theresienstadt 1944).@