

Terezin per mantenere una parvenza di normalità

# Musica di un altro mondo

di Raffaele Pellegrino

*La musica in tutte le sue forme, compreso il jazz con il prestigioso ensemble dei Ghetto Swingers, non cessava mai di risuonare tra cadaveri e speranze di chi in fondo sapeva di essere destinato verso Est, cioè verso Auschwitz. Il caso Viktor Ullmann.*

**H**a superato ogni ostacolo grazie alla musica l'eccezionale pianista Alice Herz-Sommer. Oggi vive a Londra e ha 110 anni e non si stanca mai di benedire i capolavori della musica classica: "ancora oggi ricordo con esattezza di aver udito all'improvviso, nella disperazione più profonda, una voce interiore che diceva: 'Esercitatevi nei '24 Studi', ti salveranno", le sue parole riportate nella biografia recentemente pubblicata.

Deportata a Terezín nel 1943 con l'ultimo convoglio proveniente da Praga, Alice adorava suonare nel campo di concentramento alcune Sonate di Beethoven, composizioni di Schumann, Brahms, Smetana, Debussy, Viktor Ullmann e i '24 Studi' (op. 10 e op. 25) di Chopin, studi che a suo dire contenevano ogni cosa, l'intera vita umana e tutti i sentimenti. Alice adorava suonare nel campo di concentramento di Terezín, dunque.

Musica nell'inferno concentrazionario? È questo l'interrogativo inquietante, non appena si legge il titolo del saggio di Joža Karas, storico di musica concentrazionaria (il M° F. Lotoro, massimo esperto di musica concentrazionaria, definisce la medesima come "l'intero corpus musicale creato in tutti i campi di prigionia, transito, lavori forzati, concentramento, sterminio, penitenziari militari, POW camps, Stalag, Oflag, Dulag aperti sia da Terzo Reich, Italia, Giappone, Repubblica di Salò, regime di Vichy e altri Paesi dell'Asse che da Gran Bretagna, Francia, Unione Sovietica e altri Paesi Alleati in Europa, Africa settentrionale e coloniale, Asia e Oceania, dal 1933, anno di apertura di Dachau e Börgermoor, al 1945, anno della cessazione delle ostilità, da musicisti di qualsiasi estrazione professionale e artistica, nonché provenienti da qualsiasi contesto nazionale, sociale

e religioso e discriminati, perseguitati, deportati, uccisi o sopravvissuti") recentemente scomparso, 'La musica a Terezín. 1941-1945' (ed. it. a cura di F. R. Recchia Luciani, trad. it. di F. R. Recchia Luciani e R. Pellegrino; il Nuovo Melangolo, Genova 2011), volume imprescindibile per addentrarsi nelle pieghe più sconosciute del totalitarismo e straordinaria occasione per un incontro fecondo tra la tragedia ferocemente consumatasi nei campi di sterminio nazisti, l'impegno inesauribile della filosofia di giudicare e comprendere il più atroce declino della ragione e la forza della musica (e dell'arte in generale), capace di lottare fino all'ultima nota contro l'annientamento della natura umana.

Terezín (in tedesco Theresienstadt) era una città del territorio boemo, regione appartenuta all'Impero austroungarico e che, dopo la firma del trattato di Saint-Germain-en-Laye (10 settembre 1919), era stata assegnata (assieme al territorio dei Sudeti) alla Repubblica Cecoslovacca. Con l'annessione dei Sudeti (29 settembre 1938) al territorio del Reich, l'invasione di Praga e l'istituzione del Protettorato di Boemia e Moravia (marzo 1939), controllato da R. Heydrich a partire dal 27 settembre 1941, la crisi cecoslovacca era compiuta.

E fu lo stesso Heydrich a creare la città-ghetto di Theresienstadt per una duplice ragione: istituire un centro di concentramento per gli ebrei del Protettorato di Boemia e Moravia, e poi utilizzarlo per gli ebrei importanti e le altre categorie speciali. In particolare, in seguito alla conferenza di Wannsee (20 gennaio 1942), fu istituito il doppio statuto di Terezín: campo di transito per gli ebrei del Protettorato e ghetto per gli ebrei del Reich ultrasessantacinquenni (dove il nome ironico di 'Altersghetto', cioè "ghetto dei vecchi") e per i 'Prominenten' (i "privile-



giati"), cioè per la maggior parte degli ebrei tedeschi funzionari, personaggi illustri, veterani superdecorati, invalidi, ebrei che avevano contratto un matrimonio misto.

Il campo "modello" di Terezín era pronto: tutta l'intelligenza ebraica d'Europa lì raccolta vi avrebbe suonato, cantato, recitato, disegnato, composto musica per ordine della minuziosa, inflessibile e spietata operazione propagandistica tedesca che aveva assunto il ghetto di Terezín come dispositivo di menzogna per ingannare il Comitato Internazionale della Croce Rossa che l'avrebbe visitato il 23 giugno 1944, per ingannare il mondo intero.

Tuttavia, se qui non c'erano crematori e camere a gas, il sovraffollamento, la violenza arbitraria, i ritmi di lavoro massacranti, le condizioni igieniche precarie e la denutrizione rappresentavano le regole per la 'massa' del lager. Eppure, la musica in tutte le sue forme (opera, teatro, cabaret, jazz con il prestigioso ensemble dei Ghetto Swingers, récital di musica classica, musica da camera, musica leggera, canto) non cessava mai di risuonare tra cadaveri e speranze di chi in fondo sapeva di essere destinato verso Est, cioè verso Auschwitz.

Perché la musica era concessa dalle autorità naziste, in particolare attraverso la Freizeitgestaltung (cioè l'Amministrazione per le attività del tempo libero, un organo del campo, controllato dalle SS, gestito da prigionieri ebrei, che aveva il compito di coordinare, promuovere, ma anche imporre le attività culturali e artistiche agli internati).

Dal punto di vista del regime è indubbia l'ideologia propagandistica che doveva coprire con l'arte il fragore della violenza che si consumava quotidianamente all'interno del filo spinato; in secondo luogo è nota la passione per la musica da parte del popolo tedesco, naturalmente anche delle SS; in terzo luogo l'aggravarsi della situazione bellica che poneva altre

priorità piuttosto che il controllo sulle attività musicali dei prigionieri (che, però, attraverso la musica mitigavano ogni eventuale spirito di ribellione, favorendo inconsciamente il controllo sociale delle SS) non impediva di esprimere, attraverso la composizione e l'esecuzione "obbligate" di brani antisemiti, l'intento denigratorio da parte dei comandi nazisti; infine, scandire il tragitto degli internati verso il lavoro attraverso marce e canzoni popolari care a ogni tedesco, la voce assassina del lager come le definì Primo Levi, diventava un irresistibile motivo di esercizio di violenza per chi non rispettava il tempo di marcia.

Proviamo a chiudere gli occhi, riaprirli dopo un attimo e guardare d'improvviso l'immagine di un campo di concentramento con artisti che deliziano le SS con musica di ogni tipo, anche quella per cabaret; di sicuro, alcuni potranno avere la stessa impressione che descrive lo psicologo V. Frankl, secondo cui "la musica così come gli altri tentativi musicali erano davvero grotteschi nel campo di concentramento; ci davano l'idea dell'arte solo attraverso l'orribile contrasto con le circostanze, che consistevano in un'esistenza disperata."

Eppure, per i prigionieri/musicisti l'esercizio della loro arte era un instancabile mezzo di battaglia dell'Umano contro il sub-umano, dello Spirito sulla Materia. Viktor Ullmann, il più grande musicista e musicologo internato a Terezín, affermò: "Qui, a Terezín, dove anche nella vita quotidiana occorre vincere la materia con il potere della forma, dove qualsiasi cosa in rapporto con le Muse stride così aspramente con ciò che ci circonda, proprio qui si trova la vera scuola dei Maestri, se, come Schiller, si percepisce il segreto di ogni opera d'arte nel tentativo di annichilire la materia grazie alla forma, che è, probabilmente, la più alta missione dell'uomo, sia dell'uomo estetico che di quello etico." J. Karas ci



aiuta a ricostruire il complesso rapporto tra internati e arte musicale: "anche se l'idea che sottende le attività culturali di Terezín era quella di mantenere una parvenza di normalità, di impedire l'inattività, di educare (almeno indirettamente attraverso il canto) i molti bambini lì deportati e anche – perché no? – di distrarre i detenuti per aiutarli a evadere dal pensiero della propria infelice sorte, le motivazioni individuali che sostenevano il



coinvolgimento dei singoli artisti nel loro impegno erano molteplici, tante quante le loro personalità: alcuni cercavano di ottenere vantaggi materiali, altri proprio non riuscivano a comprendere che non vivevano in circostanze normali; alcuni ne approfittarono per soddisfare la loro vanità, altri poi furono animati da un bisogno sincero di espressione artistica.

Tuttavia, tutti avevano in comune lo stesso desiderio, quello di ritornare un giorno a casa e riprendere la loro vita normale, come dopo essersi svegliati da un incubo. Il soggiorno a Terezín e nei campi in cui furono deportati successivamente doveva limitare i danni e massimizzare il più possibile i vantaggi. Interpretando e creando nuove opere musicali gli artisti mantenevano a un livello di sicuro professionismo le loro abilità e competenze, cosa ulteriormente facilitata quando riuscivano a far parte della 'Freizeitgestaltung', evitando così i lavori più umili del campo e potendo investire tutte le proprie energie nell'ambito d'elezione."

Tuttavia, ad una maggiore espressione e abilità musicale non corrispondeva la salvezza futura per i musicisti! L'esecuzione di spettacoli musicali in occasione, ad esempio, del compleanno del comandante del campo poteva allungare la vita di un mese o di pochi minuti; poteva garantire il riposo notturno in solai e soffitte meno aspre e dure, oppure una porzione di zuppa o una doccia in più. E ciò significava, naturalmente, già tantissimo per un prigioniero.

La composizione della musica avveniva in condi-

zioni paradossali: all'inizio mancavano fogli pentagrammati così come gli strumenti; spesso i musicisti dovevano arrangiare o comporre opere in una sola notte con gli strumenti a disposizione nel campo (all'inizio davvero esigui e malandati), scrivendo su fogli di carta igienica incolata. La memoria, un repertorio (ad

es. Chopin, Bach, Beethoven) già impresso nella mente, poteva rappresentare la salvezza, almeno momentanea, per un artista.

Benché ogni pianista, violinista, regista, direttore, cantore, ecc., internato a Terezín, meriterebbe un discorso singolo e approfondito, vorrei terminare questo intervento rileggendo brevemente alcune opere composte nel ghetto del già citato Ullmann, anche grazie ai preziosi contributi del musicologo e pianista Carlo Bianchi (mi riferisco in particolare a Il «Cornet» di Rainer Maria Rilke fra Martin e Viktor Ullmann).

Un testo letterario e due poetiche dei dodici suoni e a L'Andante della Sonata n. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt, entrambi pubblicati nella rivista informatica della Facoltà di Musicologia di Pavia-Cremona). Fu deportato a Theresienstadt l'8 settembre 1942 con la sua terza moglie Elizabeth e il figlio primogenito Max; ivi fu incaricato dalla Freizeitgestaltung di coordinare l'attività culturale e artistica del campo. Oltre alla composizione si occupò della recensione dei concerti che si svolgevano nel ghetto e divenne anche direttore dello 'Studio für neue Musik'.

Il suo linguaggio musicale, impennato su Mahler e sulle strutture di Schönberg, si indirizzò gradualmente verso un'ampia politonalità e la riscoperta delle proprie radici ebraiche.

Insieme alla 'Sonata n. 7' per pianoforte, al secondo movimento della 'Sonata n. 5 op. 45' e al melologo 'Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke', la composizione più 'resistenziale' di Ullmann a



Terezín è il capolavoro 'Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung' (L'Imperatore di Atlantide ovvero il rifiuto della morte), opera in un atto che mette in scena un'amara allegoria sulla natura del nazismo, terminata probabilmente nel 1943 e orchestrata secondo le risorse del campo di concentramento: sette voci e tredici strumenti (tra cui banjo, sax contralto, clavicembalo a due manuali, armonium, contrabbasso a 5 corde).

La censura delle autorità tedesche impedirà la rappresentazione dell'opera, evidentemente a causa della somiglianza del personaggio del Kaiser con il Führer, nonostante l'ordine (disatteso da Ullmann) di K. Rahm, il comandante della guarnigione tedesca a Theresienstadt, di modificare sensibilmente il libretto.

È anche utile soffermarci sulle Sonate composte da Ullmann nel ghetto di Terezín: se la 'Sonata n. 6 op. 49' rappresenta il lavoro tecnicamente più riuscito del pianista, la 'Sonata n. 5 op. 45' racchiude un universo di tensioni emotive e poetiche.

La composizione, rielaborata cinque volte nel corso della permanenza nel campo, consta di cinque movimenti: il secondo, Andante, contiene all'inizio dello spartito manoscritto la prima strofa della poesia intitolata 'Vor dem Schlaf' (Prima del sonno) di un altro artista ebreo, Karl Kraus. Ullmann sembra appropriarsi di un testo preesistente ('Vor dem Schlaf' risale al 1919) riproponendolo alla luce dello status quo di Theresienstadt:

*"Tardi, così tardi... / Non so che accadrà. / Non tarderà a venire. / A me viene tanta paura / e scorgo nella tappezzeria / il viso che piange".*



Viktor Ullmann

In questi versi (qui tradotti in italiano dal tedesco) si scorge tutta l'incertezza del futuro e nello stesso tempo la prossimità alla morte, la paura è amplificata dall'attesa che, attraverso l'indefinitezza del "tardi", si proietta nell'oscurità delle tenebre. Sono gli attimi "prima del sonno", metafora quasi inequivocabile della morte, che lo attendeva ad Auschwitz il 17 ottobre 1944.

L'idea della morte è sottesa sia a livello progressivo che trasversale: a livello progressivo è utile osservare la successione delle versioni del medesimo movimento, sottolineando come nella prima stesura comparisse un primo tempo dal nome 'Totentanz' (Danza della morte) poi eliminato, ma accorpato (livello trasversale) all'Imperatore di Atlantide, a cui Ullmann stava lavorando contemporaneamente.

Al referente extramusicale (la poesia) si aggiungono naturalmente le citazioni melodiche che spiccano per la costante e dolorosa esperienza di dissonanza, esplorata in tutte le sue possibilità pratiche. La 'Sonata n.7' (completata il 22 agosto 1944) che è l'ultima cartolina del compositore, l'ultimo singhiozzo resistenziale nel ghetto, perché pochi mesi dopo egli fu deportato ad Auschwitz.

Nel quinto e ultimo movimento, 'Variazioni e fuga su tema popolare ebraico' (Variationen und Fuge über ein hebraisches Volkslied, sono evidenti le allusioni all'inno nazionale della Cecoslovacchia (la cui citazione, naturalmente vietata dal nazismo, appare comunque nelle ultime quattro battute del tema), patria di Ullmann, ma anche echi di una melodia hussita e soprattutto di una ebraico-sionista che costituisce il tema per le 'Variazioni' e la 'Fuga'; la corrosione onirica della 'Sonata n. 5' lascia spazio al vivo e disperato messaggio di una prossima vittima di Auschwitz; se il primo tempo e il secondo tempo rievocano echi mahleriani, nel quinto Ullmann elabora un semplice tema popolare ebraico dal ritmo irregolare, scritto nel 1930 da Yehuda Sharett su testo della poetessa ebreo-russa Rakhel e assai diffuso tra la gioventù sionista (di cui alcuni membri erano internati a Theresienstadt).

La fuga accoglie anche la citazione di un corale Hussita del XIV secolo, 'Kdoz jste božé bojovníci' (Voi che siete i guerrieri di Dio), celebrato da Smetana nei due poemi conclusivi di 'Má Vlas't, 'Tábor' e 'Blaník', e culmina nella presentazione del corale luterano 'Nun danket alle Gott'.

La maggior parte dei musicisti di Theresienstadt fu trasferita ad Auschwitz con il convoglio del 16 ottobre 1944...anche Viktor Ullmann. @